AKAL
TEORÍA LITERARIA
7

Director de colección: José Manuel Cuesta Abad
Maqueta de portada: Sergio Ramírez
Diseño interior y cubierta: RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

© de la presente edición, para lengua española, Ediciones Akal, S. A., 2005

Sector Foresta, 1
28760 - Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN-10: 84-460-1100-X
ISBN-13: 978-84-460-1100-2
Depósito legal: M. 45.020-2005

Impreso en Cofás, S. A.
Móstoles (Madrid)

José Manuel Cuesta Abad y
Julián Jiménez Heffernan (eds.)

TEORÍAS LITERARIAS DEL SIGLO XX
UNA ANTOLOGÍA



CRÉDITOS

A continuación se indican los créditos de los textos cuyos permisos se han obtenido para su inclusión en el presente libro. Para una referencia completa de los mismos, se remite al lector al comienzo del apartado correspondiente. Ediciones Akal quiere dar las gracias a todas las editoriales y autores que, con su generosa colaboración, han hecho posible este proyecto.

De «El signo lingüístico y el estudio del lenguaje», de Ferdinand de Saussure, © Madrid, Ediciones Akal, 1991.

De «La teoría del "método formal"», de Boris Eikhenbaum, © México, Siglo XXI, 1970.

De «El arte como artificio», de Víktor Shklovski, © México, Siglo XXI, 1970.

De «Sobre la evolución literaria», de Yuri Tinianov, © México, Siglo XXI, 1970.

De «Temática», de Boris Tomashevski, © México, Siglo XXI, 1970.

De «Morfología del cuento», de Vladimir Propp, © Madrid, Ediciones Akal, 1985.

De «Arte y semiología», de Jan Mukařovskỳ, © Madrid, Alberto Corazón, 1971.

De «Lingüística y poética», de Roman Jakobson, © Barcelona, Ariel.

De «La función estilística», de Michael Riffaterre, © París, Flammarion; © de la traducción, Barcelona, Seix Barral, 1976.

De «Introducción al análisis estructural de los relatos», de Roland Barthes, © Communications, 1966, y © París, Seuil, 1981; © de la traducción, Beatriz Dorriots.

De «Análisis estructural del relato», de Tzvetan Todorov, © Communications, 1966, y © París, Seuil, 1981; © de la traducción, Beatriz Dorriots.

De «La lógica de los posibles narrativos», de Claude Bremond, © Communications, 1966, y © París, Seuil, 1981; © de la traducción, Beatriz Dorriots.

De «Reflexiones acerca de los modelos actanciales», de Algirdas Julien Greimas, © Madrid, Gredos, 1973.

De «El concepto del lenguaje del arte literario», de Yuri M. Lotman, © Madrid, Istmo, 1978.

De «Sobre lingüística y texto literario», de Tomás Albadalejo, © Tomás Albaladejo.

De «Lingüística e historia literaria», de Leo Spitzer, © Madrid, Gredos, 1974.

De «Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística», de Amado Alonso, © Madrid, Gredos, 1977.

De «El signo lingüístico como objeto de la estilística», de Dámaso Alonso, © Madrid, Gredos, 1966.
De «El problema poético», de Jean Cohen, © Madrid, Gredos, 1974.
De «La significación del poema», de Michael Riffaterre, © París, Seuil, 1983; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «Impulso poético y forma interior en la creación de Claudio Rodríguez», de Antonio García Berrio, © Antonio García Berrio.
De «Crítica S.A.», de John Crowe Ransom, © Virginia Quarterly Review; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «La falacia intencional» y «La falacia afectiva», de William K. Wimsatt (con Monroe C. Beardsley), © The University of Kentucky Pres, 1982.
De «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», de Jacques Derrida, © Barcelona, Anthropos, 1989.
De «Lenguaje y literatura», de Michel Foucault, © Barcelona, Paidós, 1996.
De «S/Z», de Roland Barthes, © Madrid, Siglo XXI, 1980.
De «La autobiografía como des-figuración», de Paul de Man, © Madrid, Ediciones Akal.
De «La retórica limitada», de Gérard Genette, © París, Seuil, 1972; © de la traducción, Carlos Manzano de Frutos.
De «El discurso del Oriente», de Edward W. Said, Madrid, Ediciones Libertarias, 1990.
De «Hacia una poética de la cultura», de Stephen Greenblatt, © Londres, Taylor & Francis, Inc./Routledge, Inc., 1989; © de la traducción, Ediciones Akal, 2005.
De «La escuela poética formalista y el marxismo», de Lev Trotsky, © Madrid, Ediciones Akal, 1979.
De «El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje», de Valentin V. Voloshinov, © de la traducción, Tatiana Bubnova.
De «La novela histórica y el drama histórico», de Georg Lukács, © México, Era, 1971.
De «Sobre la interpretación», de Fredric Jameson, © Ithaca, NY, Cornell University Press, 1982; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «Hacia una ciencia del texto», de Terry Eagleton, © Londres, New Left Books, 1976; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «Lecciones de escritura», de Juan Carlos Rodríguez, © Juan Carlos Rodríguez.
De «Lo siniestro», de Sigmund Freud, © Sigmund Freud Copyrights; © de la traducción, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.
De «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», de Jacques Lacan, © México, Siglo XXI, 1971.
De «Retórica y simbólica de Freud», de Tzvetan Todorov, © Caracas, Monte Ávila, 1991.
De «Los arquetipos de la literatura», de Northrop Frye, © The Kenyon Review; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «Interpretación del mito personal», de Charles Mauron, © París, Corti, 1962; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «Metodología, mitocrítica y mitoanálisis», de Gilbert Durand, © Barcelona, Anthropos, 1993.
De «Cruce poético: retórica y psicología», de Harold Bloom, © Harold Bloom; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «Teoría literaria, crítica e historia», de René Wellek, © Yale University Press.
De «Retórica antigua y literatura comparada», de Ernst Robert Curtius, © Berna, Francke Verlag, 1960; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «La cicatriz de Ulises», de Erich Auerbach, © México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
De «Filología de la literatura universal», de Erich Auerbach, © Berna, Francke Verlag, 1967; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «La literatura como sistema», de Claudio Guillén, © Princeton, Princeton University Press, 1971; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «Poetizar e interpretar», de Hans-Georg Gadamer, © Madrid, Tecnos, 1996.
De «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», de Hans-Robert Jauss, © Frankfurt, Suhrkamp, 1970; © de la traducción, Barcelona, Península, 1976.
De «La poética de la obra abierta», de Umberto Eco, © Barcelona, Ariel, 1979.
De «¿Hay un texto en esta clase?», de Stanley Fish, © Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976, by the President and Fellows of Harvard College; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «Retórica de la interpretación», de Hayden White, © Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1988; © de la traducción, Madrid, Akal, 2005.
De «La teoría de la deconstrucción, la hermenéutica literaria y la ética de la lectura», de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, © Vítor Manuel de Aguiar e Silva, y de la traducción, Juan Carlos Gómez Alonso.

De «La deshumanización del arte», de José Ortega y Gasset, © Madrid, Revista de Occidente.
De «De las alegorías a las novelas», de Jorge Luis Borges, © Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.
De «Pensamiento y poesía», de María Zambrano, © Fundación María Zambrano.
De «La hermenéutica y la cortedad del decir», de José Ángel Valente, © Madrid, Siglo XXI, 1971.

Prefacio

Les yeux appliqués contre l'une quelconque des facettes, on embrassait d'un seul regard circulaire tout l'intérieur du récipient.

Raymond Roussel, *Locus Solus.*

Teorías literarias del siglo XX ofrece al lector de lengua española una visión panorámica de los métodos y los programas críticos que mayor repercusión han tenido desde el comienzo del pasado siglo en el análisis y la interpretación de la obra literaria. Entre las razones que justifican casi por sí solas la oportunidad de esta antología, mencionemos el hecho de que hasta ahora se haya carecido entre nosotros de un volumen que presente de forma «compacta» las líneas maestras de la teoría y la crítica literarias contemporáneas. A lo que viene a añadirse la dispersión bibliográfica que muy a menudo dificulta la iniciación didáctica del estudiante o el acceso del lector interesado a los conceptos y los idearios fundamentales de una disciplina en sí plural que trata de corresponder a la complejidad poliédrica de la literatura desde perspectivas múltiples y heterogéneas. En este sentido, la renuncia a la exhaustividad es uno de los requisitos ascéticos que ha de observar cualquier tentativa actual de reunir en una obra de conjunto un buen número de textos exponentes de las principales tendencias de la teoría literaria del siglo XX. De otro modo la tarea sería, habida cuenta de las posibilidades y los dilemas que proliferan tenazmente a cada paso, una empresa, si no imposible, irrealizable por inmensa, enervante y al fin inútil. Ni que decir tiene que toda antología incluye un canon por el mero hecho de postular abiertamente la relevancia ejemplar o la reconocida influencia de los autores y los textos elegidos. Este carácter canónico se extiende incluso a las ausencias u omisiones que se le puedan reprochar a la recopilación, y ello en la medida en que la labor antológica suscita siempre respuestas más o menos polémicas, ya sea públicas o privadas, de las que cabe esperar con el tiempo no sólo una generosa ampliación de la nómina ya establecida, sino también otras propuestas canonizadoras complementarias y aun contradictorias. Puede decirse, en cualquier caso, que este libro ha procurado rendir tributo al tópico según el cual «son todos los que están, aunque no estén todos los que son».

En la selección de los materiales que componen la antología han prevalecido dos criterios: la representatividad «eminente» de los autores en relación con el movimiento teórico-crítico al que se adscriben, y el interés intrínseco de las aportaciones metodológicas o conceptuales expuestas en los textos incluidos. En la medida de lo posible se ha tratado de conjugar la particular relevancia u originalidad de tales aportaciones –que en no

pocos casos (algunos ensayos aquí recogidos de Riffaterre, Bloom, Fish, Auerbach, Curtius, White...) se publican por primera vez en versión española– con la incorporación de artículos de síntesis en los que se presenta las ideas directrices de una tendencia o una escuela crítica. En ocasiones una omisión, más o menos grave, se ve compensada con la presencia de un texto relacionado que sintetiza convincentemente las tesis centrales de la tendencia o del maestro. Es el caso, por ejemplo, de Juan Carlos Rodríguez, cuyo ensayo puede leerse como prosopopeya, lúcida y sostenida, de las ideas de Louis Althusser. Si es cierto que en cada una de las secciones los textos han sido ordenados de acuerdo con criterios (a menudo flexibles) de sucesión cronológica o de conexión temática, también lo es que se ha optado en general por enfatizar la *coetaneidad* que vincula, a través de afinidades y contrastes, de continuidades y fracturas, los modos de explicar e interpretar la literatura que aparecen en los distintos bloques. Desde este punto de vista, las secciones que integran este libro constituyen una especie de recapitulación de los enfoques que, aun en su diversidad irreductible, determinan en rigor las principales contribuciones del siglo XX a la ya larga tradición del pensamiento teórico-literario occidental. Que se haya concedido un espacio considerable a la parte inicial dedicada a «Formalismo, Estructuralismo y Semiótica» no sólo se explica por la cantidad y calidad de las categorías críticas que dichos métodos han puesto en juego o por el predominio casi hegemónico que han tenido en las teorías literarias del siglo pasado, sino también porque sus programas han encontrado un contrapunto internacional en otros («Estilística y "New Criticism"») y han perdurado ya sea llevados hasta sus últimas consecuencias metacríticas («Postestructuralismo y Deconstrucción»), o ya reformulados desde posiciones suplementarias y polémicas («Teoría de la crítica marxista», «Psicocrítica y Mitocrítica», «Hermenéutica y Teoría de la Recepción»). Con todo, en el diálogo explícito o elíptico que entablan entre sí los textos de una u otra tendencia se refleja, antes que una progresión de fondo, una variación plural de los discursos críticos, cuyas modulaciones transparentan a su vez la naturaleza multiforme de la literatura. De tal pluralidad es expresión también una *conciencia crítica* que ha estado ligada de raíz a la escritura literaria y al pensamiento filosófico. Puesto que es justamente el ensayo la forma donde la literatura, la teoría y la crítica se funden en una aleación cambiante y proteica, se ha creído oportuno que este compendio se cierre con algunos modelos del ensayismo cultivado magistralmente por poetas y filósofos. En lo que se refiere a las entradas de autor que preceden a cada ensayo, hemos pretendido que sean ceñidas biografías intelectuales, necesariamente breves, que ofrezcan información pertinente para la comprensión de los textos seleccionados. Aparte de otras herramientas más previsibles, la encomiable *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (University of Toronto Press, 1993), editada por Irena R. Makaryk, nos ha resultado de gran ayuda.

La necesidad o irrelevancia de un proyecto de esta naturaleza debe decidirla cada lector. A los editores nos une la convicción de que la teoría literaria es tan necesaria como el aire que respiramos. Y en gran medida nos ha impulsado la sospecha, insidiosamente verificada en tiempos dudosos, de que son demasiados los que siguen pensando que dicho aire (el que respiramos) es transparente. Creemos que no lo es. Creemos que tiene, como evoca Juan Carlos Rodríguez al hilo de un verso de Montale, una consistencia vítrea. Y que urge indagar dicho espesor en lugar de habitarlo en la ilusa persuasión de que no existe. En España, hoy, se proclama demasiado la superación de toda teoría o se cultiva jactanciosamente la llamada «lectura directa» de los textos, sin «anteojeras teóricas», sin la «necesidad de interpretar», sin «rigores académicos». Se denuncia el «vicio crítico». Se suscribe, así, una afectada renuncia a la inteligencia. Parece extraño que Fernando Lázaro Carreter, quien con esmerado tesón puso a circular en España durante los años setenta las tesis de los formalistas rusos, pueda opinar, en 1982, que las numerosas «lecturas formalistas, psicoanalíticas, ideológicas, y, en general, semióticas, que nutren las colecciones de bolsillo [...] si no me engaño, con la salvedad de unos pocos títulos, están promoviendo entre el público lector sospechas de gratuidad próximas al hastío» («Leo Spitzer o el honor de la filología»). Es evidente que el ruido epigonal ha podido, en el ámbito hispánico, contaminar el mercado, pero más lo es que el hastío puede ser entre nosotros, como denunciara Antonio Machado, un hábito nacional, en ocasiones una excelsa coartada. Por lo demás, «la salvedad de (esos) pocos títulos», que quizás no sean tan pocos, justifica una genuina defensa de la teoría. El hastío se combate fácilmente. Basta pararse a distinguir las voces de los ecos. Pero ojo: nunca para escuchar «entre las voces, una». Conviene escucharlas todas, o cuantas sea posible.

La teoría literaria moderna no es un antro de desechos o un bazar que acumula trofeos más o menos exóticos. No es la tosca cartografía bosquejada tras una expedición sin rumbo fijo. Desde comienzos de siglo hasta comienzos de los años ochenta, la sucesión de teorías, metodologías o formas de lectura exhibe un régimen de integración, deudor de una profunda relación dialéctica. La orientación hacia el lenguaje, el texto y la escritura es dominante en un amplio grupo de propuestas, muchas de las cuales han permitido y permiten tender puentes seguros con ámbitos posiblemente extratextuales, como el inconsciente, la ideología o el poder. La lingüística saussureana y el formalismo ruso están, *bon gré mal gré*, en la base de toda teoría moderna solvente, y casi ningún teórico de altura, marxista, feminista o mitógrafo, puede renunciar, que sepamos, al respeto debido a las formas lingüísticas como espacio de articulación inmanente del sentido. Parece que hoy esta pulsión inmanente se está viendo amenazada: la teoría literaria, tal y como la conocimos, resulta prácticamente irreconocible. La invasión de metodologías

sociológicas, bien que carentes del rigor de dicha ciencia, parece haber sucedido al *impasse* evidente que tuvo lugar a comienzos de los ochenta. Pero esa sucesión cronológica no es superación dialéctica. También Spinoza fue un *impasse*, en su caso del racionalismo, mas no ha dejado de ser un filósofo contemporáneo. La teoría fuerte es hoy incontemporánea, intempestiva, pero *es*. La década de los setenta y la primera mitad de los ochenta presenciaron una parálisis de la teoría fuerte, una retención explosiva, nunca una extenuación, que renovó su fuerza, la refinó, llevando a límites desconocidos la disciplina moral contenida, como un latido de fondo, en aquella propuesta formalista con la que un puñado de rusos reventó el espiritualismo tardorromántico fundando la teoría moderna. Los agentes de esa parálisis fueron Paul de Man o Fredric Jameson, Roland Barthes o Hans-Robert Jauss, Michel Foucault o Stanley Fish, Jacques Lacan o Stephen Greenblatt, todos ellos herederos de una mirada fuerte, inmanente, pegada al rumbo incierto de la letra, todos ellos más o menos girados al discurso, patólogos de la escritura, recelosos de lo que Barthes llamara «las falsas racionalidades del lenguaje». El aparente inhumanismo resultante incomodará a muchos, pero sólo desde ese prefijo *(in-)* cabe fundar otro humanismo, mucho menos ingenuo y mistificado. Teóricos tan admirables como Bakhtin o Voloshinov ilustran la potencia de conflicto contenida en el rigor posformalista, capaz de hacer confluir lecciones retórico-sintácticas y percepciones ideológicas en un solo golpe de vista. Hoy son muchos los que creen poder olfatear la ideología. Son escasos, en cambio, los que distinguen una estructura ergativa, por no mentar una enálage o indicios de braquilogía. Quizá esto no resulte ya importante. Pero lo fue, de manera decisiva, para gentes como Eikhenbaum o Genette, Curtius o De Man, Barthes, Todorov, Greimas, para Lacan, para Bloom. Y lo fue porque pensaron que un desplazamiento pronominal, un escamoteo léxico o una inversión sintáctica son las trazas textuales de una partida de cartas inmanente, la literaria, en la que el hombre *literalmente* se la juega. Ni al pie de la letra ni en el «bel-letrismo», sino en lo literal: la letra misma.

Todo el que piense que se puede decir algo sobre un texto literario sin hacer teoría se equivoca. Todo decir sobre la literatura es un decir teórico: aquí no existe la pureza o el blanco nuclear. Uno puede aspirar a «la transparencia, dios, la transparencia» (Jiménez), soñar con afirmar «así se construyó la transparencia» (Neruda). Pero se engaña: las hebras de opacidad son ubicuas. Quien así se engaña, quien supone que ha logrado esquivar el «fárrago pernicioso» de la teoría, la opacidad tegumentosa de los métodos, lo que suele hacer, inadvertidamente, es habitar alguna catacumba hermenéutica decimonónica. Son lugares muy frescos, quién lo duda, pero su luminosidad es cuestionable. La supuesta teoría blanca o transparente, la que se presenta como no teórica, acostumbra a saquear algún matiz de la siguiente foto fija: la de *un autor*, sentado frente a una

ventana, tras la que contempla *el mundo*, congelado en el trance de abrir un cajón para *seleccionar un tropo* que le permita *expresar* un rincón de *su alma*. Una hermosa instantánea, en efecto, harto digna y conventual. Pero probablemente incierta. Somos muchos los que pensamos que conceptos como autor, mundo, selección retórica, intención expresiva o alma, consienten un examen riguroso, conducente, en muchos casos, a su más estricta destrucción.

La presente antología tiene, pues, una función persuasiva. Pretende convencer al lector de que los textos seleccionados, lejos de ser vitrinas de un museo polvoriento, son más bien peldaños de una escalera, puede que no directa o vertical, puede que algo sinuosa o paradójica, al estilo de Piranesi, pero sin duda promotora de una moción integrada. Decía Eagleton con ingenio que la crítica literaria es como un laboratorio en el cual algunos empleados, vestidos con batas blancas, están sentados frente a los paneles de control, mientras otros arrojan palillos o monedas al aire. En efecto, en la escalera-laboratorio de la teoría literaria hay, como en la borgeana biblioteca de Babel, plataformas múltiples que permiten actividades diversas. Pero no nos engañemos. De una parte, muchos de los ingenieros de bata blanca se han limitado a diseñar programas de estadística pueril: en la pantalla sólo observan el caer, fosforescente y ralentizado, de las monedas. De otra parte, los adivinos primarios pueden exhibir destrezas metodológicamente inexplicables: ese célebre *clic* intuitivo de Spitzer sólo justificable desde el axioma «Methode ist Erlebnis» (el método es la vivencia), entendiendo por vivencia: experiencia vital, erudición personal, sensibilidad, inteligencia. Para Eagleton la teoría literaria proporciona tan sólo un idioma de articulación conceptual que permite decir ciertas cosas de cierta manera sobre ciertos objetos, presuntamente «literarios». Nosotros no lo creemos así. La teoría literaria, la mejor, la fuerte, bien asimilada en su pluralidad, es un parapeto de visión cognoscitiva: un espacio dialéctico. Y no se trata ya de abrazar un eclecticismo de saldo o un tibio ecumenismo de salón. Se trata de comprender (para ello hay que leer) que ciertas contribuciones teóricas del siglo XX están poderosamente vinculadas en su desplazamiento, nunca en avance hegeliano, nunca en superación canceladora, sino en moción tectónica y/o arquitectónica. La mayor parte de las grandes contribuciones de la teoría moderna se han hecho en diálogo conflictivo con las precursoras y contemporáneas. Aquí no hay sitio para la generación espontánea. Leer textos literarios es como visitar ciudades. Si sólo lees uno, entonces ya sabes con certeza lo que es la literatura: la literatura es ese preciso texto y no otra cosa. Si sólo has visto una ciudad, entonces ya sabes lo que es una ciudad: la que tú habitas y sólo ella. Esta condena en lo singular determina un tenaz fatalismo epistemológico, difícilmente refutable. Hay otra solución: leer muchos textos literarios, visitar muchas ciudades. De optar por ella, la conciencia construye, de

manera tan inadvertida como analítica, una noción precisa del objeto texto literario o del objeto ciudad. El procedimiento es una decantación analógica que privilegia lo necesario, borra la contingencia, dejando siempre espacio a la expresión de lo aleatorio. Lo que nunca es aconsejable es conocer solamente dos textos literarios o dos ciudades. Entonces la confusión es absoluta. Pues bien, esta parábola es aplicable a las teorías literarias contemporáneas. Quien sólo conoce una suele estar en lo cierto. El problema es que su certeza nos es tan indiferente como repulsiva. Quien sólo conoce dos suele estar en lo confuso, abrumado por maniqueísmos falaces y pugnas insensatas. Quien conoce tres, cuatro, cinco, o más, incurre en la moción tectónica que mencionaba, un desplazamiento cognoscitivo que ajusta piezas, decanta intuiciones, ensambla moldes, y termina reconociendo, no sin cierto asombro, que comienza a entender mejor no ya lo que sea la literatura, sino lo que seguramente no es. El hueco restante, innombrado, la buscada *verdad* de lo literario, es algo inasequible que nos permite, después de todo, seguir hablando. No es un azar que los más grandes teóricos del siglo hayan sido, de alguna forma, comparatistas. Pero hay que insistir: comparatistas de textos literarios y comparatistas de teorías literarias. Toda gran teoría contiene, pues, una alta proporción de apoyo en métodos circundantes, y un inequívoco gesto de refutación. En muchos casos, como en Voloshinov o De Man, la compulsión destructiva expresa mejor el signo de su contribución. No hay, en la teoría literaria, poligénesis: un método de lectura no es un champiñón. Un método de lectura es, más bien, un peldaño articulado en una dirección. El lugar al que conduce la escalera es una región insólita: una azotea o sótano de la conciencia que llamamos alerta crítica. Una vez instalados, conviene no tirar la escalera: la moción teórica no es una excursión mística. Conviene tenerla siempre a mano, no sólo porque el viaje no termina nunca, siendo todo suelo provisional, sino porque los imbéciles siempre están al acecho *(infinitus stultorum est numerus)* y porque todos, además, llevamos uno dentro. Recordarnos que el aire que (no) vemos es un aire que puede y debe ser visto es la función de esta antología, de este *vademecum*.

Recordarnos, por ejemplo, que, cuando compramos una novela, en algún lugar de su aplanada celulosa suele poner «novela». Hemos dejado de verla, pero la palabra está ahí: nos interroga. Leemos la novela pero no leemos *novela*. En *The Adventures of Augie March* (1953), tal vez la mejor novela de Saul Bellow, el protagonista confiesa que comprendió mejor a su abuela cuando comenzó a leer la literatura a la que ésta era adicta: «Empecé a darme cuenta de ello [su potencial ternura] cuando luego leí algunas de aquellas novelas que yo le traía de la biblioteca. Me enseñó el alfabeto ruso para que yo pudiera descifrar los títulos. Una vez al año leía *Anna Karenina* y *Eugenio Oneguin*. Ocasionalmente, me veía en apuros si le traía un libro que ella no quería. "¿Cuántas veces tengo

que decirte que si no pone *roman* no lo quiero? No miraste dentro. ¿Tan débiles son tus dedos que no pudiste abrir el libro?"». Entre improperios y lindezas, la abuela concluye: «"No tienes ni el cerebro de un gato, caminar dos millas para traerme un libro de religión sólo porque dice Tolstoi en la cubierta"». Este breve episodio encierra, aparentemente, escasa relevancia para la novela de la que forma parte. Contiene, sin embargo, una pertinencia oblicuamente central para eso que denominamos *teoría de la literatura*. La abuela sabe identificar el oscuro objeto de su deseo: libros de una biblioteca en los que aparezca la palabra *roman*. Que exista o no eso que llamamos novela, es, sin duda, uno de los asuntos a los que tratan de dar respuesta algunos de estos ensayos. Juan Carlos Rodríguez, sin ir más lejos, abre su propuesta con un paratexto de la pluma de Francisco Yndurain: «A la poca atención, más bien ninguna, que dedicaron a la novela los humanistas, que no encontraban dónde situar un género del que no había preceptos». El lamento es tan viejo como la clandestinidad del género cuyo desamparo denuncia. Y su alcance, pese a toda preceptiva, se extiende asimismo al teatro y a la poesía. Qué es la literatura, se preguntaba Sartre en 1947, y una respuesta provisional sería: aquellos textos en cuyo interior *dice literatura*. Porque, muy a pesar de la inteligencia de viejos preceptistas y modernos teóricos, aunque el texto literario *no diga* literalmente *literatura*, a modo de etiqueta consolatoria («puedes leerme, soy literatura»), en su interior *se dice* mecánicamente, dialécticamente, retóricamente, la *literatura*. No hay mejor teoría que la propuesta por el texto, que casi siempre *se sabe* mejor que la mirada humana. El mero hecho de que Bellow introduzca esta anécdota en un estadio tan inicial de su novela no debe llamarnos a engaños: su texto está saldando, quizá de manera inadvertida incluso para el propio Bellow, una deuda secular con la indefinición del genero novelesco. A la novela no le bastan ni los títulos de crédito ni el aliño publicitario que, eventualmente, habrá de rebozar su cubierta. Pero el lector contemporáneo del *roman* de Bellow no necesita, ni siquera, la fortaleza de unos dedos que puedan abrir las páginas. Su contraportada recoge un piropo, suficientemente normativo, de Martin Amis: «*Las aventuras de Augie March* es la Gran *Novela* Americana. No busques más». El caso es que muchos seguimos buscando. No tanto por criterios de grandeza: el problema no es el más o menos de la novela, y por extensión de la literatura. Sino más bien por un asombro placentero: el problema es el *qué* (naturaleza, esencia, *quidditas*) de la literatura, una literatura, esta literatura, cualquier literatura, que nos estimula, nos mueve, nos limpia, nos enajena, nos mancha, nos proyecta. A dicha incógnita tratan de dar solución todos los ensayos que siguen, escritos por personas que, en el fondo, suponen que no le basta al texto literario con *decirse literario*: que su excusa no es consistente, su pasaporte falso, su coartada indemostrable, su contraseña balbuceante. La variedad de sus propues-

tas puede ser índice tanto de inteligencia como de torpeza. Dejémoslo en perplejidad, por aquello de la prudencia liminar. Y retomemos el paso de Bellow para ilustrar, siquiera a vuela pluma, esta misma diversidad.

Formalistas y estructuralistas dirán que la abuela relee compulsivamente esas novelas, y no otras, porque ha identificado la sistematicidad de una trama que es, en el fondo, la de todas las tramas. Ya se ha dicho: «Lire est douce, relire est plus douce encore. A mon âge, on ne lit pas, on relit». La misma edad que la abuela de Augie, la misma ancianidad, hemos de suponer, de esta conciencia occidental que, entre los años veinte y los sesenta, esboza una invariante formalista, estructural, como meollo del ser literario. Barthes lo recuerda al comienzo de un texto aquí recogido: «Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato: ver todos los relatos del mundo (tantos como hay y ha habido) en una sola estructura». Que *Anna Karenina* reitera verdades aparentemente universales es algo que muchos lectores de Tolstoi, formalistas o marxistas como Lenin, han sabido poner de manifiesto. También lo hizo el tardorromántico Nabokov, cuya novela *Anna, or Ardor* (1969) juega no en vano a la reiteración, reiniciando un viejo inicio: «"Todas las familias felices son más o menos diferentes; todas las infelices son más o menos iguales" dice el gran escritor ruso en el comienzo de una famosa novela *(Anna Arkadievitch Karenina)*». Pese al sarcasmo de la coda («Esta aseveración tiene poca o ninguna relación con la historia que está a punto de desplegarse, una crónica familiar...») la historia *(story)* de Nabokov reincide en la trama inesquivable de la otra del maestro Tolstoi. La misma, muy probablemente, que la del discípulo de ambos: Saul Bellow. En el fondo, las tres son asimilables al subtítulo de la de Nabokov: «A family chronicle». Muchos estructuralistas no dudarían, por cierto, en asediar esta insidiosa pluralidad terminológica: roman, novela, historia, crónica. Por no mentar la diferencia, improbablemente esencial, entre la novela *Anna Karenina* y el poema narrativo *Eugenio Oneguin*. Para algunos, el poema es sólo prosa medida *(prose mesurée)* y la estructura queda intacta en la desviación poética. Para otros, dicha desviación (el poema) no es meramente epidérmica, sino que determina otra esencia, en absoluto sometida a la coerción sistémica del *mythos* o argumento aristotélico. Nabokov, por cierto, traductor de *Eugenio Oneguin* al inglés, no dudó en considerarla una novela *(A Novel in Verse)*, con todas las de *qué* ley. Por su parte, los defensores del psicoanálisis en su aplicación a la interpretación literaria, regresarán a esa invariante, *family chronicle*, para recordarnos que *family romance* (novela de familia) es la expresión inglesa que traduce el concepto freudiano de *Familienroman*. Esto es: para decirnos que, en realidad, si la trama se repite no es por la intrínseca idoneidad mecánica de su estructura, sino más bien por el ajuste de la misma a otra trama inexorable: la trama de familia. No importa si estiramos o apretamos su extensión, desde la familia genérica de la humanidad (psicoanálisis antropológico universal) hasta la recóndita, casi superflua, familia de Augie March. Y decimos casi porque de ser así, de ser esa (y no otra) familia la decisiva para la elucidación del sentido de la novela, de esta novela (y no otra), entonces operaremos con criterios muy singulares. Algunos, como Mauron, leerán la tra(u)ma familiar del personaje Augie March como probable transferencia de la tra(u)ma familiar, el llamado mito personal, del narrador Saul Bellow. Otros nos hablarán de las razones, recurrentes, que determinan la universalidad del axioma de Tolstoi: la distinción de los felices y la indistinción de los infelices. Se repite la desgracia porque hay leyes psíquicas inescapables que rigen, por igual, en el modo en el que somos heridos, amedrentados, derribados. La cadena de traumas, represiones y sublimaciones sigue en todos nosotros un curso psíquico similar. Las formas del placer se extravían, parece, en un mapa mental que nadie ha logrado trazar. No les quepa duda: la recriminación de la abuela abrirá surco en la conciencia de Augie. Y no sólo narratólogos o psicoanalistas. También marxistas, feministas, semióticos, neohistoricistas, hermeneutas, poscolonialistas, todos tendrán algo que decir sobre la novela de Bellow. La diferencia entre abuelo y abuela (una mera letra), entre imperios ruso y americano (unos pocos años), les bastará a muchos para trazar su filigrana interpretativa. Y en medio, el judío Bellow pulsando la picaresca o la noción, anciana, de *aventura* para regocijo de otros, volcados al comparatismo, las fuentes o la etnografía. Siempre algo que decir, más o menos probable, sobre esta novela o sobre el pasaje citado que tímidamente la refracta.

Decía Paul de Man que poética y hermenéutica pueden reconciliarse en la interpretación de una comparación homérica: Aquiles es (como) un león. Decía García Lorca que la ignorancia del niño Stanton es un monte de leones. No sabemos si bastará, para la resolución de esta segunda metáfora, con dicha reconciliación. O si acaso convendrá invocar la orografía, o quizás la zoología. Decía Lázaro Carreter que el círculo filológico de Spitzer es como el león de los bestiarios medievales, que, a cada paso, borra con la cola sus huellas para burlar a sus perseguidores. Decía Terry Eagleton que todo el enigma de la teoría literaria puede encerrarse en la siguiente alegoría: «Nosotros sabemos que el león es más fuerte que el domador de leones, y también lo sabe el domador. El problema es que el león no lo sabe. No es irrelevante que la muerte de la literatura pueda ayudar al león a despertarse». Nuestra pregunta, ahora, es: ¿devorará ese león a Aquiles, si Aquiles es fuerte como un león? ¿O al niño Stanton, cuya ignorancia amansa leones? Nos tememos que no. Las huellas de Aquiles son tenaces: ni una revolución ni un círculo podrán borrarlas fácilmente. Muy a pesar de Eagleton, ni la literatura ni su teoría están en trance de morir. Hemingway podrá dispararle a los leones o dispararse a las sienes, pero da igual, su literatura está viva. Siempre habrá un turista

alemán enfrascado en su copia de *Der Leopard*, sentado en las terrazas de Taormina, paladeando arcaísmos de Lampedusa, mientras su hijo, tan extático como su padre, escruta recortables de *The Lion King*. Y siempre habrá un *passant* inadvertido, leonino, impertinente, que contemple esa escena y nos la cuente. Augie March, a la postre, aprenderá la lección. No es *roman* la palabra que deben exhibir los libros que su abuela quiere. Es algo más. Es *roman* de *león*. De León, esto es, Tolstoi, autor de *Anna Karenina*: *roman*.

* * *

La edición de este libro no habría sido posible sin la colaboración recibida en el proceso –un tanto arduo y sinuoso– de su realización. Es justo reconocer aquí el interés y la generosidad con que el proyecto fue acogido por Ediciones Akal, primero en la persona de Juan Barja, que en todo momento dio el impulso necesario a una tarea no exenta de dificultades formales, y después en la de Jesús Espino, que con la mejor disposición ha contribuido a estimular y llevar a buen término el trabajo editorial. Una mención especial de gratitud merecen quienes han prestado su ayuda en las distintas fases de la elaboración de esta obra. Juan Carlos Gómez Alonso participó con tesón en las tareas de recopilación e intendencia del material bibliográfico antologado. Paula Martín Salván redactó las entradas de Hayden White y Fredric Jameson. Azucena González Blanco redactó las entradas de Michel Foucault y Edward Said. Marta Abuín González intervino eficazmente en la localización y revisión de algunos textos. Tomás Albaladejo facilitó con su labor de mediación la mejora de ciertos aspectos relativos al contenido de esta antología. Vaya finalmente nuestro agradecimiento para los autores españoles y extranjeros que de manera desinteresada han permitido la reproducción de sus escritos.

J. M. C. A. y J. J. H.

Introducción
El retorno de la teoría

José M. Cuesta Abad y
Julián Jiménez Heffernan

Es ya un lugar común afirmar que la historia de la filosofía del siglo XX ha sido la de unas formas de pensamiento en las que de un modo u otro ha predominado el llamado «giro lingüístico». En *The Linguistic Turn* R. Rorty atribuye la invención del sintagma que aparece en el título de su obra a G. Bergman (*Logic and Reality*, 1964), que acuñó tal expresión para referirse a la estrategia más o menos metódica de todos los filósofos del lenguaje que hablan del mundo por medio de un discurso que habla sobre el lenguaje que habría de ser «apropiado» para hablar del mundo. En principio, no hay duda de que esta definición del giro lingüístico como táctica *circular* o autorreferencial del discurso filosófico designa la orientación preeminente en los programas que parten del positivismo lógico y la filosofía analítica para llegar a las teorías del lenguaje ordinario y la pragmática. Sin embargo, la palabra «giro», lejos de ser unívoca (como sería de esperar de un método filosófico que dice aspirar a la *propiedad* en el uso del lenguaje), sugiere una multiplicidad de significados que tal vez responda fielmente a la diversidad de los discursos teóricos que se sitúan bajo el signo epocal de un paradigma epistemológico cuyos lenguajes críticos propenden a hablar de sí mismos antes que de cualquier otra cosa. Puesto que el giro lingüístico ha representado, según suele admitirse, una ruptura o un «punto de inflexión» en el modo tradicional de concebir los discursos teóricos y científicos, conviene considerar cuáles son los sentidos de una palabra cuya determinación semántica resulta tanto menos evidente cuanto más *impropia* se revela su aplicación. En el caso de Bergman, la aplicación traslaticia de la palabra «giro» trata de significar el «rodeo» o «merodeo» de quienes, en lugar de referirse directamente a la realidad o al objeto que pretenden conocer, reflexionan sobre las condiciones del uso epistemológico del lenguaje. La tarea filosófica aparece ahora como un dar vueltas en *torno* al lenguaje, es decir, la palabra *turn* connota (poco más o menos como en *The Turn of the Screw* de H. James) un proceso en el que la repetición cíclica de una operación produce el desdoblamiento o la reduplicación intensiva de un mismo efecto o de la operación misma.

Pero la expresión «giro lingüístico», además de significar una especie de autotropismo por el que el lenguaje teórico «se vuelve», no hacia las cosas, sino hacia el propio lenguaje, proyecta otros sentidos que revelan su plurivocidad conceptual e ideológica. De una parte, la significación circular del giro remite a la ambigüedad semántica del concepto de *revo-*

lución, que –como ha mostrado R. Koselleck en *Futuro pasado*– comprende, bien sea la inicial acepción naturalista y cosmológica de la vuelta de una fase en un proceso recurrente, bien el sentido posterior de un cambio periódico o de una transformación radical e innovadora en el curso del acontecer histórico. La propia fórmula de «giro copernicano», que indica un momento disruptivo en la supuesta continuidad de la tradición epistemológica, está asociada a las imágenes cosmovisionarias de lo circular, es decir, a una de esas metáforas llamadas por H. Blumenberg «absolutas» que regresan cíclicamente como una suerte de arquetipo histórico-natural. En breve, el giro puede señalar el retorno *(re-turn)* de algo ya sido y al mismo tiempo la renovación por la que algo del pasado es objeto de una transformación cualitativa y progresiva. Esta ambigüedad aparece también, por ejemplo, en el término que emplea Heidegger para denominar el «giro lingüístico» de su pensamiento: la *Kehre* nombra, en efecto, el «viraje», la «vuelta» o el «retorno» del discurso filosófico heideggeriano –deudor de las intuiciones originarias del pensamiento griego– hacia una consideración ontológica del lenguaje como *casa del Ser* y *apertura de mundo*. En cierto modo todas las teorías que postulan la prosecución o la rehabilitación neotérica de antiguas disciplinas y concepciones precedentes participan de la idea de «giro» como constante *transhistórica* a partir de la cual el pensamiento y el conocimiento evolucionan a través de una suerte de hegeliano movimiento de relevo, superación o *Aufhebung*. De otra parte, el sentido puntual y disruptivo del giro, que es indisociable del énfasis que el concepto histórico de lo revolucionario pone en el cambio como discontinuidad y diferencia respecto de un estado de cosas anterior o de una tradición vigente, indica una reorientación, un desplazamiento o un desvío (*détour, Umweg*) en relación con un camino previamente trazado, una norma preestablecida o una idea consolidada por la convención y el hábito. Puede decirse que el esquema estructural de este significado de la palabra «giro» no es otro que el modelo retórico-gramatical del *tropo*. Como término técnico que denomina en general los desvíos figurales de la expresión lingüística respecto de las normas estatuidas por la gramática, el tropo no sólo supone una ruptura de las expectativas sintácticas y semánticas previstas por el código que le precede *in absentia*, sino también un momento reflexivo que pone *in praesentia* o en un primer plano la forma lingüística de la expresión, y con ella la necesidad crítica de comprender, antes que el significado preciso de un uso *impropio* del lenguaje, el mecanismo lingüístico que hace comprensible o no tal uso.

Desde este punto de vista, las tendencias teóricas que se adscriben al giro lingüístico implican, por dispares y aun enfrentadas que puedan ser sus premisas y sus conclusiones, *un doble desvío* del que tendría que seguirse la mencionada discontinuidad respecto del sistema canónico de la tradición filosófica a la que ellas mismas pertenecen en calidad de

«rupturas». Históricamente, el giro comporta un desvío de la tradición que pone en tela de juicio la validez de las teorías filosóficas anteriores –partícipes todas ellas, por así decir, del discurso metafísico– a través de una crítica del lenguaje que se impone la tarea de poner en evidencia el error, el absurdo o la «malformación» lógica de sus principios y afirmaciones. Por cuanto tienen de «crítica del lenguaje», las teorías del giro lingüístico han podido reconocer cierto carácter precursor al análisis lógico-categorial de Aristóteles (p. e., en *Peri hermeneias*) o a las gramáticas especulativas de los filósofos medievales. Sin embargo, el giro lingüístico se constituye más bien en una impugnación radical que sólo comienza a insinuarse marginal e incipientemente a partir de la desmistificación postkantiana del lenguaje metafísico llevada a cabo por una línea heterogénea de pensamiento crítico que va desde Hamann y Humboldt hasta Peirce, Mauthner, Frege o Wittgenstein. Teóricamente, el giro tiene lugar en las formas de discurso teórico que se desvían de los paradigmas filosóficos de comprensión transcendente o transparente de la realidad a través del lenguaje en aras de una autocomprensión teórico-crítica de éste como precondición de cualquier tentativa posible de conocer el mundo «o» comprender el texto. En otras palabras, el denominador común a las distintas teorías del giro lingüístico estriba en la autocomprensión o la metacrítica del lenguaje como *medium* de todo presupuesto ontológico, epistemológico y pragmático. Esto quiere decir que la *legibilidad* del discurso teórico (entendida aquí como diafanidad referencial e inteligibilidad semántica y lógico-conceptual de su lenguaje) condiciona *kantiano modo* la posibilidad misma del objeto de comprensión; y que la autocomprensión crítica del lenguaje, al anteponer el análisis de la estructura verbal del propio discurso teórico como constitutiva de la comprensibilidad de su objeto, fluctúa entre el problema de la «literalidad» y el de la «legibilidad».

El problema de la literalidad de las formas (y de su legibilidad) ha sido sin duda el *Leitmotiv* de la teoría literaria contemporánea, y las observaciones anteriores sobre el giro lingüístico no tratan sino de situar preliminarmente dicho problema en el marco epocal de una transformación tal vez irreversible en el modo de concebir el cometido crítico del discurso teórico. Es sabido que la teoría literaria del siglo XX –que a este respecto bien pudiera llamarse el *Siglo del Formalismo*– mostró muy pronto un interés preferente por el estudio del lenguaje poético, de manera que sus métodos de análisis no serían sino otra expresión de un «giro lingüístico» impuesto en gran medida por la naturaleza material y estructural del medio artístico propio de la literatura. En efecto, «Lingüística y Poética» han sido, aun antes del título del conocido ensayo de R. Jakobson (1958), los términos que cifran, por un lado, la influencia fundamental que el modelo lingüístico de Saussure *(et al.)* ejerció primero sobre el formalismo ruso y después sobre el estructura-

lismo europeo y, por otro lado, el retorno de la Poética como disciplina clásica a la que –profundamente renovada– sigue correspondiendo el análisis y la explicación de las formas literarias en cuanto tales. El punto de partida de las teorías literarias formalistas se basa, pues, en una «evidencia inmediata» que P. Valéry resumió de este modo en su escrito sobre «L'enseignement de la Poétique au Collège de France»: «la Littérature est, et ne peut pas être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines proprietés du langage» (*Oeuvres,* ed. J. Hytier, 1957, p. 1440). Este axioma, asumido sin reservas por las diferentes versiones de la crítica formalista, conduce al corolario de ascendencia fenomenológica según el cual el estudio de la literatura –o de la jakobsoniana literariedad *(literaturnost')*– consiste sobre todo en la *werkimmanente Deutung*, la interpretación inmanente de las obras. En breve, puede decirse que las teorías literarias formalistas se aproximan al cambio de perspectiva característico del «giro lingüístico» en tanto que propugnan una comprensión de la literatura como lenguaje que debe ser interpretado lingüísticamente. En otras palabras, el objeto de la crítica formalista no es otro que un lenguaje cuyas propiedades sólo puede ser determinadas o explicadas por un *metalenguaje.*

Ciertamente, los análisis metalingüísticos del formalismo y el estructuralismo presuponen un concepto de «autoconciencia» o reflexividad que, habiendo perdido su dimensión subjetiva, sería tributario del carácter objetivo del lenguaje literario y de su comprensibilidad. Así, Tz. Todorov ha destacado que las tesis de Jakobson sobre la autonomía del lenguaje poético proceden de las ideas de poetas como Novalis y Mallarmé, que aparecen en sus escritos poetológicos desde el principio: «Es Novalis y no Jakobson quien, en efecto, ha definido la poesía como una "expresión por la expresión"... Y no hay mucha distancia entre la *Selbstsprache*, autolengua, de Novalis, y la *samovitaja rech*, discurso autónomo, de Khlebnikov» (Todorov, «La poétique de Jakobson», en *Théories du symbole*). El metalenguaje de las teorías literarias formalistas no sólo implica cierta facticidad del lenguaje-objeto, reducido en lo posible al plano mensurable, perceptible u observacional del *significant*, sino también algo similar a una «autotransparencia» referencial del metalenguaje en relación con el lenguaje-objeto de los textos analizados. Pero lo que encubre la asepsia interpretativa de los análisis formalistas y estructuralistas es, como se ha señalado con frecuencia posteriormente, una interpretación preconcebida y un tanto ingenua de la «obra en sí» como *Ding-an-sich.* Entre la facticidad y la hipóstasis trascendente, el *an sich* implícito en el concepto de literariedad convierte el metalenguaje teórico en el medio de expresión de una Idea platónica. Cierto es que hay una intuición penetrante –por lo demás de ascendencia romántica (Fr. Schlegel, Novalis, Poe...)– en la concepción formalista del metalenguaje crítico como *auto-ex-posición* traslaticia del proceso formativo que despliega la

obra. Sin embargo, el formalismo y el estructuralismo dan por sentado justo lo que por principio las teorías del giro lingüístico no se permiten presuponer, a saber: que los conceptos y los procedimientos del metalenguaje teórico son apropiados –sin haber sido sometidos a una crítica exhaustiva de sus preconcepciones– para la comprensión o el conocimiento de la «cosa» de que hablan. Ni que decir tiene que la crítica formalista ha mostrado siempre un alto grado de autoconciencia teórica, y que la relevancia de sus contribuciones ha hecho de sus métodos un punto de referencia indispensable en la evolución ulterior de la teoría literaria. Pero habida cuenta del esencialismo metalingüístico (y en buena parte «metafísico») que es indisociable de los postulados teóricos y metodológicos de la crítica formalista, cabe extraer la conclusión de que en la teoría literaria contemporánea sólo se ha producido o consumado el giro lingüístico *stricto sensu* desde el momento en que el problema de la legibilidad del propio discurso teórico empezó a plantearse como requisito inexcusable de la legibilidad del texto literario.

No es indiferente el hecho de que las teorías de la lectura surgieran como una revisión polémica o una pretendida superación de los métodos críticos del formalismo y el estructuralismo. En la teoría literaria europea, las perspectivas interpretativistas de la *Rezeptionsästhetik* han tratado de historizar el legado conceptual y metodológico del estructuralismo por medio de una acentuación de sus proyecciones diacrónico-receptivas que se sirve de la semiótica de Mukařovskỳ o de las teorías de la *Konkretisation* de Ingarden y Vodička. Por su parte, las *reader-oriented theories* norteamericanas constituyen inicialmente una reacción contra la descontextualización interpretativa de sesgo formalista defendida y practicada por el *New Criticism* (p. e., la *intentional fallacy* de Wimsatt y Beardsley *vs.* la *affective Stylistics* de St. Fish). Pero más allá de la proliferación y la heterogeneidad irreductible de los programas críticos centrados en las respuestas interpretativas, la reflexión sobre la legibilidad (y al fin la «legitimidad» gnoseológica) del discurso teórico no implica sólo la consecución requerida por un problema que las teorías formalistas y estructuralistas, aun cuando no dejaran de sugerirlo, habían evadido o postergado, sino también la auténtica inflexión que define el *giro* llevado a cabo por las teorías literarias postestructuralistas. Tal cambio consiste –dejando a un lado ahora sus manifestaciones heteróclitas– en la transformación de la teoría literaria en una «teoría de la crítica» o, mejor aún, en una *Crítica de la teoría crítica.* Cuando decimos que la *legibilidad* se erige en el principio crítico fundamental de la teoría literaria, hay que entender la expresión «principio crítico» en el sentido transcendental del criticismo kantiano. Es decir, la crítica de la legibilidad no se ocupa tanto de la lectura o la interpretación metódica de textos ya dados, como si éstos fueran una positividad empírica objeto de experiencia inmediata, cuanto de las condiciones *a priori* que configuran el modo

también apriorístico de leer o interpretar los textos. Sólo que en la crítica de la legibilidad –solidaria del giro lingüístico– la subjetividad transcendental kantiana, que contenía e irradiaba los principios del entendimiento y la oscura raíz de las ideas, deviene una *lingüisticidad transcendental* que se objetiva en los procesos autorreflexivos y autocomprensivos de la interpretación.

Esta transformación de la teoría literaria en una crítica de la legibilidad quizás parezca el resultado de un énfasis excesivo y momentáneo, si no de una tendencia reduccionista o mistificadora. Sin embargo, los problemas críticos que dicha transformación ha subrayado son de una radicalidad y de una productividad tales, que no pueden ser pasados por alto en ninguna discusión sobre los límites y las posibilidades de la teoría literaria y de la literatura misma. Para determinar cuáles son los elementos vertebradores y el alcance de una crítica de la legibilidad, es preciso tener en cuenta que lo que hasta aquí se ha denominado «giro lingüístico» tiene lugar, referido a la teoría literaria, con el *re-torno* de dos disciplinas que mantienen desde antiguo una estrecha relación de reciprocidad: la Hermenéutica y la Retórica. Se trata, pues, de considerar hasta qué punto la conversión de la teoría literaria en una crítica de la legibilidad está vinculada a un *giro hermenéutico* y a un *giro retórico* que, aun cuando hayan sido conjurados o evadidos con frecuencia en los últimos años, han supuesto un cambio radical en los modos de concebir la teoría, el lenguaje y la literatura.

La idea de Nietzsche según la cual «no hay hechos, sino sólo interpretaciones» (*Nachgelassene Fragmente, Sämtliche Werke,* ed. de Colli & Montinari, 1980, vol. XII, p. 315) sintetiza el postulado máximo y la peculiar pretensión de universalidad de lo que cabe denominar el *criticismo hermenéutico*. En la teoría literaria postestructuralista esa afirmación nietzscheana deviene en otra que podría reescribirse como sigue: «no hay textos, sino sólo interpretaciones». Si esta frase no se reduce a expresar una especie de tautología en forma paradójica, dado que toda interpretación es en cierto modo un texto y todo texto configura *per se* una interpretación, es porque en ella la palabra «texto» connota, metafórica o metonímicamente, algo similar a una facticidad de las formas o una objetividad del sentido textual que la interpretación revelaría ilusoria. En cualquier caso, el carácter implícitamente tautológico de dicha frase, cuya ambigüedad hace posible su virtual formulación inversa («no hay interpretaciones, sino sólo textos»), tiene que ver con un uso especulativo del lenguaje que, por así decir, remeda los procedimientos categoriales de la ya vieja filosofía transcendental. Esta reversibilidad especulativa de los principios críticos, convertidos ahora en presupuestos intraspasables de una «razón hermenéutica» no exenta de ironía, reaparece a menudo en las tesis de los discursos teóricos que afrontan el doble problema de la literalidad y la legibilidad del texto literario. Así, Paul de

Man declara, al final de su ensayo sobre la «retórica de la ceguera» de Derrida como lector de Rousseau, «the absolute dependence of the interpretation on the text and of the text on the interpretation» (*Blindness and Insight*, cap. VII). Este aserto manifiesta, en efecto, una indecidibilidad entre interpretación inmanente y trascendente –o entre lo que ha sido habitual llamar «acceso intrínseco» y «extrínseco» al texto literario– a la que De Man se refiere previamente en uno de los pasajes introductorios de su «The Rhetoric of Blindness»:

> Un texto literario no es un acontecimiento fenoménico al que se pueda conceder alguna forma de existencia positiva, ya sea como hecho natural o como acto mental. No conduce a ninguna percepción transcendental, intuición o conocimiento, sino que requiere meramente una comprensión que ha de seguir siendo immanente porque plantea el problema de su inteligibilidad en sus propios términos. Esta área de inmanencia forma parte necesariamente de todo discurso crítico. La crítica es una metáfora del acto de leer, y este acto es en sí mismo inagotable (*Criticism is a metaphor for the act of reading, and this act is itself inexhaustible*).

Es más o menos evidente que lo que en este fragmento se llama lectura –o *act of reading*– no consiste en la simple atribución de significados a un texto, sino en algo parecido a un proceso dialéctico por el que un texto sólo puede ser tal en tanto que su lenguaje está condicionado *inmanentemente* por el metalenguaje de la lectura crítica como efectuación interpretativa de la obra. La interpretación, advierte De Man, tal vez podría definirse como la descripción de una comprensión o un entendimiento *(understanding)*, pero el término «descripción», utilizado frecuentemente para designar el modo de proceder analítico de los métodos formalistas, lleva consigo unas resonancias empíricas, perceptivas e intuitivas, que exigen la mayor reserva. En cambio, la interpretación puede caracterizarse como una «repetición» en la medida en que una obra no puede explicarse o entenderse sin la mediación de otro lenguaje. Naturalmente, la interpretación no es nunca una mera duplicación, pues cualquier repetición tiene lugar en un proceso temporal que asume tanto la diferencia como la semejanza. Pero si toda interpretación incluye indefectiblemente una repetición –en el modo o el grado que fuere–, ha de ser por ello mismo «inmanente». Puede decirse entonces que entre el texto literario y la interpretación se establecen en general relaciones metafóricas y metonímicas derivadas de posibilidades o propiedades inmanentes al lenguaje del uno y al metalenguaje de la otra. Esto es: la interpretación repite el texto como –dicho sea de un modo sólo ilustrativo y aproximativo– una metáfora o una metonimia *repiten* un término mediante su transposición en otro cuyo efecto estriba en una diferencia

o un desplazamiento («giro»: *turn, détour, tournant...*) de perspectiva que sólo el propio lenguaje hace posible.

Lo que interesa destacar aquí es el hecho de que de las observaciones demanianas cabe extraer dos formas teóricamente diferentes de interpretación que confluyen en la idea de la lectura crítica como transposición interpretativa que establece o determina las condiciones de legibilidad de los textos literarios. Decir que «del texto depende absolutamente la interpretación» supone indicar que la lectura se inclina a operar *metonímicamente*: la interpretación tiende a reexponer elementos del texto y a explicar las relaciones *(in praesentia)* que mantienen entre sí de acuerdo con los criterios de «contigüidad», «correlación», *pars totalis*, etc. Esta forma de lectura crítica, que acentúa las conexiones o las equivalencias estructurales entre el texto y la interpretación (pensemos en la famosa disección que Jakobson y Lévi-Strauss hicieron del poema *Les chats* de Baudelaire), coincide con el *modus operandi* de los métodos que privilegian los procedimientos metalingüísticos de análisis tradicionalmente característicos de la Poética y la Retórica. Pero sostener que «de la interpretación depende absolutamente el texto» significa insistir en el hecho de que la lectura procede al mismo tiempo *metafóricamente*: la interpretación propende a transponer las formas del texto y a comprender las relaciones *(in absentia)* que mantienen con sus posibles equivalencias semánticas siguiendo los criterios de «analogía», «sustitución», «transferencia», etc. En este caso la lectura crítica, que pone de manifiesto las diferencias o disyunciones entre el significante literal del texto y el significante figural de la interpretación, se corresponde con las estrategias de «desciframiento» que se identifican históricamente con las prácticas interpretativas de la Hermenéutica. Esta previsible distinción entre una lectura retórico-poética y otra hermenéutica, que evoca de inmediato el eterno conflicto entre *forma* y *sentido*, se atenúa hasta la indiferencia en una crítica de la legibilidad que, como la de De Man, no sólo es representativa de una de las líneas maestras del postestructuralismo, sino también –y más bien– de una teoría de la lectura en la que el giro hermenéutico y el giro retórico terminan por integrarse en una sola y la misma concepción de la crítica literaria.

En un ensayo incluido con el título de «Reading and History» en *The Resistance to Theory* (1986), pero publicado con anterioridad como introducción a una antología de escritos de H.-R. Jauss (*Towards an Aesthetics of Reception*, 1982), De Man ofrece unas cuantas reflexiones sobre la necesaria conexión entre Poética y Hermenéutica proclamada por los teóricos de la Estética de la Recepción alemana. En síntesis, las diferencias que señala De Man entre ambas perspectivas son las siguientes: a) la hermenéutica es un proceso dirigido a la determinación del significado que postula una función transcendental de la comprensión y suscita, antes o después, la cuestión sobre el valor de verdad extralingüístico de los textos literarios; b) la poética es, por su parte, una disciplina metalingüística (descriptiva o prescriptiva) cuyos análisis formales de las unidades lingüísticas tienen pretensiones de consistencia científica; c) la hermenéutica pertenece tradicionalmente a la esfera de la teología y a su continuación secular en las distintas disciplinas históricas; d) mientras que la poética se ocupa de la taxonomía e interrelación de las estructuras del lenguaje literario, la hermenéutica trata del significado de textos específicos; e) en un método hermenéutico interviene necesariamente la lectura, pero ésta constituye un medio para lograr un fin que, una vez alcanzado, debería hace de ella algo transparente y superfluo: «La finalidad última de una lectura hermenéutica satisfactoria –concluye De Man– es abandonar la lectura por completo». El ejemplo demaniano que ilustra las difíciles relaciones entre Poética *y* Hermenéutica no es sino el de la metáfora homérica que califica a Aquiles de «león»: si la lectura resuelve tal metáfora entendiendo que Aquiles era «valiente», se trata de una decisión hermenéutica; pero si el lector observa que Homero está empleando un símil o una metáfora, entonces su interpretación se inscribe en el dominio de la poética. De Man no deja de reconocer la debilidad de la distinción que intenta esclarecer y, como si el examen de su ejemplo le condujera a una conclusión imprevista o indeseada, no tiene más remedio que acabar por conceder cierta confusión con el fin de preservar la coherencia de su abstracta discriminación entre poética y hermenéutica:

> Resulta claro, sin embargo, de este ejemplo trucado (trucado porque al seleccionar una figura uno, de hecho, ha prejuzgado la cuestión) que se tiene que haber leído el texto en términos de poética para llegar a una conclusión hermenéutica. Uno ha tenido que advertir que se trata de una figura, pues de otro modo simplemente se entendería que Aquiles ha cambiado de especie o que Homero ha perdido el sentido común. Pero también hay que leer hermenéuticamente para «comprenderlo» desde la poética: hay que reconocer la valentía de Aquiles así como su humanidad para notar que ocurre algo en el lenguaje que normalmente no ocurre en el mundo social o natural, que un hombre puede ser sustituido por un león. Lo que este apresurado fragmento de poética improvisada quiere sugerir es que la hermenéutica y la poética, a pesar de ser diferentes y separadas, pueden entrecruzarse, como lo han hecho desde Aristóteles y aun antes. Se puede considerar la historia de la teoría literaria como el intento continuado de desenredar este nudo y hacer constar las razones por las que no se consigue.

Finalmente, De Man admite lo que su tentativa inicial se resistía a admitir: que la distinción entre poética y hermenéutica, aunque siga siendo teórica o metodológicamente pertinente, se oscurece tan pronto

como se pone de manifiesto su compenetración recíproca y constitutiva. La lectura hermenéutica continúa siendo «inmanente» en tanto que sólo puede resolver el problema que la expresión figural de un texto plantea a la comprensión a través de recursos intralingüísticos, esto es, por medio de una determinación de su posible significado en el modo de ese otro significante trópico que recibe en la semiótica de Peirce el nombre de *interpretante.* Pero lo que el ejemplo demaniano parece indicar –sin conseguirlo del todo– no es sino la diferencia entre la lectura hermenéutica como comprensión temática, supuestamente referencial, en cierto modo acrítica por automatizada, y la lectura poética como interpretación metalingüística o autorreflexiva que sería «consciente» de los mecanismos formales que condicionan y deciden la legibilidad de un texto literario. Estas diferencias entre hermenéutica y poética reconducen, en definitiva, a la dicotomía entre una comprensión acrítica e «irreflexiva» –o predecidida ideológicamente– del significado de los textos y una lectura crítica y autorreflexiva de sus estructuras lingüísticas. Con todo, una concepción tal de la hermenéutica no es ya (ni era entonces) sostenible, sobre todo si se toma en consideración el hecho de que, por paradójico que pueda parecer ahora, la teoría demaniana de la lectura es inseparable de un *giro hermenéutico* del que son tributarias (*velis nolis*) las lecturas deconstructivas. Cierto es que la hermenéutica ha sido proclive históricamente a una determinación del significado que reclama la función trascendental de la comprensión y tiene presente los «valores de verdad» de los textos bíblicos, jurídicos o literarios. Sin embargo, esta caracterización general deja de ser válida si se presta atención a dos aspectos de la transformación de la hermenéutica en una crítica de la legibilidad de la que la propia obra de De Man constituye una de las más logradas consecuencias.

En primer lugar, las orientaciones hermenéuticas de las teorías literarias postestructuralistas no suponen tanto un interés por la determinación del significado de los textos cuanto un intento de autocomprensión crítica de las propias operaciones interpretativas. Esto quiere decir que, en sus formulaciones críticas más consistentes, las teorías de la lectura contemplan el problema de la determinación del significado como un factor estructural dentro del proceso de la autorreflexión metódica del propio discurso. A este respecto, conviene recordar que la frase *Il n'y a pas de vrai sens d'un texte* (que algunos todavía atribuyen a Derrida) pertenece a un texto de Valéry, «Au sujet du *Cimetière marin*», en el que uno de los poetas contemporáneos que por su *formalismo* más ha influido en críticos como Jakobson hace esa afirmación a propósito de una autoexégesis que le enfrenta a los problemas hermenéuticos surgidos de la lectura de su obra. Por dispares –y aun contradictorios entre sí– que puedan ser los resultados de tal pretensión autocomprensiva, no hay duda de que en todos ellos la hermenéutica «retorna», no ya como un método interpretativo *regional,* sino ante todo como una crítica de los presupuestos conceptuales y operativos del discurso teórico mismo. Incluso en el caso de una obra como la de E. D. Hirsch (*Validity in Interpretation,* 1967), que se propone refundar una concepción un tanto ingenua del significado como «intencionalidad» autorial convalidable en el proceso interpretativo, el recurso a la fenomenología de Husserl, a la distinción de Frege entre *Sinn* y *Bedeutung* o a los principios hermenéuticos de Gadamer indica el carácter metacrítico de un discurso teórico centrado en la reflexion sobre su propia posibilidad aplicativa. En lo que concierne a la *Rezeptionsgeschichte,* la «provocación» de Jauss a la teoría literaria consiste en subrayar, sirviéndose de los principios diacrónicos del estructuralismo de Praga y de la filosofía hermenéutica gadameriana, la historicidad de la comprensión como horizonte estructural de la escritura y la lectura de los textos. Esta insistencia en la historicidad reaparece de manera más o menos explícita en las diversas versiones del giro hermenéutico, pero no por ello significa una mera recuperación de la visión transcendente e hipostasiada que tenía de lo histórico la hermenéutica decimonónica. Antes bien, la afirmación del carácter histórico de la comprensión implica una ecuación entre *historicidad* y *lingüisticidad* que, al situar críticamente los *referentes* históricos en las interpretaciones contextuales de los textos, rompe con la tradición de las concepciones esencialistas o «providencialistas» de la tradición como espacio fáctico cuyas manifestaciones pueden ser directamente observables y aprehensibles.

Llevada hasta sus últimas consecuencias, la idea de historicidad que postulan las teorías del giro hermenéutico, antes que concebir el decurso histórico como una condición de posibilidad de la interpretación, hace del discurso interpretativo la estructura de una temporalización lingüística o *metatextual* que posibilita la idea misma de historicidad. En este sentido, quienes han reprochado a las perspectivas interpretativistas del giro hermenéutico una «historización» de la teoría literaria que lleva consigo una «relativización» del significado en cuanto propiedad inherente al texto, terminan por ser víctimas de su propia distorsión interpretativa, puesto que nociones como la del «horizonte de expectativas» (*Erwartungshorizont*) de Jauss o la de las «comunidades interpretativas» (*interpretive communities*) de Fish, en lugar de disolver el texto en un etéreo contextualismo subjetivo o referencial, conducen irremisiblemente a una textualización omnímoda de los procesos de valoración e interpretación del lenguaje y la literatura. Esta conversión hermenéutica de la historicidad en textualidad interpretativa se expresa de un modo especialmente lúcido en la obra de un crítico de formación marxista (bien que heterodoxa) como F. Jameson, que pone al frente de sus análisis el lema «¡Historicemos siempre!». A pesar de su declarada adhesión al materialismo dialéctico, la teoría de la interpretación de Jameson tiene que ver más con una crítica hermenéutica de la lectura que con una teo-

ría marxista de la literatura. Por ejemplo, en *The Political Unconscious* (1981) leemos que en la dinámica del acto de interpretación nunca nos enfrentamos a un texto de manera inmediata, como si fuera una «cosa-en-sí», sino que los textos llegan a nosotros como algo «siempre-ya-leído» que comprendemos ya sea a través de los estratos sedimentados de interpretaciones precedentes, o ya por medio de hábitos de lectura y categorías que se han desarrollado prescriptivamente a partir de tradiciones heredadas. Según Jameson, esta presuposición exige el uso de un método en virtud del cual el objeto de estudio de la crítica no es ya el texto mismo, sino la interpretación a través de la que intentamos comprenderlo y apropiárnoslo. Por tanto, la interpretación designa aquí un acto «esencialmente alegórico» que consiste en reescribir un texto dado en términos de un *código maestro* hermenéutico. El método que invoca Jameson no es sino una variante de la crítica de la legibilidad que, en uno de sus primeros escritos programáticos, él mismo denomina *metacommentary* y define de este modo:

> El punto de partida de toda discusión sobre la interpretación auténticamente provechosa no debe consistir en la naturaleza de la interpretación, sino ante todo en su necesidad. Lo que inicialmente necesita explicación es, en otras palabras, no cómo llegamos a interpretar propiamente un texto, sino más bien por qué tendríamos que hacerlo así. Toda reflexión sobre la interpretación debe sumergirse ella misma en la extrañeza (*strangeness*), en la no naturalidad (*unnaturalness*), de la situación hermenéutica; o para decirlo de otra manera, cada interpretación individual ha de incluir una interpretación de su propia existencia, debe mostrar sus propias credenciales y justificarse a sí misma: cada comentario debe ser al mismo tiempo un metacomentario. («Metacommentary», 1971.)

No hay duda de que este fragmento evoca a su modo la teoría gadameriana de la hermenéutica como crítica *pre*metódica de los métodos interpretativos y sus ideas sobre la *pre*estructura de la comprensión *(Vorstruktur, Vorgriff, Vorurteil...)*. Pero si cada comentario debe ser al mismo tiempo un metacomentario crítico de sus premisas conceptuales y metodológicas, la hermenéutica que preconiza Jameson deja de ser un método interpretativo entre otros para convertirse en una teoría autocrítica o en una *metahermenéutica* que ha de justificar en cada caso concreto la *raison d'être* de la interpretación. No se trata de que la interpretación se desentienda del significado de los textos, sino de que éstos se constituyen con respecto a ella en pretextos que desencadenan la autoexposición crítica del proceso interpretativo como reescritura alegórica del texto que da lugar a la significación. Esta tensión entre el método de interpretación y una autocomprensión crítica que amenaza siempre con paralizar su aplicación es característica del cuestionamiento metodológico que el giro hermenéutico ha suscitado en la teoría literaria. Tal vez haya sido P. Szondi quien, desde la hermenéutica literaria, planteó por primera vez y con todo rigor la necesidad de esa tensión dialéctica entre método interpretativo y autorreflexión crítica. En su ensayo sobre el conocimiento teórico-literario («Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft», 1962), Szondi denuncia la indiferencia de la filología alemana hacia los problemas de la comprensión de los textos que aborda la hermenéutica desde el siglo XIX. Una de las razones fundamentales de este desinterés estriba en el hecho de que la germanística se autoconcibe como una «ciencia» *(Literatur-wissenschaft)* que presupone acríticamente la cognoscibilidad de su objeto. Sin embargo, en la hermenéutica la teoría o la ciencia no se pregunta por su objeto, arguye Szondi, sino por sí misma, por el modo en que alcanza el conocimiento de su objeto, y esta orientación reflexiva sería la que permite distinguir el saber científico de los análisis de la teoría literaria como discurso crítico *(critique littéraire, literary criticism)* y *ars interpretandi* que examina los procedimientos técnicos que le son propios. En palabras de Szondi, «así como la interpretación no puede pasar por alto los hechos que aportan el texto y su historia, así tampoco la apelación a los hechos puede pasar por alto las condiciones bajo las cuales se conocen los hechos».

Esta reformulación crítica del círculo hermenéutico significa, de una parte, que un texto nunca aparece con la facticidad de un *datum* del que se pueda extraer un significación objetiva en sentido estricto y, de otra parte, que la arbitrariedad interpretativa no se sigue de la carencia de «objetividad fáctica» en la comprensión de un texto, sino que es consecuencia de un ideal mistificador de cientificidad que asigna al *factum* de la interpretación una fuerza demostrativa objetiva de la que precisamente carece. «Quien no quiere aceptar –escribe Szondi– que un hecho sólo es capaz de demostrar la corrección de una interpretación en la medida en que él mismo ya está interpretado, falsea el círculo de la comprensión en beneficio del ideal imaginario de una recta que iría directamente de lo fáctico al conocimiento.» Resulta entonces que la tarea de una hermenéutica literaria no puede ser en modo alguno reducida a la determinación del significado de los textos, porque el interés dominante en una teoría de la interpretación radica en la crítica del proceso de comprensión. Como ha señalado Szondi («L'herméneutique de Schleiermacher», *Poétique*, 2, 1970), este desplazamiento del centro de interés desde el significado al acto de comprensión fue obra de Schleiermacher, cuya teoría de la interpretación, al insistir en la dimensión lingüística y en la lectura gramatical de los textos, afrontó *avant la lettre* muchos de los problemas expuestos posteriormente por las teorías literarias formalistas y estructuralistas. Es decir, se debe a Schleiermacher una teoría de la comprensión que implica una concepción de la hermenéutica como inversión *(Umkehrung: re-turn)* de la gramática y la poética: «En esta revolu-

ción, en el sentido propio de la palabra –concluye Szondi–, se remonta más allá del sistema fijado por las reglas de esas dos disciplinas, más allá de la sustancialización de los datos factuales, hasta el análisis de los presupuestos y de las condiciones tanto de tales hechos como de su interdependencia, de su dialéctica. Y es esto lo que permite la superación del positivismo. Así concebida, la hermenéutica es un instrumento de la Crítica en el sentido más fuerte».

En segundo lugar, la afirmación de De Man según la cual la hermenéutica se dirige tarde o temprano hacia la cuestión del valor de verdad extralingüística de los textos literarios tal vez sea sostenible respecto de una teoría de la interpretación como la de Dilthey, proclive al psicologismo y al historicismo, pero no pasa de ser una caricatura polémica en referencia al criticismo hermenéutico contemporáneo. No hay duda de que en la ontología hermenéutica de Heidegger el lenguaje es el medio esencial del acontecer histórico de la «verdad» como desvelamiento del ser, y que la interpretación o dilucidación *(Erläuterung)* heideggeriana de la poesía de Hölderlin se orienta hacia la localización *(Erörterung)* de la esencia de lo poético como desencubrimiento ontológico. Pero la verdad de que habla Heidegger, por transcendente y metafísica que pueda resultar, no es ningún valor extralingüístico, sino que, al contrario, designa un proceso temporal inmanente al desenvolvimiento *literal* del lenguaje y la interpretación: «menos filosofía y más atención al pensamiento; menos literatura y más cuidado de las letras», reza la enérgica prescripción con la que Heidegger cierra su *Carta sobre el humanismo*. En la filosofía hermenéutica de Gadamer el problema de la verdad está ligado de raíz a su posibilidad extrametódica, esto es, a las condiciones precomprensivas del conocimiento pautable en virtud de operaciones metodológicas. El giro lingüístico-transcendental de la hermenéutica gadameriana se debate así entre una concepción pre- o preter-metodológica de la comprensión y una teoría metódico-normativa de la interpretación. Como ha indicado K.-O. Apel (*La transformación de la filosofía,* I, p. 43 y ss.), o bien los principios de Gadamer sobre la preestructura de la comprensión están desprovistos de toda proyección metodológica que determine los criterios rectores de una interpretación adecuada, con lo que las tesis sobre el «acontecer de la verdad» no responderían a ninguna cuestión transcendental, o bien sus ideas acerca de lo que «siempre sucede» cuando comprendemos un texto comportan un tratamiento de las condiciones apriorísticas de una interpretación metodológicamente adecuada, con lo que resultarían, cuando menos, elementales e insuficientes. Este dilema no sólo conduce de nuevo a la tensión dialéctica entre autocomprensión crítica y aplicación interpretativa, sino también al hecho de que la *verdad* –entendida aquí como autocorrección interpretativa o autorreflexión develadora de prejuicios erróneos– se erige en requisito inerradicable del criticismo hermenéutico. Pues si el intérprete, observa

Apel, «no *se* cree con derecho a enjuiciar críticamente lo que hay que comprender y, por tanto, no *se* cree capaz de verdad, es que todavía no se ha situado en el punto de vista de una hermenéutica *filosófica*, sino que se aferra al de una hermenéutica puesta al servicio de una fe dogmática».

De la interpretación crítica de la obra literaria puede decirse lo que Th. Adorno afirma en su *Teoría estética* de la comprensión de la obra de arte en general: que nada se comprende si no se comprende su verdad o no-verdad, y tal es el tema de la crítica. La «verdad» de la obra no consiste en la intención evanescente que se cree descubrir en ella, ni en su complexión temática o en su trasfondo referencial, ni siquiera en la frágil lógica compositiva de su orquestación formal. Pues el «contenido de verdad» *(Wahrheitsgehalt)* de la obra no es algo que pueda identificarse de inmediato. Como únicamente es conocido por mediaciones, advierte Adorno, el contenido de verdad está mediado en sí mismo *(ist er vermittelt in sich selbst)*. En tanto que proceso ilimitado de mediación, la interpretación crítica expone la pretensión de verdad de la obra literaria a través del análisis de los factores estructurales e ideológicos que dan lugar a una comprensión errónea. Cuando De Man afirma que la interpretación no es sino *the possibility of error* y que la existencia de una *aberrant tradition* de lecturas hechas por intérpretes de probada lucidez crítica no es algo accidental, sino un elemento constitutivo de la literatura y la historia literaria, las nociones de «error» y de «interpretación aberrante» suponen una concepción de la crítica en la que la exposición de la *no-verdad* de una lectura no puede prescindir de la pretensión de verdad inmanente al proceso de mediación comprensiva que genera el texto *mismo*. Y desde el momento en que el discurso crítico reflexiona sobre la «verdad o no-verdad» de sus presuposiciones y resultados, la teoría hermenéutica deviene en una *crítica ideológica del lenguaje*, y la teoría literaria en algo similar a una *crítica de la ideología crítica*. Es indudable que, al menos desde la polémica entre Gadamer y Habermas, la relación mutua entre «crítica del lenguaje» y «crítica de la ideología» constituye uno de los centros de gravedad de las teorías del giro hermenéutico.

Desde esta perspectiva, puede decirse que la insistencia de De Man en la interpretación retórica del lenguaje literario y filosófico tiene mucho que ver con algunos de los problemas teóricos que dieron lugar al debate entre Gadamer y Habermas sobre la extensión de la hermenéutica a una *Ideologiekiritk*. No es casual que la Retórica sea invocada siempre que se plantea el problema de la conexión estructural entre la pretensión de verdad, la dimensión ideológica y la proyección pragmática del texto literario y la interpretación. Desde una perspectiva que ya se encuentra en Schleiermacher y en Dilthey, Gadamer concibe la retórica (sobre todo desde «Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik», 1967) como el *pendant* de la hermenéutica: de una parte, la reflexión teórica sobre la com-

prensión toma de la retórica un concepto de verdad que antepone lo probable y *lo verosímil (eikos)* a la certeza demostrativa de la ciencia; y de otra parte, así como la técnica retórica –en cuanto *ars bene dicendi*– se sustenta en la pretensión de «acuerdo» y «consenso» que persiguen las relaciones humanas, así también la técnica hermenéutica –en cuanto *ars bene legendi* (Melanchthon)– tendría su razón de ser en la solución convincente o persuasiva de las dificultades de comprensión que impiden alcanzar el consenso o el entendimiento mutuo. Habida cuenta de que la teoría retórica, al distinguir desde antiguo entre la cosa, la verdad y lo verosímil, desveló el efecto «incantatorio» que el discurso ejerce sobre la conciencia, y dado que la hermenéutica aspira a restituir por medio de la reflexión comunicativa un consenso intersubjetivo que habría sido amenazado o destruido, para Gadamer la teoría retórico-hermenéutica se convierte en una «crítica de la ideología» orientada a la develación de la *ilusión del lenguaje* e impulsada por un interés emancipatorio consciente de las coerciones que imponen las relaciones sociales. Pero la concepción gadameriana de una crítica de la ideología fundada en la reflexión retórico-hermenéutica se entrega a la «ilusión del lenguaje» que debía desmistificar, pues su idea de la «verdad verosímil» se pone al servicio de la consecución de un *interés* práctico (sea el «acuerdo», la «emancipación» o cualquier otro) que en abstracto no es menos idealista que ideológico, de tal modo que la retórica y la hermenéutica devienen en discursos técnicos, antes pragmático-funcionales que teórico-críticos, dirigidos al espacio *pseudoempírico* de lo social y, llegado el caso, regidos acríticamente por un principio teleológico de índole metafísica.

Por su parte, la crítica de Habermas (cfr. «Die Universalitätsanspruch der Hermeneutik», 1970) a la rehabilitación del *prejuicio* en la filosofía de Gadamer insiste en el carácter autorreflexivo de la teoría hermenéutica. A diferencia de las técnicas retóricas e interpretativas, a las que corresponde desarrollar *artificialmente* una capacidad perteneciente a la competencia comunicativa de los hablantes, la hermenéutica filosófica es «crítica» y no «arte». Para Habermas concierne a la reflexión crítica de la hermenéutica la *reconstrucción* racional de las reglas lingüísticas que explican la competencia semiótica de los sujetos, y el *medium* de una reconstrucción tal no sería otro que el lenguaje natural mismo como metalenguaje «último» que explica las funciones comunicativas y epistemológicas de sus manifestaciones. Ahora bien, la conciencia hermenéutica sólo llegaría a desarrollar plenamente su poder crítico cuando se enfrenta a los límites de la comprensión hermenéutica o, en otros términos, cuando se refiere a formas del lenguaje «específicamente ininteligibles». Habermas acierta al considerar que una crítica hermenéutica ha de prestar una atención preferente a lo que él denomina las modalidades encubiertas de la comunicación «sistemáticamente distorsionada» o a las «patologías» del lenguaje que se ocultan tras un aspecto de normalidad

comunicativa y propagan subrepticiamente los malentendidos o los efectos coercitivos. Pero que Habermas emplee la palabra «patología» para designar la disimulación de distorsiones interpretativas en procesos comunicativos de apariencia «normal» resulta ciertamente *sintomático*. Porque lo patológico no sólo sugiere aquí un uso deliberado, ilícito o coactivo, de estrategias retóricas que producirían efectos *pseudocomunicativos*, sino también la posibilidad incuestionada de un lenguaje «sano» –o una suerte de *reine Sprache* libre de los malentendidos provocados por las estratagemas retóricas– que puede ser reconstruido por la reflexión crítica de una hermenéutica que se atenga al concepto de un acuerdo comunicativo ideal cuyos fines emancipatorios estarían regulados por los principios del uso racional del lenguaje. La crítica habermasiana de la ideología como *patología del lenguaje* confiere, pues, a la autorreflexión crítica un poder emancipatorio que la propia «racionalidad crítica», en la medida en que se revela tanto más separada de cualquier *praxis* empírica cuanto más se hunde reflexivamente en la inmanencia transcendental de sus relaciones interconceptuales, tiende por definición a negar. En este sentido, la teoría de Habermas sobre una acción comunicativa basada en los principios regulativos de una reflexión racional de ascendiente kantiano propende más al discurso ideológico que a una crítica hermenéutica de la ideología.

El concepto habermasiano de «comunicación patológica» no está lejos, en efecto, de la idea demaniana de *aberrant reading*. Pero si la patología de que habla Habermas –ejemplificada *in extremis* por las perturbaciones lingüísticas de los psicóticos– implica por fuerza las distorsiones interpretativas (i. e., «ideológicas») generadas por el uso retórico del lenguaje, entonces puede decirse que la *estructura* misma del lenguaje es una patología, pues su posibilidad misma reside en las *dis-torsiones* (figurales o tropológicas) de su desenvolvimiento retórico, y que toda la literatura constituye, en rigor, una autorreflexión sobre la naturaleza patológica del lenguaje. Es en este punto donde la teoría de la lectura de De Man trata de ser consecuente con una crítica lingüística de la ideología que no cede a las pretensiones metafísicas e ideológicas que ella misma se impone desenmascarar. De ahí que su «hermenéutica», más allá de actitudes polémicas o cegueras eventuales, sea crítica en el más estricto sentido del término, el de un análisis *metafigural* de las condiciones de posibilidad del discurso interpretativo «como» condición de legibilidad del texto literario. La paradoja surge desde el momento en que se advierte que la autorreflexión crítica del discurso interpretativo hace del texto algo *ilegible*. Lo ilegible es el texto *como* interpretación que cuestiona reflexivamente la estabilidad conceptual y la diafanidad referencial de su propio lenguaje. El texto se torna ilegible en tanto que la interpretación evidencia su opacidad refractaria a una lectura ideológica que pretenda exponer sus significados, sus contenidos axiológicos o sus virtualidades

referenciales. La ilegibilidad irrumpe siempre que en un texto predomina lo que los formalistas denominaban la «perceptibilidad de la forma», esto es, cuando la dimensión formal del lenguaje deviene prominente y se decanta como una estructura de *automediación* que gira en torno a su posible transitividad semántica o referencial. Lo que De Man llama lectura aberrante, esa tendencia al error o a la *errancia* que sería inherente a la interpretación, no hace sino reincidir en la forma misma del texto. Pues el error interpretativo siempre remite oblicuamente a un momento ilegible del texto, cuya opacidad formal se hace patente en el modo de un proceso hermenéutico interminable que regresa una y otra vez a la configuración inmanente de las formas.

El análisis de lo ilegible cifra el momento crítico de la teoría literaria moderna. Porque si ésta ha de condicionar la legibilidad del texto a una mediación que reflexione sobre los principios críticos inmanentes al lenguaje y la interpretación, tendrá que atender prevalentemente a la forma de exposición *(Darstellung)* del discurso interpretativo, a una forma de exposición que responde estructuralmente a la del texto literario en la medida en que éste entraña a su vez y a su modo una reflexión crítica sobre el carácter metaformal de su lenguaje. Y si, como quiere De Man, la resistencia a la teoría literaria es una resistencia a la lectura de la dimensión retórica o tropológica del texto –a un carácter irreductible, por tanto, a las explicaciones morfológicas de la poética o de cualquier otro metalenguaje gramatical–, es porque toda interpretación crítica lleva consigo una *crítica de la interpretación* que descubre en cada texto un fragmento o una figura de la ilegibilidad de la que el propio discurso interpretativo es forma (traslaticia, tropológica) de *ex*-posición. El retorno de la teoría se da siempre que el discurso crítico sobre la literatura gira sobre la cesura que se abre entre la literalidad de la interpretación y la del texto interpretado. La teoría puede tomar como pretexto distintas apariencias conceptuales –históricas, sociológicas, psicológicas, mitológicas–, puede incluso evadir los problemas que no cesan de plantear sus presupuestos críticos y sus estrategias interpretativas, pero continúa retornando cada vez que sus discursos se desvían de un sentido histórico, social, psíquico o mítico para volverse hacia la legibilidad ilimitada de unas formas de escritura cuya verdad reclama, aun ilegible, la atención y el cuidado de la letra.

FORMALISMO, ESTRUCTURALISMO Y SEMIÓTICA

Ferdinand de Saussure (1857-1913), filólogo suizo fundador de la lingüística moderna, enseñó gramática comparada en la Escuela de Altos Estudios de París y fue profesor de sánscrito y lenguas indoeuropeas en la Universidad de Ginebra, donde sería nombrado catedrático de lingüística general en 1907. De su precoz talento para la lingüística habla por sí solo el hecho de que siendo aún estudiante publicara una magistral *Memoria sobre el sistema primitivo de las vocales en las lenguas indoeuropeas* (1879), obra a la que sucedería pocos años después su tesis doctoral sobre *El empleo del genitivo absoluto en sánscrito* (1881). Fruto de una vida consagrada a la docencia y a la redacción casi secreta de sus escritos lingüísticos, la obra cumbre de Saussure, *Curso de lingüística general* (1916), es el resultado póstumo de la valiosa labor de recopilación y edición de sus lecciones académicas llevada a cabo por dos de sus más ilustres discípulos directos, Ch. Bally y A. Séchehaye. La publicación de este tratado no sólo revolucionó el panorama de la lingüística contemporánea, sino que supuso también un hito en la renovación de las ciencias humanas del siglo XX. A la lingüística saussureana, que sienta las bases de los después llamados «métodos estructuralistas» de las ciencias sociales (historia, sociología, antropología, economía...), se debe un modelo de análisis sistemático del lenguaje que comprende distinciones teóricas tales como significante/significado, lengua/habla, paradigma/sintagma, sincronía/diacronía, etc. Promotor de la moderna semiología como ciencia de los procesos de significación y comunicación en el seno de la vida social, Saussure influyó profundamente en las principales escuelas de la teoría literaria europea, del formalismo eslavo al postestructuralismo francés. Experto conocedor de la poesía grecolatina, se entregó silenciosamente durante años a la verificación de sus hipótesis sobre los anagramas (nombres inscritos discontinuamente en segmentos fonológicos distribuidos a lo largo del poema) como factores estructurales del verso clásico. (En 1971 J. Starobinski editó las notas saussureanas sobre la poesía anagramática en el libro *Las palabras bajo las palabras: los anagramas de F. de Saussure.*) Recientemente ha visto la luz en la editorial Gallimard el hallazgo de unos importantes y hasta ahora desconocidos cuadernos saussureanos de reflexiones y apuntes lingüísticos bajo el título de *Escritos de lingüística general* (2003).

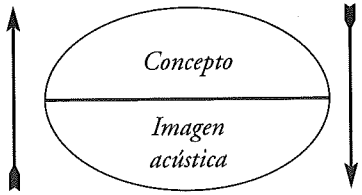
Ferdinand de Saussure

El signo lingüístico y el estudio del lenguaje*

SIGNO, SIGNIFICADO, SIGNIFICANTE

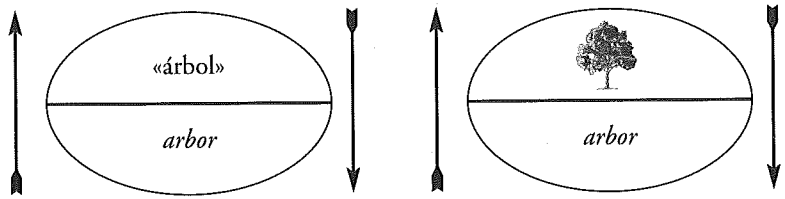
[...] El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Esta última no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa representación es sensorial, y si se nos ocurre llamarla «material» es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto.

El carácter psíquico de nuestras imágenes acústicas aparece claramente cuando observamos nuestro propio lenguaje. Sin mover los labios ni la lengua, podemos hablarnos a nosotros mismos o recitarnos mentalmente un poema. Y porque las palabras de la lengua son para nosotros imágenes acústicas, hay que evitar hablar de los «fonemas» de que están compuestas. Este término, que implica una idea de acción vocal, no puede convenir más que a la palabra hablada, a la realización de la imagen interior en el discurso. Hablando de los *sonidos* y de las *sílabas* de una palabra, se evita ese malentendido, con tal que recordemos que se trata de la imagen acústica.



El signo lingüístico es por tanto una entidad psíquica de dos caras, que puede ser representada por la figura:

Estos dos elementos están íntimamente unidos y se requieren recíprocamente. Busquemos el sentido de la palabra latina *arbor* o la palabra por la que el latín designa el concepto «árbol»; es evidente que sólo las comparaciones consagradas por la lengua nos parecen conformes con la realidad, y descartamos cualquier otra que pueda imarginarse.



* Texto tomado de Ferdinand DE SAUSSURE, *Curso de Lingüística general,* trad. Mauro Armiño, Madrid, Akal, 1991.

Esta definición plantea una importante cuestión de terminología. Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa, generalmente, a la imagen acústica sola, por ejemplo, una palabra (*arbor*, etc.). Se olvida que si *arbor* es llamado signo, es sólo porque lleva en sí el concepto «árbol», de tal suerte que la idea de la parte sensorial implica la de la totalidad.

La ambigüedad desaparecería si se designara a las tres nociones aquí presentes mediante nombres que se impliquen recíprocamente al tiempo que se oponen. Nosotros proponemos conservar la palabra *signo* para designar la *totalidad* y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente por *significado* y *significante*; estos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que les separa, bien entre sí, bien de la totalidad de que forman parte. En cuanto a *signo*, si nos contentamos con ese término es porque, al no sugerirnos la lengua usual ningún otro, no sabemos por cuál reemplazarlo.

El *signo* lingüístico así definido posee dos caracteres primordiales. Enunciándolos dejaremos sentados los principios mismos de todo estudio de este orden.

PRIMER PRINCIPIO: LO ARBITRARIO DEL SIGNO

El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente: *el signo lingüístico es arbitrario.*

Así, la idea de «sœur» [hermana] no está ligada por ninguna relación interior con la serie de sonidos *s–ö–r* que le sirve de significante; también podría estar representada por cualquier otra; prueba de ello las diferencias entre las lenguas y la existencia misma de lenguas diferentes: el significado «boeuf» tiene por significante *b–ö–f* a un lado de la frontera y *o–k–s* (*Ochs*) al otro.

El principio de lo arbitrario no es impugnado por nadie; pero con frecuencia es más fácil descubrir una verdad que asignarle el lugar que le corresponde. El principio enunciado más arriba domina toda la lingüística de la lengua; sus consecuencias son innumerables. Cierto que no todas aparecen al primer golpe de vista con la misma evidencia; sólo se las descubre tras muchas vueltas, y con ellas la importancia primordial del principio.

Una observación de pasada: cuando la semiología esté organizada, deberá preguntarse si los modos de expresión que se apoyan en signos completamente naturales –como la pantomima– le corresponden legítimamente. Suponiendo que los acoja, su principal objeto no dejará de ser por ello el conjunto de sistemas fundados sobre lo arbitrario del signo.

En efecto, todo medio de expresión aceptado en una sociedad descansa en principio sobre una costumbre colectiva o sobre la convención, lo cual es lo mismo. Los signos de cortesía, por ejemplo, dotados a menudo de cierta expresividad natural (piénsese en el chino que saluda a su emperador prosternándose nueve veces hasta el suelo), no dejan de estar fijados por una regla; es esa regla la que obliga a emplearlos, no su valor intrínseco. Puede, por tanto, decirse que los signos enteramente arbitrarios realizan mejor que los otros el ideal de procedimiento semiológico; y ello porque la lengua, el más complejo y el más extendido de los sistemas de expresión, es también el más característico de todos; en este sentido la lingüística puede convertirse en el patrón general de toda semiología, aunque la lengua no sea más que un sistema particular.

Se ha empleado la palabra *símbolo* para designar el signo lingüístico, o más exactamente lo que nosotros llamamos el significante. Hay inconvenientes para admitirlo, debido precisamente a nuestro primer principio. Lo característico del símbolo es no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, podría ser reemplazado por cualquier otro, por un carro, por ejemplo.

La palabra *arbitrario* exige también una observación. No debe dar la idea de que el significante depende de la libre elección del sujeto hablante (más adelante veremos que no está en manos del individuo cambiar nada en un signo una vez establecido éste en un grupo lingüístico); queremos decir que es *inmotivado*, es decir, arbitrario en relación al significado, con el que no tiene ningún vínculo natural en la realidad.

Señalemos, para terminar, dos objeciones que podrían hacerse a la postulación de este primer principio:

1.° Podrían apoyarse en las *onomatopeyas* para decir que la selección del significante no es siempre arbitraria. Pero las onomatopeyas no son nunca elementos orgánicos de un sistema lingüístico. Su número es, por otra parte, mucho menor de lo que se cree. Palabras como *fouet* o *glas* pueden resonar en ciertos oídos con sonoridad sugestiva; pero para ver que no tienen ese carácter desde su origen basta remontarse a sus formas latinas (*fouet*, derivado de *fagus*, «haya», *glas* = *classicum*); la cualidad de sus sonidos actuales, o mejor dicho la que se les atribuye, es un resultado fortuito de la evolución fonética.

En cuanto a las onomatopeyas auténticas (las del tipo *glú-glú, tic-tac*) no solamente son poco numerosas, sino que su elección es ya en cierta medida arbitraria, porque no son más que la imitación aproximativa y ya semiconvencional de ciertos ruidos (compárese el francés *ouaoua* y el alemán *wauwau*). Además, una vez introducidas en la lengua se ven más o menos arrastradas en la evolución fonética, morfológica, etc. que sufren las demás palabras (cfr. *pigeon*, del latín vulgar *pipio*, derivado de una onomatopeya): prueba evidente de que han perdido algo de su carácter primero para incorporar el del signo lingüístico en general, que es inmotivado.

2.° Las exclamaciones, muy cercanas a las onomatopeyas, dan lugar a observaciones análogas y no son más peligrosas para nuestra tesis. Uno se siente tentado a ver en ellas expresiones espontáneas de la realidad, dictadas, por así decir, por la naturaleza. Pero para la mayor parte de ellas se puede negar que haya un lazo necesario entre el significado y el significante. Basta comparar dos lenguas a este respecto para ver cuánto varían esas expresiones de una a otra (por ejemplo, al francés *aïe!* corresponde el alemán *au!*). Se sabe además que muchas exclamaciones comenzaron siendo palabras de sentido determinado (cfr. *diable!, mordieu!* = *mort Dieu*, etc.).

En resumen, las onomatopeyas y las exclamaciones son de importancia secundaria, y su origen simbólico es en parte controvertible.

Segundo principio: carácter lineal del significante

El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desarrolla sólo en el tiempo y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) *representa una extensión*, y b) *esa extensión es mensurable en una sola dimensión*: es una línea.

Este principio es evidente, pero parece que siempre se ha desdeñado enunciarlo, sin duda porque lo encontraron demasiado simple; sin embargo, es fundamental y sus consecuencias son incalculables: su importancia es igual a la de la primera ley. Todo el mecanismo de la lengua depende de él. Por oposición a los significantes visuales (señales marítimas, etc.), que pueden ofrecer complicaciones simultáneas en muchas dimensiones, los significantes acústicos no disponen más que de la línea del tiempo; sus elementos se presentan uno tras otro; forman una cadena. Este carácter aparece inmediatamente cuando se los representa mediante la escritura y se sustituye la sucesión en el tiempo por la línea espacial de los signos gráficos.

En ciertos casos esto no aparece con evidencia. Por ejemplo, si acentúo una sílaba, parece que acumulo sobre el mismo punto elementos significativos diferentes. Pero es una ilusión: la sílaba y su acento no constituyen más que un acto fonatorio: no hay dualidad en el interior de este acto, sino sólo oposiciones diversas con lo que está al lado.

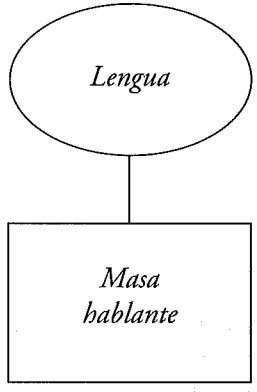
[...]

Lengua y habla

Recapitulemos las etapas de nuestra demostración, refiriéndonos a los principios establecidos en la introducción.

1.° Evitando estériles definiciones de palabras, hemos distinguido primeramente, en el seno del fenómeno total que representa el lenguaje, dos factores: la *lengua* y el *habla*. La lengua es para nosotros el lenguaje menos el habla. Es el conjunto de los hábitos lingüísticos que permiten a un sujeto comprender y hacerse comprender.

2.° Pero esta definición deja todavía a la lengua al margen de su realidad social; hace de ella una cosa irreal, puesto que no comprende más que uno de los aspectos de la realidad, el aspecto individual; es menester una masa hablante para que haya una lengua. Contrariamente a las apariencias, en ningún momento existen éstas al margen del hecho social, porque la lengua es un fenómeno semiológico. Su naturaleza social es uno de sus caracteres internos; su definición completa nos coloca ante dos cosas inseparables como lo muestra el esquema:

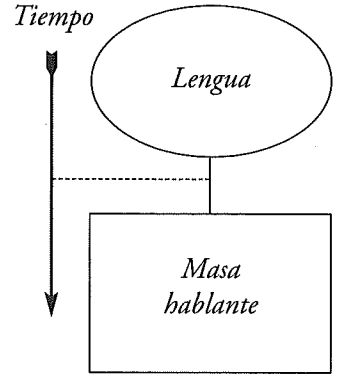


Mas en estas condiciones la lengua es viable, no viviente; no hemos tenido en cuenta más que la realidad social, no el hecho histórico.

3.° Como el signo lingüístico es arbitrario, parece que la lengua, así definida, es un sistema libre, organizable a capricho, que depende únicamente de un principio racional. Su carácter social, considerado en sí mismo, no se opone precisamente a este punto de vista. Sin duda, la psicología colectiva no opera sobre una materia puramente lógica; habría que tener en cuenta todo lo que hace desviarse a la razón en las relaciones prácticas de individuo a individuo. Y, sin embargo, lo que nos impide mirar la lengua como una convención simple, modificable a capricho de los interesados, no es eso; al margen de la duración, la realidad lingüística no está completa y no hay conclusión posible.

Si se tomara la lengua en el tiempo, sin la masa hablante –supongamos un individuo aislado que viviera durante muchos siglos– quizá no se comprobaría ninguna alteración; el tiempo no actuaría sobre ella. Y, a la inversa, si se considera la masa hablante sin el tiempo, no se vería el efecto de las fuerzas sociales actuando sobre la lengua. Para estar en la

realidad hay que añadir, por tanto, a nuestro primer esquema un signo que indique la marcha del tiempo:



Desde ese momento la lengua no es libre, porque el tiempo permitirá a las fuerzas sociales que se ejercen sobre ella desarrollar sus efectos, y se llega al principio de continuidad, que anula la libertad. Pero la continuidad implica necesariamente la alteración, el desplazamiento más o menos considerable de las relaciones.

Conclusiones

De este modo la lingüística se encuentra aquí ante su segunda bifurcación. Primero hubo que elegir entre la lengua y el habla; henos aquí ahora en la encrucijada de rutas que conducen, una a la diacronía, otra a la sincronía.

Una vez en posesión de este doble principio de clasificación puede añadirse que todo lo que es diacrónico en la lengua lo es solamente por el habla. Es en el habla donde se encuentra el germen de todos los cambios: cada uno de ellos es lanzado primero por cierto número de individuos antes de entrar en el uso. El alemán moderno dice: *ich war, wir waren,* mientras que el antiguo alemán, hasta el siglo XVI, conjugaba *ich was, wir waren,* (el inglés dice todavía *I was, we were*). ¿Cómo se ha realizado esta substitución *war* por *was*? Algunas personas, influidas por *waren*, crearon *war* por analogía: era éste un hecho del habla; esta forma, repetida con frecuencia, y aceptada por la comunidad, se convirtió en un hecho de lengua. Pero no todas las innovaciones del habla tienen el mismo éxito, y mientras sigan siendo individuales no hay que tenerlas en cuenta, dado que nosotros estudiamos la lengua; sólo entran en nuestro campo de observación en el momento en que la colectividad las acoge.

Un hecho de evolución va siempre precedido por un hecho, o mejor dicho, por una multitud de hechos similares en la esfera del habla: esto no debilita en nada la distinción establecida más arriba, la confirma incluso, puesto que en la historia de toda innovación siempre hay dos momentos distintos: 1°, aquel en que surge en los individuos; 2°, aquel en que se convierte en un hecho de lengua, idéntico exteriormente, pero adoptado por la colectividad.

El siguiente cuadro indica la forma racional que debe adoptar el estudio lingüístico:

Lenguaje { Lengua { Sincronía / Diacronía } / Habla }

Hay que reconocer que la forma teórica e ideal de una ciencia no siempre es la que le imponen las exigencias de la práctica. En lingüística estas exigencias son más imperiosas que en cualquier otra parte; en cierta medida excusan la confusión que actualmente reina en estas investigaciones. Incluso si las distinciones aquí establecidas fueran admitidas de una vez por todas, quizá no pudiera imponerse en nombre de ese ideal una orientación precisa a las investigaciones.

Así, en el estudio sincrónico del francés antiguo, el lingüista opera con hechos y principios que nada tienen en común con aquello que le haría descubrir la historia de esa misma lengua entre los siglos XIII y XX: en cambio, son comparables a los que revelaría la descripción de una lengua bantú actual, del griego ático de 400 años antes de Cristo o finalmente del francés de hoy. Y es que esas diversas exposiciones descansan en relaciones similares; si cada idioma forma un sistema cerrado, todos suponen ciertos principios constantes, que se encuentran pasando de uno a otro, porque nosotros seguimos estando en el mismo orden. No ocurre de otro modo con el estudio histórico: recórrase un periodo determinado del francés (por ejemplo, del siglo XIII al XX), o un periodo del japonés, o de cualquier lengua: en todas partes se opera sobre hechos similares que bastaría relacionar para establecer las verdades generales del orden diacrónico. Lo ideal sería que cada sabio se consagrara a una u otra de estas investigaciones y abarcara la mayor cantidad de hechos posible en ese orden; pero es muy difícil poseer científicamente lenguas tan diferentes. Por otra parte, cada lengua forma prácticamente una unidad de estudio, y la fuerza de las cosas nos lleva a considerarlas alternativamente estática o históricamente. Pese a todo, no hay que olvidar nunca que, en teoría, esa unidad es superficial, mientras que la disparidad de los idiomas oculta una unidad profunda. Ya se incline la observación en el estudio de una lengua hacia un lado o hacia otro, es absolutamente preciso situar cada hecho en su esfera y no confundir los métodos.

Las dos partes de la lingüística así delimitadas constituirán sucesivamente el objeto de nuestro estudio.

La *lingüística sincrónica* se ocupará de las relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y que forman sistema, tal como son percibidos por la misma conciencia colectiva.

La *lingüística diacrónica* estudiará por el contrario las relaciones que unen términos sucesivos no percibidos por una misma conciencia colectiva, y que se sustituyen unos por otros sin formar sistema entre sí.

LAS RELACIONES SINTAGMÁTICAS

[...] la noción de sintagma se aplica no sólo a las palabras, sino a los grupos de palabras, a las unidades complejas de cualquier dimensión y especie (palabras compuestas, derivadas, miembros de frase, frases enteras).

No basta considerar la relación que une las diversas partes de un sintagma entre sí (por ejemplo *contra* y *todos* en *contra todos*, *contra* y *maestre* en *contramaestre*); hay que tener en cuenta, también, la que une el todo a sus partes (por ejemplo, *contra todos* opuesto por un lado a *contra*, por otro a *todos*, y *contramaestre* opuesto a *contra* y a *maestre*).

Podría plantearse aquí una objeción. La frase es el tipo por excelencia del sintagma. Pero pertenece al habla, no a la lengua; ¿no se deduce de ahí que el sintagma deriva del habla? No lo creemos. Lo propio del habla es la libertad de las combinaciones; hay que preguntarse, por tanto, si todos los sintagmas son igualmente libres.

Encontramos primero un gran número de expresiones que pertenecen a la lengua; son las locuciones hechas, en las que el uso prohíbe cambiar nada, incluso si la reflexión puede distinguir en ellas partes significativas (cfr. *à quoi bon? allons donc!*, etc.). Lo mismo ocurre, aunque en menor grado, con expresiones tales como *prendre la mouche, forcer la main à quelqu'un, rompre une lance* o también *avoir mal à* (*la tête*, etc.), *à force de* (*soins*, etc.), *que vous ensemble?, pas n'est besoin de...* etc., cuyo carácter usual resulta de las particularidades de su significación o de su sintaxis. Estos giros no pueden improvisarse. Se pueden citar también palabras que, prestándose perfectamente al análisis, están caracterizadas por alguna anomalía morfológica mantenida por la sola fuerza del uso (cfr. *difficulté* frente a *facilité*, etc., *mourrai* frente a *dormirai*, etc.)

Pero esto no es todo; hay que atribuir a la lengua, no al habla, todos los tipos de sintagmas constituidos sobre formas regulares. En efecto, como no hay nada de abstracto en la lengua, estos tipos no existen a no ser que la lengua haya registrado un número suficientemente grande de

especímenes. Cuando una palabra como *indécorable* surge en el habla, supone un tipo determinado, y éste a su vez sólo es posible por el recuerdo de un número suficiente de palabras semejantes que pertenecen a la lengua (*impardonnable, intolérable, infatigable,* etc.). Lo mismo exactamente ocurre con frases y grupos de palabras establecidos sobre patrones regulares; combinaciones como *la terre tourne, que vous dit-il?,* etc., responden a tipos generales que a su vez se apoyan en la lengua en forma de recuerdos concretos.

Pero hemos de reconocer que en el dominio del sintagma no hay límite tajante entre el hecho de lengua, señal del uso colectivo, y el hecho de habla, que depende de la libertad individual. En numerosos casos es difícil clasificar una combinación de unidades, porque ambos factores han concurrido a producirla, y en proporciones que es imposible determinar.

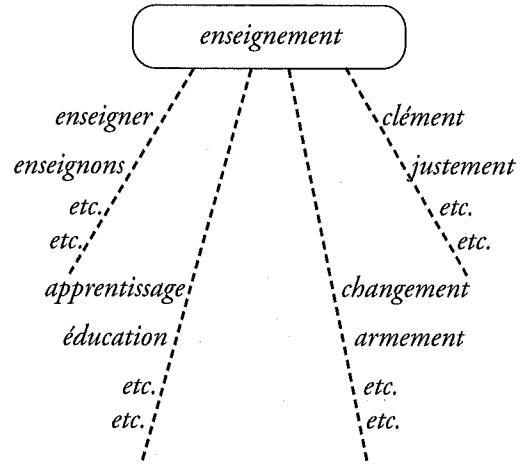
Las relaciones asociativas

Los grupos formados por asociación mental no se limitan a relacionar los términos que presentan algo en común; el espíritu capta también la naturaleza de las relaciones que los unen en cada caso y crea con ello tantas series asociativas como relaciones diversas hay. Así, en *enseignement, enseigner, enseignons,* etc., hay un elemento común a todos los términos, el radical; pero la palabra *enseignement* puede encontrarse implicada en una serie basada en otro elemento común, el sufijo (cfr. *enseignement, instruction, appretissage, éducation,* etc.) o por el contrario en la simple comunidad de las imágenes acústicas (por ejemplo, *enseignement* y *justement*). Por tanto, tan pronto hay comunidad doble del sentido y de la forma como comunidad de forma o de sentido solamente. Una palabra cualquiera puede evocar siempre todo lo que es susceptible de asociársele de una manera o de otra.

Mientras que un sintagma apela inmediatamente a la idea de un orden de sucesión y de un número determinado de elementos, los términos de una familia asociativa no se presentan ni en número definido, ni en un orden determinado. Si asociáramos *désir-eux, chaleur-eux, peur-eux,* etc., no podríamos decir de antemano cuál será el número de palabras sugeridas por la memoria, ni en qué orden aparecerán. Un término dado es como el centro de una constelación, el punto en que convergen otros términos coordenados, cuya suma es indefinida (véase la figura).

Sin embargo, de estos dos caracteres de la serie asociativa, orden indeterminado y número indefinido, sólo el primero se cumple siempre; el segundo puede faltar. Es lo que ocurre en un tipo característico de este género de agrupaciones, los paradigmas de flexión. En latín, en *dominus, domini, domino,* etc., tenemos un grupo asociativo formado por un elemento común, el tema nominal *domin-*, pero la serie no es indefinida

como la de *enseignement,* etc.; el número de casos es determinado; por el contrario, su sucesión no está ordenada espacialmente, y sólo gracias a un acto puramente arbitrario el gramático los agrupa de una forma y no de otra; para la conciencia de los sujetos hablantes, el nominativo no es de ningún modo el primer caso de la declinación, y los términos podrán surgir según la ocasión en tal o cual orden.



Boris Eikhenbaum (1886-1959) fue uno de los miembros más destacados del formalismo ruso. Estudió en la Academia Médica Militar y en la Facultad de Filología de la Universidad de San Petersburgo. Desde 1918 a 1949 fue profesor de literatura rusa en la Universidad de Leningrado. Su vinculación al formalismo data de comienzos de los años veinte, cuando ingresa en la OPOJAZ (Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética), de la que será uno de sus más persuasivos portavoces. En su ensayo seminal, «La teoría del método formal» (1926) defiende tanto la autonomía científica del método formal, «que tiene por objeto la literatura considerada como una serie específica de hechos», como la necesidad de «liberar la palabra poética de las tendencias filosóficas y religiosas» propias del simbolismo. Pese a esta orientación claramente formalista, Eikhenbaum no renuncia a un maridaje, no causalista, entre sociología y formalismo, pues aunque «la literatura, como cualquier otro orden específico de fenómenos, no se engendra a partir de los hechos de otros órdenes, y, por lo tanto, no es reducible a los mismos», el crítico sí acepta «relaciones de correspondencia, interacción, dependencia o condicionamiento» («El ambiente social de la literatura», 1927). Interesado en el obrar autónomo del significante y en el uso transracional de la palabra poética, crecientemente potenciados por el acmeísmo, redactó los estudios *La melodía de la poesía lírica rusa* (1922) y *Anna Akhmatova* (1923). Otros libros de esta época son *A través de la literatura* (1924) y *Literatura* (1927). Durante los años treinta reorienta su interés hacia cuestiones de historia literaria, edita numerosos clásicos rusos, y redacta estudios sobre la obra de Lermontov y Tolstoi. En 1949 es expulsado de la universidad acusado de «eclecticismo y cosmopolitismo», y reingresa en 1956 en el Instituto de Literatura Rusa. Otra interesante aportación de Eikhenbaum fue el concepto de *dominante*, elemento nodal que organiza el resto de los componentes de una obra literaria, garantizando su estructura.

Boris Eikhenbaum

La teoría del «método formal»*

Lo peor, a mi criterio, es presentar a la ciencia como definitiva.

A. P. de Candolle

El llamado «método formal» no resulta de la constitución de un sistema «metodológico» particular, sino de los esfuerzos por la creación de una ciencia autónoma y concreta. En general, la noción de «método» ha adquirido proporciones desmesuradas: significa actualmente demasiadas cosas. Para los «formalistas»[1] lo esencial no es el problema del método en los estudios literarios, sino el de la literatura considerada como objeto de estudio.

En los hechos, nosotros no hablamos ni discutimos de ninguna metodología. Hablamos y podemos hablar únicamente de algunos principios teóricos sugeridos por el estudio de una materia concreta y de sus particularidades específicas y no por tal o cual sistema acabado, sea metodológico o estético. Los trabajos de los formalistas que tratan la teoría y la historia literaria expresan estos principios con suficiente claridad: sin embargo, en el curso de los últimos diez años se han acumulado tantos nuevos problemas y viejos malentendidos en torno a aquellos principios que será inútil tratar de resumirlos: no como un sistema dogmático sino como un balance histórico. Interesa mostrar, pues, de qué manera comenzó y evolucionó el trabajo de los formalistas.

El elemento evolutivo es muy importante para la historia del método formal. Sin embargo nuestros adversarios y muchos de nuestros discípulos no lo tienen en cuenta. Estamos rodeados de eclécticos y de epígonos que transforman el método formal en un sistema inmóvil de «formalismo» que les sirve para la elaboración de términos, esquemas y clasificaciones. Fácilmente se puede criticar este sistema que de ninguna manera es característico del método formal. Nosotros no teníamos y no tenemos aún ninguna doctrina o sistema acabado. En nuestro trabajo científico, apreciamos la teoría sólo como hipótesis de trabajo con cuya ayuda se indican y comprenden los hechos: se descubre el carácter sistemático de los mismos gracias al cual llegan a ser materia de estudio. No nos ocupamos de las definiciones que nuestros epígonos buscan ávidamente y tam-

---

* Texto tomado de Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalismos rusos,* trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1970, pp. 21-36 y 52-53.

[1] En este artículo llamo «formalistas» al grupo de teóricos que se habían constituido en una Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (OPOJAZ) y que comenzaron a publicar sus trabajos desde 1916.

poco construimos las teorías generales que los eclécticos encuentran tan agradables. Establecemos principios concretos y, en la medida en que pueden ser aplicados a una materia, nos atenemos a ellos. Si la materia requiere una complicación o una modificación de nuestros principios, obramos de inmediato: nos sentimos libres con respecto a nuestras propias teorías (y toda ciencia debería serlo, pensamos, en la medida en que existe diferencia entre teoría y convicción). No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades.

La finalidad de este artículo es polémica. El periodo inicial de discusiones científicas y de polémicas periodísticas ha terminado. Ahora sólo nuevos trabajos científicos pueden responder a este género de polémicas, de la que *Prensa y revolución* (1924, núm. 5) me juzgó digno de participar. Mi tarea principal es la de mostrar cómo, al evolucionar y extender el dominio de su estudio, el método formal ha sobrepasado los límites de lo que se llama generalmente metodología, y se ha transformado en una ciencia autónoma que tiene por objeto la literatura considerada como una serie específica de hechos. Diversos métodos pueden ocupar un lugar en el marco de esta ciencia, a condición de que la atención se mantenga concentrada en el carácter intrínseco de la materia estudiada. Este ha sido, desde el comienzo, el deseo de los formalistas y el sentido de su combate contra las viejas tradiciones. El nombre de «método formal», sólidamente ligado a este movimiento, debe ser interpretado como una denominación convencional, como un término histórico, y no es útil apoyarse en él para definirlo. Lo que nos caracteriza no es el «formalismo» como teoría estética, ni una «metodología» que representa un sistema científico definido, sino el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios. Nuestra única finalidad es la conciencia teórica e histórica de los hechos que pertenecen al arte literario como tal.

I

A los representantes del método formal se ha reprochado a menudo, y desde distintos puntos de vista, el carácter oscuro e insuficiente de sus principios, su indiferencia con respecto a los problemas generales de la estética, de la psicología, de la sociología, etc. Estos reproches, a pesar de sus diferencias cualitativas, tienen el mismo fundamento y dan cuenta, correctamente, de la distancia que separa a los formalistas tanto de la estética como de toda teoría general acabada, o que pretenda serlo. Este desapego (sobre todo para con la estética) es un fenómeno que caracteriza en mayor o menor medida todos los estudios contemporáneos sobre el arte. Luego de haber dejado de lado un buen número de problemas generales (como el problema de lo bello, del sentido del arte, etc.), dichos estudios

se han concentrado sobre los problemas concretos planteados por el análisis de la obra de arte *(Kunstwissenschaft)*. La comprensión de la forma artística y su evolución han sido cuestionados al margen de las premisas impuestas por la estética general. Fueron planteados numerosos problemas concretos concernientes a la historia y a la teoría del arte. Aparecieron consignas reveladoras, del tipo de la de Wölfflin, *Historia del arte sin nombres (Kunstgeschichte ohne Namen)*, y tentativas sintomáticas de análisis concretos de estudios y procedimientos, como el *Ensayo de estudio comparativo de los cuadros*, de K. Foll. En Alemania, la teoría y la historia de las artes figurativas fueron las disciplinas más ricas en experiencia y en tradiciones y ocuparon un lugar central en el estudio de las artes, influyendo tanto en la teoría general del arte como en las disciplinas particulares, en especial los estudios literarios[2]. En Rusia, en virtud de razones históricas locales, la ciencia literaria ocupó un lugar análogo.

El método formal llamó la atención sobre dicha ciencia y ella ha llegado a ser un problema actual, no por sus particularidades metodológicas, sino en razón de su actitud ante la interpretación y el estudio del arte. En los trabajos de los formalistas se destacaban netamente algunos principios que contradecían tradiciones y axiomas, a primera vista estables, de la ciencia literaria y de la estética en general. Gracias a esta precisión de principios, la distancia que separaba los problemas particulares de la ciencia literaria de los problemas generales de la estética se redujeron considerablemente. Las nociones y los principios elaborados por los formalistas y tomados como fundamento de sus estudios, se dirigían a la teoría general del arte aunque conservaban su carácter concreto. El renacimiento de la poética, que en este momento se encontraba en completo desuso, se hizo a través de una invasión a todos los estudios sobre el arte y no limitándose a reconsiderar algunos problemas particulares. Esta situación resultó de una serie de hechos históricos, entre los que se destacan la crisis de la estética filosófica y el viraje brusco que se observa en el arte que, en Rusia, eligió la poesía como terreno apropiado. La estética quedó al desnudo mientras el arte adoptaba voluntariamente una forma despojada y apenas observaba las convenciones más primitivas. El método formal y el futurismo se encuentran, pues, históricamente ligados entre sí.

Pero el valor histórico del formalismo constituye un tema aparte: aquí deseo ofrecer una imagen de la evolución de los principios y pro-

---

[2] R. Unger señala la influencia decisiva que tuvieron los trabajos de Wölfflin sobre los representantes de la corriente estética en los estudios actuales de la historia literaria en Alemania, O. WALZEL y F. STRICH; cfr. su artículo «Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft», *Die Literatur*, 1923, nov. H.2. Cfr. el libro de O. WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlín, 1923.

blemas del método formal, una imagen de su situación actual. En el momento de la aparición de los formalistas, la ciencia académica, que ignoraba enteramente los problemas teóricos y que utilizaba tibiamente los envejecidos axiomas tomados de la estética, la psicología y la historia, había perdido hasta tal punto el sentido de su objeto de estudio, que su propia existencia era ilusoria. No teníamos necesidad de luchar contra ella: no valía la pena forzar una puerta abierta; habíamos encontrado una vía libre y no una fortaleza. La herencia teórica de Potebnia y Veselovski, conservada por sus discípulos, era como un capital inmovilizado, como un tesoro al que se privaba de valor por no animarse a tocarlo. La autoridad y la influencia ya no pertenecía a la ciencia académica sino a una ciencia periodística, si se permite el término; pertenecían a los trabajos de los críticos y teóricos del simbolismo. En efecto, en los años 1907-1912, la influencia de los libros y de los artículos de V. Ivanov, Briusov, A. Bieli, Merekovski, Chucovski, etc., era infinitamente superior a la de los estudios eruditos y de las tesis universitarias. Esta ciencia periodística, a pesar de su carácter subjetivo y tendencioso, estaba fundada sobre ciertos principios y fórmulas teóricas que apoyaban las corrientes artísticas nuevas y de moda en esa época. Libros como *Simbolismo* de André Bieli (1910) tenían naturalmente más sentido para la nueva generación que las monografías de historia literaria privadas de concepciones propias y de todo temperamento científico.

Por este motivo, el encuentro histórico de las dos generaciones, encuentro extremadamente tenso e importante, tiene lugar, no en el dominio de la ciencia académica, sino en la corriente de la ciencia periodística compuesta por la teoría simbolista y por los métodos de la crítica impresionista. Nosotros entramos en conflicto con los simbolistas para arrancar de sus manos la poética, liberarla de sus teorías de subjetivismo estético y filosófico y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos. La revolución que promovían los futuristas (Jlebnikov, Kruchenij, Maiakovski) contra el sistema poético del simbolismo fue un sostén para los formalistas al dar un carácter más actual a su combate.

Liberar la palabra poética de las tendencias filosóficas y religiosas cada vez más preponderantes en los simbolistas, fue la consigna que consagró al primer grupo de formalistas. La escisión entre los teóricos del simbolismo (1910-1911) y la aparición de los acmeístas prepararon el terreno para una revolución decisiva. Era necesario dejar de lado toda componenda. La historia nos pedía un verdadero *pathos* revolucionario, tesis categóricas, ironía despiadada, rechazo audaz de todo espíritu de conciliación. Lo que importaba era oponer los principios estéticos subjetivos que inspiraban a los simbolistas en sus obras teóricas, contra nuestra exigencia de una actitud científica y objetiva vinculada a los hechos. De allí proviene el nuevo énfasis de positivismo científico que caracteriza a los formalistas: rechazo de premisas filosóficas, de interpretaciones psicológicas y estéticas, etc. El estado de las cosas nos exigía separarnos de la estética filosófica y de las teorías ideológicas del arte. Necesitábamos ocuparnos de los hechos, alejarnos de sistemas y problemas generales y partir de un punto arbitrario para entrar en contacto con el fenómeno artístico. El arte exigía ser examinado de cerca; la ciencia quería ser concreta.

II

El principio de concreción y especificación de la ciencia fue el principio organizador del método formal. Todos los esfuerzos se concentraron en poner término a la situación precedente, cuando la literatura era, según el término de A. Veselovski, *res nullius*. Resultó imposible conciliar en esto la posición de los formalistas con los otros métodos y hacerla admitir por los eclécticos. Al oponerse, los formalistas negaron y niegan todavía no los métodos, sino la confusión irresponsable de las diferentes ciencias y de los diferentes problemas científicos. Postulábamos y postulamos aún como afirmación fundamental, que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia; independientemente del hecho de que, por sus rasgos secundarios, esta materia pueda dar motivo y derecho a utilizarla en las otras ciencias como objeto auxiliar. Roman Jakobson (*La poesía rusa moderna*, esbozo 1, Praga 1921, p. 11) da forma definitiva a esta idea: «El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la «literatiedad» *(literaturnost)*, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora se podría comparar a los historiadores de la literatura con un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano, al azar, de todo lo que encontró en la habitación y aún de la gente que pasaba por la calle vecina. Los historiadores de la literatura utilizaban todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía. Se componía un conglomerado de pseudodisciplinas en lugar de una ciencia literaria, como si se hubiera olvidado que cada uno de esos objetos pertenece respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden utilizar los hechos literarios como documentos defectivos, de segundo orden».

Para realizar y consolidar este principio de especificación sin recurrir a una estética especulativa, era necesario confrontar la serie literaria con otra serie de hechos y elegir en la multitud de series existentes aquella que, recubriéndose con la serie literaria, tuviera sin embargo una función diferente. La confrontación de la lengua poética con la lengua cotidiana ilustraba este procedimiento metodológico. Esto fue desarrollado en las primeras publicaciones de la Opoiaz (los artículos de L. Yakubinski) y

sirvió de punto de partida al trabajo de los formalistas sobre los problemas fundamentales de la poética. Mientras que para los literatos tradicionales era habitual orientar sus estudios hacia la historia de la cultura o de la vida social, los formalistas los orientaron hacia la lingüística que se presentaba como una ciencia que coincidía parcialmente con la poética en la materia de su estudio, pero que la abordaba apoyándose en otros principios y proponiéndose otros objetivos. Además, los lingüistas se interesaron también en el método formal, en la medida en que los hechos de la lengua poética pueden ser considerados como pertenecientes al dominio lingüístico puesto que son hechos de lengua. De ello resulta una relación análoga a la que existía entre la física y la química en cuanto a la utilización y delimitación mutua de la materia. Los problemas presentados tiempo atrás por Potebnia y aceptados sin pruebas por sus discípulos, reaparecieron bajo esta nueva luz y tomaron así un nuevo sentido.

Yakubinski había realizado la confrontación de la lengua poética con la lengua cotidiana bajo su forma general en su primer artículo «Sobre los sonidos de la lengua poética» (*Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*, fasc. 1, Petrogrado, 1916), donde formulaba la diferencia del siguiente modo: «Los fenómenos lingüísticos deben ser calificados desde el punto de vista de la finalidad propuesta en cada caso por el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación, se trata del sistema de la lengua cotidiana (del pensamiento verbal) donde los formantes lingüísticos (sonidos, elementos morfológicos, etc.) no tienen valor autónomo y son sólo un medio de acumulación. Pero se puede imaginar (y ellos existen realmente) otros sistemas lingüísticos en los que la finalidad práctica retrocede a segundo plano (aunque no desaparece enteramente) y los formantes lingüísticos obtienen entonces un valor autónomo».

Verificar esta diferencia era no sólo importante para la construcción de una poética sino también para comprender la tendencia de los futuristas a crear una lengua «transracional»* como revelación total del valor autónomo de las palabras, fenómeno que se observan en parte en la lengua de los niños, en la glosolalia de los sectarios, etc. Los ensayos futuristas de poesía transracional adquirieron importancia esencial puesto que aparecieron como demostración contra las teorías simbolistas que, al no ir más allá de la noción de sonoridad que acompaña el sentido, desvalorizaban el papel de los sonidos en la lengua poética. Se otorgó importancia particular al problema de los sonidos en el verso: ligados a los futuristas en este punto, los formalistas se enfrentaron con los teóricos del simbolismo. Es natural que los formalistas hayan librado su primera batalla en este terreno: era necesario reconsiderar ante todo el problema de los sonidos a fin de oponer un sistema de observaciones precisas a las tendencias filosóficas y estéticas de los simbolistas y sacar inmediatamente las conclusiones científicas que de allí surgían. Se constituye así la primera selección de trabajos consagrados enteramente al problema de los sonidos en poesía y al de la lengua transracional.

* Traducimos así el término *zaumnyj* que designa una poesía donde se supone un sentido a los sonidos sin que constituyan palabras. *[N. del E. (Todorov)]*

En la misma época que Yakubinski, V. Shklovski mostraba con numerosos ejemplos, en su artículo «Sobre la poesía y la lengua transracional», como «la gente a veces hace uso de palabras sin referirse a su sentido». Las construcciones transracionales se revelaban como un hecho lingüístico difundido y como un fenómeno que caracteriza la poesía. «El poeta no se atreve a decir una palabra transracional; la trans-significación se oculta habitualmente bajo la apariencia de una significación engañosa, ficticia, que obliga a los poetas a confesar que ellos no comprenden el sentido de sus versos». El artículo de Shklovski pone el acento, entre otras cosas, sobre el aspecto articulatorio, desinteresándose del aspecto puramente fónico que ofrece la posibilidad de interpretar la correspondencia entre el sonido y el objeto descrito o la emoción presentada de una manera impresionista: «El aspecto articulatorio de la lengua es sin duda importante para el goce de una palabra transracional, de una palabra que no significa nada. Es probable que la mayor parte de los goces aportados por la poesía estén contenidos en el aspecto articulatorio, en el movimiento armonioso de los órganos de habla». El problema de la relación con la lengua transracional adquiere así la importancia de un verdadero problema científico, cuyo estudio facilitaría la comprensión de muchos hechos de la lengua poética. Shklovski formuló así el problema general: «Si para hablar de la significación de una palabra exigimos que sirva necesariamente para designar nociones, las construcciones transracionales permanecen exteriores a la lengua. Pero no son las únicas que permanecen exteriores; los hechos citados nos invitan a reflexionar sobre la pregunta siguiente: ¿las palabras tienen siempre un sentido en la lengua poética (y no solamente en la lengua transracional) o bien hay que ver en esta opinión una resultante de nuestra falta de atención?».

Todas estas observaciones y todos estos principios nos han llevado a concluir que la lengua poética no es únicamente una lengua de imágenes y que los sonidos del verso no son solamente los elementos de una armonía exterior; que éstos no sólo acompañan el sentido sino que tienen una significación autónoma en sí mismos. Así se organizaba la reconsideración de la teoría general de Potebnia construida sobre la afirmación de que la poesía es un pensamiento por imágenes. Esta concepción de la poesía admitida por los teóricos del simbolismo nos obligaba a tratar los sonidos del verso como la expresión de otra cosa que se encontraría detrás

de ellos, y a interpretarlos sea como una onomatopeya, sea como una aliteración. Los trabajos de A. Bieli caracterizaban particularmente esta tendencia. Había encontrado en dos versos de Pushkin una perfecta «pintura por sonidos» de la imagen del champagne que pasaba de la botella a la copa, mientras que en la repetición del grupo r, d, t, en Blok veía «la tragedia del desengaño»[3].

Esas tentativas de explicar las aliteraciones, tentativas que se encontraban en el límite del «pastiche», provocaron nuestra resistencia intransigente y nos incitaron a demostrar con un análisis concreto que los sonidos existen en el verso fuera de todo vínculo con la imagen y que tienen una función verbal autónoma. Los artículos de L. Yakubinski servían de base lingüística a las afirmaciones del valor autónomo de los sonidos en el verso. El artículo de O. Brik «Las repeticiones de los sonidos» (*Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*, fasc. 2, Petrogrado, 1917) mostraba los textos (extractos de Pushkin y Lermontov) y los disponía en diferentes clases. Luego de expresar sus dudas sobre la opinión corriente de que la lengua poética es una lengua de imágenes, Brik llega a la conclusión siguiente: «Sea cual sea la manera como se consideren las relaciones entre la imagen y el sonido, queda determinado que los sonidos y las consonancias no son un puro suplemento eufónico sino el resultado de una intención poética autónoma. La sonoridad de la lengua poética no se agota con los procedimientos exteriores de la armonía, sino que representa un producto complejo de la interacción de las leyes generales de la armonía. La rima, la aliteración, etc., no son más que una manifestación aparente, un caso particular de las leyes eufónicas fundamentales». Oponiéndose a los trabajos de Bieli, el artículo de Brik no da ninguna interpretación al sentido de tal o cual aliteración; supone solamente que el fenómeno de repetición de los sonidos es análogo al procedimiento de tautología en el folclore, es decir que en este caso la repetición en sí desempeña un papel estético: «Evidentemente se trata aquí de manifestaciones diferentes de un principio poético común, el principio de la simple combinación donde pueden servir como material de la combinación ya los sonidos de las palabras, ya su sentido, ya lo uno y lo otro». Esta extensión de un procedimiento sobre materias diferentes caracteriza el periodo inicial del trabajo de los formalistas. Con el trabajo de Brik, el problema de los sonidos en el verso perdió su particularidad, para entrar en el sistema general de los problemas de la poética.

[3] Cfr. los artículos de A. Bieli en las antologías *Los Escitas* (1917), *Ramos* (1917) y mi artículo «Sobre los sonidos en el verso» de 1920, incluido en la selección de trabajos: *A través de la literatura* (1924).

III

El trabajo de los formalistas comenzó con el estudio del problema de los sonidos en el verso que en esa época era el más candente e importante. Tras este problema particular de la poética se elaboraban, por supuesto, tesis más generales que aparecieron posteriormente. La distinción entre los sistemas de la lengua poética y la lengua prosaica que había determinado desde el comienzo el trabajo de los formalistas, influyó la discusión de muchas cuestiones fundamentales. La concepción de la poesía como un pensamiento por imágenes y la fórmula que de allí se desprendía: poesía=imagen, no correspondía evidentemente a los hechos observados y contradecía los principios generales esbozados. Desde este punto de vista, el ritmo, los sonidos, la sintaxis, no tenían más que una importancia secundaria al no ser específicos de la poesía y no entrar en un sistema. Los simbolistas, que habían aceptado la teoría general de Potebnia puesto que justificaba el papel dominante de las imágenes-símbolos, no podían superar la famosa teoría sobre la armonía de la forma y del fondo, aunque ella contradijera ostensiblemente su propio deseo de tentar experiencias formales y rebajara estas experiencias confiriéndoles carácter de juego. Al alejarse de los puntos de vista de Potebnia, los formalistas se liberaban de la correlación tradicional forma/fondo y de la noción de forma como una envoltura, como un recipiente en el que se vierte un líquido (el contenido). Los hechos artísticos testimoniaban que la *differentia specifica* en arte no se expresaba en los elementos que constituyen la obra sino en la utilización que se hace de ellos. La noción de forma obtenía así otro sentido y no reclamaba ninguna noción complementaria, ninguna correlación.

En 1914, época de las manifestaciones públicas de los futuristas y antes de la creación de la Opoiaz, V. Shklovski había publicado un folleto titulado *La resurrección de la palabra* en el que, refiriéndose en parte a Potebnia y a Veselovski (el problema de la imagen no tenía aún esta importancia), postulaba como rasgo distintivo de la percepción estética el principio de la sensación de la forma. «No sentimos lo habitual, no lo vemos, lo reconocemos. No vemos las paredes de nuestras habitaciones; nos es difícil ver los errores de una prueba de imprenta sobre todo cuando está escrita en una lengua muy conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer, a no reconocer la palabra habitual. Si deseamos definir la percepción poética e incluso artística, se impone inevitablemente lo siguiente: la percepción artística es aquella en la que sentimos la forma (tal vez no sólo la forma, pero por lo menos la forma).» Resulta claro que la percepción de la que se habla no es una simple noción psicológica (la percepción de tal o cual persona) sino un elemento del arte, y éste no existe fuera de la percepción. La noción de forma obtiene un sentido nuevo: no es ya una envoltura sino una integridad dinámica y con-

creta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación. Aquí se evidencia la distancia entre la doctrina formalista y los principios simbolistas según los cuales «a través de la forma» debería transparentarse un «fondo». A la vez era superado el esteticismo, la admiración de ciertos elementos de la forma conscientemente aislados del «fondo».

Pero todo esto no era suficiente para un trabajo concreto. Al mismo tiempo que se establecía la diferencia entre la lengua poética y la lengua cotidiana y que se descubría que el carácter específico del arte consiste en una utilización particular del material, era necesario concretar el principio de la sensación de la forma, a fin de que permitiera analizar en sí misma esta forma comprendida como fondo. Era necesario demostrar que la sensación de la forma surgía como resultado de ciertos procedimientos artísticos destinados a hacérnosla sentir. El artículo de V. Shklovski «El arte como artificio» (*Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*, fasc. 2, 1917) que representaba una suerte de manifiesto del método formal, abrió el camino del análisis concreto de la forma. Aquí se ve claramente el distanciamiento entre los formalistas y Potebnia y, por lo tanto, entre sus principios y los del simbolismo. El artículo comienza con objeciones a los principios fundamentales de Potebnia sobre las imágenes y la relación de la imagen con lo que ella explica. Shklovski indica entre otras cosas que las imágenes son casi invariables: «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 y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas; en poesía se recuerdan mucho más las imágenes de lo que se las utiliza 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». Más adelante, Shklovski indica la diferencia entre la imagen poética y la imagen prosaica. La imagen poética está definida como uno de los medios de la lengua poética, como un procedimiento que en su función es igual a otros procedimientos de la lengua poética, tales como el paralelismo simple y negativo, la comparación, la repetición, la simetría, la hipérbole, etc. La noción de imagen entraba así en el sistema general de los procedimientos poéticos y perdía su papel dominante en la teoría. Al mismo tiempo se rechazaba el principio de economía artística que se había afirmado sólidamente en la teoría del arte. En compensación se indicaba el procedimiento de extrañamiento* y de la forma difícil, que aumenta la dificultad y duración de la percepción; el procedimiento de percepción en arte es un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es interpretado como un medio de destruir el automatismo perceptivo; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento. De allí proviene el vínculo habitual de la imagen con el extrañamiento.

* En ruso: *ostranenie. [N. del E. (Todorov)]*

La oposición a las ideas de Potebnia está definitivamente formulada por Shklovski en su artículo «Potebnia» (*Poética, ensayos sobre la teoría de la lengua poética*, Petrogrado, 1919). Shklovski repite una vez más que la imagen, el símbolo, no constituyen la distinción entre la lengua poética y la lengua prosaica (cotidiana): «La lengua poética difiere de la lengua prosaica por el carácter perceptible de su construcción. Se puede percibir, sea el aspecto acústico, sea el aspecto articulatorio, sea el aspecto semántico. A veces no es la construcción sino la combinación de palabras, su disposición, la que es perceptible. La imagen poética es uno de los medios que sirven para crear una construcción perceptible, que uno puede experimentar en su sustancia misma; pero no es más que eso... La creación de una poética científica exige que se admita como presupuesto que existe una lengua poética y una lengua prosaica cuyas leyes son diferentes; idea probada por múltiples hechos. Debemos comenzar por el análisis de esas diferencias».

Se ve en estos artículos un balance del periodo inicial del trabajo de los formalistas. La principal adquisición de este periodo consiste en el establecimiento de un cierto número de principios teóricos que servirán de hipótesis de trabajo para el estudio ulterior de los hechos concretos; al mismo tiempo, gracias a ellos, los formalistas pudieron superar el obstáculo que oponían las teorías vigentes, fundadas en las concepciones de Potebnia. A partir de los artículos citados se desprende que los principales esfuerzos de los formalistas no tendían al estudio de la llamada forma, ni a la construcción de un método particular, sino a fundar la tesis según la cual se deben estudiar los rasgos específicos del arte literario. Para esto es necesario partir de la diferencia funcional entre la lengua poética y la lengua cotidiana. En cuanto a la palabra «forma», para los formalistas era importante modificar el sentido de ese término confuso a fin de evitar la molestia creada por la asociación corriente que se hacía con la palabra «fondo», cuya noción era aún más confusa y menos científica. Interesaba destruir la correlación tradicional y enriquecer así la noción de forma con un sentido nuevo. La noción de artificio ha sido de importancia mucho más grande en la evolución posterior, puesto que surgía directamente de haber establecido diferencia entre la lengua poética y la lengua cotidiana.

IV

El estadio preliminar del trabajo teórico estaba ya superado. Se habían esbozado los principios teóricos generales con cuya ayuda era posible orientarse dentro de la multitud de hechos. En adelante era necesario examinar la materia más de cerca y precisar más los problemas. Las cuestiones de la poética teórica que habían sido sólo rozadas en los primeros trabajos pasaban a ocupar ahora el centro de nuestro interés. Era necesario pasar de la cuestión de los sonidos del verso, que tenía solamente una importancia ilustrativa para la idea general de la diferencia entre la lengua poética y cotidiana, a una teoría general del verso; de la cuestión del procedimiento en general, al estudio de los procedimientos de composición, al problema del argumento, etc. Al lado de los problemas presentados por las teorías heredadas de Potebnia, se situaba el de la relación con las opiniones de A. Veselovski y su teoría del argumento.

Es natural que durante ese tiempo las obras literarias representaran para los formalistas sólo una materia adecuada para verificar las tesis teóricas. Aún se dejaban de lado las cuestiones relativas a la tradición, a la evolución, etc. Era importante que nos apropiáramos del material más vasto posible, que estableciéramos leyes y que realizáramos un examen previo de los hechos. De este modo, no era ya necesario para los formalistas recurrir a premisas abstractas, y por otra parte podían asumir la materia sin perderse en detalles.

Durante este periodo, los trabajos de V. Shklovski sobre la teoría del argumento y de la novela tuvieron particular importancia. Shklovski demuestra la existencia de procedimientos inherentes a la composición y su vínculo con los procedimientos estilísticos generales, fundándose en ejemplos muy diferentes: cuentos, novelas orientales, *Don Quijote* de Cervantes, Tolstoi, *Tristram Shandy* de Sterne. Sin entrar en detalles, me detendré sobre los puntos que tienen tal importancia teórica, que superan el marco de los problemas relativos al tema y que han dejado sus huellas en la evolución ulterior del método formal.

El primero de sus trabajos, «El vínculo entre los procedimientos de composición y los procedimientos estilísticos generales» (*Poética*, 1919), contiene una serie de esos puntos. En primer lugar, al afirmar la existencia de procedimientos específicos a la composición del argumento (existencia ilustrada por numerosos ejemplos), se cambiaba la imagen tradicional del argumento, dejaba de ser la combinación de una serie de motivos y se los transfería, de la clase de los elementos temáticos a la clase de elementos de elaboración. Así, la noción de argumento adquiría nuevo sentido (sin coincidir sin embargo con la noción de trama) y las reglas de su composición entraban en la esfera del estudio formal como cualidad intrínseca de las obras literarias. La noción de forma se enriquecía con rasgos nuevos y se liberaba poco a poco de su carácter abstracto perdiendo su importancia polémica. Es evidente que la noción de forma se había confundido poco a poco con la noción de literatura, con la noción de hecho literario. Por consiguiente, el establecer una analogía entre los procedimientos de composición de argumento y los procedimientos estilísticos era de gran importancia teórica. La construcción en escalones que caracteriza la epopeya se encontraba en la misma serie que las repeticiones de sonidos, la tautología, el paralelismo tautológico, las repeticiones, etc. Esta serie dependía de un principio general del arte literario construido siempre sobre un fraccionamiento.

Se pueden comparar, por lo tanto, los tres golpes de Rolando sobre la piedra *(La canción de Rolando)* y las otras repeticiones ternarias semejantes (habituales en los cuentos) con fenómenos análogos como el empleo de sinónimos en Gogol, con construcciones lingüísticas tales como *kudimudy, pl'uski-ml'uski, etc.* * «Todos estos casos de construcciones escalonadas no se encuentran habitualmente reunidas y se intenta una explicación aislada para cada una de ellas.» Es claro el deseo de afirmar la unidad del procedimiento sobre materias diferentes, en conflicto con la teoría de Veselovski que en casos semejantes, recurre a una tesis histórica y genética que explicaba las repeticiones épicas por el mecanismo de interpretación inicial (el canto amorfo). Aunque sea verdadera en relación a la génesis, una expresión de este tipo no explica el fenómeno como hecho literario. Shklovski no rechaza el vínculo general de la literatura con la vida real (que servía a Veselovski y a otros representantes de la escuela etnográfica para analizar las particularidades de los motivos y argumentos de los cuentos) pero no lo utiliza para explicar estas particularidades del hecho literario. La génesis explica sólo el origen, mientras que lo que interesa para la poética es la comprensión de la función literaria. El punto de vista genético no tiene en cuenta la existencia del artificio, que es una utilización específica del material; no se tiene en cuenta la elección realizada cuando se toma materia de la vida, de la transformación sufrida por ese material, de su papel constructivo: finalmente, no se tiene en cuenta que un medio desaparece mientras que la función literaria que él ha engendrado permanece: no sólo como supervivencia, sino también como procedimiento literario que mantiene su significación independientemente de toda relación con ese medio. El mismo Veselovski se contradecía cuando consideraba las aventuras de la novela griega como puro procedimiento estilístico.

El etnografismo de Veselovski tropezó con la resistencia natural de los formalistas, para quienes este método desconocía el carácter específico del procedimiento literario y sustituía el punto de vista genético por el punto de vista teórico y evolutivo. Sus puntos de vista sobre el sincretis-

---

* Cfr., en francés, construcciones tales como «pêle-mêle». *[N. del E. (Todorov)]*

mo como fenómeno perteneciente sólo a la poesía primitiva y nacido de las condiciones de existencia, fueron criticados más tarde en el estudio de B. Kazanski «La idea de la poética histórica» (*Poética*, periódico de la sección literaria del Instituto de Estado de Historia del Arte, Leningrado, 1926). Kazanski demuestra que la naturaleza de cada arte comprende tendencias sincréticas que aparecen con nitidez particular en ciertos periodos y por ese motivo rechaza el punto de vista etnográfico. Es natural que los formalistas no aceptaran las consideraciones de Veselovski cuando éstas hacían referencia a los problemas generales de la evolución literaria. Los principios fundamentales de la poética teórica se habían aclarado a partir del conflicto con las ideas de Potebnia. Ahora, gracias al conflicto con las ideas de Veselovski y de sus discípulos, pudieron formularse las concepciones de los formalistas sobre la evolución literaria y, en consecuencia, sobre el estatuto de la historia literaria.

El comienzo del cambio estaba contenido en ese mismo artículo de Shklovski. Al discutir la fórmula de Veselovski tomada del principio etnográfico, «la nueva forma aparece para expresar un contenido nuevo», Shklovski propone otro punto de vista: «La obra de arte es percibida en relación con las otras obras artísticas, y con ayuda de asociaciones que se hacen con ellas... No sólo el "pastiche", sino también toda obra de arte se crea, paralelamente y en oposición con un modelo cualquiera. La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para remplazar la vieja forma que ha perdido su carácter estético». Para fundar esta tesis, Shklovski se refiere a la indicación de B. Christiansen sobre la existencia de sensaciones diferenciales o de una sensación de las diferencias; por esa vía se prueba el dinamismo que caracteriza todo arte y que se expresa en las violaciones constantes del canon creado. Al final del artículo, Shklovski cita a F. Brunetière, según quien «de todas las influencias que se ejercen en la historia de una literatura, la principal es la de las obras sobre las obras» y «no es necesario multiplicar inútilmente las causas ni, bajo pretexto de que la historia de la literatura es la expresión de la sociedad, confundir la historia de la literatura con la de las costumbres. Las dos son cosas distintas».

Este artículo así esbozaba el pasaje de la poética teórica a la historia literaria. La imagen inicial de la forma se enriquece con los rasgos nuevos de la dinámica evolutiva y de la variabilidad permanente. El paso a la historia literaria era el resultado de la evolución de la noción de forma y no una simple ampliación de los temas de estudio. La obra literaria no es percibida como un hecho aislado y su forma es apreciada en relación con otras obras y no por sí misma. Los formalistas salieron así del marco de ese formalismo concebido como una elaboración de esquemas y de clasificaciones (imagen habitual de los críticos poco informados sobre método formal), y que es aplicado con tanto celo por algunos espíritus escolásticos que se alegran frente a todo dogma. Este formalismo no está

ligado al trabajo de la Opoiaz ni históricamente ni en su esencia y nosotros no somos responsables de él; por el contrario, somos sus adversarios más opuestos e intransigentes.

Sólo nos resta trazar un cuadro general. La evolución del método formal que he tratado de presentar adoptó la forma de un desarrollo consecutivo de principios teóricos, sin considerar el aporte individual de cada uno de nosotros. En efecto, la Opoiaz ha realizado el modelo de trabajo colectivo. Las razones son evidentes: desde el comienzo hemos concebido nuestro trabajo como una tarea histórica y no como trabajo personal de cada uno. En esto consiste nuestro contacto esencial con la época. La ciencia evoluciona, y nosotros con ella. Indicaré brevemente los momentos principales de la evolución del método formal en los últimos años:

1. A partir de la oposición inicial y sumaria entre la lengua poética y la cotidiana, llegamos a la diferenciación de la noción de lengua cotidiana según sus diferentes funciones (L. Yakubinski) y a la delimitación de los métodos de la lengua poética y de la lengua emocional (R. Jakobson). En relación con esta evolución nos interesamos por el estudio del discurso oratorio, que nos parece el más próximo a la literatura dentro del lenguaje cotidiano, aunque tenga funciones diferentes, y comenzamos a hablar de la necesidad de una retórica que renacería junto a la poética (los artículos sobre la lengua de Lenin en *Lef*, N.º 1 [V], 1924, de Shklovski, Eikhenbaum, Tinianov, Yakubinski, Kazanski y Tomashevski).
2. A partir de la noción general de forma en su nueva acepción, llegamos a la noción de artificio y, por ende, a la función.
3. A partir de la oposición entre el ritmo poético y el metro y de la noción de ritmo como factor constructivo del verso en su unidad, llegamos a la concepción del verso como una forma particular del discurso que posee sus propias cualidades lingüísticas (sintácticas, léxicas y semánticas).
4. A partir de la noción de argumento como construcción, llegamos a la noción de material como motivación y a concebir el material como un elemento que participa en la construcción, dependiendo siempre de la dominante constructiva.
5. Después de haber establecido la identidad del artificio en materiales diferentes y la diferenciación del artificio según sus funciones, llegamos al problema de la evolución de las formas, es decir, a los problemas del estudio de la historia literaria.

Nos encontramos, pues, ante una serie de problemas nuevos.

El último artículo de Tinianov, «El hecho literario» (*Lef*, N.º 2, [IV], 1925), lo indica claramente. Se formula el problema de las relaciones entre la vida práctica y la literatura, que a menudo ha sido resuelto con

la despreocupación propia del diletantismo. Se muestra con ejemplos cómo hechos pertenecientes a la vida práctica entran en la literatura y cómo, recíprocamente, la literatura puede llegar a ser un elemento de la vida práctica: «Cuando se diluye un género, deja de ser central y se vuelve periférico. Su lugar es ocupado por un nuevo fenómeno proveniente de la literatura de segundo orden o bien de la vida práctica».

No por casualidad este artículo titulado «La teoría del método formal» traza apenas un esbozo de su evolución. No disponemos de una teoría que pueda ser presentada en forma de sistema definitivo y acabado. Para nosotros, teoría e historia se confunden: esta opinión puede considerarse en su espíritu o en su letra. La historia nos ha enseñado demasiado como para creer que pueda evitarse esta unión. Cuando estemos obligados a afirmar que tenemos una teoría que lo explica todo, que soluciona y explica todos los problemas del pasado y del futuro y que, por esta razón, no necesita evolucionar ni puede hacerlo, estaremos también obligados a reconocer que el método formal ha concluido su existencia y que el espíritu de la investigación científica lo ha abandonado. Por ahora, ese momento no ha llegado.

Víktor Shklovski (1893-1984), escritor y crítico literario ruso, fue uno de los fundadores de la OPOJAZ («Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética»), el principal centro de irradiación de las doctrinas de la escuela eslava del método formal, más tarde conocida como *formalismo ruso*. Discípulo del eminente lingüista polaco J. Badouin de Courtenay, precursor de la fonología estructural, inició sus trabajos críticos con un estudio sobre la teoría del lenguaje poético titulado *La resurrección de la palabra* (1914). Polemista irónico e incisivo, cercano en su juventud a las propuestas transgresoras de la vanguardia poética cubofuturista, Shklovsky fue un activo impulsor de la renovación de los estudios literarios rusos de comienzos del siglo XX, anclados por entonces en un positivismo de corte historicista y en una teoría poética basada en los tópicos del movimiento simbolista. Defensor a ultranza de la autonomía de la obra poética y de la constante reinvención de las formas artísticas, tal vez su tesis de mayor calado teórico sea la que concibe el arte y la literatura como lenguajes en los que domina el «principio de extrañamiento» *(priëm ostranenie)*, es decir, un conjunto de procedimientos formales que dan lugar a la desfamiliarización de los hábitos perceptivos, las convenciones cognitivas y la estructuras verbales que imperan hipnóticamente en la experiencia extraestética. Pero además Shklovsky ha pasado a la historia de la crítica literaria de cuño formalista por ser autor de importantes libros sobre teoría del relato y de la novela: *Sobre la teoría de la prosa* (1925), *De la prosa literaria* (1959) o *Tolstoi* (1963). Como narrador rindió homenaje a su admiración por Sterne en el diario *Un viaje sentimental*, en el que evoca su trayectoria vital e imaginaria entre 1917 y 1922, y escribió novelas históricas como *Marco Polo* (1936).

Víktor Shklovski

El arte como artificio*

«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), es decir, «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 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. Luego 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 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», luego 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 la 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 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) creado como prosaico y percibido como poético; 2) 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

---

* Texto tomado de Tzvetan TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalismos rusos,* trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1970, pp. 55-61.

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 un paquete». Se trata de un ejemplo de imagen o tropo puramente prosaicos. Otro ejemplo. Varios soldados están en fila. El sargento de sección, viendo que uno de ellos está mal parado le dice: «Eh, estropajo* ¿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 niñita 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

* En ruso, la palabra «sombrero» *(shliapa)* puede usarse con los dos sentidos. *[N. del E. (Todorov)]*

encontramos la misma exigencia primordial: la economía de la atención. Conducir el espíritu hacía 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; solo 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.

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[1]: 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[2].

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.

[1] *Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*, fasc. 1, p. 48.
[2] *Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*, fasc. 2, pp. 13-21.

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 en 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 remplazados 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 muchacho 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 (cfr. 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 inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho. Si alguien consciente me hubiera visto, se 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 del extrañamiento 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 Turgueniev, imagen amplia pero vacía, de Carlomagno a la palabra *korol**. 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, trece años después de la muerte del autor.

En este libro, lo único que Potebnia elaboró totalmente es la parte concerniente a la fábula[3].

Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él. En arte, la liberación del objeto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios; en este artículo deseo indicar uno de los medios de los 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. [...]

---

* La palabra rusa *korol* (rey) viene de la palabra Carlomagno (Karolus). *[N. del E. (Todorov)]*

[3] *Curso sobre la teoría de la literatura. Fábula, proverbio, refrán,* Harkov, 1914.

YURI TINIANOV (1894-1943), escritor, historiador y teórico de la literatura, fue un agente decisivo del segundo periodo del formalismo ruso. En 1918 concluyó sus estudios de Filología rusa en la Universidad de San Petersburgo, a la que posteriormente se mantuvo vinculado. En 1919 ingresa en la OPOJAZ (Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética), y desde 1920 a 1931 ejerció la docencia de la literatura rusa en el Instituto de Historia del Arte de Leningrado. En 1921 publica un estudio sobre *Dostoievski y Gogol*, y tres años después, *El problema del lenguaje poético*, un trabajo determinante en el que introduce, influido por el dinamismo orgánico de Goethe, las nociones de estructura dinámica y factor constructivo: «La unidad de la obra no es una entidad dinámica que tiene su desarrollo propio; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad o adición, sino por un signo dinámico de correlación y de integración». Nace así una concepción dinámica de la obra en la cual un factor privilegiado determina la construcción del resto, deformado por él y subordinado a él. En el caso de la poesía lírica, dicho factor será el ritmo. Otra contribución sustancial de Tinianov fue su visión de la evolución literaria, en virtud de la cual no es posible definir el hecho literario desgajado del sistema literario subyacente: «Que un hecho sea o no literario, depende de una función de su cualidad diferencial (es decir, que se encuentre relacionado con la serie literaria o extraliteraria)». La atención a la serie extraliteraria supone, en sí, una invitación a confrontar sistemas sociales: «El estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad». Tinianov percibe que la desautomatización de una expresión corriente puede ocasionar su ingreso en el sistema literario, lo que introduce un decisivo relativismo en la presunta naturalidad, esencial o formal, del hecho literario: «Sólo en su evolución podemos analizar la definición de literatura». El conflicto entre automatización y desautomatización, entre *Arcaizantes e innovadores* (1929), genera una tensión dinámica que constituye, en definitiva, la evolución literaria. Negatividad, ruptura, renovación, como presupuestos de la literariedad, son rasgos que anticipan esfuerzos hermenéuticos posteriores como el de Jauss. Durante los diez últimos años de su vida, Tinianov redactó biografías novelescas de escritores como *Pushkin* (1936), así como guiones cinematográficos.

Yuri Tinianov

Sobre la evolución literaria*

A Boris Eikhenbaum

1. Entre todas las disciplinas culturales, la historia literaria conserva el *estatuto* de un territorio colonial. Está dominada en gran medida (sobre todo en Occidente) por un psicologismo individualista que sustituyó los problemas literarios propiamente dichos por problemas relativos a la psicología del autor: dicho psicologismo remplaza el problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios. Además, el enfoque causalista esquematizado aisla la serie literaria del punto donde se coloca el observador; ese punto puede residir tanto en las series sociales principales como en las series secundarias. Si estudiamos la evolución limitándonos a la serie literaria previamente aislada, tropezamos en cada momento con las series vecinas, culturales, sociales, existenciales en el vasto sentido del término, y en consecuencia nos condenamos a ser parciales. La teoría de los valores en las ciencias literarias nos conduce al estudio riesgoso de fenómenos principales pero aislados y reduce la historia literaria a una «historia de generales». La reacción ciega a la «historia de generales» ha engendrado interés por el estudio de la «literatura de masas», pero este estudio no ha logrado una conciencia teórica clara de sus métodos ni de su significación.

Finalmente, el vínculo de la historia literaria con la literatura contemporánea viva, vínculo provechoso y necesario para la ciencia, no se presenta siempre como provechoso y necesario a la literatura existente. Sus representantes ven en la historia literaria el establecimiento de tales o cuales leyes y normas tradicionales y confunden la «historicidad» del fenómeno literario con el «historicismo» inherente a su estudio. La tendencia a estudiar los objetos particulares y las leyes de su construcción sin tomar en cuenta el aspecto histórico (abolición de la historia literaria) es una secuela del conflicto precedente.

2. La historia literaria debe responder a las exigencias de la autenticidad si desea transformarse en una ciencia. Todos sus términos, y ante todo el término «historia literaria», deben ser examinados nuevamente. Este último se presenta como extremadamete vago, cubre tanto la historia de los hechos propiamente literarios como la historia de toda actividad lingüística; es además pretencioso porque presenta a la «historia literaria» como una disciplina preparada para entrar en la «historia cultural» en su calidad de serie científicamente inventariada. Sin embargo, hasta ahora no tiene ese derecho. El

---

* Texto tomado de Tzvetan TODOROV (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos,* trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1970, pp. 89-101.

punto de vista que se adopta determina el estudio histórico. Se distinguen dos tipos principales: el estudio de la génesis de los fenómenos literarios y el estudio de la variabilidad literaria, o sea la evolución de la serie.

El punto de vista adoptado para estudiar un fenómeno determina no sólo su significación, sino también su carácter: en el estudio de la evolución literaria, la génesis adquiere una significación y un carácter que seguramente no son los mismos que aparecen en el estudio de la génesis misma.

El estudio de la evolución o de la variabilidad literaria debe romper con los criterios ingenuos de estimación resultantes de la confusión de puntos de vista; se toman los criterios propios de un sistema (admitiendo que cada época constituye un sistema particular) para juzgar los fenómenos correspondientes a otro sistema. Se debe evitar en la estimación todo matiz subjetivo; «el valor» de tal o cual fenómeno literario debe ser considerado como «significación y cualidad evolutiva». Debemos realizar la misma operación con todos los términos que, por el momento, suponen un juicio de valor, tales como «epígono», «diletantismo» o «literatura de masas»[1].

La «tradición», noción fundamental de la vieja historia literaria, es apenas la abstracción ilegítima de uno o varios elementos literarios de un sistema en el que se emplean y donde desempeñan determinado papel. Se le otorga valor idéntico a elementos de otro sistema donde su empleo es diferente. El resultado es una serie unida sólo ficticiamente, que tiene la aparencia de *entidad.*

La noción fundamental de evolución literaria, la de sustitución de sistemas y el problema de las tradiciones, deben ser reconsideradas desde otra perspectiva.

---

[1] Es suficiente analizar la «literatura de masa» de los años veinte y treinta del siglo XIX para darse cuenta de la enorme diferencia evolutiva que los separa. Alrededor del treinta, cuando se automatizaban las tradiciones precedentes y se trabajaba sobre la materia acumulada, el diletantismo adquiere una gran importancia evolutiva. Al diletantismo, a esa atmósfera de «verso en las márgenes de un libro», debemos la aparición de un nuevo fenómeno, el de Tiuchev, que trasforma la lengua y los géneros poéticos con sus tonalidades íntimas. La actitud «íntima» hacia la literatura que parece corromper el sistema literario desde el punto de vista de la teoría de los valores, de hecho lo trasforma. Se ha bautizado con el nombre de «grafomanía» al «diletantismo» y a la «literatura de masa» de la década del veinte, años de los «maestros», que asintieron a la creación de géneros poéticos nuevos. Los poetas de primera línea de alrededor del año treinta (desde el punto de vista de su importancia en la evolución) lucharon contra las normas preestablecidas con espíritu «diletante» (Tiuchev, Poletaev) o de epígono (Lermontov) cuando aún los poetas de segundo orden de alrededor del veinte llevan la impronta de los maestros de la época. Cfr. la «universalidad» y la «grandeza» que surgen aún en los poetas de masa como Olin. Se ve claramente que la significación evolutiva de fenómenos como el «diletantismo», la «influencia», etc., cambia de una época a otra y la apreciación de esos fenómenos es una herencia de la antigua historia literaria.

3. Para analizar este problema fundamental, es necesario convenir previamente en que la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria que se proponga estudiar lo que hasta ahora aparece como imagen caótica de los fenómenos y de las series heterogéneas. Por este camino, no se deja de lado el problema del papel de las series vecinas en la evolución literaria; por el contrario, se lo plantea en forma verdadera.

El trabajo analítico ya realizado sobre los elementos particulares de la obra, sobre el tema y el estilo, el ritmo y la sintaxis en prosa, el ritmo y la semántica en poesía, es provechoso. Nos dimos cuenta que podíamos, hasta cierto punto y como *hipótesis de trabajo*, aislar todos esos elementos en lo abstracto, pero que ellos se encuentran en *correlación mutua* y en interacción. El estudio del ritmo en verso y del ritmo en prosa revelaron que un mismo elemento desempeña papeles distintos en sistemas diferentes.

Llamo *función* constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero.

Un examen atento permite observar que esta función es una noción compleja. El elemento entra simultáneamente en relación con la serie de elementos semejantes que pertenecen a otras obras-sistemas, incluso con otras series y, además, con los otros elementos del mismo sistema (función autónoma y función sínoma).

De este modo el léxico de una obra entra simultáneamente en correlación por un lado con el léxico literario y el léxico general y por otro con los demás elementos de esas obras. Esos dos componentes, o más bien esas dos funciones resultantes, no son equivalentes.

La función de los arcaísmos, por ejemplo, depende enteramente del sistema en que están empleados. En el sistema Lomonosov introducen el estilo culto, porque allí el matiz lexical desempeña un papel dominante (se emplean arcaísmos por asociación lexical con la lengua eclesiástica). En el sistema de Tiuchev, los arcaísmos tienen otra función y designan a menudo nociones abstractas: *fontan-vodomjot*[2]. Es interesante notar también el empleo de arcaísmos en función irónica: *Pushek yrom i musikija*[3] en un poeta que emplea palabras como *musikiskij* con otra función completamente distinta. La función autónoma no es decisiva: ofrece solamente una posibilidad, es una condición de la función sínoma. Así, durante los siglos XVIII y XIX, hasta la época de Tiuchev, se desarrolló una vasta literatura paródica en la que los arcaísmos sostienen la función paródica. Pero naturalmente, en todos estos ejemplos la decisión pertenece al sistema semántico y estilístico

---

[2] En ruso: fuente; la segunda forma es un arcaísmo. *[N. de la T.]*

[3] En ruso: el trueno y la música de los cañones; la forma *musikija* es arcaica. *[N. de la T.]*

de la obra que permite colocar esta forma lingüística en correlación con el uso «irónico» y no con el estilo «elevado» y definir así su función.

Es incorrecto extraer del sistema elementos particulares y relacionarlos directamente con series similares pertenecientes a otros sistemas sin tener en cuenta su función constructiva.

4. ¿Es posible el estudio llamado «inmanente» de la obra concebida como sistema y que ignora sus correlaciones con el sistema literario? Aislado de la obra este estudio se basa en una abstracción semejante a la que funda el estudio de los elementos particulares de la obra. La crítica literaria lo utiliza frecuentemente y con éxito para las obras contemporáneas, porque las correlaciones de una obra contemporánea constituyen un hecho previamente establecido a modo de presupuesto. (En este caso se considera la correlación de la obra con otras obras del autor, su correlación con el género, etc.) Pero en realidad, ni aun la literatura contemporánea puede ya ser estudiada aisladamente.

La existencia de un hecho como *hecho literario* depende de su cualidad diferencial (es decir de su correlación, sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria); en otros términos, depende de su función. Lo que es «hecho literario» para una época, será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa, según el sistema literario con referencia al cual se sitúa este hecho.

Una carta de Deryavin a un amigo, por ejemplo, es un hecho de la vida social; en la época de Karamzin y de Pushkin la misma carta amistosa fue un hecho literario. Lo testimonia el carácter literario de memorias y de diarios en un sistema literario y de su carácter extraliterario en otro.

El estudio aislado de una obra no nos da la certeza de hablar correctamente de su construcción; ni inclusive la certeza de hablar tan siquiera de la construcción de la obra. Aquí interviene otra circunstancia. La función autónoma, o sea la correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes que pertenecen a otras series, es la condición necesaria para la función sínoma, para la función constructiva de este elemento.

Por tal motivo no es indiferente que un sistema sea «trillado», «gastado» o que no lo sea. ¿En qué consiste el carácter «trillado», «gastado», de un verso, un metro, un tema, etc.? En otras palabras, ¿en qué consiste «la automatización» de tal o cual elemento?

Tomo un ejemplo de la lingüística: cuando la imagen significativa se gasta, la palabra que manifiesta la imagen se transforma en expresión de la relación, se vuelve una palabra herramienta, auxiliar. Lo mismo ocurre con la automatización, con el «desgaste» de un elemento literario cualquiera: no desaparece pero su función cambia, se vuelve auxiliar. Si el metro de un poema está desgastado por el uso, cede su papel a otros rasgos del verso presente en esa obra y pasa a cumplir otras funciones.

El folletín en verso del diario, por ejemplo, está construido sobre un metro envejecido, banal, abandonado desde hace largo tiempo por la poesía. Nadie lo lee como un «poema» ni lo relaciona con la «poesía». El metro desgastado sirve aquí de medio para *relacionar* el material social de la actualidad periodística con la serie literaria. Su función es totalmente diferente a la que tiene en una obra poética; es meramente auxiliar. La imitación en el folletín en verso se relaciona con la misma serie de hechos. La imitación tiene vida literaria en la medida en que la obra imitada la tiene. ¿Qué significación literaria puede tener el milésimo plagio de *Cuando los campos amarillentos ondulen* de Lermontov o de *El Profeta* de Pushkin? Sin embargo, el folletín en verso lo utiliza frecuentemente. Aquí se trata de un mismo fenómeno: la función del plagio se ha vuelto auxiliar, sirve para relacionar los hechos extraliterarios con la serie literaria.

Si los procedimientos de la novela de aventuras están «gastados» la trama adquiere en la obra funciones diferentes de las que hubiera tenido si estos procedimientos no estuvieran envejecidos dentro del sistema literario. La trama puede ser sólo una motivación del estilo o un procedimiento para exponer determinado material.

Las descripciones de la naturaleza en las novelas antiguas, que desde la perspectiva de un sistema literario estaríamos tentados de reducir a un papel auxiliar de soldadura o retardo de la acción (y por lo tanto casi a rechazarlas), pueden ser consideradas como un elemento principal y dominante desde la perspectiva de otro sistema literario. Puede ocurrir que la trama no sea más que una motivación, un pretexto para acumular «descripciones estáticas».

5. El problema más difícil y menos estudiado, el de los géneros literarios, se resuelve de la misma manera. La novela parece un género homogéneo que se desenvuelve de manera exclusivamente autónoma durante siglos. En realidad, no es un género constante sino variable y su material lingüístico, extraliterario, así como la manera de introducir ese material en literatura, cambian de un sistema literario a otro. Los rasgos del género evolucionan. En el sistema de los años veinte al cuarenta los géneros del «relato», de la «novela corta», se definían por rasgos diferentes de los nuestros, como surge con evidencia de sus denominaciones[4].

---

[4] Cfr. el uso de la palabra «relato» en el *Moskovskii Telegraf*, en un artículo sobre Eugeni Oneguin: «¿Existe un poeta o aun un prosista que conciba como finalidad de una gran obra el relato, o sea, la *interpretación del poema*? En *Tristram Shandy*, donde evidentemente todo está incluido en el relato, éste no constituye de ningún modo una finalidad en sí» (*Mosk. Tel.*, 1825, n.º 15, supl. esp., p. 5). Aquí la palabra «relato» se aproxima sensiblemente a nuestro término «relato directo». Esta terminología no es ocasional y ha subsistido largo tiempo. Cfr. la definición de los géneros de Druyinin, en 1849: «El mismo autor [Zagoskin] ha llamado "relato" a esta obra *[Los rusos a pricipios del siglo XVIII]*; en el índice designa a su obra como "novela"; por el momento es difícil definirla con más precisión pues la obra no está todavía concluida... A mi juicio no es ni un relato ni una novela. No es un relato porque *la exposición no viene del autor o de otro personaje*, por el contrario, ella está

Tendemos a denominar los géneros según *rasgos secundarios*; a grandes líneas, según las dimensiones. Las denominaciones tales como relato, novela corta, novela, corresponden para nosotros a cierto número de hojas de imprenta. Esto no prueba el carácter «automatizado» de los géneros en nuestro sistema literario; definimos los géneros a través de otros rasgos, específicos para nuestro sistema. Las dimensiones del objeto, la superficie escrita, no son indiferentes puesto que no estamos en condiciones de definir el género de una obra aislada del sistema: lo que se denomina «oda», por ejemplo, en la década del veinte del siglo pasado o aún en tiempos de Fet, también se llamaba «oda» en la época de Lomonosov, pero por otros rasgos.

Concluyamos entonces: el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual están en correlación. La novela histórica de Tolstoi entra en correlación, no con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa que le es contemporánea.

6. En rigor, no se consideran jamás los fenómenos literarios fuera de sus correlaciones. Tomemos el ejemplo de la prosa y la poesía. Partimos del criterio de que la prosa métrica permanece en el dominio de la prosa y que el verso libre privado de metro sigue siendo poesía, sin darnos cuenta que para ciertos sistemas literarios encontraremos dificultades considerables. La prosa y la poesía están en correlación y existe una función común de la prosa y de los versos (cfr. la relación entre el desenvolvimiento de la prosa y del verso, según la correlación establecida por

---

"dramatizada" (o más bien "dialoguizada") de modo tal que las escenas y las conversaciones se remplazan sin cesar entre sí. Finalmente, la narración ocupa la menor parte. No es una "novela" porque dicha palabra implica una creación poética, *una representación artística de los caracteres y de las situaciones...* Yo la llamaría novela porque presenta todas sus pretensiones» (Druyinin, t. 6, p. 41, «Cartas de un abonado de otra ciudad»). Y aquí se plantea otro problema interesante.

En distintas épocas, se observa en las literaturas nacionales un tipo de «relato» cuyas primeras líneas introducen un narrador. Luego, ese narrador no desempeña papel alguno en el tema, pero la narración es desarrollada en su nombre (Maupassant, Turgueniev). Es difícil explicar la función de este narrador en el argumento. Si se eliminan las primeras líneas que lo presentan, el argumento no cambiaría. (El «comienzo-clisé» habitual en otros relatos es: «N. N. encendió su cigarrillo y comenzó el relato».) Pienso que aquí se trata de un fenómeno relativo al género y no al argumento. La presencia del narrador es una etiqueta destinada a señalar el género «relato» en un cierto sistema literario.

Esta señalización indica la estabilidad del género con el que el autor correlaciona su obra. Por este motivo el «narrador» no es aquí sino un rudimento del antiguo género. Sólo en este momento el «relato directo» pudo aparecer con Leskov. Condicionado al principio por la «orientación» hacia un género antiguo, se lo utiliza como medio de «resurrección», de renovación del antiguo género. Este problema requiere naturalmente un estudio especial.

Eikhenbaum). En determinado sistema literario, el elemento formal del metro es el que sostiene la función del verso.

Pero la prosa sufre modificaciones, evoluciona al mismo tiempo que el verso. Las modificaciones de un tipo, puesto en correlación con otro, entrañan o más bien están ligadas a las modificaciones de este otro tipo; aparece una prosa métrica (la de André Bieli). Al mismo tiempo la función del verso se transfiere a otros rasgos del verso, en su mayor parte secundarios, derivados, tales como el ritmo que delimita las unidades a una sintaxis particular, a un léxico particular. La función de la prosa en relación al verso subsiste, pero cambian los elementos formales que la designan.

La evolución posterior de las formas puede aplicar la función de los versos a la prosa durante siglos y transferirle un cierto número de otros rasgos, o bien no respetarla, disminuir su importancia. De la misma manera que la literatura contemporánea no otorga ninguna importancia a la correlación de los géneros (según los rasgos secundarios), puede llegar una época en la que será indiferente que la obra esté escrita en prosa o en verso.

7. La relación evolutiva entre la función y el elemento formal es un problema completamente inexplorado. He dado un ejemplo en el que la evolución de las formas entraña la evolución de la función. Se pueden encontrar numerosos ejemplos en los que una forma que tiene una función indeterminada se apodera de otra función y la determina. Hay también ejemplos de otro tipo: la función busca su forma. Doy uno en el que los dos casos se combinan. Alrededor del año veinte, la corriente literaria de los arcaizantes vuelve a poner de moda una poesía épica cuya función es a la vez elevada y popular. *La correlación de la literatura con la serie social implica una ampliación de la obra.* Pero los elementos formales no están allí, la «demanda» de la serie social no equivale a la «demanda» literaria y ésta queda sin respuesta. Comienza la búsqueda de los elementos formales. En 1824 Katenin propone la *octava* como elemento formal de la epopeya poética. El ardor de las discusiones, aparentemente inocentes, sobre el tema de la octava, corresponde al trágico desamparo de una función sin forma. La poesía épica de los arcaizantes no tuvo ninguna suerte. Seis años más tarde la misma forma es utilizada por Shevirev y Pushkin con otra función: transformar toda la poesía épica utilizando el yambo tetrapódico y crear una nueva poesía épica «vulgar», y no culta, prosaica *(La casita de Kolomna).*

El vínculo entre la función y la forma no es arbitrario. No es un azar que el léxico de un cierto tipo se combine primero en Katenin con cierto metro y veinte años más tarde con el mismo metro en Nekrasov que, probablemente, no ha tomado ninguna idea de Katenin.

La variabilidad de la función de tal o de cual elemento formal, la aparición de tal o cual función de un elemento formal, su asociación con una función, son problemas que por el momento no se intenta resolver ni estudiar.

Diré solamente que todo el problema de la literatura como serie o sistema depende de los estudios futuros sobre ese tema.

8. No tenemos una imagen totalmente correcta de la forma en que los fenómenos literarios entran en correlación; se cree que la obra se introduce en un sistema literario sincrónico y que allí obtiene una función. La noción de un sistema sincrónico en constante evolución es también contradictoria. El sistema de la serie literaria es ante todo un sistema de las funciones de la serie literaria, que a su vez está en constante correlación con las otras series. La serie cambia de componentes, pero la diferenciación de las actividades humanas permanece. La evolución literaria, como la de otras series culturales, no coincide ni en su ritmo, ni en su carácter con las series que le son correlativas, debido a la naturaleza específica del material que maneja. La evolución de la función constructiva se produce rápidamente; la de la función literaria se realiza de una época a otra; la de las funciones de toda la serie literaria, reclama siglos.

9. Dado que el sistema no es una cooperación fundada sobre la igualdad de todos los elementos, sino que supone la prioridad de un grupo de elementos («dominante») y la deformación de otros, la obra entra en la literatura y adquiere su función literaria gracias a esta dominante. En consecuencia, el verso se debe vincular, según algunas de sus particularidades, con la serie poética y no con la prosaica. Lo mismo ocurre con la correlación de los géneros. Actualmente, los factores que relacionan una obra con el género novelístico son la dimensión, la exposición de un argumento; en otra época, lo que decidía era la presencia de una intriga amorosa en la obra.

Aquí tropezamos con otro hecho interesante desde el punto de vista de la evolución. Se coloca una obra en correlación con una serie literaria determinada para medir la diferencia que existe entre ella y la serie literaria a la que pertenece. Determinar el género de los poemas de Pushkin, por ejemplo, era un problema extremadamente agudo para los críticos de alrededor del año veinte; el género de Pushkin era una combinación mixta y nueva para la que no se disponía de una «denominación» establecida. Cuanto más neta es la diferencia con una serie literaria, el sistema que se separa se pone más en evidencia. Así, el verso libre ha destacado el carácter poético de los rasgos *extra-métricos* y la novela de Sterne acentúa el carácter novelístico de los rasgos que *no conciernen* a la trama (Shklovski). Analogía lingüística: «Puesto que la base sufre variciones, debemos acordarle el máximo de expresividad y extraerla del conjunto de prefijos que son invariables» (Vendryes).

10. ¿En qué consiste la correlación de la literatura con las series vecinas? ¿Cuáles son esas series vecinas? Siempre una respuesta: la vida social.

Pero para resolver la cuestión de la correlación de las series literarias con la vida social, debemos hacer otra pregunta: *¿cómo y en qué* la vida

social entra en correlación con la literatura? La vida social tiene muchos componentes de diversos aspectos y solamente la función de esos aspectos le es específica. *La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal.* Lo mismo ocurre con las series literarias puestas en correlación con la vida social. Esta correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad *lingüística*; la literatura tiene una función verbal en relación con la vida social.

Disponemos de la palabra «orientación» que significa más o menos: «intención creadora del autor». Sucede a veces, sin embargo, que «las intenciones son buenas pero las realizaciones resultan malas». Agreguemos que la intención del autor puede ser sólo un fermento. Cuando maneja un material específicamente literario el autor se somete a él y se aleja de su intención. *La desgracia de tener demasiado ingenio* (Griboiedov) debía ser «elevada», «grande» (según la terminología del propio autor que no se asemeja a la nuestra), pero resultó una comedia-panfleto político en estilo «arcaizante»; *Eugenio Oneguin* debía ser, en su origen, un «poema satírico» en el que el autor «descargaría su bilis». Pero cuando Pushkin trabajaba en el cuarto capítulo ya escribe: «¿dónde fue a parar mi sátira? No se ve ese matiz en *Eugenio Oneguin*».

La función constructiva, la correlación de los elementos en el interior de la obra, reducen «la intención del autor» a nada más que un fermento. La «libertad de creación» se presenta como una consigna optimista, pero que no corresponde a la realidad y cede su lugar a la «necesidad de creación». La función literaria, la correlación de la obra con las series literarias perfecciona el proceso de sumisión.

Si borramos de la palabra «orientación» todo el matiz teleológico, toda idea de destino e «intención», ¿qué se obtiene? La orientación de la obra (y de la serie) literaria será su función *verbal*, su correlación con la vida social.

La oda de Lomonosov tiene una orientación (función verbal) *oratoria.* La palabra está elegida para ser *pronunciada.* Las asociaciones sociales más elementales nos sugieren que estas palabras *debieron ser pronunciadas en una gran sala, en un palacio.* En la época de Karamzin, la oda era un género literario «gastado». La orientación, cuya significación ha disminuido, desaparece; es utilizada por otras formas que corresponden a la vida social. Las odas de alabanzas y de cualquier otro tipo se transforman en versos enfáticos que pertenecen sólo a la vida social. No existe ningún género literario constituido que pueda remplazarlas. Entonces los *fenómenos lingüísticos de la vida social* se encargan de esta función. La función, la orientación verbal, buscan una forma y la encuentran en la romanza, la chanza, el pie forzado, la charada, etc. Aquí, en el momento de la *génesis, la presencia de tal o cual forma lingüística* que antes correspondían sólo a la vida social, adquiere su significación evolutiva. En la época de Karamzin, el sabor mundano desempeña el papel de serie so-

cial, el salón se transforma entonces en un hecho literario. Se le atribuyen así formas sociales a la función literaria.

De la misma manera existe una semántica familiar, íntima, pero sólo tiene función literaria en el curso de ciertos periodos. Lo mismo se produce cuando se legitiman algunos *resultados que surgen casualmente* en la literatura: los esbozos de versos de Pushkin y los borradores de sus planes proporcionan la versión definitiva *de su prosa.* Ese fenómeno es sólo posible si la serie entera evoluciona y por lo tanto *su orientación.*

La literatura contemporánea nos ofrece también un ejemplo de conflicto de dos orientaciones: la poesía de mítines, representada por los versos de Maiakovski (oda), se opone a la poesía «de cámara», representada por los romances de Esenin (elegía).

11. *La expansión inversa de la literatura en la vida social* nos obliga también a considerar la función verbal. La personalidad literaria, y el personaje de una obra, representan, en ciertas épocas, la orientación verbal de la literatura y, a partir de allí, penetran en la vida social. La personalidad literaria de Byron, la que el lector deduce de sus versos, estaba asociada a la de sus héroes líricos y penetra así en la vida social. La personalidad de Heine está bastante alejada del verdadero Heine. En ciertas épocas, la biografía se convierte en una literatura oral apócrifa. Se trata de un fenómeno legítimo condicionado por el papel de un sistema literario en la vida social (orientación verbal); recuérdese el mito creado alrededor de escritores como Pushkin, Tolstoi, Maiakovski, Esenin, que puede oponerse a la ausencia de personalidad mística de Leskov, Turgueniev, Maikov, Fet, Gumilev, etc. Esta ausencia se relaciona con la falta de orientación verbal del sistema literario de los últimos. La expansión de la literatura en la vida social reclama, naturalmente, condiciones sociales particulares.

12. Ésta es *la primera función social* de la literatura. Se la puede determinar y estudiar únicamente a partir del estudio de las series vecinas, del examen de las condiciones inmediatas, y no a partir de series causales alejadas aunque importantes.

Cabe observar que el concepto de «orientación» de la función verbal está referida a la serie literaria o al sistema literario y no a la obra particular. Es necesario colocar dicha obra en correlación con la serie literaria antes de hablar de su orientación. La ley de los grandes números no se aplica a los pequeños números. Si establecemos las series causales vecinas de cada obra y cada autor particular, no estudiamos la evolución del sistema literario sino su modificación; tampoco estudiamos los cambios literarios en correlación con los de otras series, sino la deformación producida en literatura por las series vecinas. Este problema también puede estudiarse, pero desde otro punto de vista.

El estudio directo de la psicología del autor y el establecimiento de una relación de causalidad entre los medios, su vida, su clase social y sus

obras, es un trabajo particularmente incierto. La poesía erótica de Batiushkov es el fruto de su trabajo sobre la lengua poética (cfr. su discurso «Acerca de la influencia de la poesía ligera sobre la lengua») y Viazemski rehusó con razón buscar la génesis de esta poesía en la psicología del autor. El poeta Polonski, que nunca fue un teórico, pero que como poeta conocía bien su oficio, escribe sobre Benediktov: «Es muy probable que la naturaleza austera, los bosques, los pastizales... hayan influido en el alma sensible de niño del futuro poeta. Pero ¿cómo? Es una cuestión difícil que nadie sabrá resolverla en forma satisfactoria. La naturaleza, que es la misma para todos, no desempeña aquí un papel principal». Se observan en un artista giros que no pueden explicarse por los rasgos de su personalidad: por ejemplo en Deryavin, en Nekrasov.

Durante su juventud escriben una poesía «vulgar» y satírica paralela a la poesía «elevada», pero en condiciones particulares los dos tipos de poesía van a confundirse para dar nacimiento a fenómenos nuevos. Queda claro que se trata de condiciones objetivas y no individuales y psicológicas. Las funciones de la serie literaria evolucionaron en relación con las series sociales vecinas.

13. Por este motivo es necesario reconsiderar uno de los problemas más complejos de la evolución literaria: el de la «influencia». Existen profundas influencias personales, psicológicas o sociales que no dejan ninguna huella en el plano literario (Chadaev y Pushkin). Existen influencias que modifican las obras literarias sin tener significación evolutiva (Maiakovski y Gleb Uspenski). Pero el caso más impresionante es aquel en que los índices exteriores parecen testimoniar una influencia que jamás tuvo lugar. Ya di el ejemplo de Katenin y de Nekrasov. Estos ejemplos pueden multiplicarse: las tribus sudamericanas crearon el mito de Prometeo sin estar influidas por la antigüedad. Estos son hechos de *convergencia*, de coincidencia. Tienen una importancia tal que desbordan la explicación psicológica de la influencia. La cuestión cronológica acerca de quién lo dijo primero no es esencial. El momento y la dirección de la «influencia» depende por completo de la existencia de ciertas condiciones literarias. En el caso de coincidencias funcionales el artista influido puede encontrar en la obra «imitada» elementos formales que le sirven para desarrollar y estabilizar la función. Si esta «influencia» no existe, una función análoga puede conducirnos a elementos formales análogos sin aquella ayuda.

14. Veamos ahora el problema del principal término del que se sirve la historia literaria; el de la «tradición». Si admitimos que la evolución es un cambio de la relación entre los términos del sistema, o sea un cambio de funciones y de elementos formales, ella se presenta como una «sustitución» del sistema. Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación y un reemplazo repentino y total de los elementos formales, sino la creación de una

nueva función de dichos elementos. Por este motivo, la confrontación de un fenómeno literario con cualquier otro debe hacerse no sólo a partir de las formas, sino también considerando las funciones. Fenómenos que parecen totalmente diferentes, y que pertenecen a distintos sistemas funcionales, pueden ser análogos en su función y viceversa. El problema se complica porque cada corriente literaria busca durante algún tiempo puntos de apoyo en los sistemas precedentes: es lo que podríamos llamar «tradicionalismo». Así, en Pushkin las funciones de su prosa están más cercanas de las de la prosa de Tolstoi, que las funciones de sus versos de las de sus epígonos de la década del treinta y de Maikov.

15. Resumiendo, el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, y de ésta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a otras más alejadas, aunque éstas sean importantes. El estudio de la *evolución* literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario, sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad. El establecimiento directo de una influencia de los principales factores sociales sustituye el estudio de la *evolución* literaria por el de la *modificación* y deformación de las obras literarias.

Boris Tomashevski (1890-1957), licenciado en Ingeniería eléctrica por la Universidad de Liège, jugó un papel determinante en la consolidación del formalismo ruso, generación de teóricos que describió en un conocido ensayo titulado «La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie» (1928), distinguiendo entre ortodoxos (los miembros de la OPOJAZ), los independientes (Shklovski, Eikhenbaum y Tinianov) y los influidos (como Zirmunskij y Vinogradov). Asistió en La Sorbona a cursos sobre poesía francesa de los siglos XVII y XVIII. De vuelta a Rusia estudió Filología rusa en la Universidad de San Petersburgo. Miembro de la OPOJAZ desde 1918, fue profesor de poética y estilística en la Universidad de Leningrado, desde mediados de los años veinte hasta la década de los treinta, cuando fue obligado a abandonar la docencia. Se dedicó entonces a la labor editorial, cuidando ediciones críticas de autores como Pushkin, Gogol, Dostoievski y Chejov. En sus últimos años pudo retomar su actividad docente. Quizás su contribución más determinante al horizonte formalista fueron sus diversos estudios sobre la versificación de la poesía rusa, que inició tempranamente con análisis estadísticos de la métrica de Pushkin: *La versificación rusa* (1923) y *Sobre el verso* (1929), libro que recoge ensayos determinantes como «El problema del ritmo poético» (1923) o «Poesía y ritmo» (1925). En estos estudios profundizó en el papel del acento y la entonación en la división métrica del verso, así como en la interrelación entre entonación, sintaxis, fonética y semántica. Retomó el concepto de *dominante* de Eikhenbaum, definió el ritmo en el verso como «la distribución de energía expiracional dentro de los límites de una onda, el verso», introdujo la noción de «ritmo armónico» y concedió un papel relevante a la recepción acústica en la constitución de la impresión poética. Este análisis de los patrones rítmicos lo aplicó, luego, de manera exhaustiva, a la obra poética de Pushkin, su autor predilecto, al que dedicó cuatro estudios entre 1925 y 1960. Otra contribución imporante de Tomashevski fue su distinción entre biografía documental y biografía artística, deudora de su análisis original de la noción doble de autor, como sujeto autorial (legítimo objeto de estudio literario) y como sujeto físico, externo para la literatura. El ensayo aquí recogido, «Temática», procede de su libro *Teoría de la literatura* (1928), y supone, junto con los análisis de Propp, una propuesta fundadora de la narratología moderna, en la que se distingue, con escrúpulo admirable, entre las nociones de fábula, trama, motivación realista, motivación artística, héroe... Sus dos últimos libros, publicados póstumamente por sus discípulos, fueron *Verso y lenguaje* (1958) y *Estilística y versificación* (1959).

Boris Tomashevski
Temática*

Trama y argumento

El tema presenta cierta unidad: está constituido por pequeños elementos temáticos dispuestos en un orden determinado.

Hay dos tipos principales de disposición de los elementos temáticos: o bien se inscriben en una cierta cronología, respetando así el principio de la causalidad; o bien se presentan fuera del orden temporal, es decir, en una sucesión que no toma en cuenta ninguna causalidad interna. En el primer caso se trata de obras «con argumento» (cuento, novela, poema épico); en el segundo, de obras sin argumento, descriptivas (poesía descriptiva y didáctica, lírica, relatos de viaje: las *Cartas de un viajero ruso* de Karamzin, *La fragata Pallas* de Goncharov, etc.).

Debe destacarse que la trama no sólo exige un índice temporal sino también un índice de causalidad. Un viaje puede relatarse como una sucesión cronológica; pero si todo se reduce a un informe de las impresiones del viajero, sin que figuren sus aventuras personales, se trata solamente de una narración sin argumento. Cuanto más fuerte es este nexo causal, tanta mayor importancia cobra el nexo temporal. El debilitamiento de la intriga transforma la novela con argumento en una crónica, esto es, en la descripción en el tiempo de un acontecer (*Los primeros años del nieto Bagrov*, de Aksakov).

Detengámonos en la noción de trama. Llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra.

La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan[1].

La noción de tema es una categoría sumaria que une el material verbal de la obra. Ésta posee un tema, y al mismo tiempo cada una de sus partes tiene el suyo. La descomposición de la obra consiste en aislar las partes caracterizadas por una unidad temática específica. Así, el relato de

---

* Texto tomado de Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1970, pp. 202-225.

[1] En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido efectivamente; el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido.

Pushkin, *El disparo*, puede descomponerse en dos relatos: el de los encuentros del narrador con Silvio y con el conde y el que refiere el conflicto entre Silvio y el conde. A su vez, el primero se descompone en la historia de la vida en el regimiento y la de la vida en el campo; y en el segundo distinguimos el primer duelo de Silvio con el conde y su segundo encuentro.

Mediante este análisis de la obra en unidades temáticas arribamos finalmente a las partes no analizables, esto es, a las partículas más pequeñas del material temático: «Ha caído la tarde», «Raskolnikov asesinó a la vieja», «El héroe ha muerto», «Llegó una carta», etc. El tema de una de las partes no analizables de la obra se llama un motivo. En realidad, cada proposición posee su propio motivo.

Debemos formular algunas reservas con respecto al término «motivo». En poética histórica, en el estudio comparativo de narraciones itinerantes, su uso difiere sensiblemente del que le damos aquí, aunque por lo común se los define del mismo modo. En el estudio comparativo se llama motivo a la unidad temática que se encuentra en diversas obras, como por ejemplo el rapto de la novia, los animales que ayudan al protagonista a rematar sus empresas, etc. Estos motivos pasan integralmente de un esquema narrativo a otro. Para la poética comparativa, la posibilidad de descomponerlos en motivos más pequeños carece de importancia; lo interesante es que estos motivos reaparecen siempre sin cambios dentro del marco del género estudiado. Por eso, en el estudio comparativo el término «no analizable» resulta prescindible y podemos hablar de elementos que subsisten sin descomponerse a lo largo de la historia literaria y que conservan su unidad a través de sus peregrinaciones de obra a obra. De hecho, numerosos motivos que conciernen a la poética comparativa siguen siendo motivos desde el punto de vista de la poética teórica.

Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra. En esta perspectiva, la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra. Con respecto a la trama, poco importa que el lector se entere de un acontecimiento en cierta parte de la obra más bien que en otra, y que tal acontecimiento le sea comunicado directamente por el autor o a través del relato de un personaje, o aun por medio de alusiones marginales. Por el contrario, sólo la presentación de los motivos cuenta en el argumento. Un incidente de la vida real puede servir de trama al autor. El argumento, en cambio, es una construcción enteramente artística.

Los motivos de una obra son heterogéneos. Una simple exposición de la trama nos revela que ciertos motivos pueden ser omitidos sin destruir por eso la continuidad de la narración, mientras que otros no pueden dejarse de lado sin alterar el nexo de causalidad que une los aconteci-

mientos. Llamamos motivos asociados a los que no pueden ser excluidos; los que pueden extirparse sin lesionar la sucesión cronológica y causal de los acontecimientos son motivos libres.

Para la trama sólo cuentan los motivos asociados; son sobre todo los motivos libres, en cambio, los que desempeñan el papel dominante en el argumento y determinan la construcción de la obra. Estos motivos marginales (detalles, etc.) son introducidos en razón de la construcción artística de la obra y cumplen diversas funciones, de las que nos ocuparemos más adelante. La introducción de estos motivos está determinada, en gran medida, por la tradición literaria; cada escuela se caracteriza por un repertorio típico de motivos libres, en tanto que los motivos asociados, en general más vivientes, aparecen bajo la misma forma en obras de escuelas diferentes. Por cierto que las tradiciones literarias pueden pesar con la misma fuerza en el desarrollo de la trama. Por ejemplo, el relato de los años 1840 se caracteriza por una trama que expone las desventuras de un funcionario menor: *El capote* de Gogol, *Pobres gentes* de Dostoievski; en cambio, es típica de la segunda década del siglo pasado la conocida historia del amor desdichado de un europeo por una extranjera: *El prisionero del Cáucaso* o *Los gitanos* de Pushkin. Este escritor nos habla en su relato *El vendedor de ataúdes* de la tradición literaria en relación con la introducción de los motivos libres:

«Al día siguiente, justo a mediodía, el fabricante y sus hijas salieron por la puerta de la casa recientemente comprada y se presentaron en casa del vecino. No describiré el caftan ruso de Adrián Projorovich ni los atuendos "a la europea" de Akulina y de Daria, apartándome en esto de la tradición en uso entre los novelistas de hoy. Con todo, tal vez no sea superfluo señalar que las dos muchachas llevaban sombreritos amarillos y zapatos rojos, cosa que sólo ocurría en ocasiones solemnes».

En este pasaje la descripción de la indumentaria es señalada como un motivo libre tradicional para esa época (1830). Entre los motivos libres se cuenta una clase particular de motivos introductorios, los cuales reclaman el aporte de motivos suplementarios. Así, la situación que consiste en encomendar una empresa al protagonista es característica del género «cuento». Por ejemplo, el rey quiere casarse con su propia hija; para evitarlo, ésta le encarga misiones imposibles. O bien el héroe pretende casarse con la hija del rey, la cual, para evitar esta unión que le es odiosa, le exige la realización de acciones aparentemente irrealizables. (Cfr. *El cuento de Balda,* de Pushkin.) Para desembarazarse de su sirviente, el pope le ordena cobrar al diablo sus deudas. Este «motivo de la misión» reclama ser sostenido por el relato concreto de las misiones mismas y sirve de introducción a la narración concerniente al protagonista que es el ejecutor de las mismas. Es semejante el caso del motivo que sirve para retardar la acción: en *Las mil y una noches,* Sherazada posterga la ejecución que le espera narrando cuentos. El motivo de la narración es un expediente que sirve para

introducir nuevos cuentos. Tales son los motivos de la persecución en la novela de aventuras, etc. Habitualmente la introducción de motivos libres en el relato es presentada como el soporte del motivo introductorio; este último, por ser un motivo asociado, es inseparable de la trama.

Por otra parte, hay que clasificar los motivos según la acción objetiva que describen. Generalmente el desarrollo de la trama se cumple gracias a la presencia de algunos personajes vinculados por intereses comunes o por otras relaciones (de parentesco, por ejemplo). Las relaciones que los personajes mantienen entre sí en un momento dado constituyen una situación. Por ejemplo, el héroe ama a la heroína, pero ésta ama a su rival. Las relaciones son el amor del héroe por la heroína y el amor de la heroína por el rival. La situación típica es la que contiene vínculos contradictorios: los diversos personajes quieren modificar esta situación de maneras diferentes. Por ejemplo: el héroe ama a la heroína y es correspondido, pero los padres se oponen al casamiento. Los protagonistas aspiran al matrimonio; los padres, a la separación de ambos. La trama representa el tránsito de una situación a otra. Este paso puede efectuarse mediante la introducción de nuevos personajes (complicación de la situación) o la eliminación de los anteriores (muerte del rival), o también por medio de un cambio en las relaciones.

Un motivo se llama dinámico o estático según que modifique o no la situación. Consideremos la situación existente antes del fin en el relato de Pushkin *La damisela campesina.* Alejo Berestov ama a Akulina; su padre lo obliga a casarse con Lisa Murómskaia. Ignorando que Akulina y Lisa son la misma persona, Alejo se opone a la unión que su padre le impone. Cuando se resuelve a explicarse con Lisa, reconoce en ella a Akulina. La situación cambia, las previsiones de Alejo contra ese casamiento desaparecen. El motivo del reconocimiento de Akulina en Lisa es un motivo dinámico.

Los motivos libres son por lo común estáticos, pero no todos los motivos estáticos son motivos libres. Supongamos que el protagonista debe valerse de un revólver para llevar a cabo un asesinato requerido por la trama. El motivo del revólver, su introducción en el campo visual del lector, es un motivo estático pero también un motivo asociado, pues sin el revólver el crimen no podría ser cometido. Este ejemplo puede hallarse en *La muchacha sin dote* de Ostrovski.

Las descripciones de la naturaleza, de la situación, de los personajes y de sus caracteres, etc., son motivos típicamente estáticos; los hechos y acciones del héroe son motivos dinámicos típicos.

Los motivos dinámicos son los motivos centrales o motores de la trama. Por el contrario, en el argumento se encuentran a veces destacados los motivos estáticos.

Los motivos pueden ordenarse fácilmente según su importancia para la trama. Están en primer término los motivos dinámicos, luego siguen

los motivos preparatorios, los motivos que determinan la situación, etc. La comparación de una exposición condensada del relato con otra menos esquemática nos revela la importancia que tiene un motivo dentro de la trama.

El desarrollo de la trama puede definirse como el paso de una situación a otra[2] caracterizándose cada situación por el conflicto de los intereses, por la lucha entre los personajes. El desarrollo dialéctico de la trama es análogo al desarrollo del proceso social e histórico, que presenta cada nuevo estadio histórico como el resultado de la lucha de clases en el estadio precedente y al mismo tiempo como el campo en donde se enfrentan los intereses de los grupos sociales que constituyen el régimen social del momento.

El conflicto de los intereses y la lucha entre los personajes van acompañados por el reagrupamiento de estos últimos y por la táctica de cada grupo en sus acciones contra otro. El desarrollo de la acción, es decir, el conjunto de los motivos que lo caracterizan, se llama la intriga. (Esta es sobre todo propia de la forma dramática.)

El desarrollo de la intriga (o, en caso de reagrupamiento complejo de los personajes, de las intrigas paralelas) conduce ya sea a la extinción del conflicto, ya sea a la creación de nuevos conflictos. Por lo común el fin de la trama está representado por una situación en la que los conflictos quedan suprimidos y reconciliados los intereses. La situación conflictiva suscita un movimiento dramático porque la coexistencia prolongada de dos principios opuestos es imposible y uno de los dos deberá prevalecer. Al contrario, la situación de «reconciliación» no comporta un nuevo movimiento ni despierta la expectativa del lector; por eso este tipo de situación aparece al final y se llama desenlace. Las viejas novelas moralizantes, por ejemplo, comienzan con una situación en la que la virtud es oprimida y el vicio triunfa (conflicto de orden moral), mientras que en el desenlace la virtud es recompensada y el vicio castigado. A veces observamos una situación equilibrada al principio de la trama (del tipo «Los personajes vivían apaciblemente. De pronto sucedió...»). Para poner la trama en movimiento se introducen motivos dinámicos que destruyen el equilibrio de la situación inicial. El conjunto de los motivos que rompen la inmovilidad de la situación inicial y que desencadenan la acción se llama el nudo. Habitualmente el nudo que determina toda la evolución de la trama y la intriga se reduce a las variaciones de los motivos principales que han sido introducidos por el nudo. Estas variaciones se llaman peripecias (el paso de una situación a otra).

Cuanto más complejos son los conflictos que caracterizan la situación y más contradictorios los intereses de los personajes, tanto más tensa es la situación. La tensión dramática va creciendo a medida que se acerca el vuelco de la situación. Generalmente la tensión se logra mediante la preparación de ese vuelco. En la novela de aventuras estereotípica, los adversarios del héroe que buscan su muerte llevan siempre las de ganar. Pero en el último momento, cuando esta muerte se ha vuelto inminente, el héroe se salva repentinamente y las maquinaciones montadas por sus enemigos se derrumban. La tensión aumenta gracias a esta preparación.

La tensión alcanza su culminación antes del desenlace. Este punto culminante suele designarse con la palabra alemana *Spannung*. En la construcción dialéctica de la trama más simple la *Spannung* funciona como antítesis (el nudo como tesis y el desenlace como síntesis).

El material de la trama pasa por varias etapas hasta formar el argumento. La situación inicial exige una introducción narrativa. La comunicación de las circunstancias que determinan el estado inicial de los personajes y de sus relaciones se llama la exposición. Una narración no empieza forzosamente por la exposición[3]. En el caso más sencillo, cuando el autor nos presenta de entrada a los personajes que intervendrán en la trama, se trata de una exposición directa. Pero el comienzo suele también asumir otra forma que convendría llamar «inicio *ex-abrupto*»: el relato empieza con la acción ya en curso y sólo ulteriormente el autor nos dará a conocer la situación inicial de los personajes. En tal caso se trata de una exposición retardada. Este retardo de la exposición dura a veces mucho: la introducción de los motivos que constituyen la exposición varía sensiblemente. A veces nos enteramos de la situación merced a alusiones marginales, y es la adición de estas observaciones incidentales la que nos da la imagen definitiva. En tal caso no podemos hablar de una exposición en el sentido propio de esta palabra: no existe ningún trozo narrativo continuo donde estén reunidos los motivos de la exposición.

Pero también puede ocurrir que, después de describir un acontecimiento que no sabemos situar en el esquema general, el autor lo explique –sea en forma de una intervención directa, sea en el discurso de algún personaje– mediante una exposición, es decir, por medio de un relato referente a lo que ya ha sido contado. Esta trasposición de la expo-

[2] Lo mismo ocurre con la novela psicológica, en la que la serie de los personajes y sus relaciones están reemplazados por la historia interior de un solo personaje. Los motivos psicológicos de sus acciones, los diferentes aspectos de su vida espiritual, sus instintos, pasiones, etc., desempeñan el papel de los personajes habituales. Todo lo dicho hasta aquí y lo que diremos puede generalizarse en este sentido.

[3] Desde el punto de vista de la disposición del material narrativo, el comienzo de la narración se llama *principio* y su fin, *final*. El principio puede no contener ni la exposición ni el nudo. De igual modo, el final puede no coincidir con el desenlace.

sición representa un caso particular de deformación temporal en el desarrollo de la trama.

El retardo de la exposición puede prolongarse hasta el fin de la historia. El lector es mantenido a lo largo del relato en la ignorancia de ciertos detalles que son indispensables para la comprensión de la acción. Por lo general esta ignorancia del lector corresponde en el relato al desconocimiento de esas circunstancias por parte del grupo principal de personajes; es decir, el lector está informado únicamente de lo que sabe un personaje determinado. Esta circunstancia ignorada no es comunicada en el desenlace. Cuando éste incluye elementos de la exposición y aclara retroactivamente todas las peripecias conocidas a partir del relato precedente, se llama desenlace regresivo. Supongamos que el lector de *La damisela campesina* ignora, al igual que Alejo Berestov, la identidad de Akulina y Lisa Murómskaia. En tal caso, la información que nos procura el desenlace tendrá una fuerza regresiva, es decir, aportará una comprensión nueva y veraz de todas las situaciones precedentes. Así está construida *La tempestad*, extraída de los *Relatos del finado Ivan Petrovich Bielkin* de Pushkin.

Este retardo de la exposición es introducido habitualmente como un conjunto complejo de secretos. Son posibles las combinaciones siguientes: el lector sabe, los personajes no saben; algunos personajes saben, los otros no; el lector comparte la ignorancia de algunos personajes; nadie sabe, y la verdad se descubre por casualidad; los personajes saben, el lector no.

Estos secretos pueden dominar la narración entera o bien limitarse a ciertos motivos. En este caso el mismo motivo puede figurar varias veces en la construcción del argumento. Consideremos el procedimiento siguiente, propio de la novela. El hijo de un personaje ha sido raptado mucho antes de que se inicie la acción (primer motivo). Un nuevo personaje aparece; nos enteramos que ha sido educado por una familia que no era la suya y que no ha conocido a sus padres (segundo motivo). Más tarde nos enteramos, merced a una confrontación de fechas y circunstancias o con ayuda del motivo «marca» (amuleto, lunar, etc.), que el niño raptado y el nuevo personaje son una misma persona. De esta manera se establece la identidad de los dos motivos. Esta repetición de un motivo en una forma modificada caracteriza un modo de construcción del argumento en el cual los elementos de la trama no son introducidos en el orden cronológico natural. Generalmente el motivo repetido es el índice del nexo establecido por la trama entre las partes del esquema compositivo. Si, en el ejemplo-tipo recién citado –«el reconocimiento del hijo perdido»–, el amuleto es la marca que permite el reconocimiento, el motivo del amuleto acompaña tanto el relato de la desaparición del niño como la biografía del nuevo personaje (ver *Los inocentes culpables* de Ostrovski).

Las inversiones temporales en la narración son posibles en virtud del vínculo que los motivos establecen entre las partes[4]. No sólo la exposición, sino también una parte cualquiera de la trama puede ser dada a conocer al lector después de que éste ha sido enterado de lo que ocurre a continuación.

El relato sucesivo de una gran parte de los acontecimientos que han precedido a aquéllos en cuyo decurso dicho relato es introducido se llama *Vorgeschichte*. La exposición retardada es una forma corriente de *Vorgeschichte*, lo mismo que la biografía de un nuevo personaje introducido en una situación nueva. Numerosos ejemplos pueden encontrarse en las novelas de Turgueniev.

Más raros son los casos de *Nachgeschichte*, esto es, de un relato de lo que ha de ocurrir ulteriormente que se inserta en la narración antes de que sucedan los acontecimientos que preparan ese futuro. La *Nachgeschichte* puede presentarse como un sueño fatídico, o como una predicción, o como una serie de conjeturas más o menos acertadas acerca del futuro.

El narrador desempeña un papel importante en el caso de desarrollo indirecto de la trama, pues la introducción de las diversas partes del argumento deriva del carácter de la narración. La figura del narrador varía de obra a obra: la narración puede ser presentada objetivamente, en nombre del autor, como una simple información –sin que se nos explique cómo nos enteramos de los acontecimientos (relato objetivo)–, o bien en nombre de un narrador, que es una persona bien determinada. A veces el narrador aparece como un tercero que ha sido puesto al corriente de lo sucedido por otros personajes (tal es el caso del narrador de *El disparo* y *El maestro de posta*, de Pushkin), o bien como un testigo, o como uno de los que toman parte en la acción (el protagonista de *La hija del capitán* de Pushkin). También puede ocurrir que este testigo no sea el narrador y que el relato objetivo nos comunique lo que este testigo ha sabido y oído, sin que él desempeñe papel alguno en el relato (ver *Melmoth, el errabundo* de Maturin). A veces se emplean complejos procedimientos narrativos: por ejemplo, en *Los hermanos Karamázov* el narrador es presentado como un testigo, pero no aparece en la novela y la narracion se prosigue como un relato objetivo.

Hay, pues, dos tipos principales de narración: relato objetivo y relato subjetivo. En el sistema del relato objetivo el autor lo sabe todo, aun los pensamientos secretos de los personajes. En el relato subjetivo seguimos la narración a través de los ojos del narrador (o de un personaje que está

[4] Cuando este motivo se repite con cierta frecuencia y sobre todo cuando es libre, o sea exterior a la trama, hablamos de *leitmotiv*. Así, ciertos personajes que aparecen con nombres diferentes en el curso de la narración (disfraz) están acompañados por un motivo constante a fin de que el lector pueda reconocerlos.

al corriente) y cada información es justificada por la explicación de cómo y cuándo el narrador (o el personaje) la ha obtenido.

También son posibles sistemas mixtos. En el relato objetivo, el narrador sigue habitualmente los pasos de un personaje dado y nos enteramos sucesivamente de lo que éste ha hecho o ha sabido. Más adelante abandonamos este personaje por otro, y una vez más vamos enterándonos sucesivamente de lo que este nuevo personaje hace o sabe. De esta manera, el protagonista es el hilo conductor del relato, es decir, es también su narrador; al hablar en su nombre, el autor se preocupa al mismo tiempo de no darnos más informaciones que las que el protagonista podría comunicarnos. A veces el hecho de que el protagonista sea el hilo conductor del relato basta para determinar toda la construcción de la obra. Si el autor siguiera otro personaje, el protagonista podría sufrir algunos cambios aunque el material de la trama fuera el mismo.

A modo de ejemplo analizaremos el cuento de W. Hauff *El califa cigüeña.* Cierto día el califa Kasid y su visir compran a un vendedor ambulante una tabaquera llena de un polvo misterioso y acompañada de un prospecto escrito en latín. El sabio Selim descifra su texto, que dice que quienquiera aspire este polvo y pronuncie la palabra *mutabor* se transformará en un animal de su elección: pero quien ría después de la metamorfosis olvidará la palabra y no podrá recuperar su forma humana. El califa y su visir se transforman en cigüeñas. Al encontrarse con otras cigüeñas no pueden reprimir la risa, y de esta suerte olvidan la palabra mágica. Están condenados, en consecuencia, a seguir siendo cigüeñas para siempre. Volando sobre Bagdad, ven una muchedumbre por las calles y oyen gritar que un tal Mizra ha tomado el poder. Éste es el hijo del mago Kashnur, el peor enemigo de Kasid. Las cigüeñas remontan entonces vuelo rumbo a la tumba del Profeta, donde esperan ser liberadas del sortilegio. En pleno viaje, divisan unas ruinas y deciden detenerse para pasar la noche en ellas. Allí encuentran una lechuza que habla el lenguaje de los humanos y que les cuenta su historia. Ella es la hija única del rey de la India; el mago Kashnur, que la había pedido vanamente en matrimonio para su hijo Mizra, logró introducirse en el palacio disfrazado de negro y dar a la princesa una poción mágica que la convirtió en una lechuza, luego de lo cual la transportó a esas ruinas diciéndole que continuaría siendo un pájaro hasta que alguien consintiera en casarse con ella. Por otra parte, la princesa había oído en su infancia una predicción según la cual las cigüeñas le traerían la felicidad. La lechuza propone al califa indicarle el medio para liberarse del maleficio con la condición de que él prometa casarse con ella. Tras algunas vacilaciones, el califa acepta y la lechuza lo guía entonces hasta la habitación donde se reúnen los magos. Allí el califa oye a Kashnur –en quien reconoce al vendedor ambulante– relatar cómo logró engañar al califa, y mencionar la palabra mágica olvidada: *mutabor.* El califa y el visir recobran así su forma humana, al igual que la lechuza: juntos vuelven a Bagdad, donde se vengan de Mizra y de Kashnur.

El cuento se llama *El califa cigüeña*; en efecto, su protagonista es el califa Kasid, pues es su suerte la que el autor va siguiendo en la narración. La historia de la princesa lechuza es introducida por medio del relato que ésta hace al califa durante su encuentro entre las ruinas.

Basta modificar ligeramente la disposición del material para hacer de la princesa la protagonista; para ello habrá que contar primero su historia e introducir luego la del califa mediante un relato que tendrá lugar antes de la liberación del maleficio. En tal caso la trama seguirá siendo la misma pero el argumento habrá cambiado sensiblemente, pues el hilo conductor de la narración será diferente.

Señalo la trasposición de los motivos: el motivo del vendedor ambulante y el motivo de Kashnur, padre de Mizra, resultan ser uno solo en el momento en que el califa cigüeña sorprende la conversación del mago. El hecho de que la transformación del califa representa el coronamiento de las maquinaciones de su enemigo Kashnur nos es comunicado al final del cuento, y no al principio como ocurriría en una exposición pragmática.

En cuanto a la trama, es doble:

1. Historia del califa hechizado por Kashnur gracias a una impostura.
2. Historia de la princesa hechizada por el mismo Kashnur.

Estos dos caminos paralelos de la trama se cruzan en el momento del encuentro y de las promesas mutuas del califa y de la princesa. De allí en adelante la trama sigue una vía única: la liberación de los sortilegios y el castigo del brujo.

El esquema del argumento sigue las alternativas de la suerte del califa. De un modo encubierto, el califa es el narrador, es decir que el relato aparentemente objetivo nos comunica lo que sabe el califa, y siguiendo el mismo orden en que éste lo ha ido sabiendo. Esto determina enteramente la construcción del argumento. Este caso es muy frecuente; habitualmente, el protagonista es un narrador disimulado (potencial). Por eso el relato suele utilizar la forma propia de las memorias, obligando al protagonista a contar su historia. De esta manera se revela el procedimiento de observación del protagonista, y tanto los motivos expuestos como el orden al que obedecen hallan su motivación.

En el análisis de la composición de obras concretas es preciso prestar especial atención a las funciones que desempeñan el tiempo y el lugar de la narración. Hay que distinguir en toda obra literaria el tiempo de la trama del de la narración. El tiempo de la trama es aquel en el cual se supone que se desarrollan los acontecimientos expuestos; el tiempo de la narración es el tiempo necesario para la lectura de la obra (o la duración del espectáculo). Éste responde a la noción que tenemos de la dimensión de la obra.

El tiempo de la trama nos está dado:

1. Por la fecha de la acción dramática, de manera absoluta (cuando los acontecimientos son situados en el tiempo: por ejemplo «a las dos de la tarde del 8 de enero de 18...» o «en invierno») o relativa (mediante la indicación de la simultaneidad de los acontecimientos o de su relación temporal: «dos años después», etc.).
2. Por la indicación de la duración de los acontecimientos («la conversación duró una media hora», «el viaje prosiguió durante tres meses» o –indirectamente– «llegaron a destino el quinto día»).
3. Creando la impresión de esta duración: según la longitud de los parlamentos o la duración normal de una acción, u otros índices secundarios, determinamos de modo aproximativo el tiempo que consumen los acontecimientos relatados. Debe señalarse que los escritores usan de esta tercera forma con bastante libertad, intercalando largos parlamentos en intervalos muy cortos e, inversamente, cubriendo largos periodos con palabras breves y acciones rápidas.

Con respecto a la elección del lugar de la acción, existen dos casos característicos: el caso estático, cuando los personajes se hallan en un mismo sitio (de aquí la frecuencia de los hoteles y otros establecimientos equivalentes que ofrecen la posibilidad de encuentros inesperados); y el caso cinético, cuando los personajes cambian de lugar para posibilitar los encuentros necesarios (narración del tipo de los relatos de viajes).

Motivación

El sistema de los motivos que constituyen la temática de una obra debe presentar una unidad estética. Si los motivos o el complejo de motivos no están suficientemente coordinados dentro de la obra, si el lector queda insatisfecho con respecto a la conexión de ese complejo con la totalidad de la obra, puede decirse que el mismo no se integra en ésta. Si todas las partes de la obra están mal coordinadas, ésta se desintegra.

Por eso, la introducción de cada motivo singular o complejo de motivos debe estar justificada (motivada). El sistema de los procedimientos que justifican la introducción de motivos simples o compuestos se llama motivación.

Los procedimientos de motivación son muy diversos por su naturaleza y su carácter. Por esto debemos clasificar las motivaciones.

1. *Motivación compositiva.* Su principio consiste en la economía y utilidad de los motivos. Los motivos particulares pueden caracterizar los objetos ubicados en el campo visual del lector (los accesorios), o bien las acciones de los personajes (los episodios). Ningún accesorio debe quedar sin prestar utilidad a la trama. Chéjov pensaba en la motivación compositiva cuando dijo que si al comienzo del cuento se dice que hay un clavo en la pared, el héroe deberá colgarse de ese clavo al final.

En *La muchacha sin dote* de Ostrovski observamos esta utilización de los accesorios. Las indicaciones del tercer acto prescriben: «Sobre el diván, una panoplia en la que se han fijado diversas armas». Al principio esta frase no es sino un detalle del decorado que indica los hábitos de Karandichev. En el cuadro sexto este detalle atrae la atención del público a través del siguiente diálogo:

> ROBINSON *(mirando la panoplia).*—¿Qué tiene usted allí?
> KARANDICHEV.—Cigarros.
> ROBINSON.—No, esos objetos prendidos. ¿Son falsificaciones o imitaciones?
> KARANDICHEV.—¿Qué falsificaciones? ¿Qué imitaciones? Son armas turcas.

El diálogo continúa y los presentes ridiculizan las armas. Entonces se precisa el motivo de las armas; cuando alguien señala el mal estado en que se encuentran, su propietario replica:

> KARANDICHEV.—¿Y por qué habrían de estar en mal estado? Esta pistola, por ejemplo... *(Toma la pistola del muro.)*
> PARATOV *(tomando la pistola).*—¿Esta pistola?
> KARANDICHEV.—¡Eh! Cuidado: está cargada.
> PARATOV.—No tenga miedo. Cargada o descargada, el peligro es el mismo; de todos modos, no funcionará. Lo autorizo a disparar sobre mí a cinco pasos de distancia.
> KARANDACHIEV.—¡Oh, no! Esta pistola puede servir todavía.
> PARATOV.—Sí, para meter clavos en la pared. *(Arroja el arma sobre la mesa).*

Al final del acto, Karandichev al huir recoge la pistola de la mesa. En el cuarto acto, dispara con ella sobre Larisa.

La introducción del motivo del arma tiene aquí una motivación compositiva. El arma es necesaria para el desenlace.

Hemos visto el primer caso de motivación compositiva. El segundo consiste en la introducción de motivos como procedimientos de caracterización. Los motivos deben estar en armonía con la dinámica de la trama. En *La muchacha sin dote*, el motivo del Borgoña fabricado por un falsificador que lo vende a bajo precio caracteriza la existencia miserable de Karandichev y prepara la partida de Larisa.

Estos detalles característicos pueden estar en armonía con la acción de diversas maneras:

1) Según una analogía psicológica (el paisaje romántico: claro de luna para una escena de amor, tempestad o tormenta para las escenas de muerte o de crimen).
2) Por contraste (el motivo de la naturaleza indiferente, etc.). En la obra recién citada, en el momento en que Larisa muere se oye a través de la puerta del restaurante el canto de un coro gitano.

También hay que tener en cuenta la posibilidad de una falsa motivación. Ciertos accesorios y episodios pueden haber sido introducidos para desviar la atención del lector de la verdadera intriga. Este procedimiento figura muy a menudo en las novelas policiales, en las que se dan ciertos datos a fin de orientar al lector (y a una parte de los personajes, como ocurre en Conan Doyle con Watson o la policía) por un camino equivocado. El autor nos deja imaginar un desenlace falso. Los procedimientos de motivación falsa abundan principalmente en obras que se fundan en una gran tradición literaria. El lector está habituado a interpretar cada detalle de la manera tradicional. El subterfugio se evidencia sólo al final, y entonces el lector comprende que los detalles engañosos fueron introducidos al solo efecto de preparar un desenlace inesperado.

La falsa motivación es un elemento del *pastiche* literario, es decir, un juego basado en situaciones literarias conocidas pertenecientes a una tradición que son empleadas por el escritor con una función no tradicional.

2. *Motivación realista.* De toda obra exigimos una ilusión elemental: por muy convencional y artificial que ella sea, debemos percibir la acción como verosímil. Este sentimiento de verosimilitud es extremadamente fuerte en el lector ingenuo, quien puede llegar a creer en la autenticidad del relato y persuadirse de que los personajes existen realmente. Apenas terminada la *Historia de la revuelta de Pugachov*, Pushkin publica *La hija del capitán* bajo la forma de memorias, añadiendo la siguiente nota final: «El manuscrito de Piotr Andréievich Griniov nos fue proporcionado por uno de sus nietos, quien se había enterado de que nos ocupábamos de un trabajo referente a la época descrita por su abuelo. Contando con la autorización de sus padres hemos decidido publicar el manuscrito mismo». Así se nos da la ilusión de que Griniov y sus memorias son auténticas, ilusión acreditada sobre todo por ciertos rasgos de la vida personal de Pushkin que eran conocidos por el público (sus investigaciones acerca de la historia de Pugachev), como también por el hecho de que las opiniones y convicciones manifestadas por Griniov no siempre coinciden con las del escritor.

Para un lector más avisado la ilusión realista toma la forma de una exigencia de verosimilitud; perfectamente consciente del carácter inventado de la obra, él exige con todo una cierta correspondencia. Ni siquiera los lectores familiarizados con las leyes de la composición artística pueden sustraerse psicológicamente a esta ilusión.

En este sentido, todo motivo debe ser introducido como un motivo probable dentro de la situación dada.

Pero como las leyes de composición del argumento no tienen nada que ver con la probabilidad, cada motivo que se introduce es una transacción entre esta probabilidad objetiva y la tradición literaria. Debido a su carácter tradicional no nos damos cuenta del absurdo realista de la introducción tradicional de motivos. Para mostrar que estos motivos son inconciliables con la motivación realista es preciso hacer un *pastiche* de ellos. Piénsese en *Vampuka*, parodia de ópera que todavía puede verse en escena en «El espejo deformante»*, y que ofrece el espectáculo de un repertorio de situaciones operísticas tradicionales reunidas con intención cómica.

Habituados como estamos a la técnica de la novela de aventuras, no reparamos en lo absurdo del hecho de que el héroe sea siempre salvado cinco minutos antes de su muerte inminente; tampoco los espectadores de la comedia antigua o de la de Molière hallaban absurdo que en el último acto todos los personajes resultaran ser parientes próximos. (El motivo del parentesco reconocido puede verse en el desenlace de *El avaro* de Molière. El mismo procedimiento figura en la comedia de Beaumarchais *Las bodas de Fígaro*, pero aquí en forma de *pastiche*, pues en esa época estaba ya en vías de desaparecer. Sin embargo, la pieza de Ostrovski *Los inocentes culpables*, en la cual la protagonista reconoce al fin en el personaje central a su hijo perdido, nos muestra que este motivo es siempre actual para el drama.) El motivo del parentesco reconocido facilitaba mucho el desenlace: el descubrimiento del parentesco, al cambiar radicalmente la situación, conciliaba los intereses. La explicación según la cual el reencuentro de un hijo con su madre perdida era moneda corriente en la antigüedad yerra completamente el tiro; en efecto, tales situaciones eran corrientes sólo en el teatro, gracias a la fuerza de la tradición literaria.

Cuando una escuela poética deja paso a otra más nueva, ésta destruye la tradición y conserva, por consiguiente, la motivación realista. Por eso toda escuela literaria que se opone al estilo precedente pregona siempre en sus manifiestos, bajo una u otra forma su fidelidad a la vida, a la realidad. Así escribía Boileau, al tomar en el siglo XVII la defensa del nuevo clasicismo contra las tradiciones de la antigua literatura francesa; así defendían en el siglo XVIII los enciclopedistas los géneros burgueses (la novela familiar, el drama) contra los viejos cánones; así los románticos, en el siglo pasado, se rebelaban contra los módulos del clasicismo tardío, en nombre de la vitalidad y de la fidelidad a la naturaleza sin

* Teatro satírico de Leningrado.

adornos. La escuela que los reemplazó llegó hasta tomar el nombre de *naturalismo*. En general, en el siglo XIX pululan las escuelas cuya denominación hace referencia a la motivación realista de los procedimientos: realismo, naturalismo, naturismo, novela costumbrista, literatura populista, etc. En nuestra época, los simbolistas han reemplazado a los realistas en nombre de una naturalidad sobrenatural (*de realibus ad realiora*, de lo real a lo más real), lo cual no ha impedido la aparición del acmeísmo, que impone a la poesía un carácter más sustancial y concreto, ni la del futurismo, el cual, habiendo en sus comienzos rechazado el esteticismo y aspirado a reproducir el «verdadero» proceso creador, se ha ocupado más tarde deliberadamente de motivos «vulgares», es decir, realistas.

De escuela en escuela va resonando la exhortación a ser fiel a la naturaleza. Pero ¿por qué no se ha creado la «verdadera» escuela natural, que no dejaría lugar para ninguna otra escuela natural? ¿Por qué es posible aplicar el calificativo de realista a toda escuela (y a la vez a ninguna)? (Ingenuamente, los historiadores de la literatura emplean este término como el elogio supremo para un escritor: «Pushkin era realista», es un *clisé* típico de la historia literaria, que parece olvidar que este adjetivo no tenía en la época de Pushkin el mismo sentido que le damos hoy). Este fenómeno se explica siempre por la oposición de la nueva escuela a la vieja, es decir, por la sustitución de las antiguas convenciones –perceptibles en cuanto tales– por otras que todavía no son percibidas como cánones literarios. Por otra parte, el material realista no representa en sí una construcción artística: para que llegue a serlo es preciso elaborarlo con arreglo a las leyes constructivas específicas que, desde el punto de vista de la realidad, serán siempre convenciones.

En suma, la motivación realista tiene como fuente sea la confianza ingenua, sea la exigencia de ilusión. Pero esto no impide el desarrollo de la literatura fantástica. Los cuentos populares aparecen siempre en un medio popular que admite la existencia real de brujas y de genios familiares; pero su supervivencia se debe a una ilusión consciente en la que el sistema mitológico, o la concepción fantástica del mundo, o la admisión de posibilidades que no pueden justificarse realmente, son sólo una hipótesis voluntaria.

Sobre hipótesis de esta clase se apoyan las novelas fantásticas de Wells. Habitualmente, este escritor no reclama la postulación de un sistema mitológico completo; se contenta con la aceptación de una hipótesis aislada, inconciliable con las leyes de la naturaleza. (En la interesante obra de Perelman *Viajes por los planetas* puede encontrarse una crítica de las novelas fantásticas desde el punto de vista de la irrealidad de sus premisas.)

Resulta notable el hecho de que en un medio literario evolucionado los relatos fantásticos ofrecen la posibilidad de una doble interpretación de la trama en virtud de las exigencias de la motivación realista: es posible comprender los acontecimientos como reales y, a la vez, como fantásticos. En su prefacio para *El vampiro*, novela de Alexis Tolstoi que es un buen ejemplo de construcción fantástica, Vladimir Soloviev expresa: «El interés esencial de la significación de lo fantástico en poesía se funda en la certeza de que todo lo que acaece en el mundo y en particular en la vida humana depende, además de sus causas presentes y evidentes, de otra causalidad más profunda y universal, pero menos clara. El rasgo definitivo de lo verdaderamente fantástico consiste en que esto no aparece nunca en forma manifiesta. Sus acontecimientos no deben forzarnos jamás a creer en el sentido místico de los sucesos de la vida, sino sugerirlo, hacer alusión a él. En una obra auténticamente fantástica subsiste siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero al mismo tiempo esta explicación está desprovista de toda probabilidad interna. Cada uno de los detalles particulares debe tener un carácter cotidiano, pero considerados en conjunto deben indicar un orden causal diverso. Si despojamos estas consideraciones del barniz idealista de la filosofía de Soloviev, encontraremos en ellas una formulación bastante precisa de la técnica narrativa, fantástica desde el punto de vista de las normas de la motivación realista. Tal es la técnica de los cuentos de Hoffmann, de las novelas de Radcliff, etc. Los motivos habituales que ofrecen la posibilidad de una doble interpretación son el sueño, el delirio, las alucinaciones visuales o de otro tipo, etc. (Cfr. a este respecto la colección de relatos de Brusov intitulada *El eje de la tierra*.)

La introducción de materiales extraliterarios en la obra literaria (es decir, la incorporación de temas que tienen una significación real fuera del contexto artístico) es fácilmente comprensible desde el punto de vista de la motivación realista de la construcción de la obra. Así ocurre en las novelas históricas, cuando se introducen en el escenario personajes históricos y se propone una u otra interpretación de los acontecimientos. En *Guerra y Paz* de L. Tolstoi hay toda una disertación de estrategia militar acerca de la batalla de Borodino y del incendio de Moscú, que provocó una polémica en la literatura especializada. Las obras contemporáneas retratan costumbres familiares para el lector, suscitan problemas de orden moral, social, político, etc.; en una palabra, introducen temas que tienen una vida propia fuera de la literatura. Aún en una imitación convencional en la que observamos una exhibición de procedimientos, se trata al fin de cuentas, y a propósito de un caso particular, de la discusión de problemas propios de la poética. Poner al desnudo un procedimiento, esto es, utilizarlo fuera de su motivación tradicional, equivale a hacer una demostración del carácter literario de la obra, del mismo tipo que el «escenario en el escenario» (por ejemplo, la representación teatral en el *Hamlet* de Shakespeare, o el final de *Kean* de Alejandro Dumas).

3. *Motivación estética.* Como dije, la introducción de los motivos resulta de un compromiso entre la ilusión realista y las exigencias de la

construcción estética. No es forzoso que lo que ha sido tomado de la realidad cuadre a una obra literaria. Sobre este punto insiste Lermontov cuando escribe, refiriéndose a la prosa periodística contemporánea (1840):

> ¿Los retratos de quién, pintan?
> ¿Dónde han oído esas conversaciones?
> Aun si en realidad las han oído,
> nosotros no queremos escucharlas.

Ya Boileau aludió a este problema al decir, jugando con las palabras: «Lo verdadero puede a veces no ser verosímil». En esta fórmula, «lo verdadero» designa aquello que tiene una motivación realista y por «verosímil» se entiende lo que tiene una motivación estética.

La negación del carácter literario de la obra dentro de la obra misma es una expresión de la motivación realista que encontramos con frecuencia. Es bien conocida la frase: «Si esto ocurriera en una novela, nuestro héroe habría obrado así, pero como estamos en el mundo real, lo que ocurrió fue lo siguiente, etc.». Pero el hecho mismo de referirse a la forma literaria confirma las leyes de construcción estética. Todo motivo real debe ser introducido en la construcción del relato de una cierta manera y favorecido por una iluminación particular. Aún la elección de temas realistas debe estar justificada desde el punto de vista estético.

La discusiones entre nuevas y viejas escuelas literarias giran en torno a la motivación estética. La corriente tradicional niega la existencia del carácter estético de las nuevas formas literarias. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el léxico poético, que debe estar en armonía con tradiciones literarias firmes (fuente de prosaísmos, palabras prohibidas para la poesía).

Examinaremos el procedimiento de *singularización* como un caso particular de la motivación estética. La introducción en un obra de materiales extraliterarios debe justificarse por su novedad y su individualidad a fin de que no desentone con los demás constituyentes de la misma. Es preciso hablar de lo viejo y habitual como de algo nuevo e inusual. Lo ordinario debe tratarse como insólito.

Por lo general, los procedimientos que singularizan los objetos ordinarios están motivados por la refracción de estos objetos en la mente del personaje para quien son desconocidos. Para describir el consejo de guerra que tiene lugar en la aldea de las Muchachas *(Guerra y Paz)*, Tolstoi introduce el personaje de una pequeña campesina que observa e interpreta a su manera infantil todo lo que hacen y dicen los participantes, sin comprender lo esencial. En *Jolstomer*, este mismo escritor nos presenta las relaciones humanas a través del pensamiento de un caballo. (Cfr. *Kashtanka*, de Chéjov, donde el autor recurre a la muerte igualmente hipotética de una perrita con el solo fin de singularizar la exposición. *El músico ciego*, de Korolenko, donde la vida de los videntes pasa a través de la conciencia de un ciego, corresponde a este mismo tipo.)

Swift ha utilizado con liberalidad este procedimiento de singularización en *Los viajes de Gulliver* para pintar el cuadro satírico de los regímenes sociales y políticos de Europa. Gulliver, que ha ido a dar al país de los Houyhnhnms (caballos dotados de razón), describe a su anfitrión equino los usos vigentes en la sociedad humana. Obligado a ser sumamente concreto en su descripción, debe retirar su envoltura habitual de bellas palabras y de ficticias justificaciones tradicionales a fenómenos tales como la guerra, los conflictos de clase, la politiquería parlamentaria profesional, etc. Privados de su estuche verbal, estos temas se tornan singulares y revelan íntegramente su aspecto repugnante. De esta manera, un material extraliterario como lo es la crítica del régimen político obtiene su motivación y se integra íntimamente en la obra.

La interpretación del tema del duelo en *La hija del capitán* brinda un ejemplo semejante de singularización.

En 1830 escribe Pushkin en el *Diario literario*: «La gente de mundo tiene su propia manera de pensar, sus prejuicios incomprensibles para otra casta. ¿Cómo podríamos explicar a un apacible aleutiano el duelo de dos oficiales franceses? Su susceptibilidad le parecerá completamente extraña, y tal vez tendrá razón». Pushkin ha puesto en práctica esta observación en *La hija del capitán*. En el tercer capítulo Gríniov se entera a través del relato de la mujer del capitán Mirónov que Shvabrin ha sido trasladado de la Guardia a una guarnición de la frontera:

> Shvabrin Alexis Ivánich, fue trasladado hace ya cinco años, como consecuencia de un asesinato. Sabe Dios qué demonio lo perdió. Salió de la ciudad acompañado por un teniente; echaron mano a sus espadas y allí los tienes, tirándose estocadas: ¡y Alexis Ivánich atravesó al teniente, y para colmo en presencia de testigos!

Más adelante, en el cuarto capítulo, cuando Shvabrin reta a duelo a Gríniov, éste se dirige al teniente de la guarnición para proponerle que sea su padrino.

> ¿Quiere decir –responde éste– que usted tiene la intención de ensartarlo a Alexis Ivánich y que desea que yo esté presente como testigo? ¿De esto se trata, o he entendido mal?
>
> —Exactamente.
>
> —¡Qué ideas se le ocurren! Pedro Andréich. ¿Qué busca usted con eso? ¿Ha tenido una disputa con Alexis Ivánich? ¡Vaya desgracia! Una injuria no es algo que se lleva en la cara. ¿Él lo ha insultado? Mándelo al diablo. ¿Le ha dado un puñetazo en la jeta? Pues rómpale una oreja, y la

> otra, y la tercera, y después váyase cada uno por su camino. Luego nosotros los reconciliaremos.

Al final de la conversación, Gríniov es rechazado categóricamente:

> —Será como usted dice, pero si yo debo mezclarme en este asunto será solamente para ir a lo de Iván Kuzmich e informarle, como es mi deber, que en la fortaleza se está tramando un crimen contra los intereses del Estado.

En el capítulo quinto, Savelich describe unos pases de esgrima. La visión que nos muestra es sumamente extraña: «No soy yo, sino ese maldito Mosiú quien tiene la culpa de todo. Él te ha enseñado a atacar con un asador, a golpear el suelo con los pies, como si las estocadas y saltitos sirvieran para protegerte de un pillo».

Como resultado de esta perspectiva cómica, la idea del duelo aparece bajo una luz nueva y desacostumbrada. La singularización adquiere aquí una forma cómica que el vocabulario contribuye a acentuar. «Le ha dado un puñetazo en la jeta»: el vulgarismo «jeta» usado por el teniente no caracteriza la tosquedad de la cara de Gríniov sino la brutalidad del combate. «Una oreja, la otra, la tercera»: la cuenta corresponde al número de golpes y no al número de orejas; la proximación contradictoria de las palabras crea un efecto cómico. No siempre, por supuesto, la singularización produce tal efecto.

El protagonista

Es corriente la presentación de los personajes como soportes que permiten agrupar y conectar entre sí diversos motivos. La aplicación de un motivo a un personaje determinado facilita la atención del lector. El personaje desempeña el papel de hilo conductor que permite orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares. Además, existen procedimientos gracias a los cuales nos podemos ubicar frente a la multitud de personajes y la complejidad de sus relaciones. Un personaje debe ser reconocido y retener con más o menos facilidad nuestra atención.

Caracterizar a un personaje es un procedimiento que sirve para reconocerlo. Se llama *característica* de un personaje el sistema de motivos al que está indisolublemente asociado. Más estrictamente, se entiende por *característica* los motivos que definen el alma y el carácter del personaje. El elemento más simple de la característica es la atribución de un nombre propio. Las formas elementales de relato se contentan a veces con indicar el nombre del protagonista, sin ofrecer ninguna otra característica («protagonista abstracto»), y vincularlo con las acciones necesarias para el desarrollo de la trama. Las construcciones más complejas exigen que los actos del protagonista deriven de una determinada unidad psicológica, es decir, que sean psicológicamente probables para ese personaje (motivación psicológica de los actos). En tal caso, se atribuyen al protagonista determinados rasgos de carácter.

La caracterización del progatonista puede ser directa: recibimos información acerca de su carácter a través del autor, de los demás personajes, o mediante una autodescripción del protagonista (sus confesiones). La caracterización también puede ser indirecta: el carácter surge de los actos del protagonista, de su comportamiento. A veces estos actos se producen al comienzo del relato, fuera del esquema de la trama, con el único fin de caracterizarlo: estos actos exteriores a la trama constituyen una parte de la exposición. (Por ejemplo, en *Ana Timoféievna*, de K. Fedin, la anécdota de Yakovlev y la monja, que acontece en el primer capítulo.)

El procedimiento de la máscara, es decir la elaboración de motivos concretos que corresponden a la psicología del personaje, es un caso particular de caracterización indirecta. La descripción de la apariencia del personaje, de su indumentaria, de su habitación (como la que hace Gogol con Plushkin) puede considerarse como máscara. No sólo la descripción de objetos visibles sirve de máscara; cualquier descripción y hasta el nombre del personaje puede cumplir esta función. Véase la tradición de los nombres-máscara, típicos de la comedia. Desde los más elementales como Pravdin, Milon, Starodum hasta los de Iaíchnitsa, Skalozub, Gradoboiev*, casi todos los nombres designan un rasgo característico del personaje. Las obras de Ostrovski constituyen un buen ejemplo.

Debemos distinguir dos casos principales en los procedimientos de caracterización de los personajes: el carácter constante, que permanece idéntico a lo largo de la trama, y el carácter cambiante, que evoluciona a medida que se desarrolla la acción. En este último caso, los elementos característicos se adhieren íntimamente a la trama, y la ruptura de la continuidad del carácter (el famoso arrepentimiento del malvado) corresponde a una modificación de la situación dramática. El vocabulario del protagonista, el estilo de su habla, los temas que aborda en su conversación, pueden servirle igualmente de máscara.

Pero no basta diferenciar a los protagonistas y separarlos del conjunto de los personajes por algunos rasgos específicos: es necesario captar la atención del lector y suscitar su interés por la suerte de los personajes. El medio fundamental consiste en provocar la simpatía del espectador hacia la acción descrita. Los personajes llevan habitualmente una carga emocional: en las formas más primitivas son virtuosos o malvados: la actitud emocional hacia el personaje (simpatía-antipatía) se desarrolla, pues, sobre una base moral. Los

---

* *Pravda*: verdad; *milyi*: caro; *starye dumy*: ideas viejas; *iaíchnica*: tortilla; *skalit' zuby*: mostrar los dientes, reír abiertamente; *gradoboi:* helada. Estos nombres aparecen en las obras de los dramaturgos rusos Fonvizin, Griboiédov, Ostrovski y Gogol. *[N. del E. (Todorov)]*

tipos positivos y negativos constituyen un elemento necesario para la construcción de la trama; al atraer las simpatías hacia algunos de ellos y provocar la repulsión por otros, exige la participación emocional del lector en los acontecimientos expuestos y su interés por la suerte de los protagonistas.

El personaje que recibe la carga emocional más intensa se llama protagonista y es a quien el lector sigue con mayor atención. El protagonista provoca compasión, simpatía, alegría y pena. La actitud emocional hacia el protagonista está contenida en la obra. El autor puede atraer la simpatía hacia un personaje cuyo carácter, en la vida real, provocaría un sentimiento de rechazo. La relación emocional con el protagonista surge de la construcción estética, pues solamente en las formas más primitivas él coincide necesariamente con el código tradicional de la moral y de la vida social.

Este aspecto solía ser descuidado por los críticos-periodistas de los años mil ochocientos sesenta, quienes evaluaban a los protagonistas desde el punto de vista de la utilidad social de su carácter y de su ideología, aislándolos de la obra literaria. Ejemplo: el empresario ruso Vasilkov, representado por Ostrovski *(El dinero loco)* como una figura positiva, se contrapone a la nobleza decadente; nuestros críticos, los de la *inteligentsia* populista, lo consideraron un tipo negativo de capitalista explotador en franco ascenso social, pues sus semejantes les eran antipáticos en la vida real. Esta reinterpretación de la obra literaria orientada por la ideología del lector, esta verificación del sistema emocional de la obra basada en emociones cotidianas o políticas, pueden constituir un muro infranqueable entre el lector y la obra. Es preciso leer de manera ingenua, obedeciendo las indicaciones del autor: cuanto más grande es su talento, tanto más difícil oponerse a sus directivas emocionales, tanto más convincente resulta la obra. La fuerza de persuasión –medio de enseñanza y de prédica– es el origen de la atracción que la obra ejerce sobre nosotros.

El protagonista no es prácticamente necesario para la trama que, como sistema de motivos, puede prescindir enteramente de él y de sus rasgos característicos. El protagonista resulta de la transformación del material en argumento. Representa, por una parte, un medio de hilvanar los motivos y, por otra, una motivación personificada del nexo que los une. La anécdota –forma narrativa elemental– ofrece un buen ejemplo. Representa en general una forma de trama reducida, vaga y fluctuante. En numerosos casos se limita a ser la intersección de dos motivos principales (los demás pertenecen a la motivación obligatoria: el medio, la introducción, etc.) que crean un efecto particular de ambigüedad, de contraste, caracterizado por los términos franceses *bon mot** y *pointe* o *concetti* en italiano.

Consideremos una anécdota construida en base a la conciencia de dos motivos en una fórmula (retruécano). Un predicador llega a un pueblo y los fieles esperan su sermón. Empieza: «—¿Sabéis lo que voy a deciros?». —«No, no lo sabemos». —«Entonces, ¿qué puedo deciros sobre lo que no sabéis?». Y no dice el sermón. La anécdota tiene una continuación que destaca el uso ambiguo del verbo «saber». La vez siguiente los fieles responden a la misma pregunta: «Lo sabemos». «Si ya lo sabéis no vale la pena que os hable de ello...»[5]

* Agudeza. *[N. de la T.]*

La anécdota está construida sobre la doble interpretación de una palabra y subsiste en cualquier contexto. En su realización concreta, el diálogo está centrado siempre en un determinado protagonista (habitualmente el predicador). La trama está constituida por el predicador astuto y poco dispuesto a cumplir su tarea y los fieles burlados. El protagonista es el soporte de la anécdota.

Veamos ahora una anécdota más elaborada, del folclore inglés. Sus personajes son un inglés y un irlandés (en las anécdotas populares inglesas, el irlandés es el que reacciona tardíamente y a veces de manera desacertada). Los dos hombres marchan por el camino hacia Londres y al llegar a una encrucijada leen la inscripción siguiente: «Éste es el camino a Londres. Los analfabetos pueden dirigirse al herrero que vive después de la curva». El inglés ríe; el irlandés calla. Por la noche, llegan a Londres y se instalan en un hotel para dormir. En medio de la noche, el inglés es despertado por la risa incontenible del irlandés. «¿Qué hay?» «Ahora entiendo por qué reíste al leer el cartel que encontramos en el cruce». «¿Ah, sí?». «Claro, el herrero puede no estar en su casa». Aquí también se entrecruzan los dos motivos: el verdadero aspecto cómico del letrero y la singular interpretación del irlandés que supone, como el autor de la inscripción, que los analfabetos podrán leerla.

El desarrollo de esta anécdota aplica el procedimiento de adscribir estos motivos a determinado personaje, elegido por su carácter nacional. (En Francia florecen las anécdotas sobre los gascones, y en nuestro país tenemos también gran cantidad de personajes regionales o extranjeros.) Otro medio para caracterizar sucintamente al protagonista de la anécdota consiste en adosar los motivos a un personaje histórico conocido (en Francia el barón de Roquelaure, en Alemania Till Eulenspiegel, en Rusia el bufón Balakirev). También corresponden a este tipo de anécdota las que circulan sobre diversos personajes históricos: Napoleón, Diógenes, Pushkin, etc. Los tipos anecdóticos se crean a medida que se van sumando las atribuciones de motivos a un mismo nombre. El origen de los personajes de la comedia italiana es semejante (Arlequín, Pierrot, Pantalón).

[5] En algunas variantes, esta anécdota tiene una nueva continuación. A la pregunta del predicador, una parte de los fieles responde: «Lo sabemos» y la otra: «No sabemos». La contestación del predicador es la siguiente: «Que quienes lo saben lo digan a quienes no lo saben».

Vladimir Propp (1895-1970) es uno de los formalistas rusos cuya obra ha alcanzado mayor repercusión internacional. Entre 1913 y 1918, estudió Filología rusa y alemana en la Universidad de San Petersburgo. Durante los años veinte, fue profesor en una escuela de enseñanza secundaria. En 1932 ingresa en la Universidad de Leningrado, haciéndose cargo de la cátedra del departamento de Estudios del folclore, hasta que quedó incorporada al departamento de Literatura rusa. Su obra magna es *Morfología del cuento* (1928), en la que analizó el sustrato formal y funcional de numerosos cuentos folclóricos rusos, tratando de desvelar su estructura íntima. Para Propp, los personajes importan sólo en su condición de portadores de determinadas acciones, en su funcionalidad. El cuento es, pues, narración de acciones funcionales. Propp determina, de manera analítico-inductiva, la existencia de 31 elementos como funciones básicas de todo cuento folclórico. Sugiere además su relación recíproca, secuencial, en una configuración global. La presencia de todas las funciones no es necesaria para la existencia del cuento, pero sí la secuencia. El reto resultante era descubir las leyes de las transformaciones de los cuentos, desafío que aborda en un escrito separado, «Transformaciones del cuento de hadas» (1928). Propp debe mucho a la edición de los escritos morfológicos de Goethe que hiciera Wilhelm Troll en 1926, dos años antes de *Morfología del cuento* y uno sólo de la «Morfología del cuento corto» de Petrovskij. Ambos, Propp y Petrovskij, citan la frase del alemán «Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre» (la teoría de las formas es la teoría de las transformaciones). Ambos buscan, de manera explícita, extender la intuición morfológica de Goethe en torno a los arquetipos últimos de plantas *(Urpflanze)* y animales *(Urtier)* al ámbito textual de los cuentos cortos. Se imponen, asimismo, el rechazo, sugerido por Skaftymov, de la investigación genésica (estudio de los orígenes) y su sustitución por un modelo de investigación analítico-inductiva. El resultado, en el caso de Propp, es un estudio breve, sorprendente y fecundo, fundamento de toda narratología posterior. El gesto más poderoso de Propp, su pulsión funcionalista, se hizo a costa de tres onerosas inercias: el estudio de las fuentes, el estudio de los temas (Veselovski), el estudio de los motivos (Bédier). Otros estudios literarios son *Las raíces históricas del cuento maravilloso* (1946), *La poesía épica rusa* (1955). Su interés por la etnografía se expresa en su libro *Las fiestas campesinas rusas* (1963).

Vladimir Propp

Morfología del cuento*

INTRODUCCIÓN

La morfología debe también legitimarse como ciencia particular, cuyo tema principal sea lo que en otras ciencias sólo se trata ocasionalmente y de pasada, agrupando lo que en estas ciencias está disperso, estableciendo un nuevo punto de vista que permita examinar fácil y cómodamente las cosas de la naturaleza. Los fenómenos de que se ocupa son altamente significativos; las operaciones mentales que utiliza para comparar los fenómenos concuerdan con la naturaleza humana y armonizan con ella, de tal forma que en cualquier tentativa de análisis morfológico, aunque resulte fallida, utilidad y belleza se alían.

La palabra morfología significa estudio de las formas. En Botánica, la morfología comprende el estudio de las partes constitutivas de una planta, las relaciones de esas partes entre sí y sus conexiones con el conjunto; dicho en otros términos, el estudio de la estructura de la planta.

Nadie ha pensado en las potencialidades que esa noción y ese término, morfología *del cuento*, encierran. Sin embargo, en el ámbito del cuento popular, folclórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen su estructura es posible. Y puede llevarse a cabo con tanta precisión como en la morfología de las formaciones orgánicas.

Si esta afirmación no es aplicable al cuento en su conjunto, al cuento en toda la extensión del término, en cualquier caso siempre puede atribuirse cuando se trata de eso que se llama los cuentos maravillosos, los cuentos «en el sentido propio de la palabra». Esta obra está dedicada a este tipo de cuentos, y sólo a este tipo de cuentos.

La tentativa que vamos a presentar es el resultado de un trabajo bastante minucioso. Pues, en efecto, tales enfoques exigen del investigador una cierta paciencia. No obstante, nos hemos esforzado en dar a nuestra exposición una forma tal que no suponga una prueba demasiado dura para el lector, en simplificar y resumir siempre que ha sido posible.

Esta obra ha pasado por tres fases. Primero fue un amplio análisis. La publicación resultó entonces imposible. Decidimos reducirla calculando un volumen mínimo para un máximo de contenido. Pero una exposición abreviada, en tal forma extractada, no habría estado al alcance del lector profano: hubiera parecido una gramática o un manual de armonía. Hubo, pues, que cambiar de forma. Hay cosas, sin embargo, cuya

---

* Texto tomado de V. Propp, *Morfología del cuento,* trad. F. Díez del Corral, Madrid, Akal, 1985, pp. 5-36.

exposición no puede vulgarizarse. Cosas de las que se habla en este libro. Pero al menos creemos que, en su versión actual, este trabajo es accesible a cualquier aficionado a los cuentos que acepte seguirnos en el laberinto de una diversidad cuya maravillosa unidad terminará por aparecer.

Para lograr una exposición más breve y viva hemos tenido que renunciar a muchas cosas que el especialista habría apreciado. Tal como estaba en su primera versión además de las secciones que encontraremos más adelante, esta obra comprendía también un estudio sobre el muy fecundo ámbito de los atributos de los actores, es decir, de los personajes en tanto que tales; examinaba detalladamente los problemas de la metamorfosis, es decir, de la transformación del cuento; presentaba *grandes cuadros* comparativos (de los que sólo los títulos subsisten en el apéndice); y, en fin, iba precedida de una más rigurosa apreciación metodológica. Nuestro propósito era presentar no sólo un estudio de la estructura morfológica del cuento, sino, además, un estudio de su estructura lógica absolutamente particular –con lo que quedaban sentadas las bases para un estudio histórico del cuento. La propia exposición era más detallada. A los elementos que aquí sólo aparecen aislados como tales, se les sometía, en esa primera versión, a minuciosos exámenes y comparaciones. Pero aislar elementos constituye el eje de este trabajo y determina sus conclusiones. El lector atento podrá concluir, por sí mismo, esos esbozos.

Esta actual segunda edición se diferencia de la primera por algunas pequeñas correcciones y una más detallada exposición en determinadas partes. Las referencias bibliográficas insuficientes o anticuadas han sido suprimidas. Las referencias a la compilación de Afanassiev en la edición anterior a la Revolución soviética se han vuelto a transcribir y remiten a la edición soviética.

Evolución histórica del problema

En el momento en que estamos, la historia de la ciencia sigue teniendo gran importancia. Naturalmente, apreciamos a nuestros predecesores y, hasta cierto punto, les agradecemos el servicio que nos han prestado. Pero a nadie le gusta considerarles como mártires a los que una irresistible inclinación atrajera a peligrosas situaciones. Sin embargo, en esos antepasados que han plantado los cimientos de nuestra existencia suele encontrarse más solidez que entre los descendientes que derrochan esa herencia.

A finales del primer tercio de nuestro siglo la lista de las publicaciones científicas dedicadas al cuento no era muy numerosa. Aparte de que se editaba poco, las bibliografías presentaban las siguientes características: se trataba, sobre todo, de textos ya publicados, los trabajos sobre tal o cual problema particular eran bastante numerosos y las obras generales eran relativamente escasas. En fin, cuando esas obras existían, en la mayor parte de los casos revestían un carácter de diletantismo y estaban

desprovistas de rigor científico. Recordaban los trabajos de los eruditos filósofos de la naturaleza del siglo pasado, cuando lo que necesitábamos eran observaciones, análisis y conclusiones terminantes. Veamos cómo definía esta situación el profesor M. Speranski: «Sin detenerse en las conclusiones establecidas, la etnografía prosigue sus investigaciones, en la creencia de que el material reunido resulta todavía insuficiente para una construcción general. Así, la ciencia vuelve una y otra vez a recopilar material, y a insistir en su tratamiento, trabajando con vistas a las generaciones futuras: pero en qué consistirán esos estudios generales y cuándo estaremos en condiciones de llevarlos a cabo, de eso, nada sabemos»[1].

¿A qué se debe esta impotencia? ¿Cuáles son las razones de ese callejón sin salida en que la ciencia se encuentra desde los años veinte?

Para Speranski la causa habría que buscarla en la insuficiencia del material. Pero desde que se escribieron esas líneas han transcurrido muchos años. Entre tanto, ha aparecido la obra capital de Bolte y Polivka, *Notas sobre los cuentos de los hermanos Grimm*[2]. Cada uno de los cuentos incluidos en esa compilación va seguido de variantes recogidas en todo el mundo. El último volumen concluye con una bibliografía que proporciona las fuentes, es decir, una lista de todos los libros de cuentos y de otras obras que contienen cuentos, conocidas de los autores. Lista que incluye más de 1.200 títulos. Cierto que se recogen aquí algunos textos de escasa importancia, pero aparecen también, en compensación, colecciones tan voluminosas como *Las mil y una noches* o la compilación de Afanassiev, que comprende casi seiscientos textos. Y esto no es todo. Porque hay un inmenso número de cuentos todavía sin publicar. Textos que se encuentran en los archivos de diversos establecimientos y entre los particulares. Algunas de estas colecciones son accesibles a los especialistas. De ahí que en determinados casos el material de Bolte y Polivka pueda ampliarse. En estas condiciones, ¿cuál es el número total de cuentos a nuestra disposición? Y otra pregunta, ¿cuántos investigadores hay que al menos puedan controlar el material impreso?

En esta situación, no resulta en absoluto pertinente decir que «el material reunido no es todavía suficiente».

El problema no es, pues, el de la cantidad de material. El problema es el de los métodos de estudio.

Pues mientras las ciencias físico-matemáticas poseen una clasificación armoniosa, una terminología unificada que se adopta por congresos especiales y un método perfeccionado transmitido de maestro a discípulo,

---

[1] M. Speranski, *Ruskaja ustnaja slovesnos,* La literatura oral rusa, Moscú, 1917, p. 400.

[2] J. Bolte y G. Polivka, *Ammerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm,* Bd. I-III, Leipzig, 1913, 1915, 1918.

nosotros no contamos con nada de eso. El abigarramiento, la coloreada diversidad del material que constituyen los cuentos son tales que, cuando se trata de resolver y plantear problemas con nitidez y precisión, sólo se consigue a costa de muchas dificultades. El presente ensayo no se propone presentar una exposición histórica seguida de un estudio del cuento. Algo que no es posible en un corto capítulo de introducción. Y algo, por lo demás, no necesario, dado que ya se ha hecho muchas veces. Nos esforzaremos simplemente en hacer un enfoque crítico respecto a lo que se ha intentado como resolución de ciertos problemas fundamentales y, de pasada, en introducir al lector en el campo delimitado por esas cuestiones.

Es indudable que los fenómenos y objetos que nos rodean pueden estudiarse desde diferentes puntos de vista: desde el punto de vista de su origen y desde el punto de vista de los procesos y transformaciones a que se ven sometidos. Y es también evidente que, sin haber descrito antes el fenómeno, no se puede hablar de su origen, sea cual fuere éste. Tan evidente que no necesita demostración.

No obstante, el estudio del cuento se había emprendido desde una perspectiva genética y, en la mayor parte de los casos, sin que mediara la menor tentativa de una descripción sistemática previa. No hablaremos todavía del estudio histórico; nos contentaremos con hablar de su descripción, puesto que hablar de génesis sin dedicar una particular atención al problema de la descripción, como habitualmente se viene haciendo, es absolutamente inútil.

Evidentemente, antes de dilucidar la cuestión del *origen del cuento*, hay que saber qué es *el cuento*.

Como los cuentos son extremadamente variados y, es claro, no se les puede estudiar directamente en toda su diversidad, hay que dividir el *corpus* en varias partes, es decir, clasificarlo. La clasificación exacta es uno de los primeros pasos de toda descripción científica. De la exactitud de la clasificación depende la exactitud del estudio posterior. Pero aunque haya que considerar la clasificación como base a cualquier estudio, ella misma debe ser el resultado de un examen preliminar profundo. Ahora bien, lo que contemplamos es justamente lo contrario: la mayor parte de los investigadores comienza por la clasificación, introduciéndola desde fuera en el corpus, cuando, de hecho, deberían deducirla de él. Por lo demás, y como veremos más adelante, los clasificadores suelen errar en las reglas más simples de la división. Lo que constituye una de las causas de ese callejón sin salida del que habla Speranski.

Veamos algunos ejemplos.

La división más corriente de los cuentos distribuye el corpus en cuentos maravillosos, cuentos de costumbres y cuentos de animales[3]. A primera

[3] Esta clasificación, propuesta por V. F. Miller, coincide en realidad con la clasificación de la escuela mitológica (cuentos míticos, de animales y de costumbres).

vista, se diría correcta. Pero, nos guste o no, inmediatamente se plantea una cuestión: ¿acaso los cuentos de animales no contienen un elemento maravilloso, y a veces incluso en una gran proporción? A la inversa ¿no es cierto que los animales juegan un papel muy importante en los cuentos maravillosos?, ¿hasta qué punto, entonces, se pueden considerar precisos estos signos? Afanassiev, por ejemplo, sitúa la historia del pescador y del pececillo entre los cuentos de animales ¿con razón o sin ella? Y si no la tiene ¿por qué? Más adelante veremos cómo los cuentos atribuyen con gran facilidad las mismas acciones a los hombres, las cosas y los animales. Regla que se observa, sobre todo, en los llamados cuentos maravillosos, pero que puede encontrarse también en los demás cuentos. A este respecto, uno de los ejemplos más conocidos es el del reparto de la cosecha («Yo, Micha; cojo la parte de arriba, tú las raíces»). Mientras que más al Oeste es un diablo, en Rusia el que se equivoca es un oso. Lo que querría decir que, añadiéndole su variante occidental, este cuento quedaría excluido inmediatamente de los cuentos de animales. ¿Dónde colocarlo entonces? Porque tampoco es un cuento en que intervenga lo maravilloso. En definitiva, es un cuento que no encuentra un lugar idóneo en la clasificación propuesta.

Lo cual no es obstáculo para que nosotros dejemos de pensar que, en *principio*, esa clasificación sea justa. Ocurre que los autores se han dejado guiar por su intuición y las palabras que utilizaban no correspondían a lo que sentían. Dudo mucho que alguien cometiera el error de clasificar la historia del pájaro de fuego o la del lobo gris entre los cuentos de animales. De la misma manera que nos parece claro, en cambio, que Afanassiev se equivocó en lo que respecta a la historia del pez de oro. Pero si estamos seguros de esto, ello no se debe a que figuren o no figuren animales en los cuentos, sino a que los cuentos maravillosos poseen una *estructura* absolutamente particular, una estructura que se percibe inmediatamente y que define esta categoría, incluso aun cuando no tengamos conciencia de ella. Todos los investigadores que afirman realizar la clasificación según el esquema propuesto, de hecho, actúan de otra forma. Pero precisamente porque se contradicen, lo que esos investigadores hacen es exacto. Si así fuera, si la división se fundara inconscientemente en la *estructura*, que todavía no ha sido estudiada y ni siquiera definida, habría que revisar en conjunto la clasificación de los cuentos. Como en el caso de otras ciencias, esa clasificación debe expresar un sistema de signos formales, estructurados. De ahí que haya que estudiar esos signos.

Pero vamos demasiado deprisa. La situación descrita sigue siendo hoy oscura. De hecho, las nuevas tentativas realizadas no han producido ninguna mejora. Así, por ejemplo, Wundt, en su conocida obra sobre la psicología de los pueblos[4], propone la siguiente clasificación:

[4] W. WUNDT, *Volkerpsychologie*, Bd. II, Leipzig, 1960, Aht, I, p. 346.

1. Cuentos-fábulas mitológicos *(Mythologische Fabelmarchen).*
2. Cuentos maravillosos puros *(Reine Zaubermarchen),*
3. Cuentos y fábulas biológicas *(Biologische Marchen und Fabeln).*
4. Fábulas puras de animales *(Reine Tierfabeln).*
5. Cuentos «sobre el origen» *(Abstammungsmarchen).*
6. Cuentos y fábulas humorísticas *(Scherzmarchen und Scherzfabeln).*
7. Fábulas morales *(Moralische Fabeln).*

Esta clasificación es mucho más fecunda que las anteriores, pero plantea también algunas objeciones. La fábula (término que define cinco de los siete grupos) es una categoría formal. No está claro qué es lo que Wundt entendía por fábula. La palabra «humorístico» es absolutamente inaceptable, dado que un mismo cuento puede estar tratado al modo heroico o al modo cómico. Y puede uno preguntarse también cuál es la diferencia entre las «fábulas puras de animales» y las «fábulas morales». ¿En qué no son «morales» las «fábulas puras», y a la inversa?

Las clasificaciones examinadas se refieren a la división de los cuentos según ciertas *categorías.* Existe también una división de cuentos según sus *temas.*

Si cuando se trata de división por categorías encontramos dificultades, con la división por temas entramos ya en el caos completo. Una noción tan compleja, tan vaga como la de tema, o bien se vacía de contenido, o bien se rellena por cada autor según su fantasía. Pero dejemos esto. Anticipemos un poco para decir que la división de los cuentos maravillosos según el tema es en principio absolutamente imposible. Debe revisarse, como también la división por categorías. Los cuentos tienen una particularidad: sus partes constitutivas pueden trasladarse sin ningún cambio a otro cuento. Esta ley de permutabilidad la estudiaremos en forma más detallada; por el momento nos limitaremos a indicar que Baba Yaga, por ejemplo, aparece en los cuentos más diversos y con los más variados temas, rasgo que constituye una particularidad específica del cuento popular. Sin embargo, a pesar de esta particularidad, veamos cómo se suele determinar el tema: se toma una parte cualquiera del cuento (muy frecuentemente la que, por puro azar, se presenta a la mirada), se ve de qué trata y sanseacabó. Así, un cuento en el que aparece un combate contra un dragón se llamará «El combate contra el dragón»; un cuento en el que interviene Kochtchei se llamara «Kochtchei», etc. Recordemos que ningún principio preside la elección de los elementos determinantes. Dada la ley de permutabilidad, es lógicamente inevitable que la confusión sea total. Dicho con palabras más precisas, nos encontramos ante una división superpuesta; y una clasificación tal altera siempre la naturaleza del material estudiado. Añadamos también que, en esta ocasión, el principio de la división no es aplicable hasta el final; así, una vez más, vuelve a vulnerarse una de las leyes más elementales de la lógica. Esta situación persiste aún actualmente.

Veamos dos ejemplos ilustrativos de lo que acabamos de decir. R. M. Volkov, profesor en Odesa, publicó en 1924 una obra dedicada al cuento[5]. Ya desde las primeras páginas del libro, Volkov declara que el cuento maravilloso puede tener quince temas. Serían los siguientes:

1. Los inocentes perseguidos.
2. El héroe simple de espíritu.
3. Los tres hermanos.
4. El héroe que combate contra un dragón.
5. La búsqueda de una novia.
6. La virgen sabia.
7. La víctima de un encantamiento o de un maleficio.
8. El poseedor de un talismán.
9. El poseedor de objetos encantados.
10. La mujer infiel, etc.

No se nos dice con qué criterio se han establecido esos quince temas. Si se examina el principio de la división, puede afirmarse lo siguiente: la primera división se define por la intriga (más adelante veremos en qué consiste, aquí, la intriga); la segunda, por el carácter del héroe; la cuarta, por uno de los momentos del desarrollo de la acción, etc. Lo que quiere decir que la división no está regida por ningún principio. De donde resulta un verdadero caos. ¿Acaso no hay cuentos donde tres hermanos (tercera subdivisión) salen en busca de novias (quinta subdivisión)? ¿Y es que un poseedor de talismán no se vale nunca de él para castigar a su mujer infiel? No se puede decir que esta clasificación sea una clasificación científica, en el sentido propio de la palabra no es más que un índice eventual de muy dudoso valor. ¿Cómo comparar este índice, aunque sea muy aproximativamente, con la clasificación de las plantas o de los animales, establecida no según las apariencias, sino después de un estudio previo, exacto y prolongado, del corpus a clasificar?

Después de tratar la cuestión de la clasificación por temas, no podemos silenciar el índice de los cuentos de Antti Aarne[6]. Aarne es uno de los fundadores de lo que se ha llamado la escuela finlandesa. No es éste

---

[5] R. M. VOLKOV, *Skazka. Rozyskanija po sjuzhetoslozheniju marodno skazki,* t. 1, *Skazka velikorusskaja, ukrainskaja, belorusskaja.* El cuento. Investigaciones sobre la formación del tema en el cuento popular, t. 1, El cuento ruso, ucraniano, bielorruso, Gosizdat Ukrainy (Odesa), 1924.

[6] A. AARNE, *Verzeichnis der Marchentypen,* Folklore Fellows Communications, núm. 3, Helsinki, 1911. Este índice se ha traducido y reeditado muchas veces, última edición: *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography.* Antti Aarne's Verzeichnis der Marchentypen *(FFC,* núm. 3). Translated and enlarged by S. Thompson, Folklore Fellows Communications, núm. 184, Helsinki, 1964.

el lugar adecuado para decir lo que pensamos de esta escuela. Nos limitaremos a señalar que, entre las publicaciones científicas, existe un número bastante importante de notas y artículos sobre las variantes de tal o cual tema. Variantes que proceden a veces de las más inesperadas fuentes. Y de las que existe un enorme cúmulo, sin que hayan sido sometidas a ningún estudio sistemático. Es en este estudio, sobre todo, donde se centra la atención de la escuela finlandesa. Sus representantes recogen y comparan las variantes de cada tema a través de todo el mundo. El material aparece agrupado geoetnográficamente según un sistema previamente elaborado; a continuación, a partir de la estructura fundamental, se extraen las conclusiones, la difusión y el origen de los temas. Pero este procedimiento merece también un cierto número de críticas. Como veremos más adelante, los temas –en particular los de los cuentos maravillosos– están vinculados entre sí por un parentesco muy próximo. Sólo después de un estudio en profundidad y de una precisa definición del principio que rige su selección y variantes, podría determinarse dónde empieza y dónde termina cada uno de ellos y cuáles son esas variantes. Pero esas condiciones no se reúnen. Tampoco aquí se toma en consideración la permutabilidad de los elementos. Los trabajos de esta escuela se fundan en una premisa inconsciente según la cual cada tema es un todo orgánico, que se puede desgajar de la masa de los demás y estudiarse aisladamente. Por lo demás, la división absolutamente objetiva de los temas y la selección de las variantes no son cosa fácil. Los temas de los cuentos están tan estrechamente ligados entre sí, tan entrelazados que esta cuestión tiene necesariamente que tratarse antes de la *propia* división temática. Sin ese estudio, el investigador acaba actuando según su propia inclinación o gusto particular y la división de los temas resulta simplemente imposible. Veamos un ejemplo. Entre las variantes del cuento *Baba Frau Holle*, Bolte y Polivka citan el cuento de Afanassiev titulado *Baba Yaga (102)*[7]. Remiten después a una serie de cuentos muy diferentes que se refieren todos al mismo tema. Se trata de todas las variantes rusas conocidas en esa época, incluso aquellas en que Baba Yaga aparece sustituido por un dragón o por ratas. Pero falta la historia de *Morozko*. ¿Por qué? Aquí también, la hijastra, expulsada de casa, vuelve con regalos; también aquí, estos acontecimientos provocan la salida de la muchacha y su castigo. Más aún: Morozko y Frau Holle son, ambos, representantes del invierno, aunque en el cuento alemán se trate de una personificación femenina y en el ruso, masculina. Manifiestamente, *Morozko* se impone por su fuerza y brillantez y queda subjetivamente fijado como

[7] De ahora en adelante las cifras que demos (en cursiva) corresponderán a los cuentos de la última edición del libro de AFANASSIEV, *Narodye russkie skazki A. N. Afanassiev*, (Los cuentos populares rusos de Afanassiev), t. I-III, Moscú, 1958.

un tipo de cuento particular, como un tema independiente que puede tener sus propias variantes. Está claro que no existen criterios absolutamente objetivos para poder establecer una división entre ambos temas. Allí donde un investigador ve un nuevo tema, otro ve una variante, y a la inversa. Hemos presentado un ejemplo muy simple, pero a medida que el corpus aumenta y se amplía, las dificultades se multiplican.

Sea lo que fuere, los métodos utilizados por esta escuela implican la elaboración, primero, de la lista de temas.

Tal fue la tarea emprendida por Aarne

Esta lista ha pasado a ser de uso internacional y ha resultado de gran utilidad en el campo del estudio del cuento: gracias al índice de Aarne, los cuentos se pueden *cifrar*. Aarne califica como *tipos* a los temas, y cada tipo aparece numerado. Es muy cómodo, así, poder dar una breve definición convencional de los cuentos (remitiendo al número del índice).

Pero, junto a sus méritos, el índice tiene también muchos graves defectos: en tanto que clasificación, no está exento de los errores que comete Volkov. Las divisiones fundamentales son las siguientes: I. Cuentos de animales. II. Cuentos propiamente dichos. III. Anécdotas. No es difícil reconocer, bajo esta nueva presentación, el procedimiento. (Resulta bastante extraño que los cuentos de animales no se consideren como cuentos propiamente dichos.) Y hay que preguntarse también si contamos con un estudio lo bastante preciso del concepto de *anécdota* como para poder utilizarlo con toda tranquilidad (ver las *fábulas* de Wundt). No entraremos en los detalles de esta clasificación contentándonos con detenernos en los cuentos maravillosos que constituyen una subclase. Observemos de pasada que la introducción de subclases constituye uno de los méritos de Aarne, ya que es el primero que lleva a cabo la división en géneros, especies y subespecies. Después de Aarne, los cuentos maravillosos se subdividen en las siguientes categorías: 1.ª, el enemigo mágico; 2.ª, el esposo (o la esposa) mágico; 3.ª, la *tarea* mágica; 4.ª, el auxiliar mágico; 5.ª, el objeto mágico; 6.ª, la fuerza o el conocimiento mágico, y 7.ª, otros elementos mágicos. Casi palabra por palabra, se podrían repetir, respecto a esta clasificación, las mismas críticas formuladas frente a la clasificación de Volkov. ¿Pues dónde colocar, por ejemplo, esos cuentos en que la tarea mágica se realiza gracias a un auxiliar mágico, como tan frecuentemente se observa, o aquellos otros en que la esposa mágica es justamente ese auxiliar mágico?

Cierto que Aarne no ha intentado hacer una clasificación verdaderamente científica; su índice resulta útil como obra de referencia y, en tanto que tal, reviste una gran importancia práctica. Pero, por otra parte, presenta también peligros. Da ideas falsas sobre lo esencial. De hecho, no existe una división precisa de los cuentos y en cada caso ésta aparece siempre como una ficción. De existir, no puede hablarse de tipos al nivel en

que Aarne les coloca, sino al nivel de particularidades estructurales de los cuentos que se asemejan entre sí; más adelante volveremos sobre esto. La proximidad de los temas y la imposibilidad de trazar entre ellos un límite absolutamente objetivo implica la siguiente consecuencia: cuando un determinado texto se quiere poner en relación con tal o cual tipo, frecuentemente no se sabe bien qué número elegir. La correspondencia entre un tipo y el texto a numerar suele ser sólo muy aproximada. De los ciento veinticinco cuentos presentados en la colección de A. L. Nikifirov, veinticinco (es decir, el 20 por 100) sólo llevan un número aproximado y convencional, lo que el autor señala colocándolo entre paréntesis[8]. ¿Pero qué ocurriría si varios investigadores remitieran el mismo cuento a tipos diferentes? Por otra parte, los tipos se definen en relación con tal o cual momento importante y no en relación con la estructura de los cuentos. Pero como una historia puede contener varios de esos momentos, ocurre que habría que remitir el mismo cuento a varios tipos a la vez (hasta cinco tipos por un cuento), lo que sin embargo no significa que el texto dado se componga de cinco temas. En el fondo, un procedimiento tal de determinación no es más que una definición según las partes constitutivas. En determinado número de cuentos, Aarne llega incluso a la abolición de sus principios: en forma inesperada y un poco inconsecuente, pasa de golpe de la división según temas a la división según motivos. Así define una de sus subclases, la que denomina «el diablo estúpido». Pero, una vez más, esta incoherencia expresa el buen camino que indica la intuición. Más adelante intentaremos mostrar cómo el estudio de las más pequeñas partes constitutivas constituye el método correcto de investigación.

Como se ve, la clasificación de los cuentos no ha llegado muy lejos. Y, sin embargo, esta clasificación constituye una de las principales etapas de la investigación. Pensemos en la importancia que tuvo para la botánica la primera clasificación científica de Linneo. Nuestra ciencia se encuentra todavía en el periodo que precedió a Linneo.

Pasemos ahora a otra parte muy importante del estudio de los cuentos, a su descripción propiamente dicha.

Veamos el cuadro que tenemos ante nuestra vista: los investigadores que tratan de los problemas de la descripción no suelen ocuparse de la clasificación (Veselovski). Por otra parte, quienes se dedican a la clasificación no siempre describen los cuentos detalladamente, sino que se contentan con estudiar algunos de sus aspectos (Wundt). Si un investigador se interesa por ambas, la clasificación no debe suceder a la descripción; ésta debe llevarse a cabo según el plan de una clasificación previa.

[8] *A. L. [Nikifirov]. Skazochnye materialy zoonezhja sobrannye v 1926 godu* (Los cuentos de las orillas del lago Onega, coleccionados en 1926) *Skazochnaja Komissija v* 1926 g. Obzov vabot, Leningrado, 1927.

A. N. Veselovski sólo ha dicho algunas cosas, muy pocas, sobre la descripción de los cuentos. Pero lo que ha dicho es de enorme alcance. Veselovski concibe, detrás del tema, un complejo de *motivos*[9]. Un motivo puede referirse a temas diferentes. («Una serie de motivos es un tema. El motivo se desarrolla en tema.» «Los temas son variables: aparecen invadidos por los motivos, o bien ciertos temas se combinan entre sí.» «Por tema entiendo un asunto en que se imbrican diferentes situaciones - los motivos.») Para Veselovski, el motivo es primario, y el tema, secundario. El tema es un acto de creación, de conjunción. Por tanto, tenemos necesariamente que emprender nuestro estudio en primer lugar según los motivos, y no según los temas.

Si la ciencia de los cuentos hubiera obedecido más fielmente a este precepto, *«separar el problema de los motivos del problema de los temas»*[10], (la cursiva es de Veselovski) muchos puntos oscuros habrían desaparecido[11].

Pero la recomendación de Veselovski sobre los temas y los motivos sólo representa un principio general. La explicación concreta que da del término *motivo* hoy ya no es aplicable. Según él, por motivo hay que entender una unidad indivisible del relato. («Por motivo entiendo la unidad más simple del relato.» «El motivo se caracteriza por su esquematismo elemental e imaginado; los elementos de mitología y de cuento que presentamos más adelante son tal como son: no pueden ya desagregarse.») Pero los motivos citados como ejemplo sí pueden desagregarse. Si el motivo es un todo lógico, cada frase del cuento proporciona uno («el padre tenía tres hijos», es un motivo; «la hermosa muchacha abandona la casa» es un motivo; «Iván lucha contra el dragón» sigue siendo un motivo; y así sucesivamente): Todo estaría muy bien si los motivos, efectivamente, fueran indivisibles. Se podría, así, constituir un índice. Pero tomemos el siguiente motivo: «el dragón rapta a la hija del rey» (el ejemplo no es de Veselovski). Caso éste que se puede descomponer en cuatro elementos, cada uno de los cuales puede variar separadamente. El dragón puede sustituirse por Kochtchei, el viento, el diablo, un halcón, un brujo. El rapto puede sustituirse por el vampirismo y por diferentes acciones que producen en el cuento la desaparición. La muchacha puede sustituirse por la hermana, la novia, la mujer, la madre. El rey puede cambiarse por

[9] A. N. VESELOVSKI, *Poetika sjuzhejou.* (Poética de los temas), *Sobranie Sochinenij*, ser. 1. (Poetika, t. II, vyp. I, San Petesburgo, 1913, pp. 1-133).

[10] Volkov cometió un error fatal: «El tema es una unidad constante, el único punto de partida posible en el estudio del cuento» (R. M. Volkov, *Skazka*, p. 5). A esto responderemos: el tema no es una unidad, sino un conglomerado. No es constante, sino variable; tomarlo como punto de partida en el estudio del cuento es imposible.

[11] J. BÉDIER, *Les Fabliaux*, París, 1893.

el hijo del rey, un campesino, un pope. De tal manera que, a pesar de Veselovski, nos vemos obligados a afirmar que el motivo ni es simple ni es indivisible. La unidad elemental e indivisible no es un todo lógico o estético. Y como nosotros pensamos, con Veselovski, que la parte debe venir en la descripción antes que el todo (según Veselovski, el motivo es primario con relación al tema también por su origen), tendremos que resolver el problema: aislar los elementos primarios en forma diferente a como lo hace él.

Allí donde Veselovski ha fracasado, han fracasado también otros investigadores. Podemos citar, en este sentido, los trabajos de J. Bédier[12], como aplicación de un método valioso. Bédier fue, en efecto, el primero en reconocer que en el cuento existe una cierta relación entre sus valores constantes y sus valores variables. Bédier intentó expresar esto en forma esquemática. Denomina *elementos* a los valores constantes esenciales designándolos con la letra griega Omega (ω). Los demás valores, los valores variables, se designan por letras latinas; así, el esquema de un cuento sería $\omega+a+b+c$; el de otro, $\omega+a+b+c+n$, y, en fin, el de un tercero $w + I + m + n$, y así sucesivamente. Pero esta idea, en lo fundamental exacta, tropieza con la imposibilidad de definir exactamente ese Omega. Lo que objetivamente representan, de hecho, los *elementos* de Bédier, y de qué manera se les aisla, es algo que queda sin explicar. Hablando en términos generales puede decirse que Veselovski se ha ocupado poco de los problemas que plantea la descripción del cuento, y ha preferido considerar éste como un todo acabado, como algo ya dado. Mientras que hace ya mucho tiempo que se habla de las formas de cuento, sólo en nuestros días se extiende, y cada vez más, la idea de la necesidad de una descripción exacta. En efecto, mientras que los minerales, las plantas y los animales se describen (y se describen y se clasifican justamente según su estructura), mientras que se describe también toda una serie de géneros literarios (la fábula, la oda, el drama, etc.), el cuento sigue estudiándose sin haberse descrito. Cuando no se detiene en las formas, el estudio genético del cuento acaba a veces desembocando en un absurdo como ha mostrado V. B. Shklovski[13]. Shklovski cita como ejemplo el conocido cuento en que la tierra se mide por medio de una piel de res. Al héroe del cuento se le autoriza para que tome tanta cantidad de tierra como la que pueda cubrir con una piel de buey. Corta entonces la piel en tiras y «cubre» así más tierra que la que la otra parte, la parte ahora burlada, esperaba. Con algunos otros autores, V. Miller ha intentado encontrar aquí los rasgos de un acto jurídico. Shklovski escribe: «Resulta que la parte burlada –y en todas las variantes del cuento se trata de un engaño– no protesta contra este abuso por la sencilla razón de que la tierra solía medirse así. De donde resulta un absurdo. Pues si en el momento en que esta acción ha tenido lugar existía la costumbre de medir la tierra de esta forma, con tiras de piel, y si tal costumbre era conocida por el vendedor y el comprador, no sólo no hay engaño, sino que no hay tampoco tema objeto de engaño, puesto que el vendedor sabía lo que iba a producirse». Hacer remontar el cuento hasta la realidad histórica sin examinar las particularidades del relato en tanto que tal, conduce por tanto a conclusiones erróneas, a pesar de la enorme erudición de los investigadores que se aplican a esta tarea.

[12] Véase S. F. OLDENBURG, «Fablo vostochnogo proishozhdenija» (La fábula de origen occidental), *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosve Achenija, CCCXLV,* 1903, núm. 4, fasc. II, pp. 217-238, donde se encontrará una crítica más detallada de los métodos de Bédier.

[13] V. SHKLOVSKI, *O teorii prozy* (La teoría de la prosa), Moscú, Leningrado, 1925, pp. 24 ss.

Las ideas de Veselovski y de Bédier pertenecen a un pasado más o menos lejano. Aunque esos investigadores hayan sido sobre todo historiadores del folclore, su estudio formal constituía una idea nueva, en el fondo justa, pero que nadie llegó a perfeccionar ni a aplicar. Actualmente, la necesidad de estudiar las formas del cuento no suscita ninguna objeción.

El estudio estructural de todos los aspectos del cuento es la condición necesaria de su estudio histórico. El estudio de las legalidades formales predetermina el estudio de las legalidades históricas.

Pero el único estudio que puede responder a estas condiciones es el que descubre las leyes de la estructura, y no el que presenta un catálogo superficial de los procedimientos formales del arte del cuento. El ya citado libro de Volkov propone el siguiente medio de descripción: en primer lugar, los cuentos se dividen en motivos. Se consideran como motivos las cualidades de los héroes («dos yernos sensatos, el tercero tontito»), así como también su cantidad («tres hermanos»), los actos de los héroes («última voluntad del padre –que sus hijos monten guardia sobre su tumba después de morir–, respetada únicamente por el tontito»), los objetos («la cabaña con patas de gallina, los talismanes»), etc. A cada uno de estos motivos corresponde un signo convencional, una letra y una cifra, o una letra y dos cifras. Los motivos más o menos semejantes llevan la misma letra con cifras diferentes. Una cuestión se plantea aquí: si se actúa de una manera verdaderamente consecuente y se codifica todo el contenido del cuento ¿cuántos motivos habrá? Volkov señala aproximadamente doscientas cincuenta siglas (no hay lista exacta). Evidentemente Volkov ha realizado una selección y hay muchos motivos que no se tienen en cuenta, pero no sabemos cuáles. Después de aislar así los motivos, Volkov transcribe los cuentos expresando mecánicamente los motivos por siglas y comparando las fórmulas. Naturalmente, los cuentos que se parecen presentan fórmulas semejantes. Las transcripciones ocupan todo el libro. La única «conclusión» que puede sacarse es la afirmación de que

los cuentos semejantes se agrupan, lo que no lleva a ninguna parte y no compromete a nada.

Vemos cuál es el carácter de los problemas estudiados por la ciencia. El lector poco preparado podría plantearse la siguiente cuestión: ¿Acaso no se ocupa la ciencia de abstracciones completamente inútiles en relación con la realidad? Que un motivo sea divisible o no ¿qué más da? Si hay que estudiar los cuentos desde el punto de vista de los motivos o de los temas ¿qué importancia tiene saber cómo clasificarlos o cómo aislar sus elementos fundamentales? Desearíamos que se plantearan cuestiones más concretas, más tangibles, cuestiones más accesibles para todos aquellos a quienes, simplemente, les gustan los cuentos. Pero una exigencia tal se funda en un error. ¿Se puede hablar de la vida de una lengua sin saber nada de las partes del discurso, es decir, de ciertos grupos de palabras dispuestas según las leyes de sus transformaciones? Una lengua viva es un dato concreto, la gramática es su soporte abstracto. Tales sustratos pueden encontrarse en la base de muy numerosos fenómenos de la existencia, y es justamente sobre esos sustratos donde se centra la atención de la ciencia. Si esas bases abstractas no fueran objeto de estudio no podríamos tener explicación de ningún hecho concreto.

La ciencia no se limita a las cuestiones que abordamos aquí. Hemos hablado únicamente de problemas que se refieren a la morfología. Pero no hemos abordado, en particular, el inmenso campo de las investigaciones históricas. Aparentemente, éstas pueden ser más interesantes que las investigaciones morfológicas, y se ha trabajado mucho en este campo. Pero la cuestión general de saber de dónde proceden los cuentos en conjunto no se ha resuelto, aunque ciertamente haya leyes que rigen su nacimiento y desarrollo, que todavía no han sido formuladas. Por el contrario, algunos problemas particulares han sido mucho mejor estudiados. Una enumeración de nombres y de obras resultaría inútil. Pero afirmamos que en tanto que no exista un estudio morfológico correcto, no puede haber un buen estudio histórico. Mientras que no sepamos desglosar un cuento en sus partes constitutivas no podremos establecer comparaciones justificadas. Y si no podemos hacer comparaciones, ¿cómo podremos arrojar alguna luz, por ejemplo, respecto a las relaciones indoegipcias, o respecto a las relaciones de la fábula griega y la fábula india? Si no podemos comparar dos cuentos entre sí ¿cómo estudiar los vínculos entre el cuento y la religión, cómo comparar los cuentos y los mitos? y, en fin, así como todos los ríos van al mar, todos los problemas del estudio de los cuentos deben desembocar en la solución de ese problema esencial que sigue planteándose, el de la similitud de los cuentos de todo el mundo. ¿Cómo explicar que la historia de la reina-rana sea semejante en Rusia, Alemania, Francia, India, entre los indios de América y Nueva Zelanda, cuando no puede probarse históricamente ningún contacto entre esos pueblos? Sin una imagen exacta de su naturaleza, esa similitud no puede explicarse. El historiador desprovisto de experiencia en lo concerniente a los problemas morfológicos no verá la semejanza ahí donde esa semejanza aparece efectivamente; no tendrá en cuenta correspondencias muy importantes para él, pero que no habrá podido observar; por el contrario, cuando crea encontrar una semejanza, el especialista en morfología podrá mostrarle que los fenómenos comparados son completamente heterogéneos. Hemos visto que el estudio de las formas implica varios problemas. No rehusaremos, pues, este trabajo analítico, meticuloso y poco glorioso, y que se complica además por el hecho de que esta labor se emprende desde un punto de vista formal y abstracto. Pero este trabajo ingrato y «sin interés» conduce a las construcciones generales, al trabajo «interesante».

MÉTODO Y MATERIA

Yo estaba absolutamente convencido de que hay un tipo general fundado en transformaciones aplicable a todos los seres orgánicos y que puede observarse fácilmente en todas sus partes en cualquier corte medio.

Intentaremos, en primer lugar, definir nuestra tarea. Como hemos apuntado ya en el prefacio, esta obra está dedicada a los cuentos maravillosos. Admitimos la existencia de los cuentos maravillosos, en tanto que categoría particular, como hipótesis de trabajo indispensable. Entendemos por tales los clasificados en el índice de Aarne y Thompson desde el número 300 al 749. Aunque esta definición preliminar es artificial, ya tendremos ocasión de presentar otra más precisa, extraída de las conclusiones a que lleguemos. Comenzaremos por comparar entre sí los temas de esos cuentos. Para ello, empezaremos por aislar las partes constitutivas de los cuentos maravillosos según métodos particulares (ver más adelante) y los compararemos después según esas partes. El resultado de este trabajo será una morfología, es decir, una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y una relación de esas partes entre sí y con el conjunto.

¿Cuáles son los métodos que permiten llevar a cabo una descripción exacta de los cuentos?

Comparemos entre sí los siguientes casos:

1. El rey entrega un águila a un valiente. El águila se lleva al valiente a otro reino (171).
2. El abuelo da un caballo a Soutchenko. El caballo se lleva a Soutchenko a otro reino (132).
3. Un mago da una barca a Iván. La barca se lleva a Iván a otro reino (138).
4. La reina da un anillo a Iván. Vigorosos mozos surgen del anillo y llevan a Iván a otro reino (156), etc.

En todos los casos citados hay valores constantes y valores variables. Lo que cambian son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que permanece constante son sus acciones, o *sus funciones.* De donde se puede concluir que el cuento atribuye frecuentemente las mismas acciones a personajes diferentes. Esto nos permite estudiar los cuentos *a partir de las funciones de los personajes.*

Tendremos que determinar en qué medida esas funciones representan efectivamente los valores constantes, repetidos, del cuento. Todos los demás problemas dependerán de la respuesta que demos a esta primera cuestión: ¿Cuántas funciones comprende el cuento?

El estudio muestra que las funciones se repiten de manera asombrosa. De ahí que para poner a prueba y recompensar a la hijastra aparezcan tanto Baba Yaga como Morozko, el oso, el silvano o la cabeza de yegua. Continuando con este tipo de investigaciones puede establecerse que los personajes de los cuentos, por diferentes que sean, suelen realizar las mismas acciones. El medio mismo por el que se realiza una función, puede cambiar: se trata de un valor variable. Morozko actúa en forma diferente a como lo hace Baba Yaga. Pero la función en tanto que tal es un valor constante. En el estudio del cuento lo único importante es la cuestión de saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son cuestiones que sólo se plantean accesoriamente.

Las funciones de los personajes representan esas partes constitutivas que pueden sustituir a los *motivos* de Veselovski o a los *elementos* de Bédier. Notemos que la repetición de funciones por diferentes ejecutantes es algo que ha sido ya observado desde hace tiempo por los historiadores de las religiones en los mitos y las creencias, pero no por los historiadores del cuento. Así como los caracteres y las funciones de los dioses se van desplazando de unos a otros y llegan incluso a pasar, finalmente, a los santos cristianos, las funciones de algunos de los personajes de los cuentos pasan a otros personajes. Podemos anticipar ya que las funciones son muy poco numerosas, mientras que los personajes son muy numerosos. Lo que explica el doble aspecto del cuento mágico: por una parte, su extraordinaria diversidad, su tan coloreado pintoresquismo, y por otra, su uniformidad no menos extraordinaria, su monotonía.

Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son estas funciones las que en principio deberemos aislar.

Habría que definirlas. Y esta definición debe ser el resultado de dos preocupaciones. En primer lugar, no debe tener nunca en cuenta el personaje-ejecutante. En la mayor parte de los casos se designará por medio de un sustantivo que exprese la acción (prohibición, interrogatorio, huida, etc.). En segundo lugar, la acción no puede definirse al margen de su situación en el curso del relato. Hay que tener en cuenta el significado que posee una función dada en el desarrollo de la intriga.

Si Iván se casa con la princesa no es lo mismo que si el padre se casa con una viuda madre de dos hijas. Otro ejemplo: en un primer caso, el héroe recibe cien rublos de su padre y a continuación se compra con ellos un gato adivino; en otro caso, el héroe recibe el dinero para recompensarle por el gran hecho que acaba de realizar, y el cuento se concluye aquí. A pesar de la identidad de la acción (una donación de dinero) nos encontramos ante elementos morfológicamente diferentes. Resulta, pues, que actos idénticos pueden tener significados diferentes, y a la inversa. *Por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga.*

Las observaciones que hemos presentado pueden formularse brevemente de la forma siguiente:

1. *Los elementos constantes, permanentes en el cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren esos personajes y sea cual fuere la manera en que se realizan esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.*

2. *El número de funciones que comprende el cuento maravilloso es limitado.*

Una vez aisladas las funciones, se plantea otra cuestión: ¿de qué forma se agrupan y en qué orden se presentan esas funciones? Hablemos primeramente de su orden. Algunos piensan que ese orden se debe al azar. Veselovski escribe: «La elección y la disposición de las tareas y de los encuentros [ejemplo de motivos. V. Propp] [...] supone una cierta *libertad*»[14]. Shklovski expresa todavía más claramente esta idea: «No se comprende en absoluto por qué, en las diferentes versiones, deba conservarse el orden fortuito subrayado por Shklovski. V. Propp. En los testimonios es justamente el orden de los acontecimientos lo que primero se altera»[15]. Este reenvío a los relatos que hacen los testigos de un incidente es desafortunado. Si los testigos alteran el orden de los acontecimientos, su relato no tiene sentido: el orden de los acontecimientos tiene sus leyes, y el relato literario tiene leyes semejantes. El robo no puede producirse antes de que se fuerce la puerta. En lo que respecta al cuento, éste tiene también sus leyes absolutamente particulares y específicas. Como veremos más adelante, la sucesión de los elementos es aquí rigurosamente idéntica. En este terreno la libertad está estrechamente limitada, en un grado que puede determinarse con precisión. Y llegamos a la tercera tesis fundamental de nuestro trabajo, tesis que desarrollaremos y demostraremos más adelante.

---

[14] A. N. Veselovski, *Poetika sjuzhetov*, cit., p. 3.
[15] V. Shklovski, *O teorii Prozy*, cit., p. 23.

3. La sucesión de funciones es siempre idéntica.

Observemos que las leyes citadas sólo atañen al folclore, no constituyen una particularidad del cuento en tanto que tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas.

En lo que respecta al grupo hay que saber, en primer lugar, que no todos los cuentos presentan, ni mucho menos, todas las funciones. Lo que no modifica en absoluto, por otra parte, la ley de sucesión. La ausencia de determinadas funciones no cambia la disposición de las demás. Volveremos más adelante a este fenómeno; por el momento examinemos el grupo de funciones en el sentido propio de la palabra. Ya el simple hecho de plantear la cuestión implica la hipótesis siguiente: una vez aisladas las funciones se podrán agrupar aquellos cuentos que presentan las mismas funciones. Todos estos se podrán considerar como cuentos de un *mismo tipo.* Así será posible, sobre esta base, componer a continuación un índice de tipos fundado no sobre los temas, signos un poco vagos e inciertos, sino sobre propiedades estructurales precisas. Efectivamente se puede hacer. Pero si continuamos comparando los tipos estructurales entre sí, podremos hacer la observación siguiente, esta vez completamente inesperada: las funciones no pueden repartirse siguiendo ejes que se excluyan entre sí. Este fenómeno aparecerá en la forma más concreta posible en el siguiente y en el último capítulo de esta obra. Mientras tanto, podemos explicarlo de la siguiente manera: si designamos por A la función que en todos los cuentos aparece en el primer lugar de importancia, y por B la función (cuando existe) que *siempre le sucede,* todas las funciones conocidas en el cuento se disponen siguiendo un único relato, sin salir nunca de este orden, sin excluirse ni contradecirse. En ningún caso cabía esperar una conclusión tal. Evidentemente, más bien se podía pensar que allí donde se encontrara la función A, se podrían encontrar también otras funciones pertenecientes a otros relatos. En principio, esperábamos descubrir varios ejes; ahora bien, no hay más que un único eje para todos los cuentos maravillosos. Todos son del mismo tipo, y las combinaciones de que hablábamos anteriormente son sólo las subdivisiones de este tipo.

A primera vista, esta conclusión parecería absurda e incluso bárbara, pero puede verificarse en forma absolutamente precisa. De hecho, este fenómeno representa un problema muy complejo sobre el que volveremos más adelante. Implica toda una serie de cuestiones.

Veamos la cuarta tesis fundamental de nuestro trabajo.

4. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que respecta a su estructura.

Abordemos ahora la demostración y el *desarrollo de esas tesis.* Tenemos que recordar aquí que el estudio del cuento debe llevarse a cabo (y así lo

hemos hecho, efectivamente, en nuestro trabajo), según un método rigurosamente deductivo, es decir, un método que vaya del corpus a las conclusiones. Sin embargo, la exposición puede seguir el camino inverso, ya que es más fácil seguir el desarrollo si el lector conoce de antemano los fundamentos generales de ese trabajo. No obstante, antes de pasar al estudio propiamente considerado de los cuentos, deberemos responder a la siguiente pregunta: ¿Qué importancia tiene que tener el corpus al que se aplica este estudio? A primera vista, se diría que es indispensable agrupar todos los cuentos existentes. Pero, de hecho, no es necesario. Puesto que estudiamos cuentos a partir de las funciones de los personajes, el análisis del corpus puede concluir a partir del momento en que percibamos que los nuevos cuentos no aportan ninguna nueva función. Naturalmente, es preciso que el corpus de control examinado por el investigador sea importante. Pero no es necesario utilizar todo eso en un libro. Hemos comprobado que cien cuentos sobre temas diversos constituyen un corpus ampliamente suficiente. Cuando el morfólogo verifica que no aparece ya ninguna nueva función puede detenerse; el estudio continuará entonces siguiendo otras vías (composición de índice, sistemática completa, estudio histórico, estudio del conjunto de los procedimientos literarios, etc.). Pero que el corpus pueda limitarse cuantitativamente no quiere decir que se le pueda seleccionar a la buena de Dios. Debe imponerse desde fuera. Tomaremos el libro de Afanassiev, comenzando el estudio de los cuentos por el número 50 (según el plan de Afanassiev, el primer cuento maravilloso del libro) y continuándolo hasta el número 151. Esta limitación del corpus provocará, ciertamente, muchas objeciones, pero teóricamente está justificado. Y para que lo esté aún más, hay que preguntarse en qué medida se repiten los fenómenos ligados a los cuentos. Si se repiten mucho podemos contentarnos con un corpus limitado. Si se repiten poco esa limitación es imposible. La repetición de las partes constitutivas fundamentales del cuento supera, como veremos más adelante, todo lo que se pudiera esperar. Por tanto, es teóricamente imposible satisfacerse con un corpus limitado. Prácticamente, esta limitación se justifica por el hecho de que la utilización de un elevado número de cuentos incrementaría considerablemente el volumen de nuestro libro. Lo importante no es la cantidad de los cuentos, sino la calidad del estudio que a ellos se aplica. Cien cuentos constituyen nuestro corpus de trabajo. El resto es un corpus de control, muy importante para el investigador, pero sin otro interés que éste.

JAN MUKAŘOVSKÝ (1891-1975) fue un miembro decisivo del Círculo Lingüístico de Praga, fundado en 1926, del que formaban parte Jakobson y Trubetzkoy. Fue profesor de literatura checa en la Universidad Carlos IV de Praga, de la que llegó a ser rector. En 1951, bajo la ocupación comunista del país, se vio obligado a deslegitimar sus muchas investigaciones en torno al estructuralismo, la estética y la semiótica. De su vasta obra caben destacar los siguientes estudios: *Una contribución a la estética de la poesía checa* (1923), *Máchuv Máj: Un estudio estético* (1928), «El arte como hecho semiológico» (1936), aquí recogido, *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* (1936), «La denominación poética y la función estética del lenguaje» (1938) y *Estudios de estética* (1966). Atraído por la fenomenología de Husserl, atento a los desarrollos de la poesía vanguardista, fuertemente influido por Jakobson, la actitud intelectual de Mukařovskỳ destaca por la determinación con la que desplazó la atención desde la forma hacia la estructura, al tiempo que exigía una renuncia radical a postulados psicologistas y «esteticistas». Para Mukařovskỳ, que distingue entre función, norma y valor estético, la estética debe abandonar el solipsismo psicologista y condicionarse a la perspectiva sociológica. Tanto la innovación artística como el sentido de la evolución, se hacen, pues, deudores de una relación dialéctica entre una obra y el sistema reinante de valores estéticos, posición que retoma propuestas de Tinianov y se abre a la hermenéutica de la recepción (Jauss, Iser). Su gesto teórico más tenaz fue confiar en la semiología como marco de las interacciones entre la obra artística y otros sistemas de significación: «Únicamente la perspectiva semiológica permitirá reconocer al teórico 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». Esta posición comparte territorio con las tesis de Lotman y Bakhtin. Otra de sus contribuciones, muy relevante para Jakobson, fue su insistencia en el concepto de *función*, apresado en el problema kantiano y fenomenológico del *telos* (finalidad), que le sirvió para establecer la distinción entre dos significados semiológicos, el autónomo y el comunicativo.

Jan Mukařovskỳ
Arte y semiología*

EL ARTE COMO HECHO SEMIOLÓGICO[1]

Cada día es más evidente que la base de la conciencia individual está marcada hasta en sus estratos más profundos por 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[2]– 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[3]– 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–.

---

* Texto tomado de J. MUKAŘOVSKÝ, *Arte y semiología,* trad. Simón Marchán Fiz, Madrid, Alberto Corazón, 1971, pp. 27-38.

[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 inserto 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 stetiky,* Praga, 1966, bajo el título *Umení jako semiologický fakt.*

[2] Mukařovskỳ, al emplear el término *semiología* denuncia su independencia 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 Saussure. 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. Únicamente se mantiene vigente en ciertos estudios, especialmente en alemán, del campo de la psicología de la expresión y del diagnósitco psicológico.

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

Me refiero a las llamadas ciencias del espíritu, que trabajan con unos 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 como ha sostenido la *estética psicológica*[4]. Es evidente que todo estado subjetivo de conciencia posee algo individual e instantáneo. Esto le 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 *«factores asociativos»*[5] de la percepción estética. Estos elementos subjetivos también pueden ser

[4] Como sabemos, es una tendencia de la estética empírica surgida a finales del siglo pasado, cuyo fundador fue G. F. Fechner y cuyos mayores representantes fueron O. Külpe y algunos teóricos de la *Einfühlung:* F. Th. y R. Fischer, H. Slebeck, 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, etc. Éste es el factor *directo u objetivo* de la impresión estética. El segundo factor es lo interno, es decir, 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.

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. Por 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, rechazamos al mismo tiempo toda teoría estética hedonística.* El placer producido por la obra de arte puede alcanzar a lo sumo una objetividad mediana 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 periodos 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 signo se significa siempre algo que se desprende naturalmente de la circunstancia de que el signo debe ser entendido del mismo modo por su emitente 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, la religión, la eco-

nomía, etc. 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 periodos 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[6]. 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 fenónemos, que representan el arte, se orienta a la obra de 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 notificatorio. 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 –compárese 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 cristalizador 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 antimonia 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, etc. 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 en los 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 como 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

[6] Naturalmente esta apreciación está completamente superada en todas las historias de la literatura actual.

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 juegan 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 tendencias de la estética psicológica– o a considerarle como un comentario pasivo a la evolución que frente al arte es meramente externa. Únicamente la perspectiva semiológica permite reconocer al teórico 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. En segundo lugar, subraya 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 problemas fundamentales en las ciencias del espíritu, que trabajan con material más o menos marcado por el carácter sígnico. Por esta razón, hay que aplicar los conocimientos de la semántica lingüística al material de estas ciencias, es decir, 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, etc.– 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, etc.–. 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 considerablemente 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 en las permanentes oscilaciones pendulares de la relación con la realidad.

Roman Jakobson (1896-1982), lingüista y teórico literario ruso, ingresó en 1914 en la Universidad de Moscú. Completó sus estudios en la Universidad de Praga, donde obtuvo su doctorado. Desde 1935 hasta 1939 enseñó en la Universidad de Masaryk. Antes de marchar a Checoslovaquia, fundó en 1915, junto a Pëtr Bogatyrëv y Grigorij Vinokur, el Círculo Lingüístico de Moscú, vinculado a la OPOJAZ, aunque defensor de una concepción de la poesía como lenguaje en función estética y de la base sociológica del desarrollo de las formas artísticas. Íntimo conocedor de la poesía y la pintura vanguardista rusa (Maiakovsky, Khlebnikov, Malevich), lector implacable de Saussure, Jakobson inició un modelo de crítica formalista, sensible tanto a la materialidad expresiva de los significantes como a su estructuración en patrones fono-rítimicos. En 1919 propone la noción de «literaturnost» (literariedad) como objeto de la auténtica investigación literaria. Destacan, en este primer periodo, sus libros *La nueva poesía rusa* (1921) y *Sobre el verso checo, comparado principalmente con el verso ruso* (1923). En 1926, tras su marcha a Praga, refunda en esta ciudad el Círculo Lingüístico junto a Trubetzkoy, Karcevski y Mukařovskỳ. Escribe trabajos sobre la distinción entre folclore y literatura y publica su primer estudio de fonología histórica: *Notas sobre la evolución fonológica del ruso comparada con la de otras lenguas eslavas*. Tras años de docencia en universidades checas, Jakobson se traslada a Dinamarca en 1939, y entra en contacto con Louis Hjemslev y el Círculo Lingüístico de Copenhague. Más tarde se desplaza a la Universidad de Uppsala, en Suecia, donde escribe un estudio fundamental: *Lenguaje infantil y afasia*. En 1941 se marcha a Estados Unidos, país que le da la ciudadanía y lo acoge hasta su muerte en 1982. Imparte docencia en centros diversos: École Libre des Hautes Études (New York), Columbia, Harvard, M.I.T. Aquí se produce su consagración definitiva como uno de los más grandes lingüistas del siglo. Su poliglosia, rigor, erudición y sensibilidad literaria le permitirán ensayos magistrales sobre fonética, simbolismo fónico, fonología histórica, versificación o afasia. Pero son sus estudios sobre la función poética del lenguaje, definida en términos de repetición y potenciación de la palpabilidad del signo, los que, en sus aplicaciones a autores tan dispares como Dante, Du Bellay, Cummings o Baudelaire, recogidos en *Estilo del lenguaje* (1960) y *Ensayos de poética* (1973), le conceden un lugar de raro privilegio en la teoría literaria reciente. Fortuna especial han tenido dos ensayos. El primero, «Linguistics and Poetics: Closing Statements», donde expone su noción de las funciones del lenguaje (emotiva, conativa, metalingüística, poética, referencial y fática), definidas en función de los factores que intervienen en el acto comunicativo (emisor, destinatario, código, mensaje, contacto y contexto). En relación a la función poética, insiste en el principio de la repetición, postula la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático, y describe el efecto poético como promoción de la «palpabilidad de los signos». Otro de sus ensayos célebres fue la interpretación del poema «Les chats», de Baudelaire, que redactó con Claude Levi-Strauss.

Roman Jakobson

Lingüística y poética*

Afortunadamente, los congresos científicos y los congresos políticos nada tienen en común. El éxito de una convención política depende del acuerdo general de la mayoría o la totalidad de sus participantes. Pero en la ciencia, en la que las discrepancias parecen ser generalmente más provechosas que el acuerdo común, se desconocen votos y vetos. Las discrepancias ponen al descubierto antinomias y tensiones dentro del campo en cuestión y requieren nuevas exploraciones. Si algo presenta alguna analogía con los congresos científicos no son precisamente los congresos políticos, sino las actividades exploratorias de la Antártida: peritos de varias disciplinas de todo el mundo se esfuerzan por trazar el mapa de una región ignota y buscar dónde se hallan los mayores obstáculos que acechan al explorador, cumbres y precipicios infranqueables. Algo por el estilo parece haber sido la tarea principal de nuestro congreso, y, desde este punto de vista, su labor ha sido un éxito completo. ¿Acaso no nos hemos percatado de cuáles son los problemas más cruciales y más controvertidos? ¿Acaso no hemos aprendido a ajustar nuestros códigos, a explicar o incluso a evitar ciertos términos con el fin de salvar malentendidos ante personas acostumbradas a otra jerga particular? Estos puntos, creo, están más claros hoy que tres días atrás, si no para todos, para la mayoría de los participantes en este congreso.

Se me ha pedido que hable sucintamente de poética y de su relación con la lingüística. El primer problema de que la poética se ocupa es: *¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?* Toda vez que el objeto principal de la poética es la *differentia specifica* del arte verbal en relación con las demás artes y otros tipos de conducta verbal, la poética está en el derecho de ocupar un lugar preeminente en los estudios literarios.

La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística.

Examinemos los argumentos que se enfrentan a esta pretensión. Está claro que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de hacer una película de *Cumbres borrascosas*, de plasmar las leyendas medievales en frescos y miniaturas, o poner música, convertir en ballet y en arte gráfico *L'après-midi d'un faune.* Por chocante que pueda parecernos la idea de convertir la *Ilíada* y la *Odisea*

* Texto tomado de Roman JAKOBSON, *Ensayos de Lingüística general,* trad. J. M. Pujol y J. Cabanes, Barcelona, Seix Barral 1975, pp. 347-365.

en cómics, algunos rasgos estructurales del argumento quedarán a salvo a pesar de la desaparición de su envoltorio verbal. Preguntarnos si las ilustraciones de Blake a la *Divina Comedia* son o no apropiadas, es ya una prueba de que pueden compararse entre sí artes diferentes. Los problemas del Barroco o de otro estilo histórico desbordan el marco de un solo arte. Al tratar de la metáfora surrealista, difícilmente podríamos dejar en el olvido los cuadros de Max Ernst y las películas de Luis Buñuel, *Un chien andalou* y *L'âge d'or.* En pocas palabras, muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos).

Asimismo, en una segunda objeción no hallamos nada de lo que sería específicamente literario: el problema de las relaciones entre la palabra y el mundo interesa no sólo al arte verbal, sino a todo tipo de discurso, si hay que decir la verdad. La lingüística muy bien podría explorar todos los problemas posibles de la relación entre el discurso y el «universo del discurso»: qué es lo que un discurso dado verbaliza, y cómo lo verbaliza. Los valores de verdad, empero, en la medida en que son –al decir de los lógicos– «entidades extralingüísticas», rebasan sin duda alguna los límites de la poética y de la lingüística en general.

A veces se oye decir que la poética, a diferencia de la lingüística, se interesa por cuestiones de valoración. Esta separación de ambos campos, uno de otro, se basa en una interpretación corriente pero equivocada del contraste entre la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal: éstos, se dice, se contraponen por su naturaleza «casual», y carente de intención, al lenguaje poético, «no casual» e intencionado. A decir verdad, toda conducta verbal se orienta a un fin, por más que los fines sean diferentes y la conformidad de los medios empleados con el efecto buscado sea un problema que preocupa cada día más a los investigadores de los diversos tipos de comunicación verbal. Se da una estrecha correspondencia, más estrecha de lo que suelen creer los críticos, entre el problema de la expansión de los fenómenos lingüísticos en el tiempo y en el espacio y la difusión espacial y temporal de los modelos literarios. Incluso una expansión tan discontinua como la resurrección de poetas arrinconados u olvidados –por ejemplo, el descubrimiento póstumo y canonización consiguiente de Gerard Manley Hopkins (m. 1889), la fama tardía de un Lautréamont (m. 1879) entre los poetas surrealistas, y la notable influencia del hasta ahora ignorado Cyprian Norwid (m. 1883) en la moderna poesía polaca– es paralela a la historia de las lenguas normativas, propensas a reavivar modelos caducados, a veces largo tiempo en olvido, como ocurrió en el checo literario, lengua que, hacia comienzos del siglo XIX, propendía a los modelos del siglo XVI.

Desgraciadamente, la confusión terminológica entre «estudios literarios» y «crítica» es una tentación para el estudioso de la literatura, para que substituya la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria por un fallo subjetivo, sancionador. La etiqueta «crítico literario» aplicada a un investigador de la literatura es tan errónea como lo sería la de «crítico gramático (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 que esgrima los gustos y opiniones particulares de un crítico puede funcionar como sucedáneo de un análisis científico objetivo del arte verbal. No se confunda esta afirmación con el principio quietista del *laissez-faire*; cualquier cultura verbal comprende iniciativas normativas, planificaciones, programas. Y, sin embargo, ¿por qué se hace una neta distinción entre lingüística pura y aplicada, o entre fonética y ortoepía, pero no entre estudio de la literatura y crítica?

Los estudios literarios, y la poética como el que más, consisten, como la lingüística, en dos conjuntos de problemas: sincronía y diacronía. La descripción sincrónica abarca no sólo la producción literaria de una fase dada, sino aquella parte de la tradición literaria que ha sido vital o se ha revitalizado en la fase en cuestión. Así, por ejemplo, Shakespeare por una parte, y Donne, Marvell, Keats y Emily Dickinson por otra, integran la experiencia del mundo poético inglés actual, mientras que las obras de James Thomson y Longfellow no pertenecen al conjunto de los valores artísticos viables de nuestros días. Uno de los problemas fundamentales de los estudios sincrónicos de la literatura lo constituye precisamente la selección de los clásicos y su reinterpretación por parte de una nueva tendencia. La poética sincrónica, al igual que la lingüística sincrónica, no debe confundirse con la estática: cada fase establece una discriminación entre formas más conservadoras y formas más innovadoras. Cada fase contemporánea se experimenta en su dinamismo temporal, así como, por otra parte, el enfoque histórico, en poética como en lingüística, se interesa no sólo por los factores del cambio, sino también por los factores continuos, permanentes, estáticos. Una poética histórica general, o una historia general del lenguaje, es una superestructura que hay que edificar sobre una serie de descripciones sincrónicas sucesivas.

El querer mantener la poética aislada de la lingüística sólo se justifica cuando el campo de la lingüística se restringe más de lo debido, por ejemplo, cuando algunos lingüistas consideran la oración como la construcción analizable suprema o cuando el objetivo de la lingüística se confina simplemente a la gramática, o sólo a los problemas no semánticos de forma exterior, o al inventario de los recursos denotativos sin referencia alguna a las variaciones libres. Voegelin ha señalado con toda claridad cuáles son los problemas más importantes y más interrelacionados con los que se enfrenta la lingüística estructural, a saber, una revisión de «la hipótesis monolítica del lenguaje» y un interés por «la interdependencia de varias estructuras en el interior de una lengua dada». Es innegable que para cada comunidad lingüística, para cada hablante, existe una unidad de lenguaje, pero este código global representa un sistema de subcódigos interconexos; cada lengua abarca varios sistemas concurrentes que se caracterizan por una función diferente.

Es evidente que estamos de acuerdo con Sapir en que, en términos generales, «la ideación es la reina absoluta del lenguaje...»[1], sin que esta supremacía autorice a la lingüística a que prescinda de los «factores secundarios». Los elementos emotivos del discurso que, como Joos tiende a creer, no pueden describirse «con un número finito de categorías absolutas», él los clasifica «como elementos no lingüísticos del mundo real». De ahí que «para nosotros sean fenómenos vagos, proteicos, fluctuantes, que nos negamos a tolerar en nuestra ciencia», según concluye él[2]. A decir verdad, Joos es un brillante experto en los experimentos de reducción, y su insistente exigencia de una «expulsión» de los elementos emotivos «de la ciencia lingüística» es un experimento de reducción radical: *reductio ad absurdum.*

Hay que investigar el lenguaje en toda la variedad de sus funciones. Antes de analizar la función poética, tenemos que definir su lugar entre las demás funciones del lenguaje. Una esquematización de estas funciones exige un repaso conciso de los factores que constituyen todo hecho discursivo, cualquier acto de comunicación verbal. El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia (un «referente», según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario puede captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un CÓDIGO del todo, o en parte cuanto menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje); y, por fin, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación. Todos estos factores indisolublemente implicados en toda comunicación verbal, podrían ser esquematizados así:

CONTEXTO
DESTINADOR — MENSAJE — DESTINATARIO
.....
CONTACTO
CÓDIGO

[1] E. SAPIR, *Language,* Nueva York, 1921 [ed. cast.: *El lenguaje,* México, Fondo de Cultura Económica, 1954].

[2] M. JOOS, «Description of language design», *JASA* XXII (1950), pp. 701-708.

Cada uno de estos seis factores determina una función diferente del lenguaje. Aunque distingamos seis aspectos básicos del lenguaje, nos sería sin embargo difícil hallar mensajes verbales que satisficieran una única función. La diversidad no está en un monopolio por parte de alguna de estas varias funciones, sino en un orden jerárquico de funciones diferentes. La estructura verbal de un mensaje depende, primariamente, de la función predominante. Pero incluso si una ordenación *(Einstellung)* hacia el referente, una orientación hacia el CONTEXTO –en una palabra, la llamada función REFERENCIAL, «denotativa», «cognoscitiva»– es el hilo conductor de varios mensajes, el lingüista atento no puede menos que tomar en cuenta la integración accesoria de las demás funciones en tales mensajes.

La llamada función EMOTIVA o «expresiva», centrada en el DESTINADOR, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando. Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida; por eso, el término «emotivo», lanzado y propugnado por Marty[3], ha demostrado ser preferible a «emocional». El estrato puramente emotivo lo presentan en el lenguaje las interjecciones. Difieren del lenguaje referencial tanto por su sistema fónico (secuencias fónicas peculiares o incluso sonidos inhabituales en otros contextos) como por su función sintáctica (no son componentes sino más bien equivalentes de oraciones). «¡Pse! –dijo McGinty»: la elocución completa del personaje de Conan Doyle consiste en un sonido africado y otro vocálico. La función emotiva, que las interjecciones ponen al descubierto, sazona hasta cierto punto todas nuestras elocuciones, a nivel fónico, gramatical y léxico. Si analizamos la lengua desde el punto de vista de la información que vehicula, no podemos restringir la noción de información al aspecto cognoscitivo del lenguaje. Un hombre, al servirse de unos rasgos expresivos para patentizar su cólera o su actitud irónica, vehicula una información visible, por más que, de toda evidencia, esta conducta verbal no puede compararse a actividades no semióticas, como la nutritiva de «comer pomelos» (a pesar del atrevido símil de Chatman). En inglés, la diferencia entre [big] y la prolongación enfática de la vocal [bi:g] es un rasgo lingüístico convencional, codificado, al igual que la diferencia entre las vocales breves y largas como en estos pares del checo [vi] «vosotros» y [vi:] «sabe», por más que en este último par la información diferencial sea fonémica y en el primero puramente emotiva. Si nos fijamos en las invariantes fonémicas, las /i/ e /i:/ inglesas se presentan como simples variantes de un mismo fonema, pero si nos fijamos en las unidades emotivas, la relación entre las invariantes y las variantes se invierte: la longitud y la brevedad son invariantes que vienen

[3] A. MARTY, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, vol. I, Halle, 1908.

completadas por fonemas variables. Suponer, como hace Saporta, que la diferencia emotiva es un rasgo no lingüístico, «atribuible a la transmisión del mensaje y no al mensaje mismo», reduce de modo arbitrario la capacidad informativa de los mensajes.

Un antiguo discípulo de Stanislavski me relató que, para su audición, el famoso director le pidió que construyera cuarenta mensajes diferentes con la expresión *segodnja večerom* («esta noche»), a base de diversificar su tinte expresivo. Redactó una lista de una cuarentena de situaciones emocionales, y luego profirió la expresión susodicha de acuerdo con cada una de estas situaciones; el público tenía que distinguirlas sólo a partir de los cambios de configuración sonora de estas dos palabras. En nuestro trabajo de investigación sobre la descripción y el análisis del ruso normativo contemporáneo (bajo los auspicios de la Fundación Rockefeller), pedimos a este actor que repitiera el test de Stanislavski. Apuntose una cincuentena de situaciones sobre la base de la misma oración elíptica e hizo una cincuentena de mensajes correspondientes para grabación. La mayoría de los mensajes fueron descodificados correcta y debidamente por los oyentes moscovitas. Déjeseme añadir que todos los procedimientos emotivos de esta índole pueden ser fácilmente sometidos a análisis lingüístico.

La orientación hacia el DESTINATARIO, la función CONATIVA, halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que tanto sintácticamente como morfológicamente, y a menudo incluso fonémicamente, se apartan de las demás categorías nominales y verbales. Las oraciones de imperativo difieren fundamentalmente de las oraciones declarativas: éstas, y no aquéllas, pueden ser sometidas a un test de veracidad. Cuando en la obra de O'Neill, *The fountain,* Nano («en un seco tono de mando») dice: «¡Bebe!», el imperativo no puede ser sometido a la pregunta «¿es o no verdad?», que muy bien puede hacerse de oraciones como «bebió», «beberá», «bebería». A diferencia de las oraciones de imperativo, las oraciones declarativas pueden transformarse en oraciones interrogativas: «¿bebió?», «¿beberá?», «¿bebería?».

El modelo tradicional del lenguaje, como particularmente lo elucidara Bühler[4], se limitaba a estas tres funciones –emotiva, conativa y referencial–, y a las tres puntas de este modelo: la primera persona, el destianador; la segunda, el destinatario; y la «tercera persona», de quien o de que se habla. Así, la función mágica, encantatoria, es más bien una especie de transformación de una «tercera persona» ausente o inanimada en destinatario de un mensaje conativo. «Que se seque este orzuelo, *tfu, tfu, tfu, tfu*» (hechizo lituano)[5]. «¡Agua, río, rey, amanecer! Manda la

[4] K. BÜHLER, «Die Axiomatik der Sprachwissenschaft», *KS*, XXXVIII (1933), pp. 19-90.

[5] V. T. MANSIKKA, *Litauische Zaubersprüche*, FFC N.º 87 (1929), p. 69.

pena más allá del mar azul, al fondo del mar, como una piedra gris que nunca más pueda salirse de él, que no vuelva más la pena a ser una carga para el ligero corazón del siervo de Dios, que la pena se vaya y se hunda» (hechizo de la Rusia septentrional)[6]. «Detente, oh sol, sobre Gedeón, y tú, luna, sobre el valle de Ayalón. Y el sol se detuvo, y quedóse quieta la luna...» (*Ios.* X.12.) No obstante, hemos observado tres factores constitutivos más de la comunicación verbal, con sus tres correspondientes funciones lingüísticas.

Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona («Oye, ¿me escuchas?»), para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene («Bien oiréis lo que dirá», del romancero tradicional popular –y desde la otra punta del hilo: «Haló, haló»). Esta orientación hacia el CONTACTO, o, en términos de Malinowski[7], la función FÁTICA, puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas, en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación. Dorothy Parker captó ejemplos elocuentes como éste:

—Bueno –dijo el joven.
—Bueno –dijo ella.
—¡Bueno!, ya estamos –dijo él.
—Ya estamos –dijo ella–, ¿verdad?
—Eso creo –dijo él–. ¡Hala, ya estamos!
—Bueno –dijo ella.
—Bueno –dijo él–, bueno.

El interés por iniciar y mantener una comunicación es típica de los pájaros hablantes; la función fática del lenguaje es la única que comparten con los seres humanos. También es la primera función verbal que adquieren los niños; éstos gustan de comunicarse ya antes de que puedan emitir o captar una comunicación informativa.

La lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles de lenguaje, el *lenguaje-objeto*, que habla de objetos, y el *metalenguaje*, que habla del lenguaje mismo. Ahora bien, el metalenguaje no es únicamente un utensilio científico necesario, que lógicos y lingüistas emplean; también juega un papel importante en el lenguaje de todos los días. Al igual que el Jourdain de Molière, que hablaba en prosa sin saberlo, practicamos el metalenguaje sin percatarnos del carácter metalingüístico de nuestras operaciones. Cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en el CÓDIGO: entonces realiza una función METALINGÜÍSTICA (eso es, de glosa). «No acabo de entender, ¿qué quieres decir?», pregunta el destinatario. Y el destinador, anticipándose a estas preguntas, pregunta: «¿Entiendes lo que quiero decir?» Imaginemos un diálogo exasperante como el siguiente:

—Al repelente le dieron calabazas.
—¿Qué es *dar calabazas*?
—*Dar calabazas* es lo mismo que *catear.*
—¿Y qué es *catear*?
—*Catear* significa *suspender.*
—Pero ¿qué es un *repelente*? –insiste el preguntón, que está *in albis* en cuestión de vocabulario estudiantil.
—Un *repelente* es (o significa) uno que estudia mucho.

La información que vehiculan todas estas oraciones ecuacionales se refiere simplemente al código léxico del español; su función es estrictamente metalingüística. Todo proceso de aprendizaje de la lengua, especialmente la adquisición por parte del niño de la lengua materna, recurre ampliamente a estas operaciones metalingüísticas; y la afasia puede a menudo ser definida como la pérdida de la capacidad de hacer operaciones metalingüísticas.

Ya hemos sacado a colación los seis factores implicados en la comunicación verbal, salvo el mensaje mismo. La orientación *(Einstellung)* hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, la indagación del lenguaje requiere una consideración global de su función poética. Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética de la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio. Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos. De ahí que, al estudiar la función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía.

«¿Por qué dices siempre *Ana y María* y nunca *María y Ana?* ¿Acaso quieres más a Ana que a su hermana gemela?» «No, lo que ocurre es que suena mejor». En una secuencia de dos nombres coordinados, mientras no haya interferencia de cuestiones de rango, la precedencia del nombre más corto cae mejor al hablante, como una configuración bien ordenada del mensaje de que él no puede dar razón.

[6] P. N. RYBNIKOV, *Pensi,* Moscú, 1910, vol. III, pp. 217-218.

[7] B. MALINOWSKI, «The problem of meaning in primitive languages», en C. K. OGDEN y I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning,* Nueva York y Londres, [9]1953, pp. 296-336.

Una muchacha solía hablar del «tonto de Antonio» «¿Por qué *tonto*?» «Porque le desprecio.» «Pero ¿por qué no *rídiculo, desagradable, payaso, simplón*?» «No sé, pero *tonto* le cae mejor.» Sin saberlo, aplicaba el recurso poético de la paronomasia.

El eslogan político *I like Ike* (/ay layk ayk/) es de estructura esquemática, consistente en tres monosílabos, con tres diptongos /ay/, cada uno de los cuales viene seguido simétricamente de un fonema consonántico /..l..k..k/. La conformación de las tres palabras presenta una variación: no se da ningún fonema consonántico en la primera palabra, dos cercan el segundo diptongo, y hay una consonante final en el tercero. Ya Hymes había notado un parecido núcleo /ay/ dominante en algunos de los sonetos de Keats. Los dos cólones de la fórmula trisilábica «I like / Ike» riman entre sí, y la segunda de las dos palabras rimantes está plenamente incluida en la primera (rima en eco): /layk/ – /ayk/, imagen paronomástica de un sentimiento que recubre totalmente a su objeto. Ambos fragmentos forman aliteración entre sí, y el primero de los dos términos aliterantes está incluido en el segundo: /ay/ – /ayk/, imagen paronomástica del sujeto amante encubierto por el objeto amado. La función secundaria, poética, de este eslogan electoral refuerza su contundencia y su eficacia.

Como ya dijimos, el estudio lingüístico de la función poética tiene que rebasar los límites de la poesía, al mismo tiempo que la indagación lingüística de la poesía no puede limitarse a la función poética. La poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está embebida de función conativa y es, o bien suplicante, o bien exhortativa, según que la primera persona se subordine a la segunda o la segunda a la primera.

Ahora que nuestra rápida descripción de las seis funciones básicas de la comunicación verbal está más o menos completa, podemos completar nuestro esquema de los factores fundamentales con un esquema correspondiente de funciones:

REFERENCIAL

EMOTIVA — POÉTICA — CONATIVA

FÁTICA

METALINGÜÍSTICA

¿Cuál es el criterio lingüístico empírico de la función poética? En particular, ¿cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético? Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la *selección* y la *combinación*. Supongamos que *niño* sea el tema del mensaje. El hablante

elige uno de los nombres disponibles, más o menos semejantes, como *niño, rapaz, muchacho, peque*, todos ellos equivalentes hasta cierto punto; luego, para decir algo de este tema, puede seleccionar uno de los verbos semánticamente emparentados: *duerme, dormita, cabecea.* Las dos palabras escogidas se combinan en la cadena discursiva. La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación.* La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. En poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; todo acento de palabra se supone que es igual a cualquier otro acento de palabra, así como toda átona es igual a cualquier otra átona; linde verbal igual a linde verbal, falta de linde verbal igual a falta de linde verbal; la pausa sintáctica es igual a otra pausa sintáctica, la falta de pausa, a otra falta de pausa. Las sílabas se convierten en unidades de medida, y lo mismo ocurre con las moras o los acentos.

Si se objeta que también el metalenguaje hace un uso secuencial de unidades equivalentes al combinar expresiones sinónimas en una oración ecuacional: *A = A («Yegua es la hembra del caballo»)*, diremos que la poesía y el metalenguaje están diametralmente opuestos: en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia.

En poesía, y hasta cierto punto también en las manifestaciones latentes de la función poética, las secuencias, delimitadas por lindes verbales, se vuelven conmesurables, tanto si se estima que están en relación de isocronía como de gradación. *Ana y María* nos revela el principio poético de la gradación silábica, el mismo principio que en las cadencias de la épica popular serbia ha sido elevado a rango de ley obligatoria[8]. Si sus dos palabras no fueran dactílicas, es muy difícil que la combinación «*in*no*cent* by*stander*» se hubiera convertido en un cliché. La simetría de tres verbos disilábicos, con una misma consonante inicial y con idéntica vocal final, ponía de realce el lacónico mensaje victorioso de César: *Veni, vidi, vici.*

La medición de las secuencias es un recurso que, fuera de la función poética, no halla aplicación en la lengua. Sólo en poesía, con su reiteración regular de unidades equivalentes, se experimenta el tiempo de la fluencia lingüística tal como ocurre –citando otro modelo semiótico– con el tiempo musical. Gerard Manley Hopkins, eminente investigador de la ciencia del lenguaje poético, definía el verso como un «discurso que en parte o totalmente repite una misma figura fónica»[9]. La pregunta que

---

[8] T. MARETIĆ, «Metrika narodnih našhih pjesama», *Rad Yugoslavenke Akademije* (Zagreb, 1907), pp. 168, 170.

[9] G. M. HOPKINS, *The Journals and Papers*, ed. H. House, Londres, 1959.

luego se hacía Hopkins: «¿Es todo verso poesía?», puede responderse claramente tan pronto como la función poética deja de limitarse arbitrariamente al dominio de la poesía. Los versos mnemónicos como «Treinta días tiene noviembre», los ripios de la propaganda moderna y las leyes versificadas de la Edad Media, mencionadas por Lotz, o finalmente los tratados científicos sánscritos en verso, que en la tradición india se distinguen claramente de la auténtica poesía *(kāvya)*, todos estos textos métricos se sirven de la función poética sin atribuir, empero, a esta función el papel obligatorio, determinante, que ejerce en poesía. Así, el verso sobrepasa efectivamente los límites de la poesía, al mismo tiempo que el verso implica siempre una función poética. Y si, según parece, ninguna cultura humana ignora la versificación, sí se dan muchos modelos culturales que ignoran el «verso aplicado»; pero incluso en aquellas culturas que poseen tanto el verso puro como el verso aplicado, este último se presenta como un fenómeno secundario, indudablemente derivado. La adaptación de los medios poéticos para algún que otro propósito heterogéneo no oculta su esencia primaria, así como los elementos del lenguaje emotivo, cuando se usan en poesía, guardan aún su tinte emotivo. Un obstruccionista* puede recitar el *Hiawatha* porque es un texto largo, por más que la poeticidad continúe siendo la intención primaria del texto en sí. Es evidente que la existencia de los anuncios en verso, con música e imágenes, nos separa los problemas de la forma métrica, musical y pictórica, del estudio de la poesía, la música y las bellas artes.

En resumen, el análisis del verso se halla por entero dentro del campo de la poética, que podemos definir como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje. La poética, en el sentido lato del término, se ocupa de la función poética no sólo en poesía, en donde la función se sobrepone a las demás funciones de la lengua, sino también fuera de la poesía, cuando una que otra función se sobrepone a la función poética.

La «figura fónica» reiterada, que Hopkins consideró como principio constitutivo del verso, puede especificarse aún más. Una figura semejante siempre utiliza por lo menos una (o más de una) oposición binaria entre una prominencia relativamente alta y una prominencia relativamente baja, puestas de relieve por las diferentes secciones de la secuencia fonémica.

En el interior de una sílaba, la parte silábica más prominente y nuclear, la que constituye la cumbre de la sílaba, se opone a los fonemas menos

* *Obstruccionista* traduce el término inglés *filibuster*, que en la jerga política norteamericana se aplica a quien, con objeto de hacer oposición, ocupa la tribuna del Senado todo el tiempo posible hablando de cualquier cosa para que sea materialmente imposible presentar o defender una moción.

prominentes, marginales, asilábicos. Toda sílaba contiene un fonema silábico, y el intervalo entre dos fonemas silábicos sucesivos es siempre en algunas lenguas, y en otras mayoritariamente, llevado a cabo por medio de fonemas marginales, asilábicos. En la llamada versificación silábica, el número de fonemas silábicos en una cadena métricamente delimitada (unidad de duración) es una constante, mientras que la presencia de un fonema asilábico o un conglomerado de dos fonemas silábicos en una cadena métrica es sólo una constante en las lenguas con repetición inevitable de fonemas asilábicos entre los silábicos, y, asimismo, en aquellos sistemas métricos en los que el hiato está prohibido. Otra manifestación de la tendencia hacia un modelo silábico uniforme consiste en evitar las sílabas cerradas al final de verso, como podemos ver, por ejemplo, en las canciones épicas serbias. El verso silábico italiano manifiesta una tendencia a tratar una secuencia vocálica no separada por fonemas consonánticos como una sola sílaba métrica[10].

En algunos sistemas de versificación, la sílaba es la única unidad constante de medición del verso, y un límite gramatical es la sola línea constante de demarcación entre secuencias medidas, mientras que en otros sistemas las sílabas son dicotomizadas a su vez en más o menos prominentes, y/o se distinguen en ellos dos niveles de límite gramatical en su función métrica, las lindes de palabras y las pausas sintácticas.

Exceptuando las variedades del llamado verso libre, que se basan exclusivamente en una conjugación de entonaciones y pausas, todo metro emplea la sílaba como unidad de medida, cuando menos en algunas secciones del verso. Así, en el verso puramente acentual (*sprung rhythm* «ritmo sacudido», en términos de Hopkins), el número de sílabas del tiempo débil (llamado *slack* «blando», por Hopkins) puede ser variable, pero el tiempo fuerte *(ictus)* no contiene nunca más de una sola sílaba.

En todo verso acentual, el contraste entre los grados de prominencia se consigue por medio de sílabas sujetas a acento frente a sílabas inacentuadas. La mayoría de sistemas acentuales operan primariamente con el contraste entre sílabas con y sin acento de palabra, pero algunas variedades de verso acentual usan acentos sintácticos o de frase –aquellos que Wimsatt y Beardsley califican de «acentos principales de las palabras principales» y que en calidad de prominentes están en oposición a las sílabas que carecen de un tal acento sintáctico principal.

En el verso cuantitativo («cronémico»), las sílabas, largas y breves, se contraponen como más prominentes a menos prominentes. Este contraste está generalmente a cargo de núcleos silábicos, fonémicamente largos y breves. Pero en los modelos métricos, como en el griego clásico y en el árabe, que equiparan la cantidad «por posición» a la cantidad «por

[10] A. LEVI, «Della versificazione italiana», *AR* XIV (1930), secs. VIII-IX.

naturaleza», las sílabas mínimas que consisten en un fonema consonántico y una vocal de una mora se contraponen a las sílabas con excedente (una segunda mora o una consonante final) como sílabas más simples y menos prominentes contrapuestas a las más complejas y prominentes.

Todavía queda pendiente la cuestión de si, además del verso acentual y cronémico, existe un tipo de versificación «tonémico» en las lenguas que se sirven de diferencias de entonación silábica para distinguir la significación de los vocablos[11]. En la poesía clásica china[12], las sílabas con modulación (en chino *tsê*, «tono encorvado») se oponen a las sílabas no moduladas (*p'ing*, «tono enhiesto»), por más que aparentemente esta oposición tiene como sustrato un principio cronémico, como ya Polivanov sospechó[13] y netamente interpretó Wang Li[14]; en la tradición métrica china, los tonos enhiestos parecen estar en oposición a los tonos encorvados como las cumbres silábicas largas a las breves, de manera que el verso se basa en la oposición entre longitud y brevedad.

[11] R. JAKOBSON, *O češškom stixe preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, Sborniki po Teorii Poèticeskogo Jazyka N.º 5 (Berlín y Moscú, 1923).

[12] J. L. BISHOP, «Prosodic elements in T'ang poetry», en *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations,* Chapel Hill, 1955.

[13] E. D. POLIVANOV, «O metričeskom xarahtere kitajskogo stixosloženija», *DRAN* Serija V (1924), pp. 156-158.

[14] WANG LI, *Han-yü Shih-lü-hsüeh* (La versificación china), Shanghai, 1958.

MICHAEL RIFFATERRE (1924), nacido en Francia, es responsable de uno de los modelos más sólidos de estilística poética. Comenzó sus estudios en universidades francesas (Lyon y París), y los concluyó en la Universidad de Columbia (Nueva York) en 1955, con una tesis titulada *Le Style des Pléiades de Gobineau: Essai d'application d'une méthode stylistique.* Desde entonces quedó vinculado al mundo académico norteamericano, ejerciendo docencia, primero, en la New York University, y luego, desde 1975, en la Universidad de Columbia, vinculado al departamento de Literatura francesa. Es autor de tres estudios decisivos, estrechamente conectados: *Ensayos de estilística estructural* (1971), *Semiótica de la poesía* (1978) y *La producción del texto* (1979). En el primero, una recopilación de ensayos redactados entre 1960 y 1970, asegura que «el estilo no es una sucesión de figuras, de tropos, de procedimientos: no es un continuo realce», sino más bien, «una secuencia de elementos marcados en contraste con elementos no marcados, de díadas, de grupos binarios cuyos polos (...) son inseparables, no pueden existir independientemente». Esta convicción delata su poderosa persuasión estructuralista, marcada por el binarismo saussureano. Riffaterre confía, quizá excesivamente, en la tesis formalista del *desvío* del lenguaje literario, y concibe el contexto estilístico como el «patrón lingüístico quebrantado por el elemento imprevisible». Ello no le impide distanciarse de la concepción hipostasiada de la norma lingüística. Para el teórico francés, influido por Todorov, Lotman y Barthes, la conciencia de la norma rota se produce en el acto mismo de la lectura, al que concede una importancia singular, en comparación con otros estructuralistas, que lo aproxima a las tesis de la teoría de la recepción. En *La producción del texto*, Riffaterre llega a proponer la transformación del análisis textual en una «teoría de la lectura». La prioridad de Riffaterre fue siempre escapar al impresionismo crítico, tratando de identificar la literariedad con criterios formales. Su fe en el carácter unitario del texto literario es radical. Dicha unidad, recreada por el lector, depende de una relación dialéctica entre dicho texto y un hipograma (otro texto anterior) y/o matriz ausente (una palabra o frase clave) que el texto oculta o sustituye en clave mimética o referencial. Esta relación impone una comprensión dinámica, tanto de la producción del texto como de su interpretación, condicionada por conceptos decisivos, como intertextualidad o sobredeterminación. La tesis del hipograma deviene muy operativa en lecturas psicoanalíticas y postestructuralistas (Bloom). La limpieza metodológica de su propuesta y su generosa invitación hermenéutica, que rebasa los límites impuestos, hacen de Riffaterre un teórico muy estimable. El campo de aplicación de su modelo ha sido siempre la poesía francesa, renacentista (Du Bellay), romántica (Hugo), simbolista (Baudelaire, Rimbaud) y surrealista (Breton, Éluard). Quizá en esta angosta circunscripción resida, como le sucede a Jean Cohen, la probable limitación de *su* comprensión del fenómeno poético.

Michael Riffaterre
La función estilística*

La estilística estudia los elementos del enunciado lingüístico utilizados para imponer al descodificador el modo de pensar del codificador, es decir, estudia el acto de comunicación no como pura producción de una cadena verbal, sino en tanto que marcado por la personalidad del hablante y encaminado a forzar la atención del destinatario. Estudia, en suma, el producto lingüístico encaminado a transmitir una carga intensa de información. Las técnicas más complejas de la expresividad pueden ser consideradas –vayan acompañadas o no de intenciones estéticas por parte del autor– como arte verbal, y la estilística puede, por ello, aplicar su indagación al estilo literario.

El estudio convencional de la literatura es inepto para una descripción inmanente del estilo literario, porque:

(1) no existe conexión inmediata entre la historia de las ideas literarias y las formas en que se manifiestan;

(2) los críticos pierden pie cuando tratan de utilizar el análisis formal meramente para confirmar o desmentir sus evaluaciones estéticas, siendo así que se les pide que dejen constancia de hechos, no que emitan juicios de valor;

(3) la percepción intuitiva de los componentes pertinentes de un enunciado no basta para obtener una segmentación lingüística válida de la secuencia verbal. En efecto, percepciones y juicios de valor dependen de los estados psicológicos variables de los lectores, y tales estados son susceptibles de variación hasta el infinito; además, percepciones y juicios se ven desviados por una dificultad particular de los enunciados literarios, a saber, el hecho de que tales enunciados no cambian, mientras que sí cambia el código lingüístico de referencia del lector. Por otra parte, el análisis lingüístico que por sí solo no puede distinguir en los elementos de la secuencia qué rasgos lingüísticos son a la vez unidades estilísticas. El procedimiento tradicional que trata de definir el estilo como una entidad opuesta al lenguaje o como un sistema anormal por oposición a la norma lingüística es una dicotomía artificial: existen, ciertamente, oposiciones generadoras de efectos entre los polos estilísticamente marcados y los polos estilísticamente no marcados, pero tales oposiciones vienen dadas desde el interior de la estructura del lenguaje; los esfuerzos de los estudiosos de estilística para situar a los elementos marcados y no marcados en estructuras diferentes derivan de

* Texto tomado de M. RIFFATERRE, *Ensayos de estilística estructural,* trad. P. Gimferrer y J. Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 175-190 [edición original: *Essais de stylistique structurale,* París, Flammarion, 1970].

una visión estadística del lenguaje y de nuestra incapacidad de concebir oposiciones sin recurrir a un modelo espacial de dos niveles.

Sin embargo, la realidad es que existe un mensaje lingüístico, y sólo uno. Pero es posible distinguir en el lenguaje estructuras diferentes en función del punto de vista elegido y construir varias modalidades de análisis lingüístico que les sean pertinentes. La tarea de la estilística consistirá, pues, en estudiar el lenguaje desde el punto de vista del descodificador, y sus juicios de valor son otras tantas respuestas a los estímulos codificados en la secuencia verbal. La estilística será una lingüística de los efectos del mensaje, del producto del acto de comunicación, de la función constrictora que ejerce sobre nuestra atención.

Nuestro primer acto debiera ser la colocación de esta función entre las otras funciones del lenguaje. Roman Jakobson ha propuesto extender el modelo triádico de Karl Bühler a seis funciones: referencial (centrada en el contexto verbal –o suceptible de ser verbalizado– al cual se refiere el mensaje), emotiva (centrada en el destinador), conativa (centrada en el destinatario), fática (centrada en el mantenimiento del contacto entre el codificador y el descodificador), metalingüística (centrada en el código común a uno y otro) y poética («la intención *[Einstellung]* del mensaje como tal mensaje. Esta función, que pone en evidencia el aspecto palpable de los signos, hace aún más profunda por ello mismo la dicotomía fundamental entre signos y objetos»)[1].

[1] R. JAKOBSON, «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale,* París, 1963, p. 218. [*N. del T. edición francesa*] Recordemos el cuadro de funciones propuesto por Jakobson:

	CONTEXTO F. REFERENCIAL	
DESTINADOR ..... F. EMOTIVA	MENSAJE ..... F. POÉTICA	DESTINATARIO F. CONATIVA
	CONTACTO F. FÁTICA	
	CÓDIGO F. METALINGÜÍSTICA	

El camino se lo había mostrado veinticinco años antes la *función estética* de otro fundador del Círculo de Praga: J. MUKAŘOVSKÝ, «La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue», *Actes du IVe Congrès International des Linguistes,* 1936, Copenhague, 1938, pp. 98-104, en particular p. 100. Esta precisión es tanto menos despreciable cuanto que se omite en el conspecto histórico hecho por G. Mounin de las «Fonctions du langage», A. JUILLAND (ed.), *Linguistic studies presented to André Martinet,* Nueva York 1969, vol. I, pp. 396-413.

Evidentemente, la función poética corresponde al aspecto del lenguaje descrito por la estilística. Pero aunque «poética» sea un mejoramiento de «estética», término utilizado primeramente por Jakobson y el Círculo de Praga (porque el hecho poético se halla en el interior de una estructura lingüística, mientras que la estética es metalingüística), sigue limitando el campo de la función al arte verbal. Jakobson especifica claramente que «la lingüística, cuando trata de la función poética, no puede limitarse al terreno de la poesía» y que la función poética es un constituyente de todas las otras actividades verbales. Incluso en tal caso, se insiste de un modo demasiado exclusivo en la poesía versificada a expensas «de la variedad prosaica del arte verbal», considerada como una forma intermediaria (sin duda las formas métricas se prestan con mayor facilidad al análisis que la prosa). Pero la objeción fundamental reside en el hecho de que, cuando hablamos de arte verbal, damos por supuesto que el objeto del análisis será escogido en función de los juicios estéticos, es decir, de variantes (que evolucionan con el código lingüístico y el gusto literario). Incluso en el caso de que dicha variación no le afectara, el análisis seguiría limitándose a las estructuras más complejas. Semejante limitación traiciona la propia definición inicial de Jakobson.

En mi opinión, es preferible llamar «estilística» a esta función. Ello nos permite abarcar las formas más simples a las que nos hemos referido al principio[2].

Quisiera subrayar ahora alguna de las consecuencias de este ensanchamiento de la definición. La forma sólo puede reclamar nuestra atención por sí misma si no es específica; es decir, si no es susceptible de ser repetida, memorizada, citada. De no ser así, el contenido sería el primer objeto de la atracción y podría repetirse en otros giros equivalentes. La forma es preeminente porque el mensaje y su contenido perderían su especificidad identificable y constrictora si el número, el orden y la estructura de los elementos verbales fueran alterados.

La lingüística puede analizar toda clase de mensajes, pero, como vemos, la estilística sólo tiene que ver con las estructuras que no admiten sustitución alguna; concierne únicamente a leyes combinatorias que impiden al descodificador utilizar la descodificación mínima suficiente para la comprensión, escoger libremente lo importante en vez de conformarse con la elección del codificador. Así, la función estilística se manifiesta en los factores del proceso de codificación que se traducen en una limitación de la libertad de percepción en el curso de la descodificación (y la libertad interpretativa de los actores en la ejecución de una obra literaria).

[2] La diferencia entre *poética* y *estilística* nada tiene de gratuita. Pero hoy, para evitar vincular la terminología con tal o cual teoría de la literariedad, hablaré sencillamente de *función formal.*

La intención *(Einstellung)* puesta en la forma del mensaje es actualizada cuando el descodificador debe tomar en cuenta todas las variaciones que caracterizan la estructura de la secuencia. Evidentemente, tales variaciones no pueden tener significación sin un patrón al que modifiquen. Jakobson considera que el principio general de tales modificaciones es la espera «frustrada». En mi opinión, ello no debiera explicarse como desviación respecto a la norma, que los estudios de estilística son propensos a invocar. En otro trabajo he propuesto, para dar cuenta de la espera frustrada, el modelo siguiente: en una cadena verbal, el estímulo del efecto estilístico (contraste) descansa sobre elementos de baja previsibilidad codificados en uno o varios constituyentes inmediatos; los otros constituyentes, cuyo patrón hace posible el contraste, forman el contexto. Este concepto de contexto tiene, con relación a la norma, la ventaja de ser automáticamente pertinente: varía con cada efecto de estilo. Sólo esa variabilidad puede explicar por qué un mismo hecho lingüístico adquiere, modifica o pierde su efecto estilístico en función de su posición (y también por qué una desviación con respecto a la norma no coincide necesariamente con el estilo). La baja previsibilidad obliga a una descodificación más lenta y, por consiguiente, a concentrar la atención en las formas. Como puede verse, este modelo no se apoya en un recuento de todos los efectos estilísticos conocidos: en consecuencia, no puede verse superado por el desenvolvimiento futuro del arte verbal ni, en particular, por la creación de formas no gramaticales.

En el caso de los elementos que rompen el patrón, la función estilística actúa esencialmente en el límite del código (el uso de elementos más «normales» requiere, como veremos, un tipo especial de contexto).

La génesis de las formaciones más frecuentes debe atribuirse a un conjunto más vasto de sustituciones posibles: en vez de elementos de mayor previsibilidad, palabras extrañas al estado de la lengua (neologismos, arcaísmos, barbarismos, etc.), o bien elementos pertenecientes a una categoría gramatical distinta de la permitida por la estructura de la frase (perífrasis en vez de una sola palabra, sustantivo en vez de un adjetivo que contaba con la mayor probabilidad de ocurrencia, etc.). Otro tipo de formación coloca en contigüidad elementos que se excluyen mutuamente: por ejemplo, las figuras etimológicas (ejemplo: «soñar un sueño»), en las que el desarrollo sintáctico está en contradicción con una tautología estática, los encadenamientos de sinónimos, las significaciones incompatibles, etc.

Sin embargo, tales formaciones poco nos dicen por sí mismas acerca de la bipolaridad de los contrastes estilísticos, ya que pueden ser anuladas en la medida en que saturan un contexto, llegando así a ser previsibles en exceso. El agente real de la espera frustrada es una espera *acrecentada* anterior a la ocurrencia del elemento de baja previsibilidad. Este acrecentamiento de la espera deriva del refuerzo del patrón del contexto. Así, pode-

mos sentar en principio que la función estilística tiende a desenvolver las secuencias verbales según la línea de mayor o de menor probabilidad.

En el caso de contextos breves, el patrón fuerte puede preexistir como tal en el código, es decir, puede ser un estereotipo, con lo cual podemos dar cuenta de la renovación de los clichés (por ejemplo: la sustitución de Diderot: «El sudario no hace al muerto», en el contexto «el ... no hace al ...», contexto proveniente del adagio: «El hábito no hace al monje»), de las estructuras simétricas como la silepsis, el quiasmo, etc., y de las variaciones de ritmo sobre un modelo métrico. O bien el patrón fuerte puede hacerse inmediatamente perceptible mediante una densidad de caracteres que compense la brevedad de la secuencia (ejemplo: monóstico), y cada procedimiento estilístico actúa como contexto para otro procedimiento estilístico que le sigue inmediatamente.

En contextos más amplios, el patrón «normal» sigue siendo incierto, libre hasta tanto las probabilidades de ocurrencia no se hallen delimitadas por cosa distinta de la estructura gramatical: los informadores tienden a identificar tales contextos con su idea empírica de la norma. Pero pueden añadirse a las restricciones de la cadena de Markov y de la gramática otras restricciones suplementarias (procedimientos gráficos, versos, saturación de la secuencia por tropos, vocabulario especial que excluya a determinadas palabras y aumente por ello la frecuencia de otras, etc.), como, por ejemplo, las señales convenidas de un género literario. Un contexto especializado de esta índole posee, así, caracteres permanentes, localizables más allá de los límites de la frase, a los cuales remite la cadena verbal después de cada contraste (mientras que, en los contextos «normales» es frecuente que un contraste engendre una serie similar, que a su vez será contexto para otra clase de contraste). La función estilística en esos casos complejos se caracteriza por:

(1) la superposición de dos contextos: el contexto «normal», formado por la sucesión aleatoria de patrones, y, contrastando con él como un todo, el contexto formado por un patrón constante que abarca todos sus componentes (el contexto normal no requiere ser expresado; la lengua poética, por ejemplo, es comúnmente identificada por oposición con el uso); el contexto es expresado en el caso de poesía o de prosa poética mezclada con prosa normal;
(2) la valoración de palabras o giros que no atraerían la atención (transcripción literaria del habla cotidiana en un texto escrito, palabras prosaicas o de registro inferior en un contexto poético, etc.) de no ser porque quebrantan el patrón particular (caso inverso de aquel en que se trata de un contraste en el interior de un contexto único «marcado»);
(3) un acondicionamiento psicológico que subraya el carácter discreto de los signos lingüísticos (en tanto que opuesto al continuo de la cadena hablada). El aislamiento de los contrastes en un patrón conduce al destinatario a creer en un valor de los signos, valor que sería intrínseco, permanente e independiente de cualquier sistema de oposición (arcaísmos, neologismos, palabras «armoniosas», etc. La función estilística hace así tomar conciencia de la diacronía, de los niveles de lenguaje que constituyen otros tantos dialectos y también de las relaciones expresivas entre sentido y sonido). La estructura real del estilo se difumina porque los realces que permite monopolizan la atención. Debe procederse a un estudio profundo de aquéllos, que hará explicable, sin duda, la aparición de listas de procedimientos retóricos, la «atomización» de la crítica literaria tradicional y las nociones corrientes como «expresión acertada, palabra adecuada», etc. El subrayado de los signos discretos tiene por corolario una especie de memoria «paradigmática». El destinatario reacciona ante una palabra dada aislándola de su contexto y comparándola mentalmente con un conjunto de sinónimos (por ejemplo: «fugacidad del agua» será comparado con el más previsible «agua fugaz»). La comparación con el código actúa como si disminuyera la arbitrariedad del signo. O, si se prefiere decirlo así, la función estilística acrecienta la motivación del signo: la elección de las palabras se orienta por el deseo de reforzar la expresión mediante asociaciones secundarias (palabras que presentan sonidos similares, que pertenecen a la misma familia semántica, etc.). El mejor ejemplo nos lo proporciona Hockett cuando reconstruye irónicamente la poesía de Longfellow para obtener una mayor eficacia morfofonémica[3]: si «banish the thoughts of day» es superior a «skal the thoughts of day», y lo mismo sucede con «the beauty of thy voice» con respecto al hipotético «the sugg of thy voice», ello no se debe a que exista ninguna impropiedad intrínseca del sonido [ság] por oposición al sentido «beauty», como podría suponer la racionalización de casi todos los lectores. La verdadera causa son las asociaciones secundarias evocadas por la semejanza de [ság] con palabras como *plug, mug, jug, ugly, tug, sag, suck,* en virtud de las cuales resultará inútil cualquier esfuerzo que hagamos para conservar la asociación primaria requerida en el presente caso con la significación atribuida a la palabra, mientras que, inversamente, *skal* carece de las asociaciones secundarias que existen entre *banish* y *vanish.*

Los procedimientos que enumeramos a continuación responden todos ellos a la necesidad profunda de una motivación acrecentada. Son los

[3] Véase C. F. HOCKETT, *A Course in Modern Linguistics,* 1958, pp. 293 ss.

siguientes: simbolismo de los sonidos; cambios en las estructuras de una frase destinada a evocar un cambio del propio referente, por ejemplo, infinitivo histórico y asíndeton para sugerir una aceleración del ritmo de los acontecimientos narrados; neologismos que se explican por sí mismos, es decir, compuestos cuyos componentes poseen significación propia[4] (arbitrariedad en segundo grado, si me es lícito decirlo en estos términos); metáforas enlazadas[5], cuya transferencia semántica inicial es mantenida por la conexión sistemática de los constituyentes correspondientes al nivel del «vehículo» por una parte y el contenido literal por otra. En las respuestas secundarias del destinatario, la motivación acrecentada se racionaliza como «adecuación de la forma al contenido» o como «expresión fiel de las intenciones del autor».

Nos encontramos nuevamente ante operaciones psicológicas que modifican nuestra interpretación, pero no la percepción del mensaje. Su simple existencia bastaría para justificar una lingüística autónoma del descodificador, porque la superestructura metalingüística que tales operaciones construyen es totalmente distinta de la realidad objetiva de lo que se dice. Veamos un ejemplo particularmente elocuente: cuando una palabra adquiere valor estilístico debido a la frecuencia de sus ocurrencias, no es la frecuencia real la que actúa, sino la frecuencia aparente, puesto que el umbral de percepción varía según la naturaleza de la palabra recurrente. La recurrencia de una palabra que llama ya por sí misma la atención se percibe antes que la de una palabra realzada solamente por su repetición; en la poesía checa, si bien las fronteras entre las palabras se realizan mediante procedimientos semánticos y sintácticos, el ritmo, aunque «montado» sobre un metro regular, parece menos regular que en el «verso libre»[6]. Este *décalage* constante[7] nos recuerda las precauciones que deben acompañar el uso de la estadística en estilística. El *décalage* entre el mensaje real y el mensaje percibido puede alterar totalmente el acto de comunicación, como ocurre con lo que llamo la ilusión de realismo. Con frecuencia los autores utilizan palabras exóticas o técnicas como vehículos de sus comparaciones o como instrumentos descriptivos (por ejemplo, las palabras de botánica en Rousseau o Chateaubriand, para ilustrar descripciones rústicas). Pero tales palabras escapan a la comprensión del lector común y por ende no explican ni «muestran» cosa alguna. Se abren literalmente sobre un vacío semántico. El destinatario

[4] Como en el vocablo francés *chèvrepied* («sátiro»).

[5] Véase M. RIFFATERRE, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue Française* 3 (1969), pp. 46-60.

[6] J. MUKAŘOVSKÝ, «La phonologie et la poétique», *TCLP* 4, pp. 278-288, en particular p. 287.

[7] Cfr. H. W. HAKE y R. HYMAN, *J. Exp. Psych.* 45, pp. 67-74, en particular pp. 72-73.

llena este vacío porque reemplaza inmediatamente el referente desconocido por una ficción apropiada de su imaginación. Ello ocurre igualmente con palabras más usuales cuyo referente sea ajeno a una experiencia real del destinatario: cuando Flaubert, en una descripción africana, habla de «camellos [...] tendidos boca abajo, al modo de los avestruces», la ideación de su lector no necesita referente objetivo, sino únicamente una expresión de referencia[8]. La referencia aparente a la realidad oculta una auténtica autarquía semántica del mensaje.

Nos hallamos en un terreno cercano a la manifestación formalizada del lenguaje, a la gramática de la poesía, cuya preeminencia sobre la función referencial subraya Jakobson.[9] En su opinión, la estructura de un mensaje depende de su función dominante y de la importancia respecto a ella de una combinación de las otras funciones. A ello cabría objetar, en mi opinión, que sólo dos funciones –la estilística y la referencial– se hallan siempre presentes y que la función estilística es la única que se centra en el mensaje, mientras que las otras tienen en común el hecho de hallarse orientadas respecto a algo exterior al mensaje, y organizan el discurso en torno al codificador, al descodificador y al contenido. Por ello me parece más satisfactorio decir que la comunicación es estructurada por las cinco funciones direccionales y que su intensidad (desde la expresividad hasta el arte) es modulada por la función estilística.

La función estilística tiene, pues, preeminencia sobre la función referencial. Incluso en el caso de que un mensaje pueda teóricamente orientarse sobre un referente objetivo, su poder efectivo, cognitivo o denotativo, depende del efecto del signo sobre el destinatario, de la información que dicho signo transmite, y no del modo más o menos completo o más o menos fiel de representar la realidad. Cuando lo hace en forma «neutra» esta representación de la realidad depende de la atención del codificador, de su comprensión, la cual, a su vez, engendrará la expresividad y controlará la descodificación. El conocimiento propio del referente por parte del destinatario tiende a ser obliterado por la estructura más simple y dada con carácter definitivo que el estilo habrá construido a partir de tal referente. En el caso de la literatura de imaginación, el referente tiende a convertirse en puramente verbal y la «poesía oscura» es el término de dicha evolución: a partir del momento en que se mantienen las

[8] *Salammbô*, cap. III (edición de R. Dumesnil, I, p. 47). Es obvio que el avestruz no le dirá nada al lector que no haya visto un camello, y que la frase le hará hacer una «gimnasia» de comparación: en los casos de *los X semejantes a Z*, los vocablos exóticos realizan *X* y *Z*, no conociéndose el referente de *Z* mejor que el de *X*, y, por consiguiente, no nos hallamos ante una explicación, sino ante una hipérbole de exotismo.

[9] R. JAKOBSON, «Poetry of grammar...», *Poetics* (La Haya-Varsovia 1961), p. 937.

ambigüedades en vez de resolverlas, cesa la función referencial, puesto que está encaminada a preservar el vínculo entre el objeto y su representación, e impera la función estilística, puesto que se impone al descodificador un control máximo, un obstáculo máximo opuesto a su evasión. El mensaje obtiene, como un objeto, plena autonomía.

La función regula igualmente la función metalingüística que hace aptos a destinador y destinatario para verificar si utilizan el mismo código. Dicha verificación se orienta hacia el mensaje, puesto que la actualización del código, con sus posibles ambigüedades, es su razón de ser. En los usos reflexivos de la lengua, y particularmente en un texto escrito, las glosas o precisiones sobre el código raramente responden a una real necesidad: el destinador puede apartar toda oscuridad de su actualización del código; la función metalingüística no será entonces otra cosa que una nueva forma de subrayado (énfasis). Lo mismo cabe decir *a fortiori* de la función fática: cualquier señal encaminada a establecer o mantener la comunicación opera asimismo como un subrayado del mensaje.

Por lo que respecta a las funciones emotiva y conativa, ambas actúan forzando la atención. La primera intensifica mediante la adición de un elemento emotivo a un elemento cognitivo. En el segundo caso, la llamada directa al destinatario es en sí misma un procedimiento para prepararle para una percepción más completa.

R. Jakobson ha mostrado perfectamente la riqueza expresiva de *I like Ike* y *Veni, vidi, vici.* Pero cuando afirma, en el primer caso, que la función poética es secundaria y refuerza la eficacia del eslogan y, en el segundo, que añade esplendor al mensaje de César, su clasificación le lleva a colocar lo esencial en segundo plano. En efecto, lo esencial no es la función de orientación; los dos elementos de la pareja *I like Eisenhower/I like Ike* contienen la misma información, pero el elemento marcado es el segundo, recibe su eficacia y su carácter distintivo de su estructura estilística. En uno y otro caso, la función estilística no es un añadido ni un refuerzo secundario, sino la función fundamental de los dos actos de comunicación: el primero no era el enunciado mínimo de una inclinación sentimental, sino una profesión de fe, una proclama; el segundo no era un comunicado oficial, sino un parte de victoria y un acto de propaganda. Así pues, separando la función estilística de las otras funciones, es posible dar cuenta de la realidad de un modo más simple que si nos forzamos a suponer que la función poética se degrada o permanece en estado latente. La preeminencia de la función estilística es aparente en los ejemplos de Jakobson: (1) empieza por reconocer él mismo que el diálogo que imagina como ejemplo de función metalingüística es exasperante: «The sophomore was plucked». «But what is plucked?» «Plucked means the same as flunked.» «And flunked», etc.; ello se debe a que la función estilística modifica la secuencia metalingüística hasta el punto de suspender su eficacia; existe contraste entre el patrón pregunta-respuesta y las palabras que lo concretan, porque paralizan el acto de comunicación originando un círculo vicioso; (2) si Dorothy Parker puede transformar en componente de mensaje literario una cadena fática, habrá que atribuirlo a que le confiere una estructura estilística: «"Well!", *the young man said.* "Well!", *she shaid.* "Well, here we are", *he said.* "Here we are", *she said.* "Aren't we?" "I should say we were", *he said,* "well"». He subrayado la estructura, la alternancia contrastante que transforma en secuencia cómica una transcripción neutra de discurso espontáneo; de hecho, no puede servir de ejemplo de función fática a no ser mediante una abstracción, por otra parte completamente justificada; pero, en la totalidad real de lo dado, nos hallamos ante un caso estilístico.

Teniendo en cuenta que el verdadero principio del estilo es la actitud del hablante respecto al tema que le ocupa, los aspectos fisonómicos del lenguaje dependen de la función estilística. Numerosos lingüistas los relacionarían más con la ejecución del mensaje que con el propio mensaje, pero Jakobson ha demostrado que tales elementos son convencionales y codificados como los elementos distintivos[10], y es en el discurso escrito donde más claramente aparece su naturaleza estilística. Verdadera o simulada, la emoción es en este caso sistema, puesto que su expresión simple, puramente indicativa, se ha traspuesto a una representación simbólica. Sin embargo, la escritura ofrece pocos medios de representar los elementos expresivos (cursiva, mayúsculas). La función estilística completa lo que de rudimentario tiene el código mediante lo que he llamado «compensación». La compensación hace que la cadena verbal, que es una sucesión de monemas portadores de información, sea una especie de partitura musical de modelos de ejecución. Así, por ejemplo, una palabra vulgar en un empleo reflexivo de la lengua crea un contraste, pero al propio tiempo anota como en una partitura una entonación expresiva que, sea o no actualizada por el lector, es un signo estilístico codificado. La frase ascendiente-descendiente del yiddish se ha adoptado en angloamericano para transcribir una intención irónica: en una interrogación dubitativa escrita, la ausencia de cambio en el orden de las palabras en la interrogación, característica típica del yiddish *(This is summer? = Is that what you call summer?),* es a la vez un contraste y un modelo de ejecución[11]. Si el modelo es actualizado por el lector, el contorno de entonación del yiddish, en contraste con el contexto de entonación del inglés, produce un ejemplo de ejecución de argot que completa y subraya el contraste en la partitura escrita. La compensación utiliza los rasgos distintivos dos veces: como rasgos cognitivos y como procedimiento para codificar los elementos fisonómicos. Lejos de ser una transcripción empobrecida del discurso, la escritura es utilizada por la función estilística para acrecentar el rendimiento informacional del lenguaje.

---

[10] Cfr. *Language* 29, pp. 34 ss., especialmente 34.

[11] U. WEINREICH, «Yiddish rise-fall contour», *For Roman Jakobson,* pp. 642-643.

ROLAND BARTHES (1915-1980) es uno de los teóricos de la literatura más influyentes del siglo. Formado en La Sorbona, profesor en Rumanía y Egipto, investigador en lexicología y sociología en el Centre de la Recherche Scientifique (1952-1959), su hogar académico fue la École Pratique des Hautes Études, en la que enseñó desde 1960 hasta su muerte. En 1976 se le concedió la cátedra de semiología literaria en el Collège de France. Lector de inmensa erudición, no sólo clásica, sino también vanguardista, Barthes supo aglutinar fuerzas diversas, como el irracionalismo nietzscheano, la disidencia homosexual, la lingüística saussureana o la antropología estructural, provocando una actitud inquisitiva de inmensa creatividad teórica, tan poderosamente humanista en sus cimientos como autoexigente y escéptica de sus resultados. De ahí una trayectoria plena de cesuras y recortes, que muchos juzgan sinuosa e irresponsable, pero que, bien mirada, es honesta y consecuente. En su primer trabajo, *El grado cero de la escritura* (1953), Barthes comienza afirmando que «toda la literatura, desde Flaubert a nuestros días, se ha convertido en un problema de lenguaje». Esta centralidad determinista del lenguaje es el punto de arranque de una investigación, cerrada con la muerte, que le condujo desde la delación de las mitologías epocales, en las que la ideología se codificada como lenguaje, en *Mitologías* (1957), hasta su seminario sobre *Lo Neutro* (2002), editado de manera póstuma, en el que un rasgo gramatical es elevado a indicio de heterodoxia moral y espiritual. En medio se diseminan títulos que pautan la historia misma de la disciplina: *Sobre Racine* (1963), en donde la mirada estructural saquea un museo clásico; *Ensayos críticos* (1964), dialogante con Brecht, Robbe-Grillet, Kafka o Queneau, donde asegura que la riqueza de la literatura está del lado de las «falsas racionalidades del lenguaje»; *Crítica y verdad* (1966), donde responde, con axiomas letales como «en la obra todo es significante» o «la crítica desdobla el sentido, hace flotar sobre el primer lenguaje de la obra un lenguaje segundo», a los ataques de Picard, representante del historicismo filológico, quien acusara a la «nouvelle critique» de mera impostura; *Sistema de la moda* (1967), donde su semiología, plena de deslumbramiento, se extiende al campo sociológico; *S/Z* (1970), extraordinaria lectura de *Sarrasine* (Balzac) en la que la libertad exegética («Interpretar un texto [...] es apreciar de qué plural está hecho») sella su disensión postestructuralista; *Sade, Fourier, Loyola* (1971), jugosa *promenade* por el exceso; *El placer del texto* (1973), donde es conspicua la orientación postestructuralista, en virtud de la cual el texto ya es *hifología* o *tejido*, así como la orientación hacia el receptor literario, crecientemente dominado por el cuerpo (tan espinoziano como foucaultiano), «pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo»; *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), *nouveau roman* encubierto en el que el pathos erótico romántico es deshilachado en una pragmática de tipologías intertextuales; *El susurro del lenguaje* (1984), ya póstumo, en el que vuelve a certificar el acta de defunción de todo autor, al asegurar que «un texto [...] está constituido por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original», y *La aventura semiológica* (1985), donde se privilegia la instancia inmanente del texto, tanto como la letra de Lacan o el cuerpo de Foucault: «la instancia del texto no es la significación, sino el significante». La constante lucidez de Barthes sella un legado indiscutible. Su gesto moral es la necesidad radical de la teoría.

Roland Barthes

Introducción al análisis estructural de los relatos*

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta[1]: el relato se burla de la buena y de la mala literatura; internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. Una tal universalidad del relato, ¿debe hacernos concluir que es algo insignificante? ¿Es tan general que no tenemos nada que decir de él, sino describir modestamente algunas de sus variedades, muy particulares, como lo hace a veces la historia literaria? Pero incluso estas variedades, ¿cómo manejarlas, cómo fundamentar nuestro derecho a distinguirlas, a reconocerlas? ¿Cómo oponer la novela a la novela corta, el cuento al mito, el drama a la tragedia (se lo ha hecho mil veces) sin referirse a un modelo común? Este modelo está implícito en todo juicio sobre la más particular, la más histórica de las formas narrativas. Es pues legítimo que, lejos de abdicar de toda ambición de hablar del relato so pretexto de que se trata de un hecho universal, haya surgido periódicamente la preocupación por la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras preocupaciones: ¿acaso no le es propio intentar el dominio del infinito universo de las palabras para llegar a describir «la lengua» de donde ellas han surgido y a partir de la cual se las puede

* Texto tomado de R. BARTHES *et al.*, *Análisis estructural del relato,* trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 9-28 [edición original: *L'analyse structurale du récit, Communications* 8 (1966)].

[1] Éste no es el caso, recordémoslo, ni de la poesía, ni del ensayo, tributarios del nivel cultural de los consumidores.

engendrar? Ante la infinidad de relatos, la multiplicidad de puntos de vista desde los que se puede hablar de ellos (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), el analista se ve un poco en la misma situación que Saussure, puesto ante lo heteróclito del lenguaje y tratando de extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción. Para limitarnos al periodo actual, los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) –todas formas míticas del azar[2]–, o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas.

¿Dónde, pues, buscar la estructura del relato? En los relatos, sin duda. ¿En *todos* los relatos? Muchos comentadores, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden empero resignarse a derivar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego al esbozo de un modelo general. Esta perspectiva de buen sentido es utópica. La lingüística misma, que sólo abarca unas tres mil lenguas, no logra hacerlo; prudentemente se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese momento cuando se ha constituido verdaderamente y ha progresado a pasos de gigante, llegando incluso a prever hechos que aún no habían sido descubiertos[3]. ¿Qué decir entonces del análisis narrativo, enfrentado a millones de relatos? Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo; se ve obligado a concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una «teoría»), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de

[2] Existe, por cierto, un «arte» del narrador: es el poder de crear relatos (mensajes) a partir de la estructura (del código); este arte corresponde a la noción de *performance* de Chomsky, y esta noción está muy lejos del «genio» de un autor, concebido románticamente como un secreto individual, apenas explicable.

[3] Véase la historia de la *a* hitita, postulada por Saussure y descubierta efectivamente cincuenta años más tarde en E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale,* Gallimard, 1966, p. 35.

descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural[4].

Para describir y clasificar la infinidad de los relatos, se necesita, pues, una «teoría» (en el sentido pragmático que acabamos de apuntar); y es en buscarla, en esbozarla en lo que hay que trabajar primero[5]. La elaboración de esta teoría puede ser notablemente facilitada si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la investigación, parece razonable[6] tener a la lingüística misma como modelo fundador del análisis estructural del relato.

LA LENGUA DEL RELATO

Más allá de la frase

Como es sabido, la lingüística se detiene en la frase: es la última unidad de que cree tener derecho a ocuparse; si, en efecto, la frase al ser un orden y no una serie, no puede reducirse a la suma de las palabras que la componen y constituye por ello mismo una unidad original, un enunciado, por el contrario, no es más que la sucesión de las frases que la componen: desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase: «La frase» dice Martinet, «es el menor segmento que sea perfecta e integralmente representativo del discurso»[7]. La lingüística no podría, pues, darse un objeto superior a la frase, porque, más allá de la frase, nunca hay más que otras frases; una vez descrita la flor, el botánico no puede ocuparse de describir el ramo.

Y sin embargo es evidente que el discurso mismo (como conjunto de frases) está organizado y que por esta organización aparece como el

[4] Recordemos las condiciones actuales de la descripción lingüística: «...La estructura lingüística es siempre relativa no sólo a los datos del "corpus", sino también a la teoría general que describe esos datos» (E. BACH, *An Introduction to Transformational Grammars*, Nueva York, 1964, p. 29), y esto, de Benveniste (*op. cit.*, p. 119): «... Se ha reconocido que el lenguaje debía ser descrito como una estructural formal, pero que esta descripción exigía establecer previamente procedimientos y criterios adecuados y que, en suma, la realidad del objeto no era separable del método adecuado para definirlo».

[5] El carácter aparentemente «abstracto» de las contribuciones teóricas que siguen, en este número, deriva de una preocupación metodológica: la de formalizar rápidamente análisis concretos: la formalización no es una generalización como las otras.

[6] Pero no imperativo (véase la contribución de Cl. Bremond, más lógica que lingüística).

[7] «Reflexiones sobre la frase», en *Language and Society* (Mélanges Jansen), Copenhague, 1961, p. 113.

mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas[8]: el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»: más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso ha tenido durante mucho tiempo un nombre glorioso: Retórica; pero, como consecuencia de todo un juego histórico, al pasar la retórica al campo de la literatura y habiéndose separado ésta del estudio del lenguaje, ha sido necesario recientemente replantear desde el comienzo el problema: la nueva lingüística del discurso no está aún desarrollada pero sí al menos postulada por los lingüistas mismos[9]. Este hecho no es insignificante: aunque constituye un objeto autónomo, es a partir de la lingüística como debe ser estudiado el discurso; si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran «frase» (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso». Esta hipótesis armoniza bien con ciertas proposiciones de la antropología actual: Jakobson y Lévi-Strauss han hecho notar que la humanidad podría definirse por el poder de crear sistemas secundarios, «desmultiplicadores» (herramientas que sirven para fabricar otras herramientas, doble articulación del lenguaje, tabú del incesto que permite el entrecruzamiento de las familias) y el lingüista soviético Ivanov supone que los lenguajes artificiales no han podido ser adquiridos sino después del lenguaje natural: dado que lo importante para los hombres es poder emplear varios sistemas de sentidos, el lenguaje natural ayuda a elaborar los lenguajes artificiales. Es, pues, legítimo postular entre la frase y el discurso una relación «secundaria» –que llamaremos homológica, para respetar el carácter puramente formal de las correspondencias.

La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso[10], y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase

[8] Es obvio, como lo ha hecho notar Jakobson, que entre la frase y su más allá hay transiciones: la coordinación, por ejemplo, puede tener un alcance mayor que la frase.

[9] Véase en especial: Benveniste, *op. cit.*, cap. X. Z. S. HARRIS, «Discourse Analysis», *Language* 28, 1952, pp. 1-30. N. RUWET, «Analyse structurale d'un poème français», *Linguistics* 3, 1964, pp. 62-83.

[10] Sería precisamente una de las tareas de la lingüística del discurso fundar una tipología de los discursos. Provisoriamente, se puede reconocer tres grandes tipos de discursos: metonímico (relato), metafórico (poesía lírica, discurso sentencioso), entimemático (discurso intelectual).

sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. Aunque dispongan en el relato de significantes originales (a menudo muy complejos), descubrimos en él, agrandadas y transformadas a su medida, a las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional: la tipología actancial propuesta por A. J. Greimas descubre en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. La homología que se sugiere aquí, no tiene sólo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que ésta sea una suerte de vehículo privilegiado del relato): ya casi no es posible concebir la literatura como un arte que se desinteresaría de toda relación con el lenguaje en cuanto lo hubiera usado como un instrumento para expresar la idea, la pasión o la belleza: el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura: la literatura, y en especial hoy, ¿no hace un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje[11]?

Los niveles de sentido

Desde el comienzo la lingüística proporciona al análisis estructural del relato un concepto decisivo, puesto que al dar cuenta inmediatamente de lo que es esencial en todo sistema de sentido, a saber, su organización, permite a la vez enunciar cómo un relato no es una simple suma de proposiciones y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato. Este concepto es el de *nivel de descripción*[12].

Una frase, es sabido, puede ser descrita lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos niveles están en una relación jerárquica, pues si bien cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones que obligan a una descripción inde-

[11] Debemos recordar aquí la intuición de MALLARMÉ nacida en el momento en que proyectaba un trabajo de lingüística: «El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje (determinarla). El lenguaje reflejándose. Finalmente la ficción le parece ser el procedimiento mismo del espíritu humano –es ella quien pone en juego todo método y el hombre se ve reducido a la voluntad–» (*Oeuvres complètes*, Pléyade, p. 851). Recordaremos que para Mallarmé son sinónimos: «la Ficción o la Poesía» (*ibid*, p. 335).

[12] «Las descripciones lingüísticas nunca son monovalentes. Una descripción no es exacta o falsa, sino que es mejor o peor, más o menos útil» (J. K. HALLIDAY, «Linguistique générale et linguistique appliquée», *Études de linguistique appliquée* 1 [1962], p. 12)

pendiente para cada uno de ellos, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior: un fonema, aunque perfectamente descriptible, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase[13]. La teoría de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), integrativas (si se captan de un nivel a otro). Se sigue de esto que las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para realizar un análisis estructural, hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora).

Los niveles son operaciones[14]. Es normal, pues, que al progresar la lingüística tienda a multiplicarlos. El análisis del discurso todavía no puede trabajar más que en niveles rudimentarios. A su manera, la retórica había asignado al discurso al menos dos planos de descripción: la *dispositio* y la *elocutio*[15]. En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ya ha precisado que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) sólo adquieren significación porque están agrupadas en haces y estos haces mismos se combinan[16]; y T. Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la *historia* (argumento), que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el *discurso*, que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato[17]. Cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo conseguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. Permítaseme aquí una suerte de apólogo: en *La carta robada*, Poe analizó certeramente el fracaso del prefecto de policía, incapaz de

[13] Los niveles de integración han sido postulados por la Escuela de Praga (véase J. VACHEK, *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana University Press, 1964, p. 468) y retomado luego por muchos lingüistas. Es, en nuestra opinión, Benveniste quien ha realizado aquí el análisis más esclarecedor (*op. cit.*, cap. X).

[14] «En términos algo vagos, un nivel puede ser considerado como un sistema de símbolos, reglas, etc., que debemos emplear para representar las expresiones.» (E. Bach, *op. cit.*, pp. 57-58)

[15] La tercera parte de la retórica, la *inventio*, no concernía al lenguaje: se ocupaba de la *res*, no de los *verba*.

[16] *Anthropologie structurale*, p. 233 [ed. cast.: Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 191].

[17] Aquí mismo, *infra*: «Las categorías del relato literario».

recuperar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice, *en la esfera de especialidad*: el prefecto no omitía ningún lugar, «saturaba» por entero el nivel de la «pesquisa»; pero para encontrar la carta, protegida por su evidencia, había que pasar a otro nivel, sustituir la psicología del policía por la del encubridor. Del mismo modo, la «pesquisa» realizada sobre un conjunto horizontal de relaciones narrativas, por más completa que sea, para ser eficaz debe también dirigirse «verticalmente»: el sentido no está «al final del relato», sino que lo atraviesa; siendo tan evidente como *La carta robada*, no escapa menos que ella a toda exploración unilateral.

Muchos tanteos serán aún necesarios antes de poder sentar con seguridad niveles del relato. Los que vamos a proponer aquí constituyen un perfil provisorio cuya ventaja es aún casi exclusivamente didáctica: permiten situar y agrupar los problemas sin estar en desacuerdo, creemos, con algunos análisis que se han hecho[18]. Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, *grosso modo*, el nivel del «discurso» en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

LAS FUNCIONES

La determinación de las unidades

Dado que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas, hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.

Según la perspectiva integradora que ha sido definida aquí, el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia el que hace de ellos unidades: de allí el nombre de «funciones» que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. A

[18] He puesto especial cuidado, en esta Introducción, de no interferir las investigaciones en curso.

partir de los formalistas rusos[19] se constituye como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir, su germen, lo que le permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel: si, en *Un coeur simple*, Flaubert nos hace saber en un cierto momento, aparentemente sin insistir mucho, que las hijas del subprefecto de Pont-L'Évêque tenían un loro, es porque este loro va a tener luego una gran importancia en la vida de Felicité: el enunciado de este detalle (cualquiera sea la forma lingüística) constituye, pues, una función, o unidad narrativa.

Todo, en un relato, ¿es funcional? Todo, hasta el menor detalle, ¿tiene un sentido? ¿Puede el relato ser íntegramente dividido en unidades funcionales? Como veremos inmediatamente, hay sin duda muchos tipos de funciones, pues hay muchos tipos de correlaciones, lo que no significa que un relato deje jamás de estar compuesto de funciones: todo, en diverso grado, significa algo en él. Esto no es una cuestión de arte (por parte del narrador), es una cuestión de estructura: en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aun cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene. Se podría decir, en otras palabras, que el arte no conoce el ruido (en el sentido informativo del término)[20]: es un sistema puro, no hay, jamás hubo, en él unidad perdida[21], por largo o débil o tenue que sea el hilo que la une a uno de los niveles de la historia[22].

---

[19] Véase en particular B. TOMASHEVSKI, *Thématique* (1925), en *Théorie de la Littérature*, Seuil, 1965. Un poco después, Propp definía la función como «la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación para el desarrollo del cuento en su totalidad» (*Morphology of Folktale*, p. 20). Veremos aquí mismo la definición de T. Todorov («El sentido [o la función] de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total») y las precisiones aportadas por A. J. Greimas que llega a definir la unidad por su correlación paradigmática, pero también por su ubicación dentro de la unidad sintagmática de la que forma parte.

[20] Es en este sentido que no es «la vida», porque no conoce sino comunicaciones confusas. Esta «confusión» (ese límite más allá del cual no se puede ver) puede existir en arte, pero entonces a título de elemento codificado (Watteau, por ejemplo); pero incluso este tipo de «confusión» es desconocido para el código escrito: la escritura es fatalmente clara.

[21] Al menos en literatura, donde la libertad de notación (a consecuencia del carácter abstracto del lenguaje articulado) implica una responsabilidad mucho mayor que en las artes «analógicas», tales como el cine.

[22] La funcionalidad de la unidad narrativa es más o menos inmediata (y, por ende, visible), según el nivel en que juega: cuando las unidades están en un mismo nivel (en el caso del suspense, por ejemplo), la funcionalidad es muy sensible; mucho menos cuando la función está saturada a nivel narrativo: un texto moderno, de débil

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es «lo que quiere decir» un enunciado lo que lo constituye en unidad formal[23] y no la forma en que está dicho. Este significado constitutivo puede tener significantes diferentes, a menudo muy retorcidos: si se me enuncia (en *Goldfinger*) que *James Bond vio un hombre de unos cincuenta años,* etcétera, la información encierra a la vez dos funciones de presión desigual: por una parte la edad del personaje se integra en un cierto retrato (cuya «utilidad» para el resto de la historia no es nula pero sí difusa, retardada) y por otra parte el significado inmediato del enunciado es que Bond no conoce a su futuro interlocutor: la unidad implica, pues, una correlación muy fuerte (comienzo de una amenaza y obligación de identificar). Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, parágrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y aún menos con clases «psicológicas» (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).

Del mismo modo, puesto que la «lengua» del relato no es la lengua del lenguaje articulado –aunque muy a menudo es soportada por ésta–, las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas: podrán por cierto coincidir, pero ocasionalmente, no sistemáticamente; las funciones serán representadas ya por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad), ya inferiores (el sintagma, la palabra e incluso en la palabra solamente ciertos elementos literarios)[24]; cuando se nos dice que estando de guardia en su oficina del Servicio Secreto y habiendo sonado el teléfono, *Bond levantó uno de los cuatro auriculares,* el monema *cuatro* constituye por sí solo una unidad funcional, pues remite a un concepto necesario al conjunto de la historia (el de una alta tecnología burocrática); de hecho, efectivamente, la unidad narrativa no es aquí la unidad lingüística (la palabra), sino sólo su valor connotado (lingüísticamente, la palabra *cuatro* no quiere decir en absolu-

---

significación a nivel de la anécdota, sólo recupera una gran fuerza significativa a nivel de la escritura.

[23] «Las unidades sintácticas (más allá de la frase) son de hecho unidades de contenido» (A. J. GREIMAS, *Cours de Sémantique structurale*, curso roneotipado, VI, 5). La exploración del nivel funcional forma parte, pues, de la semántica general.

[24] «No se debe partir de la palabra como de un elemento indivisible del arte literario, tratarlo como el ladrillo con el que se construye el edificio. La palabra es divisible en "elementos verbales" mucho más finos» (J. TYNIANOV, citado por T. Todorov en *Langages* 6, p. 18).

to *cuatro*); esto explica que algunas unidades funcionales puedan ser inferiores a la frase, sin dejar de pertenecer al discurso: en ese caso ellas desbordan, no a la frase, respecto de la que siguen siendo materialmente inferiores, sino al nivel de denotación, que pertenece, como la frase, a la lingüística propiamente dicha.

Clases de unidades

Estas unidades funcionales deben ser distribuidas en un pequeño número de clases formales. Si se quiere determinar estas clases sin recurrir a la sustancia del contenido (sustancia psicológica, por ejemplo), hay que considerar nuevamente a los diferentes niveles de sentido: algunas unidades tienen como correlato unidades del mismo nivel; en cambio para saturar otras hay que pasar a otro nivel. De donde surgen desde un principio dos grandes clases de funciones: las unas distribucionales, las otras integradoras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, retomadas en especial por Bremond, pero que nosotros consideramos aquí de un modo infinitamente más detallado que estos autores; a ellas reservaremos el nombre de *funciones* (aunque las otras unidades sean también funcionales). Su modelo es clásico a partir del análisis de Tomashevski: la compra de un revólver tiene como correlato el momento en que se lo utilizará (y si no se lo utiliza, la notación se invierte en signo de veleidad, etcétera), levantar el auricular tiene como correlato el momento en que se lo volverá a colgar; la intrusión del loro en la casa de Felicité tiene como correlato el episodio del embalsamamiento, de la adoración, etcétera. La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todos los *indicios* (en el sentido más general de la palabra)[25]; la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósferas», etcétera; la relación de la unidad con su correlato ya no es entonces distribucional (a menudo varios indicios remiten al mismo significado y su orden de aparición en el discurso no es necesariamente pertinente), sino integradora; para comprender «para qué sirve» una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues sólo allí se devela el indicio; la potencia administrativa que está detrás de Bond, de la que es índice el número de aparatos telefónicos, no tiene ninguna incidencia sobre la secuencia de acciones en que Bond se ve comprometido al aceptar la comunicación; sólo adquiere su sentido al nivel de una tipología general de los actantes (Bond está

[25] Todas estas designaciones, como las que siguen, pueden ser provisionales.

del lado del orden); los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas, pues, contrariamente a las «funciones» propiamente dichas, remiten a un significado, no a una «operación»; la sanción de los indicios es «más alta», a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito (el «carácter» de un personaje nunca puede ser designado aunque sin cesar es objeto de indicios), es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las «Funciones» siempre está «más allá», es una sanción sintagmática[26]. *Funciones* e *Indicios* abarcan, pues, otra distinción clásica: las Funciones implican los *relata* metonímicos, los Indicios, los *relata* metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser[27].

Estas dos grandes clases de unidades, Funciones e Indicios, deberían permitir ya una cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente «indiciales» (como las novelas «psicológicas»); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género. Pero esto no es todo: dentro de cada una de estas dos grandes clases es posible determinar inmediatamente dos subclases de unidades narrativas. Para retomar la clase de las Funciones, digamos que sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderos «nudos» del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-«nudo»: llamemos a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*. Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre; si, en un fragmento de relato, *suena el teléfono*, es igualmente posible que se conteste o no, lo que no dejará de encauzar la historia por dos vías diferentes. En cambio, entre dos funciones cardinales, siempre es posible disponer notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa: el espacio que separa a *sonó el teléfono* de *Bond atendió* puede ser saturado por una multiplicidad de incidentes menudos o detalladas descripciones: *Bond se dirigió al escritorio, levantó el auricular, dejó el cigarrillo*, etcétera. Estas catálisis siguen siendo funcionales, en la

[26] Esto no impide que *finalmente* la exposición sintagmática de las funciones pueda abarcar relaciones paradigmáticas entre funciones separadas, como se admite a partir de Lévi-Strauss y Greimas.

[27] No es posible reducir las Funciones a acciones (verbos) y los Indicios a cualidades (adjetivos), porque hay acciones que son indicativas, al ser «signos» de un carácter, de una atmósfera, etcétera.

medida en que entran en una correlación con un núcleo, pero su funcionalidad es atenuada, unilateral, parásita: es porque se trata aquí de una funcionalidad puramente cronológica (se describe lo que separa dos momentos de la historia), mientras que en el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: las catálisis no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes. Todo hace pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia, dado que lo que viene *después* es leído en el relato como *causado por*; en este sentido, el relato sería una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bien podría ser la divisa del Destino, de quien el relato no es en suma más que la «lengua»; y esta «fusión» de la lógica y la temporalidad es llevada a cabo por la armazón de las funciones cardinales. Estas funciones pueden ser a primera vista muy insignificantes; lo que las constituye no es el espectáculo (la importancia, el volumen, la rareza o la fuerza de la acción enunciada), es, si se puede decir, el riesgo: las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato; entre estos polos de alternativa, entre estos «dispatchers», las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos «lujos» no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación con su núcleo), no por ello participaría menos en la economía del mensaje; pero no es éste el caso: una notación, en apariencia expletiva, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces incluso despista[28]: puesto que lo anotado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector. Digamos que no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero que tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso. En cuanto a la segunda gran clase de unidades narrativas (los Indicios), clase integradora, las unidades que allí se encuentran tienen en común el no poder ser saturadas (completadas) sino a nivel de los personajes o de la narración; forman, pues, parte de una relación *paramétrica*[29], cuyo segundo término, implícito, es

[28] Valéry hablaba de «signos dilatorios». La novela policial hace un gran uso de estas unidades «despistadoras».

[29] N. Ruwet llama elemento paramétrico a un elemento que se mantenga a lo largo de la duración de una pieza musical (por ejemplo, el tempo de un allegro de Bach, el carácter monódico de un solo).

continuo, extensivo a un episodio, un personaje o a toda una obra; sin embargo, es posible distinguir *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, e *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Decir que Bond está de guardia en una oficina cuya ventana abierta deja ver la luna entre espesas nubes que se deslizan, es dar el indicio de una noche de verano tormentosa y esta deducción misma constituye un indicio atmosférico que remite al clima pesado, angustioso, de una acción que aún no se conoce. Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera; los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad, como la de las catálisis, es pues débil, pero no es tampoco nula: cualquiera sea su «inanidad» con relación al resto de la historia, al informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso[30].

Nudos y catálisis, indicios e informantes (una vez más, poco importan los nombres), tales son, pareciera, las primeras clases en que se pueden distribuir las unidades del nivel funcional. Es necesario completar esta clasificación con dos observaciones. En primer lugar, una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes: beber whisky (en el hall de un aeropuerto) es una acción que puede servir de catálisis a la notación (cardinal) de *esperar*, pero es también y al mismo tiempo el indicio de una cierta atmósfera (modernidad, distensión, recuerdo, etcétera): dicho de otro modo, algunas unidades pueden ser mixtas. De esta suerte puede ser posible todo un juego en la economía del relato; en la novela *Goldfinger*, Bond, teniendo que investigar en el cuarto de su adversario, recibe una credencial de su comanditario: la notación es una pura función (cardinal); en el film, este detalle está cambiado: Bond quita bromeando el juego de llaves a una sirvienta que no protesta; la notación ya no es sólo funcional, es también «indicial», remite al carácter de Bond (su desenvoltura y su éxito con las mujeres). En segundo lugar, hay que destacar (cosa que retomaremos más adelante) que las cuatro clases de que acabamos de hablar pueden ser sometidas a otra distribución, por lo demás más adecuada al

[30] Aquí mismo, G. Genette distingue dos tipos de descripciones: ornamental y significativa. La descripción significativa debe ser referida al nivel de la historia y la descripción ornamental al nivel del discurso, lo que explica que durante mucho tiempo haya constituido un «fragmento» retórico perfectamente codificado: la *descriptio* o *ekfrasis*, ejercicio muy estimado por la neorretórica.

modelo lingüístico. Las catálisis, los indicios y los informantes tienen en efecto un carácter común: son *expansiones*, si se las compara con núcleos; los núcleos (como veremos inmediatamente) constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica, como son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarla según un modo de proliferación en principio infinito; como sabemos, es lo que sucede con la frase, constituida por proposiciones simples, complicadas al infinito mediante duplicaciones, rellenos, encubrimientos, etcétera: al igual que la frase, el relato es infinitamente catalizable. Mallarmé confería una importancia tal a este tipo de escritura que con ella elaboró su poema *Jamais un coup de dés*, que bien se puede considerar, con sus «nudos» y sus «vientres», sus «palabras-nudos» y sus «palabras-encajes» como el blasón de todo relato, de todo lenguaje.

La sintaxis funcional

¿Cómo, según qué «gramática», se encadenan unas a otras estas diferentes unidades a lo largo del sintagma narrativo? ¿Cuáles son las reglas de la combinatoria funcional? Los informantes y los indicios pueden combinarse libremente entre sí: así sucede, por ejemplo, con el retrato, que yuxtapone sin coerción datos de estado civil y rasgos caracteriológicos. Una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual conectarse, pero no recíprocamente. En cuanto a las funciones cardinales, están unidas por una relación de solidaridad: una función de este tipo obliga a otra del mismo tipo y recíprocamente. Debemos detenernos un momento en esta última relación: primero, porque ella define la armazón misma del relato (las expansiones son suprimibles, pero los núcleos no), luego porque preocupa en especial a los que tratan de estructurar el relato.

Ya hemos señalado que por su estructura misma el relato instituía una confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad constituye el problema central de la sintaxis narrativa. ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Este punto dividía aún recientemente a los investigadores. Propp, cuyos análisis, como se sabe, han abierto el camino a los estudios actuales, defiende absolutamente la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es, a sus ojos, lo real y, por esta razón, parece necesario arraigar el cuento en el tiempo. Sin embargo, Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (definida por la unidad de la acción) a la historia (definida por la pluralidad de acciones y la unidad de tiempo), atribuía ya la primacía a lo lógico sobre lo cronológico[31]. Es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas,

[31] *Poética*, 1459 a.

Bremond, Todorov), todos los cuales podrían suscribir sin duda (aunque divergiendo en otros puntos) la proposición de Lévi-Strauss: «el orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal»[32]. El análisis actual tiende, en efecto, a «descronologizar» el continuo narrativo y a «relogicizarlo», a someterlo a lo que Mallarmé llamaba, a propósito de la lengua francesa, *los rayos primitivos de la lógica*[33]. O más exactamente –es éste al menos nuestro deseo–, la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica; corresponde a la lógica narrativa dar cuenta del tiempo narrativo. Se podría decir, de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), así como en la lengua, el tiempo sólo existe en forma de sistema; desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos el tiempo no existe o, al menos, sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico; el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el «verdadero» tiempo es una ilusión referencial, «realista», como lo muestra el comentario de Propp y es a título de tal como debe tratarlo la descripción estructural[34].

¿Cuál es, pues, esa lógica que se impone a las principales funciones del relato? Es lo que activamente se trata de establecer y lo que hasta aquí ha sido más ampliamente debatido. Nos remitiremos, pues, a las contribuciones de A. J. Greimas, Cl. Bremond y T. Todorov, publicadas aquí mismo*, y que tratan todas acerca de la lógica de las funciones. Tres direcciones principales de investigación, expuestas más adelante por T. Todorov*, se ponen de manifiesto. La primera vía (Bremond) es más propiamente lógica: se trata de reconstruir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato, de volver a trazar el trayecto de las «elecciones» a las que tal personaje, en cada punto de la historia está fatalmente sometido[35] y de sacar así a la luz lo que se podría llamar una lógica energética[36], ya que ella capta los personajes en el momento en que eligen actuar. El segundo

[32] Citado por Cl. BREMOND, «El mensaje narrativo», en *La semiología*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, colección Comunicaciones, 1970.

[33] *Quant au Livre* (*Oeuvres complètes*, Pléyade, p. 386).

[34] A su manera, como siempre perspicaz pero desaprovechada, Valéry enunció muy bien el *status* del tiempo narrativo: «El creer al tiempo agente e hilo conductor se basa en *el mecanismo de la memoria y en el del discurso combinado*» (*Tel Quel*, II, p. 348); en efecto, la ilusión es producida por el discurso mismo (la cursiva es nuestra).

* La referencia alude, como es lógico, a la edición original de 1974. *[Nota editorial]*

[35] Esta concepción recuerda una opinión de Aristóteles: la *proairesis*, elección racional de las acciones a acometer, funda la *praxis*, ciencia práctica que no produce ninguna obra distinta del agente, contrariamente a la *poiesis*. En estos términos, se dirá que el analista trata de reconstruir la praxis interior al relato.

[36] Esta lógica, basada en la alternativa *(hacer esto o aquello)* tiene el mérito de dar cuenta del proceso de dramatización que se da ordinariamente en el relato.

modelo es lingüístico (Lévi-Strauss, Greimas): la preocupación esencial de esta investigación es descubrir en las funciones oposiciones paradigmáticas, las cuales, conforme al principio jakobsoniano de lo «poético», «se extienden» a lo largo de la trama del relato (veremos, sin embargo, aquí mismo los nuevos desarrollos con los que Greimas corrige o completa el paradigmatismo de las funciones). La tercera vía, esbozada por Todorov, es algo diferente pues instala el análisis a nivel de las «acciones» (es decir, de los personajes), tratando de establecer las reglas por las que el relato combina, varía y transforma un cierto número de predicados básicos.

No se trata de elegir entre estas hipótesis de trabajo, que no son rivales sino concurrentes y que por lo demás están hoy en plena elaboración. El único complemento que nos permitiremos agregar aquí concierne a las dimensiones del análisis. Incluso si excluimos los indicios, los informantes y las catálisis, quedan todavía en un relato (sobre todo si se trata de una novela y ya no de un cuento) un gran número de funciones cardinales; muchas no pueden ser manejadas por los análisis que acabamos de citar y que han trabajado hasta hoy con las grandes articulaciones del relato. Sin embargo, es necesario prever una descripción lo suficientemente ceñida como para dar cuenta de *todas* las unidades del relato, de sus menores segmentos; las funciones cardinales, recordémoslo, no pueden ser determinadas por su «importancia», sino sólo por la naturaleza (doblemente implicativa) de sus relaciones: una «llamada telefónica», por útil que parezca, por una parte comporta ella misma algunas funciones cardinales (sonar, descolgar, hablar, volver a colgar) y por otra parte, tomada en bloque, hay que poder conectarla, al menos mediatizadamente, con las grandes articulaciones de la anécdota. La cobertura funcional del relato impone una organización de pausas, cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño grupo de funciones que llamaremos aquí (siguiendo a Cl. Bremond) una *secuencia.* Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad[37]: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Para tomar un ejemplo intencionalmente fútil, pedir una consumición, recibirla, consumirla, pagarla: estas diferentes funciones constituyen una secuencia evidentemente cerrada, pues no es posible hacer preceder el pedido o hacer seguir el pago sin salir del conjunto homogéneo *«Consumición».* La secuencia es, en efecto, siempre nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp y luego Bremond, ya se han visto llevados a nombrarlas (Fraude, Traición, Lucha, Contrato, Seducción, etc.); la operación nominativa es igualmente inevitable para las secuencias fútiles, que podríamos llamar «microsecuencias», las que forman a menudo

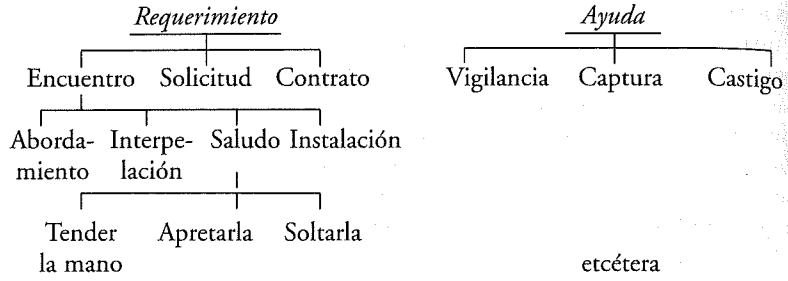
[37] En el sentido hjelmsleviano de doble implicación: dos términos se presuponen uno al otro.

el grano más fino del tejido narrativo. Estas nominaciones ¿son únicamente recursos del analista? Dicho de otro modo, ¿son puramente metalingüísticas? Lo son sin duda, puesto que se refieren al código del relato, pero es posible imaginar que forman parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente) mismo, el cual capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer es nombrar; escuchar no es sólo percibir un lenguaje, sino también construirlo. Los títulos de secuencias son bastante análogos a esas *palabras-cobertura (cover-words)* de las máquinas de traducir que cubren de una manera aceptable una gran variedad de sentidos y de matices. La lengua del relato, que está en nosotros, comporta de manera inmediata estas rúbricas esenciales: la lógica cerrada que estructura una secuencia está indisolublemente ligada a su nombre: toda función que inaugura una *seducción* impone desde su aparición, en el nombre que hace surgir, el proceso entero de la seducción, tal como lo hemos aprendido de todos los relatos que han formado en nosotros la lengua del relato.

Cualquiera sea su poca importancia, al estar compuesta por un pequeño número de núcleos (es decir, de hecho, de «dispatchers»), la secuencia comporta siempre momentos de riesgo y esto es lo que justifica su análisis: podría parecer irrisorio constituir en secuencia la sucesión lógica de los pequeños actos que componen el ofrecimiento de un cigarrillo *(ofrecer, aceptar, prender, fumar)*; pero es que precisamente en cada uno de estos puntos es posible una alternativa y, por lo tanto, una libertad de sentido: du Pont, el comanditario de James Bond, le ofrece fuego con su encendedor, pero Bond rehúsa; el sentido de esta bifurcación es que Bond teme instintivamente que el adminículo encierre una trampa[38]. La secuencia es, pues, si quiere, una *unidad lógica amenazada*: es lo que la justifica *a mínimo.* Pero también está fundada *a máximo*: encerrada en sus funciones, subsumida en un nombre, la secuencia misma constituye una unidad nueva, pronta a funcionar como el simple término de otra secuencia más amplia. He aquí una microsecuencia: *tender la mano, apretarla, soltarla*; este Saludo se vuelve una simple función: por una parte, asume el papel de un indicio (blandura de du Pont y repugnancia de Bond) y, por otra parte, constituye globalmente el término de una secuencia más amplia, designada *Encuentro*, cuyos otros términos *(acercarse, detenerse, interpelación, saludo, instalación)* pueden ser ellos mismos microsecuencias. Toda una red de subrogaciones estructura así el relato desde las más pequeñas matrices a las mayores funciones. Se trata, por cierto, de una jerarquía que sigue perteneciendo al nivel funcional: sólo cuando

[38] Es muy posible descubrir, aun a este nivel infinitesimal, una oposición de modo paradigmático, si no entre dos términos, al menos entre dos polos de la secuencia: la secuencia *Ofrecimiento del cigarrillo* presenta, suspendiéndolo, el paradigma *Peligro/Seguridad* (descubierto por Cheglov en su análisis del ciclo de Sherlock Holmes), *Sospecha/Protección, Agresividad/Amistosidad.*

el relato ha podido ser ampliado, por sucesivas mediaciones, desde el cigarrillo de du Pont hasta el combate de Bond contra Goldfinger, el análisis funcional está concluido: la pirámide de las funciones toca entonces el nivel siguiente (el de las Acciones), hay, pues, a la vez, una sintaxis interior a la secuencia y una sintaxis (subrogante) de las secuencias entre sí. El primer episodio de *Goldfinger* adquiere de este modo un sentido «estemático»:



Esta representación es evidentemente analítica. El lector percibe una sucesión lineal de términos. Pero lo que hay que hacer notar es que los términos de varias secuencias pueden muy bien imbricarse unos en otros: una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se desplazan en contrapuntos[39]; funcionalmente, la estructura del relato tiene forma de «fuga»: por esto el relato «se sostiene» a la vez que «se prolonga». La imbricación de las secuencias no puede, en efecto, cesar, dentro de una misma obra, por un fenómeno de ruptura radical, a menos que los pocos bloques (o «estemas») estancos que en este caso la componen sean de algún modo recuperados al nivel superior de las Acciones (de los personajes): *Goldfinger* está compuesto por tres episodios funcionalmente independientes, pues sus estemas funcionales dejan por dos veces de comunicarse: no hay ninguna relación de secuencia entre el episodio de la piscina y el de Fort-Knox: pero subsiste una relación actancial, pues los personajes (y, por consiguiente, la estructura de sus relaciones) son los mismos. Reconocemos aquí a la epopeya («conjunto de fábulas múltiples»): la epopeya es un relato quebrado en el plano funcional pero unitario en el plano actancial (esto puede verificarse en la *Odisea* o en el teatro de Brecht). Hay, pues, que coronar el nivel de las funciones (que proporciona la mayor parte del sistema narrativo) con un nivel superior, del que, a través de mediaciones, las unidades del primer nivel extraigan su sentido, y que es el nivel de las Acciones.

[39] Este contrapunto fue presentido por los formalistas rusos, cuya tipología esbozaron; también se consignaron las principales estructuras «retorcidas» de la frase.

Tzvetan Todorov (1939), nacido en Bulgaria, se licenció en Filología eslava en la Universidad de Sofía en 1961. Más adelante se trasladó a Francia, donde realizó estudios de literatura en la Universidad de París. Bajo la dirección de Roland Barthes completó su tesis doctoral dedicada a la novela *Les Liaisons dangereuses*, luego convertida en su primer libro, *Literatura y significación* (1967). Desde 1964 a 1967 estuvo vinculado como investigador a l'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, y desde 1968 su compromiso de investigación es con el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) en París. En 1970 publica *Introducción a la literatura fantástica*, un singular recorrido por la escritura de Potocki, Nerval o Gautier, en el que demuestra sus aptitudes para el análisis estructural. Entre 1971 y 1978 trabaja en su libro *Poética de la prosa*, un trabajo ambicioso en el que examina textos canónicos, como la *Odisea*, *Las mil y una noches* o el *Decamerón*, hitos de la modernidad narrativa, como Henry James o Conrad, y géneros menores, como la novela policíaca. Su interés por el texto de Boccaccio fructifica en un estudio célebre *Gramática del Decamerón* (1969), cuyo título expresa la ambición estructuralista de describir la gramática subyacente de la obra narrativa, desde una concepción amplia del término que viaja desde las unidades mínimas hacia marcos supraoracionales. La poética narrativa de Todorov, deudora de la retórica tradicional, Saussure y el formalismo ruso, distingue entre relaciones paradigmáticas *(in absentia)* y relaciones sintagmáticas *(in praesentia)*. Las primeras, propias del sentido y la simbolización, rigen el plano semántico. Las dos restantes, propias de la construcción, rigen los planos verbal (combinación de palabras) y sintáctico (combinación de unidades superiores, como situaciones, personajes...). Todorov confía mucho en la potencia hermenéutica de su mirada estructuralista, que concibe como poética científica, frente a otras formas de interpretación, exógenas, que caracteriza como «proyecciones». En *Crítica de la crítica* (1984) expresa su complicidad con la obra de Frye y Bakhtin y distingue entre el «dogmatismo» ideológico, el pluralismo relativista, ambos condenables, y la crítica «inmanente», estructuralista, cuyos límites sin embargo percibe. De ahí su nueva propuesta, potenciada por su condición de *émigré*, de una *crítica dialógica*, más abierta a las relaciones entre texto, ideología y mundo. De este nuevo interés dialógico por las relaciones entre culturas, conocimiento y moral, ciencia y ética, identidad y alteridad, nacen algunos estudios valiosos como *La conquista de América*, o *Las morales de la historia*, que establecen lazos con la crítica poscolonial y neohistoricista. Otros estudios importantes son *¿Qué es el estructuralismo?* (1968), *Los géneros del discurso* (1978) *Teorías del símbolo* (1982) o *Mikhail Bakhtin. El principio dialógico* (1981).

Tzvetan Todorov

Análisis estructural del relato*

Historia y discurso

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer. Las nociones de historia y discurso han sido definitivamente introducidas en los estudios del lenguaje después de su formulación categórica por E. Benveniste.

Son los formalistas rusos los primeros que aislaron estas dos nociones con el nombre de *fábula* («lo que efectivamente ocurrió») y *trama* («la forma en que el lector toma conocimiento de ello») (Tomashevski, TL, p. 268). Pero ya Laclos había advertido claramente la existencia de estos dos aspectos de la obra y escrito dos introducciones: el Prefacio del Redactor nos introduce en la historia, la Advertencia del Editor, en el discurso. Shklovski sostenía que la historia no es un elemento artístico sino un material preliterario; para él, sólo el discurso era una construcción estética. Creía pertinente a la estructura de la obra el que el desenlace estuviera ubicado antes del nudo de la intriga, pero no que el héroe cumpliera tal acto en lugar de tal otro (en la práctica los formalistas estudiaban tanto uno como el otro). Sin embargo, ambos aspectos, historia y discurso, son igualmente literarios. La retórica clásica se habría ocupado de los dos: la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio.*

Treinta años después, en un gesto de arrepentimiento, el mismo Shklovski pasaba de un extremo al otro afirmando «es imposible e inútil separar la parte de los acontecimientos de su ordenamiento en la composición, pues se trata siempre de lo mismo: el conocimiento del fenómeno» (*O xudozhestvennoj proze*, p. 439). Esta afirmación nos parece tan inadmisible como la primera: es olvidar que la obra tiene dos aspectos y no uno solo. Es cierto que no siempre es fácil distinguirlos; pero creemos

* Texto tomado de R. Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato,* trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 157-186 [edición original: *L'analyse structurale du récit, Communications* 8 (1966)].

que, para comprender la unidad misma de la obra, hay que aislar primero estos dos aspectos. Es lo que intentaremos aquí.

El relato como historia

No hay que creer que la historia corresponde a un orden cronológico ideal. Basta que haya más de un personaje para que este orden ideal se aleje notablemente de la historia «natural». La razón de ello es que, para conservar este orden, deberíamos saltar en cada frase de un personaje a otro para decir lo que este segundo personaje hacía «durante ese tiempo». Pues la historia raramente es simple; la mayoría de las veces contiene varios «hilos» y sólo a partir de un cierto momento estos hilos se entrelazan.

El orden cronológico ideal es más bien un procedimiento de presentación, intentado en obras recientes y no es a él al que nos referiremos al hablar de la historia. Esta noción corresponde más bien a una exposición pragmática de lo que sucedió. La *historia* es pues una convención, no existe a nivel de los acontecimientos mismos. El informe de un agente sobre un hecho policial sigue precisamente las normas de esta convención, expone los hechos lo más claramente posible (en tanto que el escritor que extrae de aquí la intriga de su relato pasará en silencio tal detalle importante para revelárnoslo sólo al final). Esta convención está tan extendida que la deformación particular introducida por el escritor en su presentación de los acontecimientos es confrontada precisamente con ella y no con el orden cronológico. La historia es una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe «en sí». Distinguiremos, sin apartarnos en esto de la tradición, dos niveles de la historia.

a) Lógica de las acciones

Intentemos, ante todo, considerar las acciones de un relato en sí mismas, sin tener en cuenta la relación que mantienen con los otros elementos. ¿Qué herencia nos ha legado aquí la poética clásica?

Las repeticiones

Todos los comentarios sobre la «técnica» del relato se basan en una simple observación: en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o bien a los detalles de la descripción. Esta ley de la repetición, cuya extensión desborda ampliamente la obra literaria, se especifica en varias formas particulares que llevan el mismo nombre (y con razón) de ciertas figuras retóricas. Una de estas formas sería, por ejemplo, la *antítesis*, contraste que presupone, para ser percibido, una parte idéntica en cada uno de los dos términos. Se puede

decir que en *Les Liaisons dangereuses,* es la sucesión de las cartas la que obedece al contraste: las diferentes historias deben alternarse, las cartas sucesivas no conciernen al mismo personaje; si están escritas por la misma persona, habrá una oposición en el contenido y en el tono.

Otra forma de repetición es la *gradación.* Cuando una relación entre dos personajes permanece idéntica durante varias páginas, un peligro de monotonía acecha a sus cartas. Es, por ejemplo, el caso Mme. de Tourvel. Durante toda la segunda parte, sus cartas expresan el mismo sentimiento. La monotonía se evita gracias a la gradación: cada una de sus cartas da un indicio suplementario de su amor por Valmont, de modo que la confesión de este amor (carta 90) aparece como una consecuencia lógica de lo que precede.

Pero la forma que con mucho es la más difundida del principio de identidad es la que se llama comúnmente el *paralelismo.* Todo paralelismo está constituido por dos secuencias al menos que comportan elementos semejantes y diferentes. Gracias a los elementos idénticos, se acentúan las desemejanzas: el lenguaje, como sabemos, funciona ante todo a través de las diferencias. Se pueden distinguir dos tipos principales de paralelismo: el de los hilos de la intriga que concierne a las grandes unidades del relato y el de las fórmulas verbales (los «detalles»). Citemos algunos ejemplos del primer tipo. Una de sus figuras confronta a las parejas Valmont-Tourvel y Danceny-Cécile. Por ejemplo, Danceny corteja a Cécile, solicitándole el derecho de escribirle; Valmont conduce su idilio de la misma manera. Por otro lado, Cécile niega a Danceny el derecho de escribirle; exactamente como Tourvel lo hace con Valmont. Cada uno de los participantes es caracterizado más netamente gracias a esta comparación: los sentimientos de Tourvel contrastan con los de Cécile y lo mismo sucede en lo que respecta a Valmont y Danceny. La otra figura paralela concierne a las parejas Valmont-Cécile y Merteuil-Danceny, pero sirve menos para caracterizar a los héroes que a la composición del libro, pues sin esto Merteuil hubiera quedado sin nexo con los otros personajes. Podemos observar aquí que uno de los raros defectos en la composición de la novela es la débil integración de Mme. de Merteuil en la red de relaciones de los personajes; así, pues, no tenemos suficientes pruebas de su encanto femenino que juega, sin embargo, un papel tan grande en el desenlace (ni Belleroche ni Prevan están directamente presentes en la novela).

El segundo tipo de paralelismo se basa en una semejanza entre las fórmulas verbales articuladas en circunstancias idénticas. Vemos, por ejemplo, cómo termina Cécile una de sus cartas: «Debo terminar porque es cerca de la una y el señor de Valmont no tardará en llegar» (carta 109). Mme. de Tourvel concluye la suya de un modo semejante: «En vano querría escribirle más tiempo; es la hora en que él (Valmont) prometió venir y no puedo pensar en otra cosa» (carta 132). Aquí las fórmulas y las situaciones semejantes (dos mujeres esperando a su amante, que es la misma persona) acentúan las diferencias de los sentimientos de las dos amantes de Valmont y representan una acusación indirecta contra él.

Podría objetársenos aquí que una tal semejanza corre mucho el riesgo de pasar inadvertida, dado que los dos pasajes están a veces separados por decenas o aun por cientos de páginas. Pero semejante objeción sólo concierne a un análisis que se sitúe a nivel de la percepción, mientras que nosotros nos colocamos constantemente a nivel de la obra. Es peligroso identificar la obra con su percepción por un individuo; la buena lectura no es la del «lector medio» sino una lectura óptima.

Tales observaciones sobre las repeticiones son muy familiares a la poética tradicional. Pero casi no hace falta decir que el esquema abstracto propuesto aquí es de una generalidad tal que difícilmente podría caracterizar a un tipo de relato más bien que a otro. Por otra parte, este enfoque es, realmente, demasiado «formalista»: sólo se interesa en la relación formal entre las diferentes acciones, sin tener para nada en cuenta la naturaleza de estas acciones. De hecho, la oposición ni siquiera se da entre un estudio de las «relaciones» y un estudio de las «esencias», sino entre dos niveles de abstracción; y el primero se revela como demasiado elevado.

Existe otra tentativa de describir la lógica de las acciones; también aquí se estudian las relaciones que éstas mantienen, pero el grado de generalidad es mucho menos elevado y las acciones se caracterizan con mayor precisión. Pensamos, evidentemente, en el estudio del cuento popular y del mito. La utilidad de estos análisis para el estudio del relato literario es, por cierto, mucho mayor de lo que se piensa habitualmente.

El estudio estructural del folclore data de hace poco y no se puede decir que en la hora actual se haya llegado a un acuerdo sobre la forma en que hay que proceder para analizar un relato. Las investigaciones posteriores probarán el mayor o menor valor de los modelos actuales. Por nuestra parte, nos limitaremos aquí, a guisa de ilustración, a aplicar dos modelos diferentes a la historia central de las *Liaisons dangereuses* para discutir las posibilidades del método.

El modelo triádico

El primer método que expondremos es una simplificación de la concepción de Cl. Bremond[1]. Según esta concepción, el relato entero está constituido por el encadenamiento o encaje de micro-relatos. Cada uno de estos microrrelatos está compuesto por tres (o a veces por dos) elementos cuya presencia es obligatoria. Todos los relatos del mundo estarían constituidos, según esta concepción, por diferentes combinaciones de una decena de microrrelatos de estructura estable, que corresponderían a un peque-

[1] Cfr. «El mensaje narrativo», en *La semiología,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, colección Comunicaciones, 1970.

ño número de situaciones esenciales de la vida; podríamos distinguirlos con términos como «engaño», «contrato», «protección», etc.

Así la historia de las relaciones entre Valmont y Tourvel puede ser presentada como sigue:

Deseo de gustar de Valmont = pretensiones de Valmont
| objeciones de Merteuil
| objeciones rechazadas

Conducta de seducción
|
Tourvel acuerda su simpatía = pretensiones de Tourvel
| objeciones de Volanges
| objeciones rechazadas

Deseo de amor de Valmont
|
conducta de seducción
|
amor rechazado por Tourvel
|
deseo de amor de Valmont
|
Conducta de seducción

amor acordado por Tourvel = peligro para Tourvel
| fuga de amor
| separación de los enamorados

deseo de amor de Valmont
|
engaño de su parte
|
amor realizado = conclusión de un pacto, etc.

Las acciones que componen cada tríada son relativamente homogéneas y se dejan aislar con la facilidad de las otras. Observamos tres tipos de tríadas: el primero concierne a la tentativa (frustrada o exitosa) de realizar un proyecto (las tríadas de la izquierda); el segundo, a una «pretensión»; el tercero, a un peligro.

El modelo homológico

Antes de sacar una conclusión cualquiera de este primer análisis, procederemos a un segundo análisis, también basado en los métodos corrientes de análisis del folclore y, más particularmente, de análisis de los mitos. Sería injusto atribuir este modelo a Lévi-Strauss, porque el hecho de que haya dado una primera imagen del mismo no puede hacer a este autor responsable de la fórmula simplificada que aquí presentaremos. Según ésta, se supone que el relato representa la proyección sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas. Se descubre, así, en el conjunto del relato una dependencia entre ciertos miembros y se trata de encontrarla en el resto. Esta dependencia es, en la mayoría de los casos, una «homología», es decir una relación proporcional entre cuatro términos (A:B::a:b). Se puede también proceder inversamente: tratar de disponer de diferentes maneras los acontecimientos que se suceden para descubrir, a partir de las relaciones que se establecen, la estructura del universo representado. Procederemos aquí de esta segunda manera y, a falta de un principio ya establecido, nos contentaremos con una sucesión directa y simple.

Las proposiciones inscritas en el cuadro que sigue resumen el mismo hilo de la intriga: las relaciones Valmont-Tourvel hasta la caída de Tourvel. Para seguir este hilo, hay que leer las líneas horizontales que representan el aspecto sintagmático del relato; comparar luego las proposiciones de cada columna, que suponemos paradigmática, y buscar su denominador común.

Valmont desea gustar	Tourvel se deja admirar	Merteuil trata de obstaculizar el primer deseo	Valmont rechaza los consejos de Merteuil
Valmont trata de seducir	Tourvel le concede su simpatía	Volanges trata de obstaculizar la simpatía	Tourvel rechaza los consejos de Volanges
Valmont declara su amor	Tourvel se resiste	Volanges le persigue obstinadamente	Tourvel rechaza el amor
Valmont trata de nuevo de seducir	Tourvel le concede su amor	Tourvel huye ante el amor	Valmont rechaza aparentemente el amor
El amor se concreta...			

Busquemos ahora el denominador común de cada columna. Todas las proposiciones de la primera conciernen a la actitud de Valmont hacia Tourvel. Inversamente, la segunda columna concierne exclusivamente a Tourvel y caracteriza su comportamiento ante Valmont. La segunda columna no tiene ningún sujeto como denominador común, pero todas las proposiciones describen actos en el sentido fuerte del término. Por último, la cuarta posee un predicado común: es el rechazo, la negativa (en la última línea, es un rechazo simulado). Los dos miembros de cada par se encuentran en una relación casi antitética y podemos fijar esta proporción.

Valmont: Tourvel : : los actos : rechazo de los actos.

Esta presentación parece tanto más justificada cuanto que indica correctamente la relación general entre Valmont y Tourvel, la única acción brusca de Tourvel, etc.

Varias conclusiones se imponen a partir de estos análisis:

1. Parece evidente que, en un relato, la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica. La aparición de un proyecto provoca la aparición de un obstáculo, el peligro provoca una resistencia o una huida, etc. Es posible que estos esquemas de base sean limitados en su número y que se pueda representar la intriga de todo relato como una derivación de éstos. No estamos seguros de que haya que preferir una de estas divisiones a otra y no estaba en nuestro propósito tratar de decidirlo a partir de un solo ejemplo. Las investigaciones realizadas por los especialistas del folclore[2] mostrarán cuál es la más apropiada para el análisis de las formas simples del relato.

El conocimiento de estas técnicas y de los resultados obtenidos gracias a ellas es necesario para la comprensión de la obra. Saber que tal sucesión de acciones depende de esta lógica nos permite no buscarle otra justificación en la obra. Incluso si un autor no obedece a esta lógica, debemos conocerla; su desobediencia alcanza todo su sentido precisamente en relación con la norma que impone esta lógica.

2. El hecho de que según el modelo elegido obtengamos un resultado distinto a partir del mismo relato es algo inquietante. Se pone de manifiesto, por un lado, que este mismo relato puede tener varias estructuras y las técnicas en cuestión no nos ofrecen ningún criterio para elegir una de ellas. Por otro lado, ciertas partes del relato son presentadas, en ambos modelos, por proposiciones diferentes; no obstante, en cada caso nos hemos mantenido fieles a la historia. Esta maleabilidad de la historia nos alerta sobre un peligro: si la historia sigue siendo la misma, aunque cambiemos algunas de sus partes, es

[2] Sobre el modelo triádico, cfr. el artículo de Cl. Bremond en este mismo volumen. Sobre el modelo homológico cfr. «(Structural models in folklore): note sur une recherche en cours», en *Communications* 8 (1967), pp. 168-172.

porque éstas no son auténticas partes. El hecho de que en el mismo lugar de cadena aparezca una vez «pretensiones de Valmont» y otra «Tourvel se deja admirar», nos indica un margen peligroso de arbitrariedad y muestra que no podemos estar seguros del valor de los resultados obtenidos.

3. Un defecto de nuestra demostración se debe a la calidad del ejemplo elegido. Un tal estudio de las acciones las muestra como un elemento independiente de la obra; nos privamos así de la posibilidad de ligarlas a los personajes. Ahora bien, *Les Liaisons dangereuses* pertenece a un tipo de relato que podríamos llamar «psicológico», donde estos dos elementos están muy estrechamente unidos. No sería el caso del cuento popular ni siquiera de los cuentos de Boccacio en los que el personaje no es, la mayoría de las veces, más que un nombre que permite ligar las diferentes acciones (este es el campo de aplicación por excelencia de los métodos destinados al estudio de la lógica de las acciones). Veremos más adelante cómo es posible aplicar las técnicas aquí discutidas a los relatos del tipo de *Les Liaisons dangereuses.*

b) Los personajes y sus relaciones

«El héroe casi no es necesario a la historia. La historia como sistema de motivos puede prescindir enteramente del héroe y de sus rasgos característicos», escribe Tomashevski (TL, p. 296). Esta afirmación nos parece, sin embargo, referirse más a las historias anecdóticas o, cuando mucho, a los cuentos del Renacimiento, que a la literatura occidental clásica que se extiende de *Don Quijote* a *Ulises.* En esta literatura, el personaje nos parece jugar un papel de primer orden y a partir de él se organizan los otros elementos del relato. No es éste, sin embargo, el caso de ciertas tendencias de la literatura moderna en que el personaje vuelve a desempeñar un papel secundario. El estudio del personaje plantea múltiples problemas que aún están lejos de haber sido resueltos. Nos detendremos en un tipo de personajes que es relativamente el mejor estudiado: el que está caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con los otros personajes. No hay que creer que, porque el sentido de cada elemento de la obra equivale al conjunto de sus relaciones con los demás, todo personaje se define enteramente por sus relaciones con los otros personajes, aunque este caso se da en un tipo de literatura, en especial en el drama. A partir del drama E. Souriau extrajo un primer modelo de las relaciones entre personajes; nosotros lo utilizaremos en la forma que le dio A. J. Greimas. *Les Liaisons dangereuses*, novela compuesta por cartas, se aproxima desde varios puntos de vista al drama y así este modelo es válido para ella.

Los predicados de base

A primera vista, estas relaciones pueden parecer demasiado diversas, a causa de la gran cantidad de personajes; pero pronto vemos que es fácil

reducirlas a tres solas: deseo, comunicación y participación. Comencemos por el *deseo,* que se da en casi todos los personajes. En su forma más difundida, que podríamos llamar «amor», lo encontramos en Valmont (por Tourvel, Cécile, Merteuil, la Vizcondesa, Emile), en Merteuil (por Belleroche, Prevan, Danceny), en Tourvel, Cécile y Danceny. El segundo eje, menos evidente pero igualmente importante, es el de la *comunicación* que se realiza en la «confidencia». La presencia de esta relación justifica las cartas francas, abiertas, ricas en información, como se da entre confidentes. Así, en la mayor parte del libro, Valmont y Merteuil están en relación de confidencia. Tourvel tiene como confidente a Mme. de Rosemonde; Cécile, primero a Sophie y luego a Merteuil. Danceny se confía a Merteuil y a Valmont, Volanges a Merteuil, etc. Un tercer tipo de relación es lo que podemos llamar la *participación,* que se realiza a través de la «ayuda». Por ejemplo, Valmont ayuda a Merteuil en sus proyectos; Merteuil ayuda primero a la pareja Danceny-Cécile y más tarde a Valmont en sus relaciones con Cécile. Danceny la ayuda también en el mismo sentido aunque involuntariamente. Esta tercera relación se da con mucha menor frecuencia y aparece como un eje subordinado al eje del deseo.

Estas tres relaciones poseen una enorme generalidad, puesto que ya están presentes en la formulación de este modelo, tal como lo propuso A. J. Greimas. No obstante, no queremos afirmar que haya que reducir todas las relaciones humanas, en todos los relatos, a estas tres. Sería una reducción excesiva que nos impediría caracterizar un tipo de relato precisamente por la presencia de estas tres relaciones. En cambio, creemos que las relaciones entre personajes, en todo relato, pueden siempre ser reducidas a un pequeño número y que esta trama de relaciones tiene un papel fundamental en la estructura de la obra. Por esto se justifica nuestra investigación.

Disponemos, pues, de tres predicados que designan relaciones de base. Todas las otras relaciones pueden ser derivadas de estas tres mediante dos *reglas de derivación.* Una regla tal formaliza la relación entre un predicado de base y un predicado derivado. Preferimos esta forma de presentar las relaciones entre predicados a la simple enumeración, porque esta forma es lógicamente más simple y, por otra parte, da cuenta correctamente de la transformación de los sentimientos que se produce en el curso del relato.

Regla de oposición

Llamaremos a la primera regla, cuyos productos son los más comunes, *regla de oposición.* Cada uno de los tres predicados posee un predicado opuesto (noción más restringida que la negación). Estos predicados opuestos se presentan con menor frecuencia que sus correlatos positivos y esto naturalmente está motivado por el hecho de que la presencia de una carta es ya un signo de una relación amistosa. Así, lo contrario del amor, el odio, es más bien un pretexto, un elemento preliminar que una relación bien explicitada. Podemos descubrirlo en la marquesa hacia Gercourt, en Valmont hacia Mme. de Volanges, en Danceny hacia Valmont. Se trata siempre de un móvil, no de un acto presente.

La relación que se opone a la confidencia es más frecuente aunque permanezca igualmente implícita: es la acción de hacer público un secreto, de revelarlo. El relato sobre Prevan, por ejemplo, está enteramente basado sobre el derecho de prioridad para contar el acontecimiento. Del mismo modo, la intriga general se resuelve con un gesto similar: Valmont y luego Danceny publicarán las cartas de la marquesa y éste será su mayor castigo. De hecho, este predicado está presente con mayor frecuencia de lo que se piensa, aunque permanece latente: el peligro de ser descubierto por los otros determina una gran parte de los actos de casi todos los personajes. Ante este peligro, por ejemplo, Cécile cederá a las pretensiones de Valmont. Es en este sentido, también, que se desarrolló una gran parte de la formación de Mme. de Merteuil. Es con esta finalidad con la que Valmont y Merteuil tratan constantemente de apoderarse de las cartas comprometedoras (de Cécile): es éste el mejor modo de perjudicar a Gercourt. En Mme. de Tourvel este predicado sufre una transformación personal: en ella, el miedo a lo que puedan decir los otros está interiorizado y se manifiesta en la importancia que acuerda a su propia conciencia. Así, al final del libro, poco antes de su muerte, no lamentará el amor perdido, sino la violación de las leyes de su conciencia, que equivalen, a fin de cuentas, a la opinión pública, a las palabras de los demás: «Finalmente, al hablarme del modo cruel en que había sido sacrificada, agregó: "estaba muy segura de morir por ello y no me faltaba valor; pero sobrevivir a mi desdicha y a mi vergüenza, eso me es imposible"» (carta 149).

Por último, el acto de ayudar tiene su contrario en el de impedir, en el de oponerse. Así Valmont obstaculiza las relaciones de Merteuil con Prevan y de Danceny con Cécile, al igual que Mme. de Volanges.

La regla del pasivo

Los resultados de la segunda derivación a partir de los tres predicados de base son menos comunes; corresponden al pasaje de la voz activa a la voz pasiva y podemos llamar a esta regla *regla del pasivo.* Así Valmont desea a Tourvel pero también es deseado por ella; odia a Volanges y es odiado por Danceny; se confía a Merteuil y es el confidente de Danceny; hace pública su aventura con la vizcondesa, pero Volanges exhibe sus propias acciones; ayuda a Danceny y al mismo tiempo es ayudado por este último para conquistar a Cécile; se opone a algunas acciones de Merteuil y al mismo tiempo sufre la oposición de Volanges y de Merteuil. En otros términos, cada acción tiene un sujeto y un objeto, pero contrariamente a la transformación lingüística acti-

vo-pasivo, no los cambiaremos aquí de lugar: sólo el verbo pasa a la voz pasiva. Trataremos, pues, a todos nuestros predicados como verbos transitivos.

Así llegamos a doce relaciones diferentes que encontramos en el curso del relato y que hemos descrito mediante tres predicados de base y dos reglas de derivación. Observemos aquí que estas dos reglas no tienen exactamente la misma función: la regla de oposición sirve para engendrar una proposición que no puede ser expresada de otro modo (por ejemplo: *Merteuil obstaculiza a Valmont*, a partir de *Merteuil ayuda a Valmont*); la regla de la pasiva sirve para mostrar el parentesco de dos relaciones ya existentes (por ejemplo: *Valmont ama a Tourvel* y *Tourvel ama a Valmont*; esta última es presentada, gracias a nuestra regla, como una derivación de la primera, bajo la forma *Valmont es amado por Tourvel*).

El ser y el parecer

Esta descripción de las relaciones hacía abstracción de la encarnación de éstas en un personaje. Si las observamos desde este punto de vista veremos que en todas las relaciones enumeradas se presenta otra distinción. Cada acción puede, en primer lugar, aparecer como amor, confidencia, etc., pero enseguida puede revelarse como una relación completamente distinta: de odio, de oposición, etc. La apariencia no coincide necesariamente con la esencia de la relación aunque se trate de la misma persona y del mismo momento. Podemos, pues, postular la existencia de dos niveles de relaciones: el del ser y el del parecer. (No olvidemos que estos términos conciernen a la percepción de los personajes y no a la nuestra.) La existencia de estos dos niveles es consciente en Merteuil y Valmont que utilizan la hipocresía para alcanzar sus fines. Merteuil es aparentemente la confidente de Mme. de Volanges y de Cécile, pero de hecho se sirve de ella para vengarse de Gercourt. Valmont actúa igual con Danceny.

Los otros personajes presentan también esta duplicidad en sus relaciones; pero esta vez se explica no por la hipocresía sino por la mala fe o la ingenuidad. Así Tourvel está enamorada de Valmont pero no se atreve a confesárselo a sí misma y lo disimula tras la apariencia de la confidencia. Lo mismo Cécile y lo mismo Danceny (en sus relaciones con Merteuil). Esto nos lleva a postular la existencia de un nuevo predicado que sólo aparecerá en este grupo de víctimas que se sitúa a un nivel secundario respecto de los otros: es el de *tomar conciencia*, el de *darse cuenta*. Designará a la acción que se produce cuando un personaje advierte que la relación que tiene con otro no es la que él creía tener.

Las transformaciones personales

Hemos designado con el mismo nombre –por ejemplo, «amor» o «confidencia»– a sentimientos que experimentan personajes diferentes y

que tienen a menudo diverso tenor. Para descubrir los matices podemos introducir la noción de *transformación personal* de una relación. Señalamos ya la transformación que sufre el temor de verse expuesta a la opinión pública, en Mme. de Tourvel. Otro ejemplo nos lo proporciona la realización del amor en Valmont y en Merteuil. Estos personajes han descompuesto previamente, podríamos decir, el sentimiento del amor y han descubierto en él un deseo de posesión y al mismo tiempo una sumisión al objeto amado; pero sólo han conservado la primera mitad: el deseo de posesión. Este deseo, una vez satisfecho, es seguido por la indiferencia. Tal es la conducta de Valmont con todas sus amantes, tal es también la conducta de Merteuil.

Hagamos ahora un rápido balance. Para describir el universo de los personajes necesitamos aparentemente tres nociones. Primero, los *predicados*, noción funcional, tal como «amar», «confiarse», etc. Luego los personajes: Valmont, Merteuil, etc. Éstos pueden tener dos funciones: ser sujetos u objetos de las acciones descritas por los predicados. Emplearemos el término genérico *agente* para designar a la vez al sujeto y al objeto de la acción. Dentro de una obra, los agentes y los predicados son unidades estables; lo que varía son las combinaciones de ambos grupos. Por último, la tercera noción es la de *reglas de derivación:* éstas describen las relaciones entre los diferentes predicados. Pero la descripción que mediante estas nociones podemos hacer es puramente estática; a fin de poder describir el movimiento de estas relaciones y, con ello, el movimiento del relato, introduciremos una nueva serie de reglas que llamaremos, para distinguirlas de las reglas de derivación, *reglas de acción.*

Reglas de acción

Estas reglas tendrán como datos iniciales a los agentes y a los predicados de que hemos hablado y que se encuentran ya en una cierta relación; prescribirán, como resultado final, las nuevas relaciones que deben instaurarse entre los agentes. Para ilustrar esta nueva noción, formularemos algunas de las reglas que rigen a *Les Liaisons dangereuses.*

R. 1. Sean A y B dos agentes y que A ame a B. Entonces, A obra de suerte que la transformación pasiva de este predicado (es decir, la proposición «A es amado por B») también se realice.

La primera regla tiende a reflejar las acciones de los personajes que están enamorados o lo fingen. Así Valmont, enamorado de Tourvel, hace todo lo posible para que ésta comience a amarlo a su vez. Danceny, enamorado de Cécile, procede de la misma manera y también Merteuil y Cécile.

Recordemos que hemos introducido en la discusión precedente una distinción entre el sentimiento aparente y el verdadero que experimenta

un personaje respecto de otro, entre el parecer y el ser. Necesitaremos esta distinción para formular nuestra regla siguiente.

R. 2. Sean A y B dos agentes y que A ame a B a nivel del ser, pero no a nivel del parecer. Si A toma conciencia del nivel del ser, actúa contra este amor.

Un ejemplo de la aplicación de esta regla nos lo da el comportamiento de Mme. de Tourvel cuando se da cuenta de que está enamorada de Valmont: entonces abandona bruscamente el castillo y ella misma se torna un obstáculo para la realización de este sentimiento. Lo mismo sucede con Danceny cuando cree estar sólo en una relación de confidencia con Merteuil: mostrándole que es un amor idéntico al que él siente por Cécile, Valmont lo empuja a renunciar a esta nueva relación. Ya hemos advertido que la «revelación» que esta regla supone es privilegio de un grupo de personajes que podríamos llamar los «débiles». Valmont y Merteuil, que no se cuentan entre éstos, no tienen posibilidad de «tomar conciencia» de una diferencia entre los dos niveles, puesto que jamás han perdido esta conciencia.

Pasemos ahora a las relaciones que hemos designado con el nombre génerico de *participación.* Aquí formularemos la siguiente regla:

R. 3. Sean A, B y C tres agentes y que A y B tengan una cierta relación con C. Si A toma conciencia de que la relación B-C es idéntica a la relación A-C, actuará contra B.

En primer lugar, observemos que esta regla no refleja una acción espontánea: A habría podido actuar contra C. Podemos ofrecer varias ilustraciones. Danceny ama a Cécile y cree que Valmont tiene relaciones de confidencia con ella; en cuanto se entera de que se trata, en efecto, de amor, actúa contra Valmont y lo provoca a duelo. Asimismo, Valmont cree ser el confindente de Merteuil y no piensa que Danceny pueda tener la misma relación; en cuanto lo sabe, actúa contra éste (ayudado por Cécile). Merteuil, que conoce esta regla, se sirve de ella para influir sobre Valmont: con esta finalidad le escribe una carta para mostrarle que Belleroche se ha apoderado de ciertos bienes de los que Valmont creía ser el único poseedor. La reacción es inmediata.

Podemos observar que varias acciones de oposición, así como las de ayuda, no se explican por esta regla. Pero si observamos de cerca estas acciones, veremos que cada una es consecuencia de otra acción que a su vez depende del primer grupo de relaciones, centradas alrededor del deseo. Si Merteuil ayuda a Danceny a conquistar a Cécile, es porque odia a Gercourt y es éste para ella un medio de vengarse; por las mismas razones ayuda a Valmont en sus maniobras ante Cécile. Si Valmont

impide a Danceny hacer la corte a Mme. de Merteuil es porque la desea. Finalmente, si Danceny ayuda a Valmont a entablar relaciones con Cécile es porque cree así acercarse a Cécile, de quien está enamorado, y así sucesivamente. Vemos, también, que estas acciones de participación son conscientes en los personajes «fuertes» (Valmont y Merteuil), pero inconscientes (e involuntarias) en los «débiles».

Pasemos ahora al último grupo de relaciones que hemos señalado: las de *comunicación.* He aquí nuestra cuarta regla:

R. 4. Sean A y B dos agentes y B el confidente de A. Si A pasa a ser agente de una proposición engendrada por R 1, cambia de confidente (la ausencia de confidente se considera un caso límite de la confidencia).

Para ilustrar R 4 podemos recordar que Cécile cambia de confidente (Mme. Merteuil en lugar de Sophie) en cuanto comienza su relación con Valmont; asimismo Tourvel, al enamorarse de Valmont, toma como confidente a Mme. de Rosemonde; por la misma razón, aunque atenuada, había dejado de hacer sus confidencias a Mme. de Volanges. Su amor por Cécile lleva a Danceny a confiarse a Valmont; su relación con Merteuil detiene esta confidencia. Esta regla impone restricciones aún mayores en lo que concierne a Valmont y Merteuil, pues estos dos personajes sólo pueden confiarse uno al otro. En consecuencia, todo cambio en el confidente significa la suspensión de toda confidencia. Así, Merteuil deja de confiarse a partir del momento en que Valmont se vuelve demasiado insistente en su deseo de amor. También Valmont detiene su confidencia a partir del momento en que Merteuil deja ver sus propios deseos, diferentes de los suyos. El sentimiento que anima a Merteuil en la última parte es, sin duda, el deseo de posesión. Detenemos aquí la serie de reglas generadoras del relato de nuestra novela, para formular algunas observaciones.

1. Precisemos en primer lugar el alcance de estas *reglas de acción.* Ellas reflejan las leyes que gobiernan la vida de una sociedad, la de los personajes de nuestra novela. El hecho de que se trate aquí de personas imaginarias y no reales, no aparece en la formulación: mediante reglas similares se podrían describir los hábitos y leyes implícitas de cualquier grupo homogéneo de personas. Los personajes mismos pueden tener conciencia de estas reglas: nos encontramos, por cierto, a nivel de la historia y no al nivel del discurso. Las reglas así formuladas corresponden a las grandes líneas del relato sin precisar cómo se realiza cada una de las acciones prescritas. Para completar el cuadro creemos que se necesitarán técnicas que den cuenta de esta «lógica de las acciones» de que antes hemos hablado. Podemos observar, por lo demás, que en su contenido estas reglas no difieren sensiblemente de las observaciones que ya han sido hechas acerca de *Les Liaisons.* Esto nos lleva a abordar el problema

del valor explicativo de nuestra presentación: es evidente que una descripción que no pueda proporcionarnos simultáneamente una apertura a las interpretaciones intuitivas que damos del relato, no cumple su cometido. Basta traducir nuestras reglas a un lenguaje común para ver su proximidad con los juicios que a menudo se han emitido a propósito de la ética de *Les Liaisons dangereuses.* Por ejemplo la primera regla que representa el deseo de imponer su voluntad a la del otro ha sido destacada por la casi totalidad de los críticos, que la han interpretado como una «voluntad de poder» o «mitología de la inteligencia». Además, el hecho de que los términos de que nos hemos servido en estas reglas estén ligados precisamente a una ética nos parece altamente significativo: sería fácil imaginar un relato donde estas reglas fueran de orden social o formal, etc.

2. La forma que hemos dado a estas reglas exige una explicación particular. Se nos podría reprochar fácilmente el dar una formulación pseudoespecializada a banalidades: ¿por qué decir «A actúa de modo tal que la transformación pasiva de este predicado también se realiza», en lugar de «Valmont impone su voluntad a Tourvel»? Creemos, sin embargo, que el deseo de dar afirmaciones precisas y explícitas no puede, en sí, ser un defecto; y más bien nos reprocharíamos que no fueran siempre suficientemente precisas. La historia de la crítica literaria abunda en ejemplos de afirmaciones a menudo tentadoras pero que, a causa de una imprecisión terminológica, han conducido la investigación a callejones sin salida. La forma de «reglas» que damos a nuestras conclusiones permite verificarlas, «engendrando» sucesivamente las peripecias del relato.

Por otra parte, sólo una estricta precisión en las formulaciones podrá permitir la comparación válida de las leyes que rigen el universo de diferentes libros. Tomemos un ejemplo: en sus investigaciones sobre el relato, Chklosvki formuló la regla que, en su opinión, permitirá dar cuenta del movimiento de las relaciones humanas en Boiardo *(Orlando enamorado)* o en Pushkin *(Eugenio Oneguin)*: «Si A ama a B, B no ama a A. Cuando B comienza a amar a A, A ya no ama a B» (TL, p. 171). El hecho de que esta regla tenga una formulación similar a la de las nuestras, nos permite una confrontación inmediata del universo de estas obras.

3. Para verificar las reglas así formuladas debemos plantearnos dos interrogantes: ¿todas las acciones de la novela pueden ser engendradas mediante estas reglas?, y ¿todas las acciones engendradas mediante estas reglas se encuentran en la novela? Para responder a la primera pregunta, debemos primero recordar que las reglas formuladas aquí tienen sobre todo un valor de ejemplo y no de descripción exhaustiva; por otra parte, en las páginas que siguen mostraremos los móviles de ciertas acciones que dependen de otros factores dentro del relato. En lo que concierne a la segunda pregunta, no creemos que una respuesta negativa pueda hacernos dudar del valor del modelo propuesto. Cuando leemos una novela, sentimos intuitivamente que las acciones descritas derivan de una cierta

lógica y podemos decir, a propósito de otras acciones que no forman parte de ella, que obedecen o no obedecen a esta lógica. En otros términos, sentimos a través de cada obra que sólo es *habla,* y que existe también una *lengua* de la que ella no es más que una de las realizaciones. Nuestra tarea es estudiar precisamente esta lengua. Sólo desde esta perspectiva podemos enfocar la cuestión de saber por qué el autor ha elegido tales peripecias para sus personajes en lugar de tales otras, en tanto que unas y otras obedecen a la misma lógica.

El relato como discurso

Hasta ahora hemos tratado de hacer abstracción del hecho de que leemos un libro, de que la historia en cuestión no pertenece a la «vida» sino a ese universo imaginario que sólo conocemos a través del libro. Para analizar la segunda parte del problema, partiremos de una abstracción inversa: consideraremos el relato únicamente como discurso, palabra real dirigida por el narrador al lector.

Separaremos los procedimientos del discurso en tres grupos: *el tiempo del relato,* en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; *los aspectos del relato* o la manera en que la historia es percibida por el narrador y *los modos del relato* que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia.

a) El tiempo del relato

El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión «natural» de los acontecimientos, incluso si el autor quisiera seguirla con la mayor fidelidad. Pero la mayor parte de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión «natural» porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.

La deformación temporal

Los formalistas rusos veían en la deformación temporal el único rasgo del discurso que lo distinguía de la historia: por esto la colocaban en el centro de sus investigaciones. Citemos al respecto un extracto de la *Psicología del arte,* del psicólogo Lev Vigotski, libro escrito en 1926 pero

que acaba de ser publicado: «Sabemos ya que la base de la melodía es la correlación dinámica de los sonidos que la constituyen. Lo mismo sucede con el verso, que no es la simple suma de sonidos que lo constituyen, sino su sucesión dinámica, una cierta correlación. Así como dos sonidos al combinarse o dos palabras al sucederse constituyen una cierta relación que se define enteramente por el orden de sucesión de los elementos, así también dos acontecimientos o acciones, al combinarse, dan juntos una nueva correlación dinámica que está enteramente definida por el orden y la disposición de estos acontecimientos. Así, los sonidos *a, b, c,* o las palabras *a, b, c,* o los acontecimientos *a, b, c,* cambian totalmente de sentido y de significación emocional si los ponemos, por ejemplo, en este orden: *b, c, a; b, a, c.* Imaginemos una amenaza y en seguida su realización: un crimen; obtendremos una cierta impresión si el lector es primero puesto al corriente de la amenaza y luego mantenido en la ignorancia en cuanto a su realización y, por último, si el crimen sólo es relatado después de este suspenso. La impresión será, sin embargo, muy diferente si el autor comienza por el relato del descubrimiento del cadáver y sólo entonces, en un orden cronológico inverso, cuenta el crimen y la amenaza. Por consiguiente, la disposición misma de los acontecimientos en el relato, la combinación misma de las frases, representaciones, imágenes, acciones, actos, réplicas, obedece a las mismas leyes de construcción estética a las que obedecen la combinación de sonidos en melodías o de palabras en verso» (p. 196).

Vemos claramente, en este pasaje, una de las principales características de la teoría formalista e incluso del arte que le era contemporáneo: la naturaleza de los acontecimientos cuenta poco, sólo importa la relación que mantienen (en el caso presente, en una sucesión temporal). Los formalistas ignoraban, pues, el relato como historia y sólo se ocupaban del relato como discurso. Podemos asimilar esta teoría a la de los cineastas rusos de esa época: años en los que el montaje era considerado el elemento artístico propiamente dicho de un film.

Observemos al pasar que las dos posibilidades descritas por Vigotski han sido realizadas en las diferentes formas de la novela policial. La novela de misterio comienza por el fin de una de las historias narradas para terminar en su comienzo. La novela de terror, en cambio, relata primero las amenazas para llegar, en los últimos capítulos del libro, a los cadáveres.

Encadenamiento, alternancia, intercalación

Las observaciones precedentes se refieren a la disposición temporal dentro de una sola historia. Pero las formas más complejas del relato literario contienen varias historias. En el caso de *Les Liaisons dangereuses* podemos admitir que existen tres que relatan las aventuras de Valmont

con Mme. de Tourvel, con Cécile y con Mme. Merteuil. Su disposición respectiva nos revela otro aspecto del tiempo del relato.

Las historias pueden leerse de varias formas. El cuento popular y las compilaciones de novelas cortas ya conocen dos: el *encadenamiento* y la *intercalación.* Ésta consiste simplemente en yuxtaponer diferentes historias: una vez terminada la primera se comienza la segunda. La unidad es asegurada en este caso por una cierta similitud en la construcción de cada historia: por ejemplo, tres hermanos parten sucesivamente en búsqueda de un objeto precioso; cada uno de los viajes proporciona la base a una de las historias.

La intercalación es la inclusión de una historia dentro de otra. Así, todos los cuentos de *Las mil y una noches* están intercalados en el cuento sobre Sherezada. Vemos aquí que estos dos tipos de combinación representan una proyección rigurosa de las dos relaciones sintácticas fundamentales: la coordinación y la subordinación.

Existe, sin embargo, un tercer tipo de combinación que podemos llamar *alternancia.* Consiste en contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya una ya la otra para retomarla en la interrupción siguiente. Esta forma caracteriza evidentemente a los géneros literarios que han perdido todo nexo con la literatura oral: ésta no puede admitir la alternancia. Como ejemplo célebre de alternancia podemos citar la novela de Hoffman *Le chat Murr* (El gato Murr), donde el relato del gato alterna con el del músico, y también el *Récit de Souffrances* de Kierkegaard.

Dos de estas formas se mantienen en *Les Liaisons dangereuses.* Por una parte, las historias de Tourvel y de Cécile se alternan a lo largo de todo el relato; por otra parte, ambas están insertas en la historia de la pareja Merteuil-Valmont. Pero esta novela, al estar bien construida, no permite establecer límites netos entre las historias: las transiciones están disimuladas y el desenlace de cada una sirve al desarrollo a la siguiente. Además, están ligadas por la figura de Valmont que mantiene estrechas relaciones con cada una de las tres heroínas. Existen otras múltiples relaciones entre las historias que se realizan mediante personajes secundarios que asumen funciones en varias historias. Por ejemplo, Volanges, madre de Cécile, es amiga y pariente de Merteuil y el mismo tiempo consejera de Tourvel. Danceny se relaciona sucesivamente con Cécile y con Merteuil. Mme. de Rosemonde ofrece su hospitalidad tanto a Tourvel como a Cécile y a su madre. Gercourt, ex amante de Merteuil, quiere casarse con Cécile, etc. Cada personaje puede asumir múltiples funciones.

Junto a las historias principales, la novela puede contener otras, secundarias, que por lo general sólo sirven para caracterizar a un personaje. Estas historias (las aventuras de Valmont en el castillo de la condesa o con Emilie; las de Prévan con las «inseparables»; las de la marquesa con Preván o Belleroche) están, en nuestro caso, menos integradas en el conjunto del relato que las historias principales y nosotros las sentimos como «insertadas».

Tiempo de la escritura, tiempo de la lectura

A estas temporalidades propias de los personajes que se sitúan todas en la misma perspectiva, se agregan otras dos que pertenecen a un plano diferente: el tiempo de la enunciación (de la escritura) y el tiempo de la percepción (de la lectura). El tiempo de la enunciación se torna un elemento literario a partir del momento en que se lo introduce en la historia: por ejemplo, en el caso en que el narrador nos habla de su propio relato, del tiempo que tiene para escribirlo o para contárnoslo. Este tipo de temporalidad se manifiesta muy a menudo en un relato que se confiesa tal; pensemos en el famoso razonamiento de Tristram Shandy sobre su impotencia para terminar su relato. Un caso límite sería aquel en que el tiempo de la enunciación es la única temporalidad presente en el relato: sería un relato enteramente vuelto sobre sí mismo, el relato de una narración. El tiempo de la lectura es un tiempo irreversible que determina nuestra percepción del conjunto; pero también puede tornarse un elemento literario a condición de que el autor lo tenga en cuenta en la historia. Por ejemplo, al comienzo de la página se dice que son las diez y en la página siguiente que son las diez y cinco. Esta introducción ingenua del tiempo de la lectura en la estructura del relato no es la única posible: existen otras acerca de las que no podemos detenernos; señalemos solamente que aquí tocamos el problema de la significación estética de las dimensiones de una obra.

b) Los aspectos del relato

Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Nos referimos a los diferentes tipos de percepción recognoscibles en el relato con el término *aspectos* del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir «mirada»). Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre un *él* (de la historia) y un *yo* (del discurso), entre el personaje y el narrador. J. Pouillon ha propuesto una clasificación de los aspectos del relato que retomaremos aquí con algunas modificaciones menores. Esta percepción interna presenta tres tipos principales.

Narrador > personaje (la visión «por detrás»)

Esta fórmula es la más utilizada en el relato clásico. En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Evidentemente esta forma presenta diferentes grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje. Así, Tolstoi en su novela corta *Tres muertos* cuenta sucesivamente la historia de la muerte de una aristócrata, de un campesino y de un árbol. Ninguno de los personajes los ha percibido juntos; estamos, pues, ante una variante de la visión «por detrás».

Narrador = personaje (la visión «con»)

Esta segunda forma está también muy difundida en la literatura, sobre todo en la época moderna. En este caso, el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado. Aquí también podemos establecer varias distinciones. Por una parte, el relato puede ser hecho en primera persona (lo que justifica el procedimiento empleado) o en tercera persona, pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje: el resultado, evidentemente, no es el mismo; sabemos que Kafka había comenzado a escribir *El castillo* en primera persona y sólo modificó la visión mucho más tarde, pasando a la tercera persona, pero siempre en el aspecto «narrador = personaje». Por otra parte, el narrador puede seguir a uno solo o varios personajes (pudiendo los cambios ser sistemáticos o no). Por último, puede tratarse de un relato consciente por parte de un personaje o de una «disección» de su cerebro, como en muchos relatos de Faulkner. Volveremos más adelante sobre este caso.

Narrador < personaje (la visión «desde afuera»)

En este tercer caso, el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Por cierto que ese puro «sensualismo» es una convención, pues un relato semejante sería incomprensible; pero existe como modelo de una cierta escritura. Los relatos de este tipo son mucho más raros que los otros y el empleo sistemático de este procedimiento sólo se ha dado en el siglo veinte. Citemos un pasaje que caracteriza a esta visión:

> Ned Beaumont volvió a pasar delante de Madvig y aplastó la colilla de su cigarro en un cenicero de cobre con dedos temblorosos.

> Los ojos de Madvig permanecieron fijos en la espalda del joven hasta que éste se enderezó y se dio la vuelta. El hombre rubio tuvo entonces un rictus a la vez afectuoso y exasperado. (D. Hammett, *La llave de cristal*)

Según semejante descripción no podemos saber si ambos personajes son amigos o enemigos, si están satisfechos o descontentos, y menos aún en qué piensan al hacer esos gestos. Hasta apenas se los nombra; se prefiere decir «el hombre rubio», «el joven». El narrador es, pues, un testigo que no sabe nada, y aún más, no quiere saber nada. Sin embargo, la objetividad no es tan absoluta como se pretende («afectuoso y exasperado»).

Varios aspectos de un mismo acontecimiento

Volvamos ahora al segundo tipo, aquel en que el narrador puede pasar de un personaje a otro; pero todavía hay que especificar si estos personajes cuentan (o ven) el mismo acontecimiento o bien acontecimientos diferentes. En el primer caso, se obtiene un efecto particular que podríamos llamar una «visión estereoscópica». En efecto, la pluralidad de percepciones nos da una visión más compleja del fenómeno descrito. Por otro lado, las descripciones de un mismo acontecimiento nos permiten concentrar nuestra atención sobre el personaje que lo percibe, pues nosotros conocemos ya la historia.

Consideramos de nuevo *Les Liaisons dangereuses.* Las novelas espistolares del siglo XVIII empleaban corrientemente esta técnica, cara a Faulkner, que consiste en contar la misma historia varias veces, pero vista por distintos personajes. Toda la historia de *Les Liaisons dangereuses* es contada, de hecho, dos y, a menudo, hasta tres veces. Pero, si observamos de cerca estos relatos, descubriremos que no sólo nos dan una visión estereoscópica de los acontecimientos, sino que incluso son cualitativamente diferentes. Recordemos brevemente esta sucesión.

El ser y el parecer

Desde el comienzo, las dos historias que se alternan nos son presentadas bajo luces diferentes: Cécile cuenta ingenuamente sus experiencias a Sophie, en tanto que Merteuil las interpreta en sus cartas a Valmont; por otro lado, Valmont informa a la marquesa de sus experiencias con Tourvel, que ella misma escribe a Volanges. Desde el comienzo podemos darnos cuenta de la dualidad ya observada a nivel de las relaciones entre los personajes: las revelaciones de Valmont nos informan de la mala fe que Tourvel pone en sus descripciones; lo mismo sucede con la ingenuidad de Cécile. Con la llegada de Valmont a París uno comprende lo que en verdad son Danceny y su proceder. Al final de la segunda parte, es la misma Merteuil quien da dos versiones del asunto Prévan: una de lo que es en sí y otra de lo que debe parecer a los ojos de los demás. Se trata, pues, nuevamente de la oposición entre el nivel aparente y el nivel real o verdadero.

El orden de aparición de las versiones no es obligatorio, pero es utilizado con fines diferentes. Cuando el relato de Valmont o de Merteuil precede al de los otros personajes, leemos este último ante todo como una información acerca de quien escribe la carta. En el caso inverso, un relato sobre las apariencias despierta nuestra curiosidad y esperamos una interpretación más profunda.

Vemos, pues, que el aspecto del relato que depende del «ser» se acerca a una visión «por detrás» (caso: «narrador > personaje»). Por más que el relato sea narrado por personajes, algunos de ellos pueden, como el autor, revelarnos lo que los otros piensan o sienten.

Evolución de los aspectos del relato

El valor de los aspectos del relato se ha modificado rápidamente desde la época de Laclos. El artificio que consiste en presentar la historia a través de sus proyecciones en la conciencia de un personaje será cada vez más utilizado durante el siglo XIX y, después de haber sido sistematizado por Henry James, pasará a ser regla obligatoria en el siglo XX. Por otra parte, la existencia de dos niveles cualitativamente diferentes es una herencia de otros tiempos: el Siglo de las Luces exige que se diga la verdad. La novela posterior se contentará con varias versiones del «parecer» sin pretender una versión que sea la única verdadera. Hay que decir que *Les Liaisons dangereuses* se distinguen ventajosamente de muchas otras novelas de la época por la discreción con que es presentado este nivel del ser: el caso de Valmont, al final del libro, deja perplejo al lector. En este mismo sentido se desarrollará una gran parte de la literatura del siglo XIX.

c) Los modos del relato

Los aspectos del relato concernían al modo en que la historia era percibida por el narrador; los modos del relato conciernen a la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta. Es a estos modos del relato a los que uno se refiere cuando dice que un escritor nos «muestra» las cosas, mientras que tal otro sólo las «dice». Existen dos modos principales: la *representación* y la *narración.* Estos dos modos corresponden, en un nivel más concreto, a dos nociones que ya hemos encontrado: el discurso y la historia.

Podemos suponer que estos dos modos del relato contemporáneo provienen de dos orígenes diferentes: la crónica y el drama. La crónica o la historia es, creemos, una pura narración, el autor es un simple testigo que relata los hechos; los personajes no hablan; las reglas son las del género

histórico. En cambio, en el drama, la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos (incluso si no hacemos sino leer la pieza); no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes.

Palabras de los personajes, palabras del narrador

Si buscamos una base lingüística a esta distinción, necesitamos, a primera vista, recurrir a la oposición entre la palabra de los personajes (estilo directo) y la palabra del narrador. Una oposición tal nos explicaría por qué tenemos la impresión de asistir a actos cuando el modo empleado es la representación, en tanto que esta impresión desaparece en el caso de la narración. La palabra de los personajes, en una obra literaria, goza de un *status* particular. Se refiere, como toda palabra, a la realidad designada, pero representa también un acto, el acto de articular esta frase. Si un personaje dice: «Es usted muy hermosa», no significa sólo que la persona a quien se dirige es (o no) hermosa, sino que este personaje cumple ante nuestros ojos un acto; articula una frase, hace un cumplido. No hay que creer que la significación de estos actos se resume en el simple «él dice»; esta significación posee la misma variedad que los actos realizados mediante el lenguaje; y éstos son innumerables.

Sin embargo, esta primera identificación de la narración con la representación peca de simplista. Si nos atenemos a ella, resulta que el drama no admite la narración, el relato no dialogado, la representación. No obstante, podemos fácilmente convencernos de lo contrario. Tomemos el primer caso: en *Les Liaisons dangereuses*, al igual que en el drama, sólo se da el estilo directo, dado que todo el relato está constituido por cartas. Sin embargo, en esta novela aparecen los dos modos: si bien la mayoría de las cartas representan actos y derivan así de la representación, otras informan solamente acerca de acontecimientos que se han desarrollado en otra parte. Hasta el desenlace del libro, esta función es asumida por las cartas de Valmont a la marquesa y, en parte, por las respuestas de ésta; después del desenlace, es Mme. de Volanges quien retoma la narración. Cuando Valmont escribe a Mme. de Merteuil, no tiene más que un solo fin: informarla de los acontecimientos que le han sucedido; así es como comienza sus cartas con esa frase: «He aquí el boletín de ayer». La carta que contiene este «boletín» no *representa* nada, es pura narración. Lo mismo sucede con las cartas de Mme. de Volanges a Mme. de Rosemond al final de la novela: son «boletines» sobre la salud de Mme. de Tourvel, sobre las desdichas de Mme. de Merteuil, etc. Observemos aquí que esta distribución de los modos en *Les Liaisons dangereuses* es justificada por la existencia de diferentes relaciones: la narración aparece en las cartas de confidencias, probadas por la simple existencia de la carta; la representación concierne a las relaciones amorosas y de participación, que adquieren así una presencia más notoria.

Tomemos ahora el caso inverso, para ver si el discurso del autor corresponde siempre a la narración. He aquí un extracto de la *Education sentimentale*:

> [...] Entraban en la calle Caumartin cuando, súbitamente, detrás de ellos retumbó un ruido *semejante al crujido de una enorme pieza de seda que se desgarra.* Era el fusilamiento del boulevard des Capucines.
>
> *–¡Ah! liquidan algunos burgueses,* dijo Federico tranquilamente.
>
> *Pues hay situaciones en que el hombre menos cruel está tan desapegado de los otros, que vería morir al género humano sin que le palpitara el corazón.*

Hemos puesto en *bastardilla* las frases que corresponden a la representación; como vemos, el estilo directo sólo cubre una parte. Este extracto transmite la representación en tres formas de discurso diferentes: por estilo directo, por comparación y por reflexión general. Las dos últimas dependen de la palabra del narrador y no de la narración. No nos informan sobre una realidad exterior al discurso, sino que adquieren su sentido de la misma manera que las réplicas de los personajes; sólo que en este caso nos informan acerca de la imagen del narrador y no de la de un personaje.

Objetividad y subjetividad en el lenguaje

Debemos, pues, abandonar nuestra primera identificación de la narración con la palabra del narrador y de la representación con la de los personajes, para buscarles un fundamento más profundo. Una tal identificación se hubiera basado, lo vemos ahora, no sobre categorías implícitas sino sobre su manifestación, lo que fácilmente puede inducirnos a error. Encontraremos este fundamento en la oposición entre el aspecto subjetivo y el objetivo del lenguaje.

Toda palabra es, a la vez, como se sabe, un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado, se refiere al sujeto del enunciado y es, pues, objetiva. En tanto enunciación, se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por este sujeto. Toda frase presenta estos dos aspectos, pero en diversos grados; algunas partes del discurso tienen por única función transmitir esta subjetividad (los pronombres personales y demostrativos, los tiempos del verbo, algunos verbos; cfr. E. Benveniste «Acerca de la subjetividad en el lenguaje», en *Problèmes de linguistique générale*), otros conciernen ante todo a la realidad objetiva. Podemos, pues, hablar con John Austin de dos modos del discurso: constatativo (objetivo) y performativo (subjetivo).

Tomemos un ejemplo. La frase «M. Dupont salió de su casa a las diez del 18 de marzo» tiene un carácter esencialmente objetivo; no proporciona, a primera vista, ninguna información sobre el sujeto de la enun-

ciación (la única información es que la enunciación tuvo lugar después de la hora indicada en la frase). Otras frases, en cambio, tienen una significación que concierne casi exclusivamente al sujeto de la enunciación, por ejemplo: «¡Usted es un imbécil!». Una frase tal es ante todo un acto en quien la pronuncia, una injuria, aun cuando conserve también un valor objetivo. Sin embargo, es sólo el contexto global del enunciado el que determina el grado de subjetividad propio de una frase. Si nuestra primera proposición fuera retomada en la réplica de un personaje, podría tornarse una indicación sobre el sujeto de la enunciación.

El estilo directo está ligado, en general, al aspecto subjetivo del lenguaje; pero como vimos a propósito de Valmont y de Mme. de Volanges, esta subjetividad se reduce a veces a una simple convención: la información nos es presentada como viniendo del personaje y no del narrador, pero nosotros no nos enteramos de nada acerca de ese personaje. A la inversa, la palabra del narrador pertenece generalmente al plano de la enunciación histórica, pero en el caso de una comparación (como de cualquier otra figura retórica) o de una reflexión general, el sujeto de la enunciación se torna aparente y el narrador se aproxima así a los personajes. Así las palabras del narrador en Flaubert nos indican la existencia de un sujeto de la enunciación que hace comparaciones o reflexiones sobre la naturaleza humana.

Aspectos y modos

Los aspectos y los modos del relato son dos categorías que entran en relaciones muy estrechas y que conciernen, ambas, a la imagen del narrador. Por esto los críticos literarios han tendido a confundirlas. Así Henry James y, a continuación de él, Percy Lubbock, distinguieron dos estilos principales en el relato: el estilo «panorámico» y el estilo «escénico». Cada uno de estos dos términos implica dos nociones: el escénico es al mismo tiempo la representación y la visión «con» (narrador = personaje); el «panorámico», es la narración y la visión «por detrás» (narrador > personaje).

Sin embargo, esta identificación no es obligatoria. Para volver a *Les Liaisons dangereuses*, podemos recordar que hasta el desenlace la narración es confiada a Valmont que tiene una visión próxima a la visión «por detrás»; en cambio, después del desenlace, es retomada por Mme. de Volanges que casi no comprende los acontecimientos que se producen y cuyo relato corresponde enteramente a la visión «con» (si no «desde afuera»). Las dos categorías deben, pues, ser bien distinguidas para que luego podamos comprender sus relaciones mutuas.

Esta confusión aparece como más peligrosa aún si recordamos que detrás de todos estos procedimientos se dibuja la imagen del narrador, imagen que es tomada a veces por la del autor mismo. En *Les Liaisons dangereuses* no es evidentemente Valmont, que no es más que un personaje transitoriamente encargado de la narración. Abordamos aquí una nueva cuestión importante: la de la imagen del narrador.

Imagen del narrador e imagen del lector

El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro. Todos los procedimientos que hemos tratado en esta parte nos conducen a este sujeto. Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción «objetiva». Tenemos, pues, una cantidad de informaciones sobre él que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera.

Hay, sin embargo, un lugar donde pareciera que nos aproximamos lo suficiente a esta imagen: podemos llamarlo el nivel apreciativo. La descripción de cada parte de la historia comporta su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa. Esta apreciación, digámoslo inmediatamente, no forma parte de nuestra experiencia individual de lectores ni de la del autor real; es inherente al libro y no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta. Podemos, con Stendhal, encontrar que Mme. de Tourvel es el personaje más inmoral de *Les Liaisons dangereuses*; podemos, con Simone de Beauvoir, afirmar que Mme. de Merteuil es el personaje más atractivo; pero éstas no son sino interpretaciones que no pertenecen al sentido del libro. Si no condenáramos a Mme. de Merteuil, si no tomáramos partido por la presidenta, la estructura de la obra se vería alterada por ello. Hay que comprender, al comienzo, que existen dos interpretaciones morales de carácter completamente distinto: una que es interior al libro (a toda obra de arte imitativa) y otra que los lectores dan sin cuidarse de la lógica de la obra; ésta puede variar sensiblemente según las épocas y la personalidad del lector. En el libro, Mme. de Merteuil recibe una apreciación negativa, Mme. de Tourvel es una santa, etc. En el libro cada acto posee su apreciación, aun cuando pueda no ser la del autor ni la nuestra (y es éste justamente uno de los criterios de que disponemos para juzgar acerca del logro del autor).

Este nivel apreciativo nos acerca a la imagen del narrador. No es necesario para ello que éste nos dirija «directamente» la palabra: en este caso, se asimilaría, por la fuerza de la convención literaria, a los personajes. Para adivinar el nivel apreciativo, podemos recurrir a un código de principios y de reacciones psicológicas que el narrador postula como

común al lector y a él mismo (dado que este código no es hoy admitido por nosotros, estamos en condiciones de distribuir de otro modo los acentos evaluativos). En el caso de nuestro relato, ese código puede ser reducido a algunas máximas bastante triviales: no hagáis mal, debéis ser sinceros, resistid a la pasión, etc. Al mismo tiempo el narrador se apoya en una escala evaluativa de las cualidades psíquicas; gracias a ella nosotros respetamos y tememos a Valmont y a Merteuil (por la fuerza de su ingenio, por su don de previsión) o preferimos Tourvel a Cécile Volanges.

La imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar «la imagen del lector». Evidentemente, esta imagen tiene tan poco que ver con un lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor. Ambas se hallan en estrecha dependencia mutua y en cuanto la imagen del narrador comienza a destacarse más netamente, también el lector imaginario se dibuja con mayor precisión. Estas dos imágenes son propias de toda obra de ficción: la conciencia de leer una novela y no un documento nos lleva a asumir el rol de ese lector imaginario y, al mismo tiempo, aparece el narrador, el que nos cuenta el relato, puesto que el relato mismo es imaginario. Esta dependencia confirma la ley semiológica general según la cual «yo» y «tú», el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos.

Estas imágenes se construyen según las convenciones que transforman la historia en discurso. El hecho mismo de que leamos el libro del comienzo hacia el fin (es decir, como lo hubiera querido el narrador) nos obliga a asumir el rol del lector. En el caso de la novela epistolar, estas convenciones están teóricamente reducidas al mínimo; es como si leyéramos una verdadera colección de cartas, el autor no toma jamás la palabra, el estilo es siempre directo. Pero en su Advertencia del Editor, Laclos destruye ya esta ilusión. Las otras convenciones conciernen a la exposición misma de los acontecimientos y, en particular, a la existencia de diferentes aspectos. Así, nosotros advertimos nuestro rol de lectores desde el momento en que sabemos más que los personajes, pues esta situación contradice una verosimilitud de lo vivido.

Claude Bremond (1929), nacido en Vendôme (Francia), estudia filosofía pura y se doctora en sociología en 1972. En 1960 comienza su vinculación a la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en la que ocupa cargos diversos: director de proyecto en 1962, *maître assistant* en 1973 y *directeur d'études* en 1980. En 1964 publica su ensayo «Le message narratif», una férrea lectura de *La morfología del cuento* de Vladimir Propp, en la que la admiración se mezcla con una genuina voluntad de corrección. Para Bremond es preciso escapar a la circunscripción proppeana al cuento ruso: «Lo que Propp estudia en el cuento ruso [...] es un hecho de significación autónoma, dotado de una estructura que puede ser aislada del conjunto del mensaje: la *narración (récit)*. Por ello, toda especie de mensaje narrativo, sea cual sea el procedimiento de expresión que emplee, depende del mismo acercamiento a este mismo nivel. Es necesario y suficiente que cuente una historia. Su estructura es independiente de las técnicas que se ocupan de ella». A Bremond le interesa, pues, la lógica de la narración, un objeto de estudio independiente del discurso. El universo narrado cobra así un carácter autónomo, y la semiología de Bremond atiende a sus leyes específicas. Para ello, no duda en revisar la contribución de precursores decisivos, como Propp, Joseph Bédier o Veselovsky, y de investigadores contemporáneos, como Greimas o Todorov. Estos ensayos de narratología contrastiva se recogieron en la primera parte de *Lógica del relato* (1973). En 1966, Bremond publica su texto más debatido, «La lógica de los posibles narrativos», donde propone una clasificación de los universales del relato. Defiende la noción de secuencia elemental, escenario de tres funciones: apertura de posibilidad de un proceso, realización de la virtualidad de dicho proceso y cierre del proceso en forma de resultado. La cadena virtualidad-actualización-fin obtiene, en todo relato, tratamientos dispares, con posibilidades de extensión o bifurcación diversas. Con todo, las posibilidades son, según Bremond, limitadas. Las tesis de Bremond atraen por su ambición («describir la red completa de opciones lógicamente ofrecidas a un narrador en un punto cualquiera de su narración, para continuar la historia comenzada»), aunque pecan de desatención a la inmanencia discursiva, así como de ingenuidad, quizá, al confiar en la autonomía conceptual de términos (en el fondo gramaticales) como terminación. Por otra parte, conceptos como «mejoramiento» y «degradación» reclaman una consideración antropológica, ideológica cuando menos. Con Thomas Pavel redactó dos artículos influyentes, «La Fin d'un anatheme» (1988) y «Variations sur le thême» (1988), en los que trata de articular una conceptualización, sincrónica y diacrónica, de los sistemas de temas. Es muy valioso, además, su estudio *L'exemplum* (1982), redactado junto a Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, en el que se traza una revisión teórica moderna del *exemplum* medieval.

Claude Bremond

La lógica de los posibles narrativos*

El estudio semiológico del relato puede ser dividido en dos sectores: por una parte, el análisis de las técnicas de narración y, por otra, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. Estas leyes mismas derivan de dos niveles de organización: a) reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar so pena de ser ininteligible; b) agregan a estas exigencias válidas para todo relato, las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo.

El examen del método seguido por V. Propp para descubrir los caracteres específicos de uno de estos universos particulares, el del cuento ruso, nos ha convencido de la necesidad de trazar, previamente a toda descripción de un género literario definido, el plano de las posibilidades lógicas del relato[1]. Con esta condición, el proyecto de una clasificación de los universos de relato, basada en caracteres estructurales tan precisos como los que sirven a los botánicos o a los naturalistas para definir los objetos de su estudio, deja de ser quimérico. Pero esta ampliación de las perspectivas provoca una flexibilización del método. Recordemos y precisemos las modificaciones que parecen imponerse:

1. La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la *función*, aplicada, como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato.

2. Una primera agrupación de tres funciones engendra la *secuencia elemental.* Esta tríada corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso:

a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever;
b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto;
c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado.

3. A diferencia de Propp, ninguna de estas funciones necesita de la que la sigue en la secuencia. Por el contrario, cuando la función que abre

---

* Texto tomado de R. BARTHES *et al.*, *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 87-109 [edición original: *L'analyse structurale du récit, Comunications* 8 (1966)].

[1] «El mensaje narrativo», en *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, colección Comunicaciones, 1970.

la secuencia es introducida, el narrador conserva siempre la libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado de virtualidad: si una conducta es presentada como debiendo ser observada, si un acontecimiento debe ser previsto, la actualización de la conducta o del acontecimiento puede tanto tener lugar como no producirse. Si el narrador elige actualizar esta conducta o este acontecimiento, conserva la libertad de dejar al proceso que llegue hasta su término o detener su curso: la conducta puede alcanzar o no su meta, el acontecimiento seguir o no su curso hasta el término previsto. La red de posibles así abierta por la secuencia elemental responde al siguiente modelo:

		Actualización →	Fin logrado (ej.: éxito de la conducta)
		(ej.: conducta para alcanzar el fin	Fin no alcanzado (ej.: fracaso de la conducta)
Virtualidad → (ej.: fin a alcanzar)			
		Ausencia de actualización (ej.: inercia, impedimento de actuar)	

4. Las secuencias elementales se combinan entre sí para engendrar *secuencias complejas.* Estas combinaciones se realizan según configuraciones variables. Citemos las más típicas:

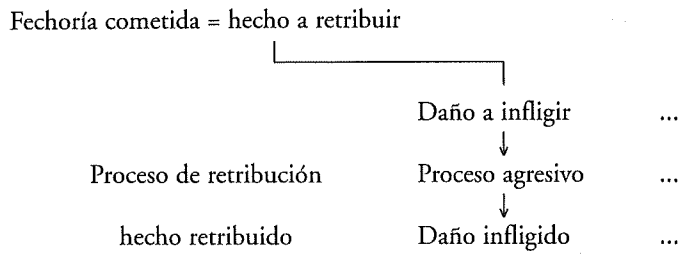
a) El encadenamiento por continuidad, por ejemplo:

Fechoría a cometer
↓
Fechoría
↓
Fechoría cometida = hecho a retribuir
↓
proceso de retribución
↓
hecho retribuido

El signo =, que empleamos aquí, significa que el mismo acontecimiento cumple simultáneamente, en la perspectiva de un mismo rol, dos funciones distintas. En nuestro ejemplo, la misma acción reprensible se califica desde la perspectiva de un

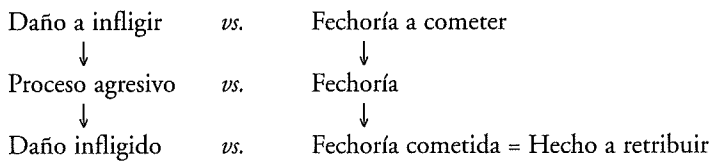
«retribuidor» como clausura de un proceso (la fechoría) respecto del cual desempeña un papel pasivo de testigo y como apertura de otro proceso donde desempeñará un papel activo (el castigo).

b) El enclave, por ejemplo:



Esta disposición aparece cuando un proceso, para alcanzar su fin, debe incluir otro, que le sirve de medio, el cual a su vez puede incluir un tercero, etc. El enclave es el gran resorte de los mecanismos de especificación de las secuencias: aquí, el proceso de retribución se especifica como proceso agresivo (acción punitiva) correspondiente a la función *fechoría cometida.* Habría podido especificarse como proceso servicial (recompensa) si hubiera habido *beneficio cometido.*

c) El «enlace», por ejemplo:



La sigla *vs. (versus)* que sirve aquí de lazo a ambas secuencias, significa que el mismo acontecimiento, que cumple una función *a* desde la perspectiva de un agente A, cumple una función *b* si se pasa a la perspectiva B. Esta posibilidad de operar una conversión sistemática de los puntos de vista y de formular sus reglas, debe permitirnos delimitar las esferas de acción correspondientes a los diversos roles (o *dramatis personae*). En nuestro ejemplo, la frontera pasa entre la esfera de acción de un agresor y la de un justiciero desde cuya perspectiva la agresión se vuelve fechoría.

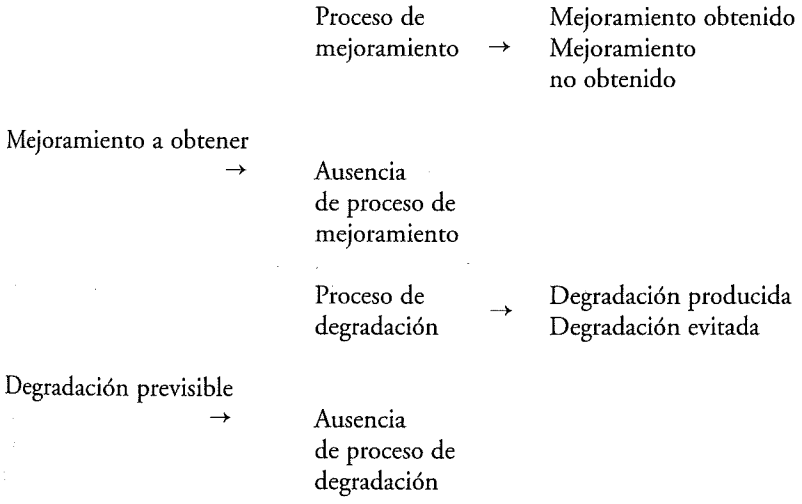
Éstas son las reglas que someteremos a prueba en las páginas siguientes. Intentamos proceder a una reconstitución lógica de los puntos de

partida de la trama narrativa. Sin pretender explorar cada itinerario hasta sus ramificaciones últimas, trataremos de seguir las principales arterias, reconociendo a lo largo de cada recorrido las bifurcaciones en que las ramas principales se escinden engendrando subtipos. Trazaremos así el cuadro de las secuencias-tipos, mucho menos numerosas de lo que podría creerse, entre las que debe necesariamente optar el narrador de una historia. Este cuadro mismo pasará a ser la base de una clasificación de los roles asumidos por los personajes de los relatos.

El ciclo narrativo

Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc. Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino sólo *cronología*, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque sólo en relación con un proyecto humano los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.

Según favorezcan o contraríen este proyecto, los acontecimientos del relato pueden clasificarse en dos tipos fundamentales, que se desarrollan según las secuencias siguientes:



Todas las ausencias elementales que aislaremos a continuación son especificaciones de una u otra de estas dos categorías, que nos proporcionan así un primer principio de clasificación dicotómica. Antes de emprender su exploración, precisemos las modalidades según las cuales el mejoramiento y la degradación se combinan ambos en el relato:

a) *Por sucesión «continua».* Vemos inmediatamente que un relato puede hacer alternar según un ciclo continuo fases de mejoramiento o de degradación:

Degradación producida	=	Mejoramiento a obtener
↑		↓
Proceso de degradación		Proceso de mejoramiento
↑		↓
Degradación posible	=	Mejoramiento obtenido

Es menos evidente que esta alternancia es no sólo posible sino necesaria. Tomemos por ejemplo un comienzo de relato que plantee una deficiencia (que afecte a un individuo o a una colectividad en forma de pobreza, enfermedad, estupidez, falta de heredero varón, flagelo crónico, deseo de saber, amor, etc.). Para que este comienzo de relato se desarrolle, es necesario que este estado evolucione, que suceda algo capaz de modificarlo. ¿En qué sentido? Se puede pensar tanto en un mejoramiento como en una degradación. Por lógica, en estricto sentido, sin embargo, sólo el mejoramiento es posible. No porque el mal no pueda todavía imperar. Existen relatos en los que las desdichas se suceden en cascada, de modo que una degradación llama a la otra. Pero, en este caso, el estado deficiente que marca el fin de la primera degradación no es el verdadero punto de partida de la segunda. Ese momento de detención *–ese aplazamiento–* equivale funcionalmente a una fase de mejoramiento o, al menos, de preservación de lo que aún puede ser salvado. El punto de partida de la nueva fase de degradación no es el estado degradado, que no puede ser sino mejorado, sino el estado aun relativamente satisfactorio, que sólo puede ser degradado. Del mismo modo, dos procesos de mejoramiento sólo pueden sucederse en tanto que el mejoramiento realizado por el primero deje aun algo que desear. Implicando esta carencia, el narrador introduce en su relato el equivalente de una fase de degradación. El estado aun relativamente deficiente que de ello resulta, sirve de punto de partida a la nueva fase de mejoramiento.

b) *Por enclave.* Se puede considerar que el fracaso de un proceso de mejoramiento o de degradación en curso resulta de la inserción de un proceso inverso que le impide llegar a su término normal. Se obtienen entonces los esquemas siguientes:

Mejoramiento a obtener			Degradación posible		
↓			↓		
Proceso de Mejoramiento	=	Degradación posible	Proceso de de degradación	=	Mejoramiento a obtener
		↓			↓
		Proceso de degradación			Proceso de mejoramiento
		↓			↓
Mejoramiento no obtenido	=	Degradación cumplida	Degradación evitada	=	Mejoramiento obtenido

c) *Por enlace.* La misma serie de acontecimientos no puede al mismo tiempo, y en relación con un mismo agente, caracterizarse como mejoría y como degradación. Esta simultaneidad se vuelve, en cambio, posible si el acontecimiento afecta a la vez a dos agentes animados por intereses opuestos: la degradación de la suerte de uno coincide con el mejoramiento de la suerte del otro. Obtenemos este esquema:

Mejoramiento a obtener	*vs.*	Degradación posible
↓		↓
Proceso de mejoramiento	*vs.*	Proceso de degradación
↓		↓
Mejoramiento obtenido	*vs.*	Degradación realizada

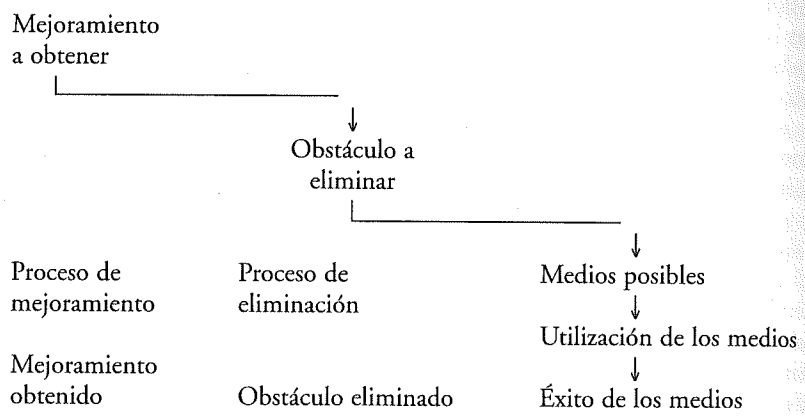
La posibilidad y la obligación de pasar así por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro, son capitales para la continuación de nuestro estudio. Ellas implican el rechazo, al nivel de análisis en que trabajamos, de las nociones de Héroe, «Villano», etc., concebidas como distintivos distribuidos de una vez para siempre a los personajes. Cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc. Estas calificaciones se invierten cuando se pasa de una perspectiva a la otra. Lejos, pues, de construir la estructura de un relato en función de un punto de vista privilegiado –el del «héroe» o del narrador–, los modelos que elaboramos integran en la unidad de un mismo esquema la pluralidad de perspectivas de los diversos agentes.

Procesos de mejoramiento

El narrador puede limitarse a dar la indicación de un proceso de mejoramiento sin explicitar sus fases. Si dice simplemente, por ejemplo, que los asuntos del héroe se arreglan, que se cura, se vuelve razonable, se embellece, se enriquece, estas determinaciones que recaen sobre el

contenido de la evolución sin especificar el *cómo*, no pueden servirnos para caracterizar su estructura. En cambio, si nos dice que el héroe reorganiza sus asuntos al cabo de largos esfuerzos, si refiere la cura a la acción de un medicamento o de un médico, el embellecimiento a la compasión de un hada, el enriquecimiento al éxito de una transacción ventajosa, la prudencia a las buenas resoluciones tomadas luego de una falta, podemos apoyarnos sobre las articulaciones internas de estas operaciones para diferenciar diversos tipos de mejoramiento: cuanto más entra el relato en el detalle de las operaciones, más pronunciada es esta diferenciación.

Ubiquémonos, en primer lugar, en la perspectiva del beneficiario del mejoramiento[2]. Su estado deficiente inicial implica la presencia de un *obstáculo* que se opone a la realización de un estado más satisfactorio y que se elimina a medida que el proceso de mejoramiento se desarrolla. Esta eliminación del obstáculo implica a su vez la intervención de factores que operan como *medios* contra el obstáculo y en pro del beneficiario. Si, pues, el narrador elige desarrollar este episodio, su relato seguirá este esquema:



En este estadio, nosotros podemos no tener que ocuparnos más que de una sola *dramatis persona*, el beneficiario del mejoramiento, quien se aprovecha pasivamente de un feliz concurso de circunstancias. Ni él ni nadie carga entonces con la responsabilidad de haber reunido y puesto en acción los medios que han derribado el obstáculo. Las cosas «se han encaminado bien» sin que nadie se haya ocupado de ellas.

[2] Se sobreentiende que el beneficiario no es necesariamente consciente del proceso iniciado en su favor. Su perspectiva puede mantenerse virtual, como la de la Bella Durmiente del Bosque mientras espera al Príncipe Encantador.

Esta soledad desaparece cuando el mejoramiento, en lugar de ser imputable al azar, es atribuido a la intervención de un agente, dotado de iniciativa, que la asume a título de *tarea a cumplir*. El proceso de mejoramiento se organiza entonces como conducta, lo que implica que se estructura en una trama de fines-medios que puede ser detallada al infinito. Además, esta transformación introduce dos nuevos roles: por una parte, el agente que asume la tarea en provecho de un beneficiario pasivo, desempeña en relación con este último el papel de un medio, ya no inerte sino dotado de iniciativa y de interés propios: es un *aliado*; por otra parte, el obstáculo afrontado por el agente puede encarnarse en otro agente también dotado de iniciativa e intereses propios: este otro es un *adversario*. Para estimar las nuevas dimensiones así abiertas, debemos examinar:

- la estructura del cumplimiento de la tarea y sus desarrollos posibles;
- los participantes de la relación de alianza postulada por la intervención de un aliado;
- las modalidades y las consecuencias de la acción emprendida frente a un adversario.

Algirdas Julien Greimas (1917-1992), semiótico de origen lituano, tras cursar derecho en Kaunas marcha a Grenoble, donde estudia lengua y literatura medievales desde 1936 a 1939, especializándose en dialectología franco-provenzal. Vuelve a Lituania, pero dada la hostigación alemana y soviética contra su nación, decide huir a Francia en 1944, donde obtiene su Doctorat d'État en 1948 con una tesis sobre la moda en 1830, en la que su vocación por la semiótica sincrónica es evidente. Conoce a Barthes en Alejandría, donde enseña lengua francesa, y en 1958 obtiene la cátedra de lengua y gramática francesa en la Universidad de Ankara (Turquía). Más adelante imparte docencia en Estambul y Poitiers, para ingresar, en 1965, en la École Pratique des Hautes Études de París, donde comienza a impartir cursos de semiótica, rodeándose de investigadores como Todorov o Kristeva. La semiótica de Greimas, muy ambiciosa, se nutre de fuentes diversas: desde la lingüística de Saussure y Hjelmslev a la mitología de Dumézil, pasando por el impulso narratológico de los formalistas rusos, en especial de Vladimir Propp. Sus trabajos más destacados son: *Semántica estructural* (1966), «Elementos para una teoría del relato mítico» (1966), *Del sentido I* y *II* (1970, 1983), *La semiótica del texto* (1976), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979) y *Semiótica de las pasiones* (1991). El celo científico de Greimas le conduce a férreas sistematizaciones. Distingue entre microuniverso semántico y universo de discurso: el primero contiene los componentes semánticos y el segundo encierra las implicaciones sintácticas. El primero, encerrado en sí mismo, se articula mediante isotopías (recurrencias semánticas) y axiologías o sistemas de valores. El segundo refiere al mundo exterior. El discurso literario, así, es una realización específica del universo de discurso y del microuniverso semántico. El estudio de esta confluencia es el objeto de una semántica estructural, que puede analizar tanto un cuento de Guy de Maupassant como una receta de sopa al «pistou». Greimas sigue, obviamente, pistas de Tomashevski, Propp y Genette, pero su gesto más personal fue reducir y reformular las 31 funciones proppeanas en términos de actantes, actores, figuras, roles actanciales... Atento a la teoría de las modalidades, Greimas no desatiende el universo cognitivo del texto y analiza cuestiones como el contrato de veridicción, y otras aspectuales como la duratividad o la incoatividad. Esta amplitud de miras le ha conducido, en un gesto muy generacional, hacia una semiótica modal, en la que se testimonia la transición de una semiótica de las acciones a una semiótica cognitiva de las pasiones. Con todo, su legado más memorable está en la ambición de alcanzar una gramática narrativa.

Algirdas Julien Greimas
Reflexiones acerca de los modelos actanciales*

DOS NIVELES DE DESCRIPCIÓN

Cuando un mitólogo, Georges Dumézil por ejemplo, se propone describir una población divina analizando uno a uno a todos sus representantes, el procedimiento que utiliza sigue dos caminos diferentes:

1. Tras elegir un dios cualquiera, Dumézil constituye, con la ayuda de todos los textos sagrados, mitológicos, folclóricos, etc., un corpus de proposiciones en las cuales el dios en cuestión entra como actante. A partir del inventario de los mensajes funcionales, las reducciones sucesivas, seguidas de homologación, le permiten constituir aquello que cabe designar la *esfera* de actividad del dios.
2. Una vez constituido un corpus paralelo, que contenga la totalidad de las cualificaciones de ese dios tales cuales puede hallárselas en forma de sobrenombres, epítetos estereotipados, atributos divinos, o bien en sintagmas en expansión que comporten consideraciones de carácter teológico, su análisis permite establecer la fisonomía moral del dios considerado.

Se derivan de esto dos posibles definiciones del mismo dios: la primera, aunque partiendo del principio de que un dios se reconoce por lo que hace, pero considerando su actividad como mítica, lo inscribe como uno de los actantes de un universo ideológico; la segunda lo sitúa como uno de los actantes con ayuda de los cuales se conceptualiza una axiología colectiva.

Las cosas no suceden de manera diferente en la tierra: así, cuando, por ejemplo, tras haber elegido, para su descripción del universo racineano, el análisis funcional, R. Barthes afirma que la tragedia racineana no es psicológica, no puede por menos de disgustar a los partidarios de las explicaciones cualificativas tradicionales.

Hemos visto que a este nivel de descripción los dos análisis predicativos –el funcional y el cualificativo–, lejos de ser contradictorios, podían, por el contrario, en ciertas condiciones, ser considerados como complementarios, y sus resultados como convertibles del uno al otro modelo: el dios podía obrar conforme a su propia moral; sus comportamientos iterativos, considerados típicos, podían serle integrados como otras tantas cualidades. El problema de la disjunción de los procedimientos descripti-

---

* Texto tomado de A. J. Greimas, *Semántica estructural,* trad. Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1973, pp. 263-284.

vos no se plantea sino más tarde, cuando, estando ya instituidos tales actantes, es decir, investidos de contenidos, hay que intentar la descripción del microuniverso en el interior del cual aquéllos existen u obran. Esta nueva descripción, situada a un nivel superior, no será posible más que si disponemos, para emprenderla, por lo menos de un cierto número de hipótesis concernientes a su objetivo. Pero, para elaborarlas, hay que tratar de responder primeramente a dos tipos de cuestiones: *a)* ¿cuáles son las relaciones recíprocas y el modo de existencia en común de los actantes de un microuniverso? *b)* ¿cuál es el sentido, muy general, de la actividad que atribuimos a los actantes?, ¿en qué consiste esta «actividad», y, si es transformadora, cuál es el cuadro estructural de esas transformaciones?

Vamos a tratar de responder primeramente a la primera de estas preguntas.

Los actantes en lingüística

Hemos dicho ya que nos ha sorprendido una observación de Tesnière –a la que probablemente sólo atribuía un valor didáctico– en la que compara el enunciado elemental a un espectáculo. Si recordamos que las *funciones*, según la sintaxis tradicional, no son más que papeles representados por las palabras –el sujeto es en ella «alguien que hace la acción»; el objeto «alguien que sufre la acción», etc.–, la proposición, en una tal concepcion, no es en efecto más que un espectáculo que se da a sí mismo el *homo loquens*. El espectáculo tiene, sin embargo, esto de particular: que es permanente: el contenido de las acciones cambia durante todo el tiempo, los actores varían, pero el enunciado-espectáculo permence siempre el mismo, pues su permanencia está garantizada por la distribución única de los papeles.

Esta permanencia de la distribución de un reducido número de papeles, como decíamos, no puede ser fortuita: hemos visto que el número de actantes estaba determinado por las condiciones apriorísticas de la percepción de la significación. En cuanto a la naturaleza de los papeles distribuidos, nos ha parecido más difícil el pronunciarnos: hemos creído indispensable al menos corregir la formulación ternaria, coja, sustituyéndola por dos categorías actanciales, en forma de oposiciones:

sujeto *vs.* actante,
destinador *vs.* destinatario.

A partir de aquí hemos podido intentar la extrapolación siguiente: puesto que el discurso «natural» no puede ni aumentar el número de actantes ni ampliar la captación sintáctica de la significación más allá de la frase, debe suceder lo mismo en el interior de todo microuniverso; o

más bien al contrario: el microuniverso semántico no puede ser definido como universo, es decir, como un todo de significación, más que en la medida en que puede surgir en todo momento ante nosotros como un espectáculo simple, como una estructura actancial.

Dos retoques de orden práctico han sido necesarios a continuación para ajustar este modelo actancial, tomado de la sintaxis, a su nuevo estatuto semántico y a las nuevas dimensiones del microuniverso: considerar, por una parte, la reducción de los actantes sintácticos a su estatuto semántico (María, ya reciba la carta, ya se le envíe, es siempre «destinatario»); y reunir, por otra parte, todas las funciones manifestadas en un corpus y atribuidas, sea cual fuere su dispersión, a un solo actante semántico, a fin de que cada actante manifestado posea, detrás de sí, su propio investimiento semántico y de que podamos decir que el conjunto de los actantes reconocidos, sean cuales fueren las relaciones entre ellos, son representativos de la manifestación entera.

He aquí hasta dónde se llega con la hipótesis de un modelo actancial considerado como uno de los principios posibles de la organización del universo semántico, demasiado considerable para ser captado en su totalidad, en microuniversos accesibles al hombre. Sería ahora necesario que las descripciones concretas de los dominios delimitados, o, por lo menos, de las observaciones de carácter general que, sin apoyarse en análisis precisos, llevaran sin embargo a conjuntos significantes vastos y diversos, vinieran a confirmar estas extrapolaciones lingüísticas, aportando al mismo tiempo informaciones acerca de la significación y acerca de las posibles articulaciones de las categorías actanciales.

Los actantes del cuento popular ruso

Una primera confirmación de esta hipótesis ha sido aportada en nuestra opinión por V. Propp, en su *Morphologie du conte populaire russe*, cuya traducción americana, relativamente reciente, es conocida sólo desde hace poco en Francia. Tras haber definido el cuento popular como un desarrollo, en la línea temporal, de sus 31 funciones, Propp se plantea la cuestión de los actantes, o de los *dramatis personae*, como él los llama. Su concepción de los actantes es funcional: los personajes se definen, según él, por las «esferas de acción» en las cuales participan, estando constituidas estas esferas por los haces de funciones que les son atribuidas. La invariancia que podemos observar comparando todos los contextos-ocurrencia del corpus es la de las esferas de acción que son atribuidas a los personajes (a los que nosotros preferimos llamar *actores*), variables de uno a otro cuento. Ilustrando esto con la ayuda de un esquema simple (véase más abajo), vemos que, si definimos las funciones F_1, F_2 y F_3 como constituyentes de la esfera de la actividad de un cierto actante A_1, la invarian-

cia de esta esfera de actividad de un cuento al otro permite considerar a los actores a_1, a_2 y a_3 como expresiones ocurrenciales de uno solo y el mismo actante A_1, definido por la misma esfera de actividad.

	mensaje 1		mensaje 2		mensaje 3	
cuento 1	F_1	a_1	F_2	a_1	F_3	a_1
cuento 2	F_1	a_2	F_2	a_2	F_3	a_2
cuento 3	F_1	a_3	F_2	a_3	F_3	a_3

De donde deriva que, si los actores pueden ser instituidos en el interior de un cuento ocurrencia, los actantes, que son clases de actores, no pueden serlo sino a partir del corpus de todos los cuentos: una articulación de actores constituye un *cuento* particular; una estructura de actantes, un *género*. Los actantes poseen, pues, un estatuto metalingüístico por relación a los actores; presuponen acabado, por otra parte, el análisis funcional, es decir, la constitución de las esferas de acción.

Este doble procedimiento: la institución de los actores por la descripción de sus funciones y la reducción de las clases de actores a actantes del género, le permite a Propp establecer un inventario definitivo de los actantes, que son:

1.º *the villain;*
2.º *the donor (provider);*
3.º *the helper;*
4.º *the sought-for person (and her father);*
5.º *the dispatcher;*
6.º *the hero;*
7.º *the false hero.*

Este inventario le autoriza a dar una definición actancial del cuento popular ruso, como un relato de 7 personajes.

Los actantes del teatro

En el punto mismo en que Propp detiene su análisis, hallamos otro inventario bastante semejante: el catálogo de las «funciones» dramáticas presentado por E. Souriau, en su obra *Les 200.000 situations dramatiques*. La reflexión de Souriau, aunque subjetiva y carente de apoyo en ningún análisis concreto, no está muy alejada de la descripción de

Propp; dicha reflexión la prolonga incluso en cierta medida. Es poco probable que Souriau haya conocido la obra de Propp. Una cuestión de este tipo no es ni siquiera pertinente. El interés del pensamiento de Souriau consiste en el hecho de haber mostrado que la interpretación actancial podía aplicarse a un tipo de relatos –las obras teatrales– muy diferente del cuento popular y que sus resultados podían ser comparables a los primeros. Encontramos allí, aunque expresadas en otros términos, las mismas distinciones entre la historia de eventos (que no es para él más que una serie de «temas dramáticos») y el nivel de la descripción semántica (que se hace a partir de las «situaciones», descomponibles en procesos de actantes). Encontramos, finalmente, un inventario limitativo de los actantes (a los que bautiza, con arreglo a la terminología sintáctica tradicional, con el nombre de *funciones*). Por desgracia, tras haber vacilado algún tiempo entre 6 y 7 funciones dramáticas, Souriau se decidió finalmente a limitar su número a 6 (número discutido, por otra parte, en sus *Techniques de l'oeuvre*, por Guy Michaud, el cual desearía restablecer la séptima función, la del traidor): se habrían obtenido así definiciones paralelas de dos géneros diferentes –cuento popular y pieza teatral–, que, cada uno por separado, se habrían afirmado como relatos de 7 personajes.

El inventario de Souriau se presenta del modo siguiente:

León..... la Fuerza temática orientada;
Sol..... el Representante del Bien deseado, del Valor orientante;
Tierra..... el Obtenedor virtual de ese Bien (aquel para el cual trabaja el León);
Marte..... el Oponente;
Balanza.... el Árbitro, atribuidor del Bien;
Luna ..... el Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas precedentes.

No hay que dejarse desanimar por el carácter, a la vez energético y astrológico, de la terminología de Souriau: no logra velar tal terminología una reflexión que no está falta de coherencia.

La categoría actancial «sujeto» *versus* «objeto»

Las definiciones de Propp y de Souriau confirman nuestra interpretación en un punto importante: un número restringido de términos actanciales basta para dar cuenta de la organización de un microuniverso. Su insuficiencia reside en el carácter a la vez demasiado e insuficientemente formal que hemos querido dar a dichas definiciones: definir un género solamente por el número de los actantes, haciendo abstracción de todo contenido, es colocar la definición a un nivel formal demasiado elevado; presentar los actantes en forma de un simple inventario, sin preguntarse acerca de las relaciones posibles entre sí, es renunciar demasia-

do pronto al análisis, dejando la segunda parte de la definición, sus rasgos específicos, a un nivel de formalización insuficiente. Parece, por tanto, necesaria una categorización del inventario de los actantes: vamos a intentarla comparando, en una primera aproximación, los tres inventarios de que disponemos: el de Propp, el de Souriau, y aquel otro, más restringido, ya que no comporta más que dos categorías actanciales, que hemos podido extraer de las consideraciones acerca del funcionamiento sintáctico del discurso.

Una primera observación permite hallar e identificar, en los dos inventarios de Propp y de Souriau, los dos actantes sintácticos constitutivos de la categoría «sujeto» vs. «objeto». Es asombroso, hay que señalarlo desde ahora, que la relación entre el sujeto y el objeto, que tanto trabajo nos ha costado precisar, sin que lo hayamos logrado completamente, aparezca aquí con un investimiento semántico idéntico en los dos inventarios, el de «deseo». Parece posible concebir que la transitividad, o la *relación teleológica*, como hemos sugerido llamarla, situada en la dimensión mítica de la manifestación, aparezca, como consecuencia de esta combinación sémica, como un semema que realiza el efecto de sentido «deseo». Si ocurre así, los dos microuniversos que son el género «cuento popular» y el género «espectáculo dramático», definidos por una primera categoría actancial articulada según el deseo, son capaces de producir relatos ocurrencias en que el deseo será manifestado en su forma a la vez práctica y mítica de «búsqueda».

El cuadro de las equivalencias de esta primera categoría será el siguiente:

Sintaxis	Sujeto	*vs.*	Objeto
Propp	*Hero*	*vs.*	*Sought-for person*
Souriau	la Fuerza temática orientada	*vs.*	el Representante del Bien deseado, del Valor orientante

La categoría actancial «destinador» *versus* «destinatario»

La búsqueda de lo que podría corresponder, en las intenciones de Propp y de Souriau, a esta segunda categoría actancial no puede por menos de plantear alguna dificultad, debido a la frecuente manifestación sincrética de los actantes –ya encontrada en el nivel de la sintaxis–, acumulación a menudo constatada, de dos actantes, presentes en la forma de un solo actor.

Por ejemplo, en un relato que no fuera más que una trivial historia de amor que acabara, sin la intervención de los padres, con el matrimonio, el sujeto es a la vez el destinatario, en tanto que el objeto es al mismo tiempo el destinador del amor:

$$\frac{\textit{Él}}{\textit{Ella}} \cong \frac{\text{Sujeto + Destinatario}}{\text{Objeto + Destinador}}$$

Los cuatro actantes se encuentran ahí, simétricos e invertidos, pero sincretizados bajo la forma de dos actores.

Pero vemos también –y la canción de Michel Legrand, cantada en *Les Parapluies de Cherbourg*, lo muestra en un resumen impresionante:

«Un homme, une femme,
Une pomme, un drame»–

con qué facilidad la disjunción del objeto y del destinador puede producir un modelo de tres actantes.

En un relato del tipo de *La Quête du Saint-Graal*, por el contrario, los cuatro actantes, bien distintos, son articulados en dos categorías:

$$\frac{\text{Sujeto}}{\text{Objeto}} \cdot \frac{\textit{Héroe}}{\textit{Santo Graal}},$$

$$\frac{\text{Destinador}}{\text{Destinatario}} \cdot \frac{\textit{Dios}}{\textit{Humanidad}}.$$

La descripción de Souriau no plantea dificultades. La categoría

Destinador vs. Destinatario

está en este caso claramente marcada como la oposición entre

el Árbitro, dispensador del Bien vs. *el Obtenedor virtual de ese Bien*

En el análisis de Propp, en cambio, el destinador parece estar articulado en dos actores, el primero de los cuales es bastante ingenuamente confundido con el objeto del deseo:

(the sought-for person and) her father,

en tanto que el segundo aparece, como era de esperar, bajo el nombre de *dispatcher* (mandador). En las ocurrencias, en efecto, es ora el rey, ora el

padre –confundidos o no en un solo actor–, quien encarga al héroe de una misión. Podemos, pues, sin grandes retoques y sin recurrir al psicoanálisis, reunir el padre de la persona deseada con el mandador, considerándolos, cuando se presenten por separado, como dos actores de un mismo actante.

En cuanto al destinatario, parece que, en el cuento popular ruso, su campo de actividad se funde completamente con el del sujeto-héroe. Una cuestión teórica que cabe plantearse a este propósito, y que volveremos a encontrarnos más adelante, es la de saber si tales fusiones pueden ser consideradas como criterios pertinentes para la división de un género en subgéneros.

Vemos que las dos categorías actanciales parecen constituir, hasta ahora, un modelo simple centrado enteramente sobre el Objeto, que es a la vez objeto de deseo y objeto de comunicación.

La categoría actancial «adyuvante» *versus* «oponente»

Resulta más difícil acertar la articulación categórica de los otros actantes, aun cuando sólo fuera porque nos falta el modelo sintáctico. Reconocemos, sin embargo, sin dificultad, dos esferas de actividad y, en el interior de éstas, dos tipos de funciones bastante distintas:

1. Las unas que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación.
2. Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto.

Estos dos haces de funciones pueden ser atribuidos a dos actantes distintos, a los que designaremos con los nombres de

Adyuvante *vs.* Oponente.

Esta distinción corresponde bastante bien a la formulación de Souriau, de quien tomamos el término *oponente*; preferimos el término *adyuvante*, introducido por Guy Michaud, a «auxilio» de Souriau. En cuanto a la formulación de Propp, encontramos en ella al oponente, denominado peyorativamente *villain* (= traidor), mientras que el adyuvante recubre dos personajes, el *helper* y el *donor* (=*provider*). Esta elasticidad del análisis puede sorprender a primera vista.

No hay que olvidar, sin embargo, que los actantes son instituidos por Propp, sin hablar de Souriau, a partir de sus esferas de acción, es decir, con ayuda solamente de la reducción de las funciones y sin tener en cuenta la homologación indispensable. No se trata aquí de hacer la crítica de Propp, cuyo papel de precursor es considerable, sino simplemente de registrar los progresos realizados, durante estos treinta últimos años, debido a la generalización de los procedimientos estructuralistas. Hay además que tener en cuenta el hecho de que es más fácil operar cuando disponemos de dos inventarios comparables que cuando disponemos de uno solo.

Podemos preguntarnos a qué corresponde, en el universo mítico cuya estructura actancial queremos explicitar, esta oposición entre adyuvante y oponente. A primera vista, todo sucede como si, al lado de los principales interesados, aparecieran ahora, en el espectáculo proyectado sobre una pantalla axiológica, actantes que representan, de modo esquematizado, las fuerzas malhechoras y bienhechoras del mundo, encarnaciones del ángel de la guarda y del diablo del drama cristiano de la Edad Media.

Llama también la atención el carácter secundario de estos dos últimos actantes. Jugando un poco con las palabras, podríamos decir, pensando en la forma participial mediante la cual los hemos designado, que se trata en este caso de «participantes» circunstanciales, y no de verdaderos actantes del espectáculo. Los participios no son de hecho sino adjetivos que determinan a los substantivos en la misma medida en que los adverbios determinan a los verbos.

Cuando, en el transcurso del procedimiento de normalización, hemos querido conceder un estatuto formal a los adverbios, los hemos designado como aspectos constitutivos de una subclase hipotáctica de funciones. Existe en francés, en el interior de la clase bastante mal definida de los adverbios, un inventario muy restringido de adverbios de cualidad, que se presentan en forma de dos parejas oposicionales:

volontiers vs. *néanmoins,*
bien vs. *mal,*

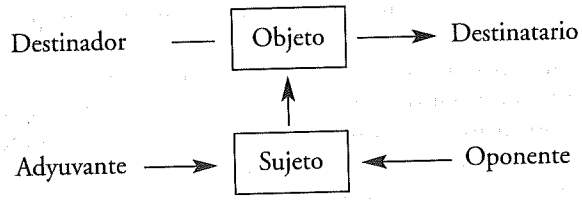
que podrían ser justamente considerados como categorías aspectuales, cuya interpretación semántica parece difícil: la primera categoría indicaría, en el proceso de que se encuentra investida la función, la participación de la voluntad, con o sin previsión de la resistencia; la segunda constituiría la proyección, sobre la función, de la apreciación que el sujeto hace acerca de su propio proceso (cuando el sujeto se identifica con el locutor).

Vemos ya dónde queríamos llegar: en la medida en que las funciones son consideradas como constitutivas de los actantes, no vemos por qué no podríamos admitir que las categorías aspectuales puedan constituirse en *circunstantes*, que serían las formulaciones hipotácticas del actante sujeto. En la manifestación mítica que nos interesa, comprendemos que el adyuvante y el oponente no sean más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo.

Esta interpretación tiene un valor relativo. Trata de explicar la aparición en los dos inventarios, al lado de verdaderos actantes, de los circunstantes, y de dar cuenta a la vez de su estatuto sintáctico y de su estatuto semántico.

El modelo actancial mítico

Este modelo, inducido a partir de los inventarios, que permanecen a pesar de todo inseguros, y construido teniendo en cuenta la estructura sintáctica de las lenguas naturales, parece poseer, en razón de su simplicidad, y para el análisis de las manifestaciones míticas solamente, un cierto valor operatorio. Su simplicidad reside en el hecho de que está por entero centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de adyuvante y oponente:



El investimiento «temático»

Si deseáramos preguntarnos acerca de las posibilidades de utilización, a título de hipótesis estructural, de este modelo que consideramos operatorio, deberíamos comenzar por una observación: el hecho de haber querido comparar las categorías sintácticas con los inventarios de Propp y de Souriau nos ha obligado a considerar la relación entre el sujeto y el objeto –que primeramente nos ha parecido ser, en su generalidad más grande, una relación de orden teleológico, es decir, una modalidad de «poder hacer», que, al nivel de la manifestación de las funciones, habría encontrado un «hacer» práctico o mítico– como una relación más especializada, que comporta un investimiento sémico más pesado, de «deseo», que se transforma, al nivel de las funciones manifestadas, en «búsqueda». Diríamos así que las particularizaciones eventuales del modelo deberían referirse sobre todo a la relación entre los actantes «Sujeto» vs. «Objeto», y manifestarse como una clase de variables constituida por investimientos suplementarios.

Así, simplificando mucho, podríamos decir que para un sabio filósofo de los siglos clásicos, estando precisada la relación del deseo, por un investimiento sémico, como el deseo de conocer, los actantes de su espéctaculo de conocimiento se distribuirían poco más o menos del modo siguiente:

Sujeto	*Filósofo;*
Objeto	*Mundo;*
Destinador	*Dios;*
Destinatario	*Humanidad;*
Oponente	*Materia;*
Adyuvante	*Espíritu;*

De igual modo, la ideología marxista, al nivel del militante, podría ser distribuida, gracias al deseo de ayudar al hombre, de modo paralelo:

Sujeto	*Hombre;*
Objeto	*Sociedad sin clases;*
Destinador	*Historia;*
Destinatario	*Humanidad;*
Oponente	*Clase burguesa;*
Adyuvante	*Clase obrera.*

Éste es el camino que parece haber querido tomar Souriau proponiendo (*op. cit.*, pp. 258-259) un inventario de las principales «fuerzas temáticas», que, por «empírico e insuficiente» que sea, según confesión de su mismo autor, puede darnos una idea de la amplitud de las variaciones a considerar.

Principales fuerzas temáticas

- amor (sexual o familiar, o de amistad –juntando a él admiración, responsabilidad moral, cura de almas);
- fanatismo religioso o político;
- codicia, avaricia, deseo de riquezas, de lujo, de placer, de la belleza ambiente, de honores, de autoridad, de placeres, de orgullo;
- envidia, celos;
- odio, deseo de venganza;
- curiosidad (concreta, vital o metafísica);
- patriotismo;
- deseo de un cierto trabajo y vocación (religiosa, científica, artística, de viajero, de hombre de negocios, de vida militar o política);
- necesidad de reposo, de paz, de asilo, de liberación, de libertad;
- necesidad de Otra Cosa y de en Otra Parte;

- necesidad de exaltación, de acción sea la que fuere;
- necesidad de sentirse vivir, de realizarse, de completarse;
- vértigo de todos los abismos del mal o de la experiencia;
- todos los temores:
  miedo a la muerte,
    al pecado, a los remordimientos,
    al dolor, a la miseria,
    a la fealdad ambiente,
    a la enfermedad,
    al tedio,
    a la pérdida del amor;
  temor a la desdicha de los que nos están próximos, de su sufrimiento o de su muerte, de su abyección moral, de su envilecimiento;
  temor o esperanza de las cosas del más allá (?).

No podemos reprochar a esta enumeración la falta de lo que el autor no ha tratado de poner en ella: su falta de exhaustividad o la ausencia de toda clasificación. Podemos, en cambio, señalar en ella una distinción importante que, de otro modo, hubiera podido tal vez escapársenos: la oposición de los deseos y de las necesidades, por un lado, y de «todos los temores», por otro. Vemos que el modelo actancial propuesto, centrado en torno a la relación de «deseo», es susceptible de transformación negativa, y que la sustitución de los términos en el interior de la categoría

obsesión *vs.* fobia

debería, en principio, tener repercusiones profundas en la articulación del conjunto de los términos del modelo.

Pero al principal defecto de la hipótesis que acabamos de emitir, y que es la posibilidad de la particularización del modelo por el investimiento progresivo y variable de su relación de objeto, aparece aquí con nitidez: los investimientos posibles enumerados por Souriau no interesan al modelo propiamente dicho, sino que dicen la relación al contenido semántico sea del actante sujeto, sea del actante objeto, que puede serle atribuido por otros procedimientos, especialmente por el análisis cualificativo, anterior a la construcción del modelo actancial.

Las inversiones económicas

Hablando de inversiones, nos es difícil no dar un ejemplo de manifestación mítica contemporánea que desarrolla una estructura actancial conforme, en sus líneas generales, al modelo operatorio propuesto, en un

campo en que sólo una manifestación práctica parecería tener derecho de ciudadanía: el de las inversiones empresariales. La documentación nos ha sido proporcionada por F. y J. Margot-Duclot, en *Une enquête clinique sur les comportements d'investissements*, destinada a aparecer en una obra colectiva: *L'Économie et les sciences humaines.* Los resultados de esta encuesta, llevada a cabo en forma de entrevistas no directivas, se pueden analizar en el cuadro de un modelo actancial, que desarrolla, ante el encuestador, el jefe de empresa que quiere describir su propia actividad económica y transformarla, de hecho, en un corpus de comportamientos moralizados, es decir, míticos, que revelan una estructura actancial implícita.

El sujeto-héroe es, naturalmente, el inversionista, el cual, queriendo describir una sucesión de comportamientos económicos, experimenta la necesidad de dar cuenta de su propio papel y lo valoriza.

El objeto, ideológico, de la inversión es la salvación de la empresa, su protección: el héroe llega a veces a hablar de ésta, estilísticamente, como de un niño a quien hay que proteger de las amenazas del mundo exterior.

El oponente se presenta en la forma del progreso científico y técnico, que amenaza al equilibrio establecido.

El adyuvante son, en primer lugar, evidentemente, los estudios preparatorios, anteriores a la inversión: estudios de mercado, de patentes, de rentabilidad, investigaciones de econometría e investigaciones operatorias; pero todo esto, a pesar de la amplitud de los desarrollos oratorios a los que el tema se presta, no es nada, en el fondo, en comparación con la urgencia, en el momento decisivo, del olfato y de la intuición, de esa fuerza mágica y «vigorificante» que transforma al presidente-director general en héroe mítico.

El destinador es el sistema económico que confía al héroe, a continuación de un contrato implícito, la misión de salvar, mediante el ejercicio exaltante de la libertad individual, el porvenir de la empresa.

El destinatario, de modo contrario a lo que sucede en el cuento popular ruso, en que se confunde con el sujeto, es aquí la empresa misma, actor sincrético que subsume el actante objeto y el actante destinatario: pues el héroe es desinteresado, y la recompensa no es la hija del rey confiada a Iván-el-tonto-del-pueblo, sino la rentabilidad de la empresa.

Nos ha parecido interesante señalar este ejemplo, no tanto para evidenciar la existencia de modelos míticos con ayuda de los cuales el hombre contemporáneo interpreta su actividad aparentemente racionalizada –las observaciones de un Roland Barthes nos han habituado suficientemente a estas cosas–, sino sobre todo para ilustrar el carácter complejo –a la vez positivo y negativo, práctico y mítico– de la manifestación discursiva, cosa que debe tener en cuenta, en todo momento, la descripción.

Actantes y actores

El procedimiento del investimiento temático de la relación de objeto, por el solo hecho de que corre riesgo de hacer confundir, en cada momento, la descripción del modelo actancial con el anális cualificativo, aun suponiendo que este análisis sea válido, no es suficiente para dar cuenta de la variación de los modelos actanciales y para promover su tipología. No nos resta, pues, más que volver a los mismos actantes para ver en qué medida los esquemas de distribución de los actantes, por una parte, y los tipos de relaciones estilísticas entre actantes y actores, por otra, podrían servir de criterios para una particularización «tipologizante» de los modelos actanciales.

El primer criterio tipológico de este género pudiera ser el sincretismo, a menudo registrado, de los actantes; podríamos así subdividir los modelos en géneros, según la naturaleza de los actantes que pueden ser sincretizados: en el cuento popular, según hemos visto, son el sujeto y el destinatario los que se constituyen en archiactante; en el modelo de investimiento económico, en cambio, el archiactante se realiza por el sincretismo del objeto y del destinatario, etc. Tomado en un terreno no axiológico, el ejemplo podría ser más esclarecedor: así, la reina, en el juego de ajedrez, es el archiactante sincrético del alfil y de la torre.

Por lo que se refiere al segundo criterio, el sincretismo se ha de distinguir de la división analítica de los actantes en actores hiponímicos o hipotácticos, que corresponde a la distribución complementaria de sus funciones. Así es como Propp ha intentado –de modo bastante desafortunado, en nuestra opinión– definir al destinador como *the sought-for person and her father*, queriendo probablemente salvar la dignidad humana de la mujer objeto. Los análisis de Lévi-Strauss han mostrado que la mitología, para dar cuenta, al nivel de los actores, de las distribuciones complementarias de las funciones, manifiesta a menudo una preferencia por las denominaciones actanciales propias de las estructuras del parentesco. Los actantes se agrupan en este caso a menudo en parejas de actores tales como: *marido* y *mujer*, *padre* e *hijo*, *abuela* y *nieto*, *gemelos*, etc. (Secundariamente hay que distinguir también entre las oposiciones categóricas que reflejan las distribuciones complementarias de funciones, y los desdoblamientos retóricos, procedimientos que pueden pronto resultar estereotipados.) Es aquí donde podemos plantearnos la cuestión de saber a qué corresponden exactamente los modelos de parentesco utilizados por el psicoanálisis para la descripción de las estructuras actanciales individuales: ¿han de ser situados al nivel de la distribución de los actantes en actores, o representan, tras una generalización que, a primera vista, parecería abusiva, formulaciones metafóricas de las categorías actanciales?

El tercer criterio tipológico pudiera ser eventualmente el de la ausencia de uno o de varios de los actantes. Las consideraciones teóricas no permiten encarar sino con mucho escepticismo una tal posibilidad. Los ejemplos de ausencia de actantes citados por Souriau se interpretan todos ellos como efectos dramáticos producidos por la espera de la manifestación de un actante, lo cual no es lo mismo que la ausencia, sino más bien su contrario: así, la ausencia de Tartufo durante los dos primeros actos de la comedia o la espera de los salvadores en la historia de Barba Azul hacen más aguda la presencia del actante todavía no manifestado en la economía de la estructura actancial.

Desde el punto de vista operatorio, y sin plantear el problema de la realidad de tal o cual distribución de actantes, podemos considerar el modelo actancial propuesto como un óptimum de descripción, reductible a una estructura archiactancial más simple, pero también extensible (dentro de unos límites que es difícil a primera vista precisar, pero que ciertamente no son considerables), debido a la posible articulación de los actantes en estructuras hipotácticas simples.

Una cuestión totalmente diferente es la de la denominación de los actantes, que no dice relación más que por una débil parte al análisis funcional a partir del cual, siguiendo a Propp, tratamos de construir el modelo actancial, aun cuando no se vea la razón que pudiera impedirle articular los contenidos descritos gracias al análisis cualificativo. La denominación de los actantes, que, por esto mismo, toman la apariencia de actores, no puede, las más de las veces, ser interpretada más que en el cuadro de una descripción taxonómica: los actantes aparecen en ella, bajo forma de sememas construidos, como lugares de fijación en el interior de la red axiológica, y la denominación de tales sememas –ya lo hemos visto con ocasión del análisis del semema al que arbitrariamente hemos denominado *fatigué*–, si no es contingente, dice relación al nivel estilístico y no puede, por consiguiente, ser justificada sino tras el análisis cualificativo exhaustivo. Aunque estando de acuerdo en principio con Lévi-Strauss cuando dice, a propósito del análisis de Propp, que la descripción del universo del cuento popular no puede ser completa debido a nuestra ignorancia de la red axiológica cultural que lo subtiende, no pensamos que esto constituya el obstáculo mayor para la descripción que, aunque quedando incompleta, puede ser pertinente. Así, a partir de secuencias comparables, tomadas de los diferentes cuentos-ocurrencia, tales como:

> Un árbol indica el camino...,
> Una grulla sirve de corcel...,
> Un pájaro espía...,

podemos reducir los predicados a una función común de «ayuda» y postular para los tres actores un actante adyuvante que los subsume: somos incapaces de hallar, sin recurrir a una descripción axiológica, imposible en este caso, el porqué de las denominaciones de los actores.

Sin embargo, los primeros elementos de una estilística actancial no son tal vez imposibles de formular partiendo solamente del análisis funcional.

YURI M. LOTMAN (1922-1993) nació en una ciudad cuyo signo, San Petersburgo, Petrogrado, Leningrado, oscila a golpes de fluctuación ideológica. Durante sus estudios de filología en Leningrado recibió la influencia directa de formalistas como Tomashevski, Eikhenbaum y Propp, o la indirecta del admirado Tinianov. En su formación confluyen fuerzas diversas, el mentado formalismo, la tradición petersburguesa de estudios literarios (en la que está Bakhtin), la tradición lingüística de los moscovitas (Trubetzkoi y Jakobson). A ello se suma su gusto por las ciencias empíricas (entomología) y por las matemáticas. En 1949 se traslada a Tartu (Estonia). Entre 1950 y 1964 se entrega fervientemente al estudio de la literatura rusa, que materializa en libros *Andrei Serguéievich Kaisarov y la lucha social de su tiempo* (1958), y mucho más adelante, *Sobre la novela de Pushkin, Eugenio Oneguin* (1975) o *En la escuela de la palabra poética: Pushkin, Lérmontov, Gógol* (1988). En 1964 se publican sus *Lecciones de poética estructural,* en las que es nítida la confluencia de formalismo, estructuralismo y métodos matemáticos. Le influyen mucho la antropología estructural de Lévi-Strauss y las reflexiones de Mukařovský en torno al binomio diacronía/sincronía. Entre 1964 y 1974 funda la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú, centro neurálgico de la semiótica europea, cuyos sucesivos *Trabajos sobre los sistemas de signos* incorporan aportaciones de la cibernética y la teoría de la información, con el fin de superar el *impasse* del formalismo. Estas aportaciones son evidentes en la *Estructura del texto artístico* (1970) y en *Análisis del texto poético* (1972). Lotman insiste en la importancia de conceptos como entropía y ruido, afirmando que «el arte posee la capacidad de tornar el ruido en información». Y además: «la belleza es información». La literatura es uno más de los «sistemas modelizantes secundarios», superpuestos sobre el sistema primario, el lenguaje natural. De este modo, la literatura pasa a ser otro sistema cultural, en plano de equivalencia con la música (que estudia en *Estética y semiótica del cine,* 1973), el cine, la religión, el arte o el mito. Esta reclamación de una semiótica cultural amplia, calificada por muchos de heterodoxa, no frena el alcance de sus análisis literarios, sofisticados, rigurosos, y valientes: «La poesía no describe con otros medios el mismo mundo que la prosa, sino que crea su mundo». Destaca su fidelidad a fórmulas estructuralistas («En el arte todo lo estructuralmente interesante se semantiza») y su originalidad analítica al distinguir entre culturas textualizadas y culturas gramaticalizadas. Durante los años setenta y ochenta, Lotman se vuelca al estudio de tipología de las culturas y el plurilingüismo cultural. Es notable su atención creciente al problema de la imprevisibilidad, el ruido y la incomprensión: *Cultura y explosión* (1993). En España sus ensayos más relevantes se han recogido en la extraordinaria compilación titulada *La semiosfera* (1996).

Yuri M. Lotman
El concepto del lenguaje del arte literario*

Si utilizamos el concepto de «lenguaje del arte» en el sentido que hemos convenido, es evidente que la literatura, como una de las formas de comunicación de masas, debe poseer su propio lenguaje. «Poseer su propio lenguaje»: esto significa tener un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación que permiten transmitir ciertos mensajes.

Pero la literatura ya se sirve de uno de los tipos de lenguaje: la lengua natural. ¿Cuál es la correlación existente entre el «lenguaje de la literatura»[1] y la lengua natural en que la obra está escrita (ruso, inglés, italiano o cualquier otra)? ¿Pero existe además este «lenguaje de la literatura» o basta con distinguir entre contenido de la obra («mensaje»; cfr. la pregunta ingenua del lector: «¿De qué trata?») y el lenguaje de la literatura como un estrato estilístico funcional de la lengua natural nacional?

Con el fin de dilucidar esta cuestión planteémonos la siguiente tarea completamente trivial. Seleccionemos los siguientes textos: grupo I, un cuadro de Delacroix, un poema de Byron, una sinfonía de Berlioz; grupo II, un poema de Mickiewicz, obras para piano de Chopin; grupo III, textos poéticos de Derzhavin, conjuntos arquitectónicos de Bazhenov. Propongámonos, como ya se ha hecho reiteradamente en diversos estudios de historia de la cultura, representar los textos dentro de cada grupo como un solo texto, reduciéndolos a variantes de un cierto tipo invariante. Este tipo invariante será para el primer grupo el «romanticismo europeo occidental»; para el segundo, el «romanticismo polaco»; para el tercero, el «prerromanticismo ruso». Se sobreentiende que se puede plantear la tarea de describir los tres grupos como un solo texto introduciendo un modelo abstracto de invariante de segundo grado.

Si nos planteamos esta tarea, deberemos, naturalmente, aislar un sistema de comunicación –un «lenguaje»– primero para cada uno de los grupos, después, para los tres juntos. Supongamos que la descripción de estos sistemas se hace en ruso. Es claro que en este caso el ruso aparecerá como metalengua de la descripción (dejamos de lado el problema acerca de la impropiedad de semejante descripción, ya que es inevitable la influencia modelizadora de la metalengua sobre el objeto), pero el «len-

---

* Texto tomado de Y. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico,* trad. Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1978, pp. 32-46.

[1] Por las definiciones dadas anteriormente está claro que no se trata del significado del término «lenguaje de la literatura» que se le confiere al estudiar la lengua literaria de una época determinada, sino del significado paralelo a los conceptos «lenguaje de la pintura», «lenguaje de la escultura», «lenguaje de la danza».

guaje del romanticismo» descrito (o cualquiera de los sublenguajes parciales correspondientes a los tres grupos indicados) no puede identificarse con ninguna de las lenguas naturales, puesto que será válido para la descripción de textos no verbales. Y, sin embargo, el modelo de lenguaje del romanticismo obtenido de este modo puede aplicarse asimismo a las obras literarias y, a un nivel determinado, puede describir el sistema de su construcción (a un nivel común para textos verbales y no verbales).

Pero es preciso examinar qué relación guardan con la lengua natural aquellas estructuras que se forman en el interior de las construcciones literarias y que no pueden ser transcodificadas a los lenguajes de las artes no verbales.

La literatura se expresa en un lenguaje especial, el cual se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario. Por eso la definen como un sistema modelizador secundario. Desde luego, la literatura no es el único sistema modelizador secundario, pero su estudio dentro de esta serie de sistemas nos llevaría demasiado lejos de nuestro objetivo inmediato.

Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a ésta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. Intentaremos demostrarlo.

En las lenguas naturales es relativamente fácil distinguir los signos –unidades invariantes estables del texto– y las reglas sintagmáticas. Los signos se dividen claramente en planos de contenido y de expresión, entre los cuales existe una relación de no condicionamiento mutuo, de convencionalidad histórica. En el texto artístico verbal no sólo los límites de los signos son distintos, sino que el concepto mismo de signo es diferente.

Ya hemos tenido ocasión de señalar que los signos en el arte no poseen un carácter convencional, como en la lengua, sino icónico, figurativo[2]. Esta tesis, evidente por lo que se refiere a las artes figurativas, aplicada a las artes verbales arrastra una serie de consecuencias esenciales. Los signos icónicos se construyen de acuerdo con el principio de una relación condicionada entre la expresión y el contenido. Por ello es generalmente difícil delimitar los planos de expresión y de contenido en el sentido habitual para la lingüística estructural. El signo modeliza su contenido. Se comprende que, en estas condiciones, se produzca en el texto artístico la semantización de los elementos extrasemánticos (sintácticos) de la lengua natural. En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel.

Pero es necesario recordar aquí que son precisamente los elementos

[2] Y. LOTMAN, *Lekcij po struktural'noj poetike* (Lecciones de poética estructural), en *Trudy po znakovyb sistemam* (Trabajos sobre sistemas de signos), I, Tartu, 1965, pp. 39-44.

sintagmáticos los que en la lengua natural marcan los límites de los signos y segmentan el texto en unidades semánticas. Al eliminar la oposición «semántica-sintaxis», los límites del signo se erosionan. Decir: todos los elementos del texto son elementos semánticos, significa decir: en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo.

En una cierta relación así sucede: el texto es un signo integral, y todos los signos aislados del texto lingüístico general se reducen en él al nivel de elementos del signo.

De este modo, todo texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*. A primera vista esto contradice a la conocida tesis de que los elementos repetidos que forman un conjunto cerrado pueden servir para transmitir información. Sin embargo, la contradicción es sólo aparente. Primero, porque, como ya hemos señalado, la estructura ocasional del modelo creada por el escritor se impone al lector como lenguaje de su conciencia. Lo ocasional se ve sustituido por lo universal. Pero no se trata solamente de eso. El signo «único» se revela «ensamblado» de signos tipo y, a un nivel determinado, «se lee» de acuerdo con las reglas tradicionales. Toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional deja de percibirse su carácter innovador.

Aun representando un *solo* signo, el texto sigue siendo un *texto* (una secuencia de signos) en una lengua natural y por ello conserva la división en palabras-signos del sistema lingüístico general. Surge así ese fenómeno característico del arte por el cual un mismo texto, al aplicarle diferentes códigos, se descompone distintamente en signos.

Simultáneamente a la conversión de los signos lingüísticos generales en elementos del signo artístico, tiene lugar un proceso contrario. Los elementos del signo en el sistema de la lengua natural –fonemas, morfemas–, al pasar a formar parte de unas repeticiones ordenadas, se semantizan y se convierten en signos. De este modo, un mismo texto puede leerse como una cadena organizada según las reglas de la lengua natural, como una secuencia de signos de mayor entidad que la segmentación del texto en palabras, hasta la conversión del texto en un signo único, y como una cadena, organizada de un modo especial, de signos más fraccionados que la palabra, hasta llegar a los fonemas.

Las reglas de la sintagmática del texto están asimismo relacionadas con esta tesis. No se trata únicamente de que los elementos semánticos y sintagmáticos sean mutuamente convertibles, sino también de que el texto artístico se presenta simultáneamente como conjunto de frases, como frase y como palabra. En cada uno de estos casos el carácter de las conexiones sintagmáticas es distinto. Los dos primeros casos no exigen comentarios, pero es preciso detenerse en el último.

Sería un error considerar que la coincidencia de los límites del signo con los límites del texto elimina el problema de la sintagmática. Estudiado de este modo, el texto puede dividirse en signos y respectivamente organi-

zarse sintagmáticamente. Pero no se tratará de la sintagmática de la cadena, sino de la sintagmática de la jerarquía: los signos aparecerán ligados como las muñecas rusas, uno dentro del otro.

Semejante sintagmática es perfectamente real para la construcción de un texto artístico, y si para el lingüista resulta insólita, el historiador de una cultura hallará fácilmente paralelos, por ejemplo, en la estructura del mundo vista por un hombre del Medievo.

Para el pensador medieval el mundo no es un *conjunto* de esencias, sino una *esencia*, no una frase, sino una palabra. Pero esta palabra está jerárquicamente compuesta de palabras aisladas, como insertas unas en otras. La verdad no radica en la acumulación cuantitativa, sino en el ahondamiento (no hace falta leer libros –muchas palabras–, sino reflexionar sobre una palabra, no acumular nuevos conocimientos, sino interpretar los viejos).

De lo dicho se infiere que el arte verbal, aunque se basa en la lengua natural, lo hace únicamente con el fin de transformarla en su propio lenguaje, secundario, lenguaje del arte. En cuanto a este «lenguaje del arte», se trata de una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico. Está asimismo relacionado, al parecer, con la densidad semántica del arte, inaccesible a otros lenguajes no artísticos. El arte es el procedimiento ¿más económico? y más compacto de almacenamiento y de transmisión de la información. Pero el arte posee asimismo otras propiedades que merecen perfectamente la atención del especialista en cibernética y, con el tiempo, quizá, del ingeniero constructor.

Al poseer la capacidad de concentrar una enorme información en la «superficie» de un pequeño texto (cfr. el volumen de un cuento de Chejov y de un manual de psicología), el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste.

El problema sobre los medios con los que se alcanza esto debe preocupar no sólo al humanista. Basta con imaginarse un dispositivo construido de un modo análogo que transmita información científica para comprender que el descubrimiento de la naturaleza del arte como sistema de comunicación puede producir una revolución en los métodos de conservación y transmisión de la información.

Sobre la pluraridad de los códigos artísticos

La comunicación artística posee una interesante peculiaridad: los tipos habituales de conexión conocen únicamente dos casos de relaciones del mensaje en la entrada y salida del canal de comunicación: la

correspondencia y la no correspondencia. Esta última se considera un error y surge a causa del «ruido en el canal de conexión», es decir, diversas circunstancias que obstaculizan la transmisión. Las lenguas naturales se aseguran contra las deformaciones gracias al mecanismo de redundancia, una especie de reserva de estabilidad semántica[3].

El problema de la redundancia en el texto artístico no será por el momento objeto de nuestro estudio. En este caso lo que nos interesa es otra cosa: entre la comprensión y la incomprensión del texto artístico existe una amplia zona intermedia. Las diferencias en la interpretación de las obras de arte constituyen un fenómeno cotidiano que, en contra de una extendida opinión, no se debe a causas accesorias fácilmente evitables, sino a causas orgánicamente inherentes al arte. Al menos y por lo que parece, a esta propiedad se debe precisamente la ya señalada capacidad del arte de entrar en correlación con el lector y de ofrecerle justamente la información que necesita y para cuya percepción está preparado.

Aquí debemos detenernos ante todo en una distinción de principio entre las lenguas naturales y los sistemas modelizadores secundarios de tipo artístico. En lingüística ha obtenido reconocimiento la tesis de R. Jakobson sobre la distinción entre las reglas de la síntesis gramatical (gramática del hablante) y la gramática del análisis (gramática del oyente). Un enfoque análogo de la comunicación artística permite descubrir su gran complejidad.

Se trata de que, en una serie de casos, el receptor del texto se ve obligado no sólo a descifrar el mensaje mediante un código determinado, sino también establecer en qué «lenguaje» está codificado el texto.

Aquí es preciso distinguir los siguientes casos:

I. *a)* El receptor y el transmisor emplean un código común: sin duda se sobreentiende que existe un lenguaje artístico común, tan sólo el mensaje es nuevo. Este es el caso de todos los sistemas artísticos de «identidad estética». Cada vez la situación de la realización, la temática y otras condiciones extratextuales sugieren infaliblemente al oyente el único lenguaje artístico posible del texto dado.

b) Una variedad de este caso será la percepción de los modernos textos de masas hechos de clichés. Pero si en el primer caso ello supone la condición para establecer la comunicación artística y

[3] Para la descripción de la redundancia en las lenguas naturales, véase: G. Gleason, *Vvedenije v deskriptivnuju lingvistiku* (Introducción a la lingüística descriptiva), Moscú, 1959, cap. 19. Para una exposición popular del problema de la redundancia desde el punto de vista de la teoría de la información, véase: W. Ross Ashby, *Vvedenije v kibernetiku* (Introducción a la cibernética), Moscú, 1957, pp. 9-16.

como tal se destaca por todos los medios, en el segundo caso el autor se esfuerza por disimular este hecho: confiere al texto los rasgos falsos de otro cliché o sustituye un cliché por otro. En este caso el lector, antes de recibir el mensaje, debe elegir entre los lenguajes artísticos de que dispone aquel en el que está codificado el texto o una parte del mismo. La propia elección de uno de los códigos conocidos produce una información suplementaria. Sin embargo, su magnitud es insignificante, puesto que la lista a partir de la cual se efectúa la elección es siempre relativamente pequeña.

II. Muy distinto es el caso en que el oyente intenta descifrar el texto recurriendo a un código distinto al del creador. Aquí son igualmente posibles dos tipos de relaciones.

a) El receptor impone al texto su lenguaje artístico. En este caso el texto se somete a una transcodificación (a veces incluso a una destrucción de la estructura del transmisor). La información que intenta recibir el receptor es un mensaje más en un lenguaje que ya conoce. En este caso se maneja el texto artístico como si de un texto no artístico se tratara.

b) El receptor intenta percibir el texto de acuerdo con los cánones que ya conoce, pero el método de pruebas y errores le convence de la necesidad de crear un código nuevo, desconocido para él. Tienen lugar aquí una serie de procesos de interés. El receptor entra en pugna con el lenguaje del transmisor y puede resultar vencido en esta lucha: el escritor impone su lenguaje al lector, el cual lo asimila, lo convierte en su instrumento de modelización de la vida. Sin embargo, es más frecuente, al parecer, en la práctica, que en el proceso de asimilación el lenguaje del escritor se deforme, se someta a una especie de criollización de los lenguajes ya existentes en el arsenal de la conciencia del lector. Surge aquí una cuestión fundamental: este proceso posee, al parecer, sus leyes selectivas. En general, la teoría de la mezcla de las lenguas, esencial para la lingüística, deberá desempeñar un enorme papel en el estudio de la percepción del lector.

Otro caso de interés: la relación entre lo casual y lo sistemático en el texto artístico posee distinto significado para el transmisor y para el receptor. Al recibir un mensaje artístico, para cuyo texto debe aún elaborar el código para descifrarlo, el receptor construye un determinado modelo. Pueden surgir aquí sistemas que organicen los elementos casuales del texto confiriéndoles significación. De este modo, al pasar del emisor al receptor, puede aumentar el número de elementos estructurales significativos. Es éste uno de los aspectos de un fenómeno complejo y hasta ahora poco estudiado como es la capacidad del texto artístico para acumular información.

LA MAGNITUD DE LA ENTROPÍA DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS DEL AUTOR Y DEL LECTOR

El problema de la correlación entre el código artístico sintético del autor y el analítico del lector posee otro aspecto. Ambos códigos representan una construcción jerárquica de gran complejidad.

El problema se ve complicado por el hecho de que un mismo texto real puede, a distintos niveles, estar supeditado a diversos códigos (este caso, bastante frecuente, no lo estudiaremos más adelante por razones de simplificación).

Para que un acto de comunicación tenga lugar es preciso que el código del autor y el código del lector formen conjuntos intersacados de elementos estructurales, por ejemplo, que el lector comprenda la lengua natural en la que está escrito el texto. Las partes del código que no se entrecruzan constituyen la zona que se deforma, se somete al mestizaje o se reestructura de cualquier otro modo al pasar del escritor al lector.

Debe señalarse otra circunstancia: últimamente se han emprendido intentos de calcular la entropía del texto artístico y, por consiguiente, de determinar la magnitud de la información. Aquí cabe indicar lo siguiente: en las obras de vulgarización se confunde, a veces, el concepto cuantitativo de la magnitud de la información y el cualitativo, su valor. Sin embargo, se trata de cosas totalmente distintas. La cuestión «¿Existe Dios?» ofrece la posiblidad de elegir entre dos. El ofrecimiento de elegir un plato en el menú de un buen restaurante ofrece la posibilidad de agotar una entropía considerablemente grande. ¿Prueba esto el mayor valor de la información obtenida de la segunda manera?

Al parecer toda la información que entra en la conciencia del hombre se organiza en una jerarquía determinada, y el cálculo de su cantidad tiene sentido únicamente en el interior de los niveles, ya que sólo en estas condiciones se observa la homogeneidad de los factores constitutivos. La cuestión de cómo se forman y se clasifican estas jerarquías de valores pertenece a la tipología de la cultura y debe excluirse de la presente exposición.

Por consiguiente, al abordar los cálculos de la entropía de un texto artístico, se deben evitar las confusiones:

a) de la entropía del código del autor y del lector,
b) de la entropía de los diferentes niveles del código.

El primero en plantear el problema que nos interesa fue el académico A. N. Kolmogorov, cuyos méritos en la creación de la moderna poética son excepcionalmente grandes. Una serie de ideas apuntadas por A. N. Kolmogorov construyó la base de los trabajos de sus alumnos y, en

lo fundamental, determinó la actual orientación de los estudios de lingüística estadística en la poética soviética contemporánea[4].

Ante todo, la escuela de A. N. Kolmogorov planteó y resolvió el problema de la definición estrictamente formal de una serie de conceptos de partida de la ciencia del verso. Seguidamente, apoyándose en un amplio material estadístico, se estudiaron las probabilidades de aparición de determinadas figuras rítmicas en un texto no poético (no artístico), así como las probabilidades de diversas variaciones dentro de los tipos fundamentales de la métrica rusa. Puesto que estos cálculos métricos daban invariablemente características dobles: de los fenómenos del substrato fundamental y de las desviaciones del mismo (el sustrato de la norma lingüística general y el discurso poético como caso individual; las normas estadísticas medidas del yambo ruso y las probabilidades de aparición de variedades aisladas, etc.), surgía la posibilidad de valorar las probabilidades informacionales de una determinada variedad de discurso poético. Con ello, a diferencia de la ciencia del verso de la década de los años 1920, se planteaba el problema de la capacidad de contenido de las formas métricas y, al mismo tiempo, se avanzaba hacia la medición de este contenido con los métodos de la teoría de la información.

Esto, naturalmente, condujo al problema de la entropía del lenguaje poético. A. N. Kolmogorov llegó a la conclusión de que la entropía del lenguaje *(H)* se componía de dos magnitudes: de una determinada capacidad semántica *(h_1)* –capacidad del lenguaje en un texto de una extensión determinada de transmitir una cierta información semántica– y de la flexibilidad del lenguaje *(h_2)*, posibilidad de expresar un mismo contenido con procedimientos equivalentes. Es precisamente h_2 la fuente de la información poética. Los lenguajes con $h_2 = 0$, por ejemplo, los lenguajes artificiales de la ciencia, que excluyen por principio la posibilidad de una sinonimia, no pueden constituir material para la poesía. El discurso poético impone al texto una serie de limitaciones en forma de un ritmo dado, de rimas, normas léxicas y estilísticas. Tras medir qué parte de la capacidad portadora de información se emplea en estas limitaciones (se designa con la letra β), A. N. Kolmogorov formuló una ley, según la cual la creación poética es posible mientras la cantidad de información empleada en las limitaciones no supere $\beta < h_2$, la flexibilidad del texto. En un lenguaje con $\beta \geq h_2$ la creación poética es imposible.

La aplicación por parte de A. N. Kolmogorov de los métodos teórico-informacionales al estudio de los textos poéticos hizo posible la medición exacta de la información artística. Es preciso destacar aquí la extraordinaria prudencia del investigador, quien puso en guardia reiteradamente contra el excesivo entusiasmo por los todavía bastante modestos resultados del estudio matemático-estadístico, teórico-informacional y, en definitiva, cibernético, de la poesía. «La mayor parte de los ejemplos de modelización en las máquinas de los procesos de creación artística, citados en las obras de cibernética, nos sorprenden por su carácter primitivo (compilación de melodías con fragmentos de cuatro o cinco notas tomados de unas decenas de conocidas melodías, etc.). En las publicaciones no cibernéticas el análisis formal de la creación artística hace tiempo que ha alcanzado un nivel elevado. La inclusión en estas investigaciones de las ideas de la teoría de la información y de la cibernética puede ser de gran utilidad. Pero un avance real en esta dirección exige una elevación esencial del nivel de los intereses y de los conocimientos humanísticos entre los investigadores en cibernética»[5].

La distinción por parte de A. N. Kolmogorov de tres componentes fundamentales de la entropía del texto artístico verbal –la diversidad del contenido posible dentro de los límites de un texto de una extensión dada (su agotamiento constituye la información lingüística general), la diversidad de la diferente expresión de un mismo contenido (su agotamiento constituye la información propiamente artística) y las limitaciones formales impuestas a la flexibilidad del lenguaje, –las cuales reducen la entropía de segundo tipo– es de una importancia fundamental.

Sin embargo, el estado actual de la poética estructural permite suponer que las relaciones entre estos tres componentes son dialécticamente mucho más complejas. Ante todo, es preciso señalar que la idea de la creación poética como elección de una de las posibles variantes de exposición de un contenido dado, teniendo en cuenta unas determinadas reglas for-

[4] Cfr. A. N. KOLMOGOROV y A. M. KONDRATOV, *Ritmika poem Majakovskogo* (La rítmica de los poemas de Mayakovski), en *Voprosy jazykoznanija* (Problemas de lingüística), 1962, núm. 3; A. N. KOLMOGOROV y A. V. PROCHOROV, *O dol'nike sovremennoj russkoj poezii* (El «dolnik» en la poesía rusa contemporánea), en *Voprosy jazykoznanija*, 1963, núm. 6; A. N. KOLMOGOROV y A. V. PROCHOROV, *O dol'nike sovremennoj russkoj poezii (statitičeskaja charakteristika dol'nika Majakovskogo, Bagrickovo, Achmatovoj)* (El «dolnik» en la poesía rusa contemporánea [característica estadística del «dolnik» de Mayakovski, Bragritski, Ajmatova]), en *Voprosy jazykoznanija*, 1964, núm. 1. Una exposición de los principios generales del enfoque de A. N. Kolmogorov del lenguaje poético puede hallarse en V. V. IVANOV, *Lingvistika, matematičeskaja* (Lingüística matemática), en *Avtomatizacija proizvodstva i promišlennaja elektronika* (Automatización de la producción electrónica industrial), t. 2. Moscú, 1963; I. I. REVZIN, *Soveščanije v g. Gor'kom, posviaščennoje primeneniju matematičeskich metodov k izučeniju jazykachudožestvennoj literatury* (Conferencia en la ciudad de Gorki dedicada a la aplicación de métodos matemáticos al estudio de la literatura), en *Strukturno-tipologiceskije issledovanija*, Moscú, 1962.

[5] A. N. KOLMOGOROV, *Zizn' i myslenije kak osobyje formy suščestvovanija materii* (La vida y el pensamiento como formas particulares de existencia de la materia), en *O suščonsti zizni* (Sobre la esencia de la vida), Moscú, 1964, p. 54.

males restrictivas (y en esta idea se basan precisamente en la mayoría de los casos los modelos cibernéticos del proceso creador), adolece de una cierta simplificación. Supongamos que el poeta se vale para crear precisamente de este método. Lo cual, como es sabido, dista de ser siempre así[6]. Pero incluso en este caso, si para el creador del texto se agota la entropía de la flexibilidad del lenguaje (h_2), para el receptor las cosas pueden presentarse de un modo muy diferente. La expresión se convierte para él en contenido: percibe el texto poético no como uno de los posibles, sino como único e imposible de repetir. El poeta *sabe* que podría escribir de otro modo; para el lector que percibe el texto como artísticamente perfecto, no hay nada casual. Es propio del lector *considerar* que no podría estar escrito de otro modo. La entropía h_2 se percibe como h_1, como una ampliación de la esfera de aquello que se puede decir en los límites de un texto de una extensión dada. El lector que siente la necesidad de la poesía no ve en ésta un medio para decir en verso lo que se puede comunicar en prosa, sino un procedimiento de exposición de una verdad particular que no se puede construir al margen del texto poético. La entropía de la flexibilidad del lenguaje se transforma en entropía de la diversidad de un contenido poético particular. Y la fórmula $H = h_1 + h_2$ toma la forma de $H = h_1 + h'_1$ (la diversidad del contenido lingüístico general más el contenido poético específico). Intentemos explicar qué significa esto.

Partiendo de que el modelo de A. N. Kolmogorov no tiene como finalidad reproducir el proceso de creación individual que, claro está, transcurre de un modo intuitivo y por múltiples vías difícilmente definibles, sino que nos ofrece únicamente un esquema general de aquellas reservas del lenguaje a costa de las cuales tiene lugar la creación de la información poética, intentemos interpretar este modelo a la luz del hecho indiscutible de que la estructura del texto, desde el punto de vista del remitente, difiere en su tipo del enfoque que a este problema da el destinatario del mensaje artístico.

Así pues, supongamos que el escritor, al agotar la capacidad semántica del lenguaje, construye un cierto pensamiento y, a expensas del agotamiento de la flexibilidad del lenguaje, elige los sinónimos para su expresión. En este caso el escritor es realmente libre para sustituir algunas palabras o partes del texto por otras semánticamente equivalentes. Basta con echar una mirada a los borradores de muchos escritores para comprobar este proceso de sustitución de algunas palabras por sus sinónimos. Sin embargo, al lector el cuadro se le presenta de un modo distinto: el lector considera que el texto que se le ofrece (si se trata de una obra de arte perfecta) es el único posible –«no se puede quitar ni una sola palabra de la canción»–. La sustitución de una palabra en el texto no supone para él una variante del contenido, sino un contenido nuevo. Si llevamos esta tendencia a un extremo ideal, podemos afirmar que para el lector no existen sinónimos. En cambio, se amplía considerablemente para él la capacidad semántica del lenguaje. Se puede decir en verso aquello que los no-versos no tienen medios de expresar. La simple repetición de una palabra varias veces la convierte en desigual a sí misma. De este modo la flexibilidad del lenguaje (h_2) se transforma en una cierta capacidad completamentaria de significado, creando una peculiar entropía del «contenido poético». Pero el propio poeta es oyente de sus versos y puede escribirlos guiado por la conciencia de lector. En este caso las posibles variantes de texto dejan de ser equivalentes desde el punto de vista del contenido: semantiza la fonología, la rima, las consonancias le sugieren la variante a elegir del texto, el desarrollo del argumento cobra autonomía, como cree el autor, respecto a su voluntad. Esto significa el triunfo del punto de vista del lector, quien percibe todos los detalles del texto como portadores de significado. A su vez, el lector puede ponerse en el lugar del «autor» (históricamente esto sucede con frecuencia en las culturas de amplia difusión de la poesía en que el lector es igualmente poeta). Empieza a valorar el virtuosismo y tiende a $h_1 \rightarrow h'_2$ (es decir, a percibir el contenido lingüístico general del texto únicamente como pretexto para superar las dificultades poéticas).

Puede decirse que, en un caso límite, cualquier palabra del lenguaje poético puede convertirse en sinónimo de cualquiera. Si en el verso de Tsvetaieva «Allí no estás tú, y no estás tú», «no estás tú» no es sinónimo, sino antónimo de su repetición; en Voznesenski, empero, resultan sinónimos «spasivo» [gracias] y «spasite» [salvad]. El poeta (como en general el artista) no se limita a «describir» un episodio que aparece como uno de los muchos posibles argumentos que en su totalidad constituyen el universo: el conjunto universal de temas y aspectos. Este episodio se convierte para él en modelo de todo el universo, lo colma por su unicidad, y, entonces, todos los posibles argumentos que el autor no eligió no son relatos de otros rincones del mundo, sino modelos de ese mismo universo, es decir, sinónimos argumentales del episodio realizado en el texto. La fórmula adquiere el aspecto de $H = h_2 + h'_2$. Pero del mismo modo que la «gramática del hablante» y la «gramática del oyente», divididas en su esencia, coexisten realmente en la conciencia de todo portador del habla, así el punto de vista del poeta penetra en el auditorio de lectores, y la conciencia del lector, en la conciencia del poeta. Se podría incluso esbozar un esquema aproximado de los tipos de actitud hacia la poesía en los que triunfa una u otra modificación de la fórmula inicial.

[6] El estudio de los borradores de diversos poetas nos convence de que la composición de un texto extenso coherente en prosa que determine el contenido de la poesía con la consiguiente «transposición en verso», aunque se da en casos aislados (cfr. el trabajo de Pushkin sobre el plan de algunas poesías) es, de todos modos, poco frecuente.

En principio, para el autor sólo son posibles dos posiciones (la «suya» y la de «lector» o «espectador»). Puede afirmarse lo mismo del auditorio que puede adoptar únicamente una de las dos actitudes, la «suya» o la «del autor». Por consiguiente, todas las situaciones posibles se pueden reducir a una matriz de cuatro elementos.

Situación núm. 1. El escritor se halla en la posición $H = h_2 + h'_2$; el lector, en $H = h_1 + h'_1$. El destinatario (lector o crítico) distingue en la obra el «contenido» y los «procedimientos artísticos». Aprecia por encima de todo la información de tipo no artístico contenida en el texto artístico. El escritor valora su propio trabajo como artístico, mientras que el lector ve en él, ante todo, al publicista y juzga la obra por la «tendencia» de la revista en que se publicó (cfr. la acogida que tuvo *Padres e hijos*, de Turgueniev, al publicarse en *Russki vestnik*) o por la actitud social manifestada por el escritor al margen del texto dado (cfr. la actitud hacia la poesía de Fet por parte de la juventud progresista de los años 1860 tras la aparición de los artículos reaccionarios del escritor). Una manifestación clara de la situación número 1 es la «crítica real» de Dobroliubov.

Situación núm. 2. El escritor se halla en la posición $H = h_2 + h'_2$; el lector, en $H = h_2 + h'_2$. Surge en épocas de cultura artística refinada (por ejemplo, en el Renacimiento europeo, en determinadas épocas de la cultura de Oriente). Amplia difusión de la poesía: casi todo lector es poeta. Concursos y competiciones poéticas extendidas en la Antigüedad y en muchas culturas europeas y orientales del Medievo. En el lector se desarrolla el «esteticismo».

Situación núm. 3. El escritor se halla en la posición $H = h_1 + h'_1$; el lector, en $H = h_2 + h'_2$. El escritor se considera a sí mismo como un investigador de la naturaleza que ofrece al lector hechos en una descripción verídica. Se desarrolla la «literatura del hecho», de los «documentos vividos». El escritor tiende al ensayo. Lo «artístico» se convierte en un epíteto peyorativo, equivalente a «arte de salón» y «esteticismo».

Situación núm. 4. El escritor se halla en la posición $H = h_1 + h'_1$; el lector, en $H = h_2 + h'_2$. El escritor y el lector han cambiado paradójicamente sus puestos. El escritor considera su obra como un documento de la vida, como un relato de hechos reales, mientras que el lector tiende a la percepción estética de la obra. Un caso extremo: las normas del arte se superponen sobre las situaciones reales: las luchas de gladiadores en los circos romanos; Nerón juzgando el incendio de Roma según las leyes de la tragedia teatral; Derzhavin haciendo ahorcar a un partidario de Pugachov «por curiosidad poética». (Cfr. la situación en *I Pagliacci*, de Leoncavallo: el espectador percibe la tragedia real como teatral.) En Pushkin:

> La fría muchedumbre contempla al poeta
> Como a un bufón de paso: si
> Expresa profundamente el penoso lamento del corazón,

> Y el verso nacido del dolor, agudo y melancólico,
> Golpea los corazones con fuerza inusitada,
> La muchedumbre aplaude y elogia, o, a veces,
> Mueve malévola la cabeza.

Todas las situaciones descritas representan casos extremos y se perciben como violencia ejercida sobre una norma, dada intuitivamente, de actitud del lector hacia la literatura. Para nosotros su interés reside en que se hallan en la base misma de la dialéctica del criterio «de escritor» y «de lector» acerca del texto literario que, a través de los casos extremos, esclarece su naturaleza constructiva. Otra cosa es la norma: los sistemas «de escritor» y «de lector» son diferentes, pero todo el que domina la literatura como un cierto código cultural único reúne en su conciencia estos dos enfoques distintos, del mismo modo que todo el que domina una lengua natural combina en su conciencia las estructuras lingüísticas analizadoras y sintetizadoras.

Pero un mismo texto artístico, visto desde el punto de vista del remitente o del destinatario, aparece como el resultado de la consumición de distinta entropía y, por consiguiente, como portador de diferente información. Si no se toman en consideración las notables modificaciones en la entropía de la lengua natural, relacionadas con la magnitud de β y de las cuales hablaremos más adelante, en tal caso la fórmula de la entropía del texto artístico se podrá expresar así:

$$H = H_1 + H_2$$

donde

$$H_1 = h_1 + h'_1 \qquad \text{y} \qquad H_2 = h_2 + h'_2$$

Pero, puesto que H_1 y H_2 en el caso límite, en términos generales, abarcan todo el léxico de la lengua natural dada, se explica el hecho de que el texto artístico posea una capacidad de información considerablemente mayor que el no artístico.

MIKHAIL M. BAKHTIN (1895-1975) es una de las máximas figuras de la teoría literaria rusa contemporánea. La amplitud y profundidad de sus intereses se refleja en una extensa obra que, basada inicialmente en premisas marxistas, comprende importantes estudios sobre filosofía del lenguaje, estética, teoría e historia literarias, poética de la novela y tipología cultural. Hijo de una familia perteneciente a la antigua nobleza venida a menos, su infancia la pasó entre Vilnius y Odessa. Luego cursó estudios de filología clásica en la Universidad de Petrogrado (1913-1918), al tiempo que se sometía a un intenso programa de autodidactismo en filosofía, historia, literatura, psicología y lingüística. Pese a comenzar ganándose la vida como maestro de escuela en Vitebsk, donde estrechó lazos con Voloshinov y Medvedev, su situación profesional, durante los años veinte, fue fluctuante. Su salud, precaria, no le impidió redactar un tratado sobre la naturaleza de la responsabilidad moral, la filosofía del acto y el heroísmo en la acción estética. En 1924, ya de vuelta en San Petersburgo, redacta *Problemas metodológicos de la estética de la creación verbal*, trabajo en el que discute las nociones de materia, forma y contenido en la obra de arte. Bakhtin trata de cavar un camino intelectual independiente, ajeno a la doble deriva, formalista y sociológica, que entonces determinaba los estudios literarios y lingüísticos en Rusia. En 1929 es arrestado por presunta colaboración con el activismo clandestino de la Iglesia ortodoxa rusa y deportado durante seis años a Kustanai, entre Siberia y Kazajstán. En su exilio, trabajando como librero en una granja colectiva, redacta algunos de sus ensayos decisivos sobre la teoría de la novela y comienza a estudiar la obra de Rabelais. En 1941 presenta su tesis doctoral sobre este autor francés al Instituto Gorki de Literatura Universal en Moscú. En 1936 comienza su andadura académica como profesor en el Instituto Pedagógico Mordovia, en Saransk, donde enseñó literatura rusa y universal hasta 1961. Tras el periodo estalinista, de cuya represión Bakhtin logró salvarse debido a la escasa circulación impresa de su obra, su grandiosa contribución teórica es objeto de un fulgurante redescubrimiento interior. Movido por la admiración de colegas más jóvenes, no duda en reeditar algunos estudios, como el de Dostoievski, y en publicar algunos manuscritos inéditos, como sus ensayos sobre el cronotopo o el libro sobre Rabelais. Desde finales de los años sesenta, un sector de la intelectualidad francesa, liderado por Kristeva y Todorov, comienza a aclimatar las tesis bakhtinianas en el entorno teórico del postestructuralismo. El estudio de Todorov titulado *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* (1981) consagra definitivamente la figura del teórico ruso. En Estados Unidos dicha aclimatación fue realizada en gran medida por el eslavista Michael Holquist desde finales de los setenta. Desde entonces, prescindir de Bakhtin en una reflexión teórica sobre la novela supone un acto de extrema irresponsabilidad. Con todo, sigue pesando sobre su escritura el estigma de la confusión editorial y la dudosa autoría. A las frecuentes circunstancias personales y políticas adversas que marcaron su vida se debe, como veíamos, la tardía difusión internacional de sus escritos, unos dispersos y reelaborados en distintas versiones, otros publicados con los nombres de quienes fueron los más representativos colaboradores e integrantes del llamado «Círculo de Bakhtin»: Valentin N. Voloshinov y Pavel N. Medvedev. Entre sus numerosas obras se cuentan títulos centrales como: *El método formal en los estudios literarios* (1928, en colaboración con Medvedev); *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929, también atribuido a Voloshinov); *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929; ^{2}1963); *La obra de François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965); *Estética y teoría de la novela* (1975) y *Estética de la creación verbal* (1979).

Mikhail M. Bakhtin

Fragmentos de una teoría dialógica de la obra literaria*

La obra de Mikhail M. Bakhtin constituye una de las más ambiciosas y sistemáticas teorías literarias del siglo XX. El programa teórico de Bakhtin se caracteriza por una rigurosa complementación de diversos métodos y enfoques críticos que se ponen al servicio de una concepción general, sincrónica y diacrónica, de la literatura. El «método» bakhtiniano se fundamenta así en la convergencia de múltiples perspectivas teórico-críticas que se integran en un sistema poliédrico de análisis e interpretación de las formas literarias. Tal sistema incluye los principales postulados de la estética idealista, la hermenéutica romántica y la metodología de las «ciencias del espíritu» que tiene su máximo exponente en W. Dilthey; las contribuciones de la etnología y la folclorística eslavas que, desde A. N. Veselovsky hasta V. Propp, sentaron las bases científicas de una poética antropológica y de una tipología de la cultura; las ideas más productivas –críticamente asimiladas– del formalismo ruso y de las categorías centrales de la lingüística estructural y la semiótica; las teorías marxistas del lenguaje, la antropología cultural, la historia de las ideas, etc. En Bakhtin este pluralismo metodológico se organiza en un modelo complexivo cuya articulación comprende: a) una teoría del lenguaje como proceso dialógico de naturaleza histórica, social e ideológica; b) una teoría dialógica de la cultura que concede la mayor importancia a las relaciones y los contrastes entre la «tradición popular» y la «tradición culta», y c) una teoría dialógica de la literatura que culmina en una poética de la *novela polifónica* como forma literaria característica de la modernidad. En línea de principio, la teoría bakhtiniana del lenguaje establece una distinción entre «monologismo» y «dialogismo» que lleva consigo una serie de oposiciones epistemológicas, ideológicas y estéticas aplicables al estudio de las tradiciones culturales, artísticas y literarias.

> Un mundo artístico monológico no conoce el pensamiento ajeno, la idea ajena como objeto de representación. En un mundo semejante, todo lo ideológico se desintegra en dos categorías, la primera de las cuales agrupa las ideas correctas y significativas, aquellas que se centran en la conciencia del autor y que tienden a formar la unidad de sentido de una visión del mundo. Estos pensamientos no se representan, sino que

---

* Debido a la dificultad objetiva de seleccionar un fragmento o un texto breve de M. Bakhtin que incluya sinópticamente sus principales contribuciones teórico-críticas, se ha optado en este caso por resumir algunas de sus ideas más influyentes y por extractar unos cuantos pasajes representativos de su concepción de la literatura, con el único propósito de ofrecer un esquema introductorio al estudio de las teorías literarias bakhtinianas.

se afirman, esta afirmación se expresa objetivamente en su particular acentuación, en su estatuto específico en la totalidad de la obra, en la misma forma estilística verbal de su expresión y en modos diversos de expresar un pensamiento significativo y sostenido [...].

En un mundo monológico *tertium non datur*, un pensamiento o bien se afirma, o bien se niega, de otra manera un pensamiento pierde su plenitud de sentido [...]. Un pensamiento ajeno refutado no rompe el contexto monológico, al contrario, éste se encierra con una mayor tenacidad dentro de sus límites. Una idea ajena negada no es capaz de crear, junto con una conciencia, una conciencia ajena equitativa [...].

Los principios del monologismo ideológico tuvieron su expresión teórica más clara en la filosofía idealista. El principio monista, es decir, la afirmación de la unidad del *ser*, se convierte en el idealismo en el principio de la unidad de la *conciencia* [...].

La unidad de la conciencia que sustituye a la unidad del ser se convierte inevitablemente en la unidad de una sola conciencia; no importa en absoluto la forma metafísica que adquiera: la de la «conciencia en general» *(Bewusstsein überhaupt)*, la del «yo absoluto», la del «espíritu absoluto», la de la «conciencia normativa», etc. Pero junto a esta conciencia inevitablemente *única* se encuentra la multiplicidad de las conciencias humanas empíricas. Desde el punto de vista de la «conciencia en general», esta multiplicidad de conciencias es fortuita y, por decirlo así, superflua. Todo aquello que en estas conciencias es esencial y verdadero forma parte del contexto unitario de la «conciencia en general» y carece de individualidad. Aquello que es individual, que distingue una conciencia de otra y de las demás conciencias, carece de importancia cognoscitiva y se refiere a la organización psíquica y al carácter limitado del ser humano. Desde el punto de vista de la verdad, no existen conciencias individuales. El único principio de individualización cognoscitiva que conoce el idealismo es el *error* [...].

Hay que anotar que el concepto mismo de verdad única no sugiere forzosamente la necesidad de una conciencia única y unitaria. Es absolutamente admisible y factible que la verdad única exija la pluralidad de conciencias, que por principio no pueda ser abarcada por una sola conciencia, que por naturaleza tenga el carácter de *acontecimiento* y que se origine en el punto de contacto de varias conciencias [...]

La idea es un *acontecimiento vivo* que tiene lugar en el punto de encuentro dialógico de dos o varias conciencias. La idea en este sentido se asemeja a la palabra con la que se une dialécticamente. Igual que la palabra, la idea quiere ser oída, comprendida y «respondida» por otras voces desde otras posiciones. Igual que la palabra, la idea es dialógica por naturaleza, y el monólogo es únicamente una forma convencional de su expresión, constituida con base en el mismo monologismo ideológico de la época moderna que ya hemos caracterizado.

[M. M. Bakhtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, F C E, 1986, pp. 113, 117 ss.]

El diálogo sólo se ha estudiado como forma compositiva de la estructura del habla, y se ha ignorado casi siempre la dialogización interna de la palabra (tanto en la réplica como en el enunciado monológico), que impregna toda su estructura, todos sus estratos semánticos y expresivos. Pero, precisamente esa dialogización interna de la palabra, que no acepta las formas dialogísticas compositivas externas, que no se separa por medio de un acto autónomo de la concepción de su objeto por la palabra misma, posee una enorme fuerza de modelación estilística [...]

La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística [...]

La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo [...]

Como hemos dicho, el fenómeno de la dialogización interna está presente, en mayor o menor medida, en todos los dominios de la vida de la palabra. Pero si en la prosa extraliteraria (costumbrista, retórica, científica), la dialogización, por regla general, se aísla en un acto especial independiente, y se manifiesta en el diálogo directo o en otras formas distintas, expresadas compositivamente, de delimitación y polémica con la palabra ajena, del otro, en cambio en la prosa artística, especialmente en la novela, la dialogización recorre desde el interior, con la palabra de su objeto y su expresión, la concepción misma, transformando la semántica y la estructura sintáctica del discurso. La interorientación dialógica se convierte aquí, en cierta medida, en el acontecimiento de la palabra misma, al cual da vida y dramatiza desde el interior en cada uno de sus elementos.

[M. M. Bakhtin, *Teoría y estética de la novela,* trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 97 y 101.]

En un ensayo programático sobre el contenido, el material y la forma de la obra literaria, Bakhtin expone el principio general de una distinción entre «forma compositiva» (estructuración del material lingüístico) y «forma arquitectónica» (estructura epistemológica y axiológica de la obra) sobre la que sería posible construir una teoría general de la literatura basada en la estética sistemática:

Las formas arquitectónicas son formas del valor espiritual y material del hombre estético. Las formas de la naturaleza –como son el ambiente, las formas del acontecimiento en su aspecto personal, de la vida social e histórica,

> etc., son todas ellas logros, realizaciones; no sirven para nada si no son autosuficientes; son formas, en su especificidad, de la existencia estética.
>
> Las formas compositivas que organizan el material tienen carácter teleológico, utilitario, como inestable, y se destinan a una valoración puramente técnica: establecer hasta qué punto realizan adecuadamente la tarea arquitectónica. La forma arquitectónica determina la elección de la forma compositiva; así, la forma de tragedia (la forma del acontecimiento, y en parte de la personalidad, es el carácter trágico) elige la forma compositiva adecuada: la dramática. Naturalmente, no resulta de aquí que la forma arquitectónica exista de forma acabada en algún lugar, y que pueda ser realizada haciendo abstracción de lo compositivo. [...]
>
> Las principales formas arquitectónicas [lo cómico, lo trágico, lo grotesco, lo heroico...] son comunes a todas las artes y al entero dominio de lo estético, constituyendo la unidad de ese dominio. Entre las formas compositivas de las diferentes artes existen analogías condicionadas por la comunidad de objetivos arquitectónicos; pero las particularidades de los materiales hacen valer aquí sus derechos. [...]
>
> Con demasiada frecuencia, la forma es entendida como técnica; cosa que es característica tanto del formalismo como del psicologismo en la historia y en la teoría del arte. Nosotros, en cambio, examinamos la forma en el plano puramente estético. En tanto que forma significativa desde el punto de vista artístico. El problema principal que planteamos en este capítulo es el siguiente: ¿cómo puede la forma, realizada por entero en base al material [el lenguaje], convertirse en forma del contenido, relacionarse con él axiológicamente? O, con otras palabras, ¿cómo puede la forma compositiva –la organización del material– realizar la forma arquitectónica, es decir, la unión y la organización de los valores cognitivos y éticos?

[M. M. Bakhtin, *Teoría y estética de la novela*, cit., pp. 27, 27 y 61.]

La diferencia bakhtiniana entre forma compositiva y forma arquitectónica se combina posteriormente con un concepto histórico de «género literario» como dialéctica entre formas que desencadena un proceso que fluctúa entre arcaísmo y renovación de las estructuras literarias. Entendido como molde transmisor de formas y contenidos tópicos a través de la tradición poética, el género revela la estructura dialéctica que en cada obra se expresa como unidad y transformación de la literatura del pasado en cada presente. En Bakhtin el género manifiesta el desarrollo de las formas literarias que corresponden a la multiplicidad de concepciones y representaciones del mundo histórico. De modo que en las diversas configuraciones de los géneros se traslucen las formas del pasado recreadas por sucesivos modelos epocales que desenvuelven la historicidad del sistema literario. Así, la obra de Dostoievsky –que en la teoría bakhtiniana representa la consecución perfecta de la novela moderna– permite comprender, como

realización histórica de la polifonía novelesca que asimila un enorme conjunto heterogéneo de formas poéticas anteriores, la dialéctica evolutiva que compenetra en un mismo proceso los valores estéticos e ideológicos del pasado y del presente. La observación retrospectiva del movimiento transformador incubado en las formas seminales de lo que con el tiempo será la novela moderna hace posible contemplar la historia del género novelesco como un impulso evolutivo insinuado *ab origine*:

> De esta manera, la novela –ya desde el comienzo– se construyó con otros materiales que los demás géneros acabados; posee otra naturaleza; a través de ella, junto con ella y en ella, se ha conformado, en cierta medida, el futuro de toda la literatura. Por eso la novela, una vez hubo nacido, no pudo convertirse simplemente en un género más entre otros géneros, ni pudo establecer relaciones con los demás géneros en base a una coexistencia pacífica y armoniosa. En presencia de la novela, todos los demás géneros empezaron a tener otra resonancia. Comenzó una lucha de largo alcance, una lucha por la novelización de los demás géneros.

[M. M. Bakhtin, *Teoría y estética de la novela*, cit., p. 484.]

Desde una perspectiva tipológico-formal, la teoría dialógica de Bakhtin concibe la novela como un sistema plurilingüístico y pluriestilístico compuesto por a) la narración literaria directa del autor, b) la estilización de las diversas formas de la narración oral popular y tradicional *(skaz)*, c) la estilización de diferentes formas de la narración semiliteraria costumbrista (cartas, diarios, memorias...), d) las múltiples formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (géneros filosóficos, científicos, retóricos, judiciales, etc.), y e) el lenguaje de los personajes estilísticamente marcado e individualizado. Dialogismo, pluralidad de voces enunciativas y polifonía ideológica definen la heteróclita orquestación formal del texto novelesco, que incorpora, por su propia versatilidad compositiva, las más dispares estructuras literarias precedentes. Desde un punto de vista histórico-cultural, la novela se constituye para Bakhtin en una especie de *metagénero* que amalgama formas como la epopeya, los géneros retóricos y la llamada «literatura carnavalizada» (diálogo socrático, diatriba, parodia, sátira menipea, etc.), a la que el crítico ruso dedicó su estudio sobre *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, una de sus obras más importantes en la que reconstruye la presencia de antiguas tradiciones folclóricas e imágenes carnavalescas en la épica cómica de F. Rabelais. El concepto bakhtiniano de «literatura carnavalizada», que encierra los procedimientos transformadores de la parodia y da lugar históricamente al *realismo grotesco* de los géneros cómico-serios, se caracteriza por rasgos temáticos y estructurales como los siguientes:

1. La primera característica de la literatura paródica y cómico-seria consiste en una nueva visión de la realidad, que es representada y valorada como «actualidad», a diferencia del pasado remoto o absoluto del mundo recreado en la épica heroica.
2. Los géneros cómico-serios no apelan a la tradición sino para rebajarla o deformarla satíricamente. La literatura carnavalizada manifiesta, pues, una actitud «crítica» ante todas las ideas solemnes y establecidas, defiende la libertad de invención y propugna una transgresión normativa que supone la innovación constante del sistema literario.
3. Otra de las características de la literatura paródica y de los géneros cómico-serios estriba en la deliberada y explícita heterogeneidad de estilos y perspectivas. La literatura carnavalizada rechaza radicalmente la unidad y univocidad de estilo de la epopeya, la tragedia, la alta retórica o la lírica culta y preconiza el dialogismo, la multiformidad y la comicidad desmitificadora. En las obras que prefiguran la moderna novela polifónica (desde Rabelais y Cervantes, pasando por Sterne, hasta Dostoievsky) domina el procedimiento de los «géneros intercalados» y del pluriestilismo: cartas, crónicas, diálogos doctrinales, parodias de los géneros altos, citas cómicas, etc.

[M. M. Bakhtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, cit., p. 152 ss.]

En el discurso narrativo de la novela convergen múltiples «voces» que componen la trama polifónica de esferas enunciativas inscritas en el relato como ejes de representación, concepción y valoración de una experiencia verbal del mundo artísticamente configurada. El problema de la pluralidad de voces que intervienen en el proceso de la narración literaria encuentra tratamiento en los estudios de Bakhtin sobre la «plurivocidad» o la «polifonía» de la palabra novelesca. En los análisis bakhtinianos la inserción de la *palabra ajena* en el discurso narrativo aparece como la expresión artística por excelencia del dialogismo y de un *pólemos* lingüístico que no sólo da lugar a buena parte de los rasgos estructurales propios de la novela, sino también a los caracteres axiológicos e ideológicos característicos de la tendencia a la novelización que prevalece en la literatura moderna. Influido en parte por la «filología auditiva» *(Ohrenphilologie)* que inspiró algunos de los trabajos de formalistas como B. Eikhenbaum acerca de la «vitalidad oral» que persiste en las formas del lenguaje poético moderno, Bakhtin reclama una consideración energética del texto literario, una restitución de éste al proceso dinámico de la interacción comunicativa, donde la palabra requiere un tratamiento *translingüístico*, semiótico, social, histórico e ideológico. En este sentido, el dialogismo interno de la novela, el desarrollo plurivocal que genera las indefinidas posibilidades artísticas del género, constituye un principio imprescindible para el análisis y la interpretación tipológica de las formas novelescas. De acuerdo con la dialogización implícita en el discurso de la novela, Bakhtin propone una tipología basada en criterios estructurales que, a su vez, proyectan contenidos pragmáticos y valorativos (cfr. *Problemas de la poética de Dostoievski*, cit., pp. 278-279):

I. Discurso orientado directamente hacia el objeto como expresión de la instancia interpretativa última del hablante.
II. Discurso objetivado que representa la palabra de un personaje. Cabe distinguir en este tipo dos grados de objetivación: 1) discurso en el que predominan rasgos de tipificación social; 2) discurso en el que predominan rasgos de caracterización individual.
III. Discurso dirigido hacia la palabra ajena o discurso bivocal.
    1. Discurso bivocal de una sola orientación: la disminución del grado de objetivación provoca una fusión de voces de resultado análogo al del discurso del primer tipo:
        a) estilización;
        b) relato del narrador;
        c) discurso no objetivado del personaje que refleja parcialmente opiniones del autor;
        d) relato en primera persona *(Icherzälung)*.
    2. Discurso bivocal de orientación múltiple: al decrecer la objetivación y activarse el pensamiento ajeno, estos tipos tienden a la dialogización y a la desintegración en dos discursos-voces del primer tipo:
        a) parodia en general;
        b) narración paródica;
        c) *Icherzälung* paródico;
        d) discurso de un personaje parodiado;
        e) toda reproducción de la palabra ajena con cambio de énfasis.
    3. Subtipo activo (palabra ajena reflejada): el discurso del otro actúa desde el exterior y permite diversas formas de correlación discursiva y de deformación:
        a) polémica interna oculta;
        b) autobiografía y confesión con matices polémicos;
        c) en general, discursos que tomas enunciados de otros;
        d) réplica del diálogo;
        e) diálogo oculto.

En Bakhtin el análisis de la polifonía enunciativa e ideológica que encierra la textura del discurso novelesco no se limita a una tarea meramente descriptiva y tipológica, sino que transparenta la relación constitutiva entre las voces del relato y el *punto de vista* desde el que se presenta el mundo relatado. Al concepto bakhtiniano del discurso polifónico

debe la teoría narrativa contemporánea la idea altamente fructífera de la conexión axiológica e ideológica entre voces enunciativas, punto de vista del relato y modalidad formal de la narración. En síntesis, para Bakhtin la novela se distingue de los demás géneros históricos por una tensión dialogística ligada de raíz al plurilingüismo social y a la heterogeneidad estilística, por una profunda transformación de las coordenadas temporales y una representación literaria de la realidad estrechamente vinculada a la actualidad de un «presente imperfecto» cuya apertura determina la peculiaridad de la forma novelesca y de sus contenidos epistemológicos e ideológicos. El dialogismo está presente en la temática de la novela, en las configuraciones caleidoscópicas del espacio y el tiempo, en la fisonomía cambiante o contradictoria de los personajes, en las diferentes relaciones entre éstos y el narrador y en las modalidades expresivas de múltiples discursos que trazan en el texto un trasfondo de contenidos *cronotópicos* o espacio-temporales que remiten a cosmovisiones inseparables de los diferentes contextos histórico-culturales que enmarcan el desenvolvimiento de las formas literarias. Corresponde, pues, a la teoría bakhtiniana el haber destacado la importancia excepcional de la novela como antigénero o metagénero en proceso constante de transformación que incorpora las más diversas tendencias creativas y evolutivas de la literatura moderna.

J. M. C. A. y J. J. H.

TOMÁS ALBALADEJO (1955) es actualmente catedrático de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad Autónoma de Madrid, donde ha promovido un activo grupo de investigación en Poética y Retórica (PYR) vinculado a instituciones como la *International Society for the History of Rhetoric*, de la que ha sido presidente. De sólida formación filológica y semiótica, auspiciada por el magisterio de L. Heilmann, J. S. Petöfi y A. García Berrio, los estudios de Albaladejo se inscriben en el marco de la lingüística del texto, la teoría del discurso, la narratología y la pragmática, y se cuentan entre las más reconocidas contribuciones españolas a las teorías neoformalistas de ascendencia europea. El análisis de las estructuras lingüístico-textuales de la obra literaria predomina desde la primera etapa de sus trabajos, que culmina con la propuesta de una semántica de la ficción cimentada en una brillante adaptación de la teoría de los mundos posibles a la explicación sistemática de los dispositivos referenciales de los textos narrativos. Posteriormente los estudios de Albaladejo han estado dedicados en gran medida a la reconstrucción histórico-crítica y a la reformulación semiótico-textual de las categorías y taxonomías de la Retórica como «ciencia del discurso» que hace posible una comprensión integral del hecho literario en relación con las demás manifestaciones sociales de la textualidad. Entre sus obras cabe destacar títulos como *La crítica lingüística* (1984), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (1986), *Retórica* (1989) o *Semántica de la narración: la ficción realista* (1991).

Tomás Albaladejo

Sobre lingüística y texto literario*

0. Ocioso y carente de interés resultaría en el momento presente proponer como novedad la utilidad de la lingüística en el estudio del texto literario. Considero, en cambio, apropiado, transcurridos ya muchos años desde que comenzó el tratamiento de la literatura con una perspectiva lingüístico-inmanentista, hacer balance de las formas de aplicación de la lingüística a los estudios literarios. Es metodología indudablemente válida la que se asienta sobre el uso de instrumental lingüístico en el análisis literario y juzgo a este respecto oportuno hacer hincapié en la larga y fructífera tradición de aquélla, lo que descarta en la actualidad la insistencia en su propuesta, innecesaria ya por asumida.

1. Es muy estrecha la relación entre la crítica literaria y la teoría literaria: la crítica precisa de métodos teóricos explícitos o implícitos, y éstos, a su vez, en importante medida se hacen a partir de análisis críticos concretos; hablaremos por ello de teoría crítica lingüístico-inmanentista, para referirnos globalmente a las reflexiones generales sobre la obra literaria y a los análisis de obras literarias concretas que se realicen mediante aplicación lingüística, ampliamente entendida ésta, como veremos. La Poética lingüística[1] es la sección de la lingüística descriptiva que se ocupa del discurso verbal artístico y que tiene como fundamental finalidad la descripción y la explicación de lo específico de éste; la denominación de Poética lingüística, que fue propuesta por Antonio García Berrio para diferenciar la moderna Poética de la clásica[2], pues el objeto de ésta trasciende el ámbito lingüístico de la literatura, puede ser utilizada para designar actividades de estudio literario tanto teóricas como críticas. La Poética lingüística se diferencia de la crítica formal (teoría-crítica formal)[3], que tiene un cometido más extenso y

* Texto tomado de *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, F. Fernández (ed.), Valencia, 1985, pp. 33-46.

[1] Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 112; A. García Berrio, «La Poética lingüística y el análisis literario de textos», *Tránsito* h-i (1981), pp. 11-17; A. García Berrio, «Más allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica», en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, pp. 347-387, 358-360; A. García Berrio, «Crítica formal y función crítica», *Lexis* I.2 (1977), pp. 187-209.

[2] Cfr. A. García Berrio, «La Poética lingüística y el análisis literario de textos», cit., p. 12.

[3] Cfr. A. García Berrio, «Más allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica», cit., p. 358.

desarrolla su actividad con instrumental más amplio que el proporcionado por la lingüística teórica; la teoría-crítica formal se ocupa de la organización general de la obra literaria y se sirve de categorías constructivas no presentes en la lingüística teórica que existe en el momento de la realización de reflexiones y análisis formales. La Poética lingüística puede colaborar en el hacer teórico y crítico formal al ocuparse con instrumental lingüístico-descriptivo de la especificidad de la obra de arte verbal[4]. Poética lingüística y teoría-crítica formal confluyen en la teoría-crítica lingüístico-inmanentista, que es el tratamiento teórico y analítico-concreto del texto literario mediante aplicación de lingüística teórica y/o de constructos lingüísticos no procedentes de la lingüística teórica.

2. A propósito de la naturaleza y características de la aplicación lingüística al texto literario pueden, de acuerdo con lo expuesto en el parágrafo anterior, distinguirse dos vías: una es aquella en la que se encuentran la teoría y la crítica lingüístico-inmanentistas configuradas por la utilización de métodos de estudio específicos para el texto literario de modelos lingüísticos previamente elaborados, bien con una dimensión general, bien para el estudio de la lengua no literaria.

2.1. Una densa e importante parte de las contribuciones del formalismo ruso y de la Estilística, así como el *New Criticism* norteamericano, puede, en atención a las dos vías mencionadas en el parágrafo precedente, ser caracterizada por la realización de estudios lingüístico-inmanentistas en los que se desarrollan métodos propios para el análisis de la obra literaria, métodos que son resultado de la reflexión intrínseca sobre el objeto literario y sus peculiaridades.

2.1.1. Por lo que al formalismo ruso respecta, se sitúan en esta vía los estudios de la literatura menos próximos a la lingüística teórica, principalmente los procedentes de la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (Opojaz) de San Petersburgo[5]. Prueba de la actuación formalista en esta dirección es la proclamación que Boris Eikhenbaum hace de la

[4] A propósito de la especificidad del texto literario véase A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 99-283; A. García Berrio, «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, pragmática, texto)», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2 (1979), pp. 125-170; A. García Berrio, «La Poética lingüística y el análisis literario de textos», cit., pp. 13-14; J. M.ª Pozuelo Yvancos, *La lengua literaria*, Málaga, Ágora, 1983.

[5] Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 14 ss.; V. Erlich, *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 93 ss.; I. Ambrogio, *Formalismo y vanguardia en Rusia*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1973, pp. 13 ss.

pluralidad metodológica, contraria al apriorismo[6]. Tal comportamiento de reflexión y análisis se apoya en unos principios generales de concepción del objeto lingüístico y de la obra literaria que son asumidos por los estudios inmanentistas, sin que ello constituya la aplicación de un corpus teórico-lingüístico previo; en este sentido los estudios de muchos formalistas rusos sobre la especificidad de la lengua artística son producto de la elaboración expresa de métodos o piezas metodológicas para la explicación del código y del texto literarios, aunque se basen en determinados principios generales, como la distinción de planos lingüísticos en el objeto artístico verbal o la existencia de una organización sintáctica estándar de naturaleza lógico-comunicativa; así, cuando Šklovskij se ocupa de la artificiosidad de la lengua literaria gracias a la cual se produce el extrañamiento del lector, se refiere a las dimensiones fonética y léxica y a las organizaciones sintáctica y semántica como planos en los que puede darse la artisticidad,[7] y cuando Tinianov expresa que en el verso la estructura discursiva es debida a la sintaxis rítmica, que se opone a la lógico-comunicativa[8], también está sirviéndose de principios lingüísticos generales. En el tratamiento del ámbito temático del texto literario, en el género narrativo, desarrollan los formalistas rusos en sus reflexiones y análisis un corpus teórico-crítico propio elaborado *ad hoc* para el tratamiento de las cuestiones de narración. La distinción de los planos de fábula y sujeto en el texto narrativo[9], la determinación de las funciones[10], la consideración de los motivos[11] del relato desde una perspectiva estructural, etc., son aportaciones producidas a partir de la reflexión formalista sobre el material[12] de la obra literaria, dentro de la aplicación en los estudios literarios de una concepción lingüística de la obra, de ideas lingüísticas, pero no de modelos lingüísticos previamente elaborados. El origen de esta aportación teórico-crítica está, en definitiva, en una *actitud lingüística* ante el objeto literario, por medio de la cual los formalistas rusos enlazan con la *Poética* de Aristóteles. Tal actitud lingüística también afecta al estudio del conjunto de dispositivos de estructuración artística del material de la fábula narrativa en el nivel de sujeto[13]. Esta visión del texto literario, alimentada en semejante perspectiva metodológica, se caracteriza por ser eminentemente formal, siendo así que desde dicha posición teórico-crítica el contenido mismo de la obra es considerado forma[14].

2.1.2. La Estilística, por su parte, desarrolló un conjunto instrumental construido *ad hoc* para el estudio de la obra literaria que, como en el caso del análisis formalista expuesto en el parágrafo anterior, se fue estableciendo a partir de los propios textos, a través de su atenta lectura. Los estudiosos de la literatura pertenecientes a la Estilística se caracterizan por poseer una actitud lingüística ante el hecho literario que se apoya en sus conocimientos de lingüística, lo que les permite un adecuado tratamiento inmanentista de la obra literaria que responde a ideas lingüísticas. Como en el formalismo ruso, en una importantísima parte de las aportaciones teórico-críticas de Leo Spitzer, de Amado Alonso, de Dámaso Alonso, hay aplicación de unos principios lingüísticos y no de modelos lingüísticos previamente construidos. Consecuentemente con esa actitud lingüística, la atención del análisis se dirige a la indagación de la organización formal-genética de la obra y de sus implicaciones afectivas, a «*la forma* como un hacer del espíritu creador» en palabras de Amado Alonso[15]. Sirvan como ejemplo de este proceder en investigación literaria *El conceptismo interior de Pedro Salinas,* de Spitzer[16], *Estructura de las «Sonatas» de Valle-Inclán,* de A. Alonso[17] o los estudios sobre las estructuras plurimembres realizados por D. Alonso[18]. En igual actitud, aceptando como principio lingüístico la distinción saussureana de significante y significado, Dámaso Alonso expone una posición metodológica ante la literatura a propósito de dicha distinción con la que difiere de Saussure[19].

---

[6] Cfr. B. Eichenbaum, «La teoria del metodo formale», en T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi, Teoria della letteratura,* Turín, Einaudi, 1988, pp. 29-72, p. 32.

[7] Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa,* Turín, Einaudi, 1976, pp. 22-23.

[8] Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso,* cit., pp. 183 ss.

[9] Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, «La costruzione dell'intreccio», en T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura,* cit., pp. 305-350, pp. 315-340.

[10] Cfr. V. PROPP, *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos, 1974, pp. 33 ss.

[11] Cfr. B. Tomaševskij, «La costruzione dell'intreccio», cit., pp. 314 ss.; L. DOLEŽEL, «From Motifemes to Motifs», *Poetics* 4 (1972), pp. 55-90.

[12] Cfr. A. García Berrio, «Más allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica», cit., pp. 368 ss.

[13] Igualmente debido a una actitud lingüístico-composicional ante la obra literaria es el privilegiadísimo conjunto de reflexiones y análisis que con tan buen gusto como acierto llevó a cabo nuestro querido y recordado profesor Baquero Goyanes en su interés por el perspectivismo literario. Cfr. M. BAQUERO GOYANES, *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala),* Madrid, Gredos, 1963; M. BAQUERO GOYANES, *Temas, formas y tonos literarios,* Madrid, Prensa Española, 1972; M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual,* Barcelona, Planeta, ^{3}1975.

[14] Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso,* cit., pp. 23 ss.

[15] Cfr. A. ALONSO, «Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística», en A. Alonso, *Materia y forma en poesía,* Madrid, Gredos, ^{3}1977, pp. 78-86, p. 81.

[16] En L. SPITZER, *Lingüística e historia literaria,* Madrid, Gredos, 1974, pp. 188-246.

[17] En A. Alonso, *Materia y forma en poesía,* cit., pp. 222-257.

[18] Cfr. D. ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, Gredos, 1970; cfr. También D. ALONSO y C. BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid, Gredos, ^{4}1979, reimpr.

[19] Cfr. D. ALONSO, *Poesía española,* Madrid, Gredos, ^{5}1976, reimpr., pp. 19-33.

2.1.3. De los tres movimientos iniciales del inmanentismo teórico-crítico de nuestro siglo el *New Criticism* es aquel en el que las asunciones lingüísticas tienen menor intensidad, sin por ello carecer de la antes mencionada actitud lingüística ante la obra literaria, de acuerdo con la cual los nuevos críticos norteamericanos centraron sus reflexiones y análisis en el texto literario considerado en sí, ejerciendo la llamada «close reading»[20].

2.1.4. También en las dos vías de tratamiento lingüístico-inmanentista de la literatura está situada la corriente neoformalista de semiología de la narración, heredera de las aportaciones de los formalistas rusos concernientes al género narrativo. Los estudios narratológicos de Tzvetan Todorov, de Julia Kristeva, de Claude Bremond, de Gérard Genette y de Roland Barthes[21], así como trabajos muy importantes de Cesare Segre[22], constituyen una aplicación de instrumental teórico elaborado especialmente para los textos narrativos y basado en la actitud lingüística hacia la literatura.

2.2. La segunda vía de aplicación de la lingüística al texto literario es la que se establece como utilización en la reflexión y en el análisis literarios de teorías elaboradas para el estudio del lenguaje en general o en su dimensión no literaria. Así, junto a las utilizaciones de instrumentales lingüísticos construidos *ad hoc,* en el formalismo ruso, en la Estilística y en la semiología de la narración, se encuentran también aplicaciones de modelos lingüísticos no construidos con el propósito de estudiar con ellos la obra literaria. En el formalismo ruso, especialmente los estudios procedentes del Círculo Lingüístico de Moscú[23], entre los que destaca Roman Jakobson, eran proclives a la aparición del concepto de texto literario, adelantándose

[20] Cfr. D. COHEN, «Le "New Criticism" aux États-Unis (1935-1950)», *Poétique* 10 (1972), pp. 217-243; B. LEE, «The New Criticism and the Language of Poetry», en R. Fowler (ed.), *Essays on Style and Language*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966, pp. 29-52.

[21] En la amplísima bibliografía sobre el tema cfr. Principalmente T. Todorov, «Las categorías del relato literario», *Comunicaciones* 8 (1974), pp. 155-192; T. TODOROV, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971; J. KRISTEVA, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974; C. BREMOND, «La lógica de los posibles narrativos», *Comunicaciones* 8 (1974), pp. 87-109; G. GENETTE, «Fronteras del relato», *Comunicaciones* 8 (1974), pp. 193-208; R. BARTHES, «Introducción al estudio estructural de los relatos», *Comunicaciones* 8 (1974), pp. 9-43; A. VERA LUJÁN, *Análisis semiológico de «Muertes de perro»*, Madrid, Cupsa, 1977.

[22] Cfr. C. Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1974.

[23] Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 14 ss.; V. Erlich, *El formalismo ruso*, cit., pp. 90 ss.; I. Ambrogio, *Formalismo y vanguardia en Rusia*, cit., pp. 13 ss.

a propuestas textuales de la lingüística teórica; la actitud del formalismo checo en los estudios literarios es en gran medida semejante a ésta. En la Estilística, entre otros ejemplos de esta segunda vía tenemos el estudio de Spitzer sobre las Coplas de Jorge Manrique[24]. En la semiología de la narración, tal es en cierto modo la situación de la aplicación que Todorov, en la *Gramática del Decamerón*, hace de unas categorías precedentes de la lingüística oracional que extiende al ámbito textual[25]. Puede advertirse, según lo expuesto, que la segunda vía de tratamiento lingüístico del texto literario está presente en algunos casos en aquellas escuelas o corrientes que pueden caracterizarse, en general, por el predominio de la primera vía.

Esta segunda vía es en Europa, además de por determinadas contribuciones formalistas, estilísticas y semiológico-narrativas, recorrida fundamentalmente por estudiosos vinculados al estructuralismo lingüístico, que se aprestó a ocuparse del producto literario como objeto lingüístico. Se hallan en ella las aplicaciones que en el espacio teórico de la Glosemática se hicieron de la semiótica connotativa hjelmsleviana al texto literario[26].

Si, como es sabido, principalmente en el dominio eslavo y en Europa occidental, el estudio lingüístico-inmanentista de la literatura llegó a estar fuertemente enraizado y a constituir una importantísima tradición, muy distinta fue hasta no hace mucho tiempo la situación de la teoría y la crítica literarias en el espacio anglosajón, donde los estudios lingüísticos y los estudios literarios se desenvolvieron en recíproco aislamiento y donde la excepción inmanentista a esta relación que constituyó el *New Criticism* no contó ni con la fuerza suficiente ni con la solidez lingüístico-metodológica necesarias para contrarrestar la influencia de la crítica tradicional, extrínseca. Precisamente la ausencia en este ámbito de una teoría y de una crítica literarias lingüístico-inmanentistas pertenecientes a la primera vía lo suficientemente consolidadas hizo que, al plantearse la necesidad de un tratamiento inmanentista de la obra literaria se recurriera fundamentalmente a soluciones situables en la segunda vía de tratamiento lingüístico-inmanentista de la literatura. A finales de la década de los cincuenta se abre en Estados Unidos la puerta a la colaboración entre lingüística y

[24] Cfr. L. SPITZER, «Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de Manrique», en L. Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 165-194.

[25] Cfr. T. TODOROV, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.

[26] Cfr. J. TRABANT, *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975; G. SALVADOR, «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno», *Archivum* 14 (1965), pp. 18-39; G. Salvador, «Estructuralismo y poesía», en VV. AA., *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967, pp. 263-269; F. ABAD NEBOT, *El signo literario*, Madrid, Edaf, 1977, pp. 164-166.

estudios literarios[27], que, sin muchas vacilaciones, se configurará como aplicación de teorías lingüísticas no expresamente construidas para el estudio de la literatura, siendo a este respecto interesante destacar el empleo de la entonces recién inaugurada gramática generativo-transformacional como útil instrumento para la determinación del estilo, que es explicado, bien como resultado de la activación de determinadas transformaciones opcionales[28], bien como consecuencia de la existencia de una gramática literaria propia de cada autor o de cada obra[29]. La concepción que desde la gramática generativo-transformacional se tiene del objeto lingüístico ha influido decisivamente en la consideración de la obra literaria como construcción compleja provista de dinamismo inherente[30]. Con posterioridad al congreso de Bloomington de 1958[31] se reflexiona en congresos y publicaciones sobre el estudio lingüístico de la literatura[32], aunque en el espacio geográfico-cultural europeo, por las razones ya expuestas, no fuera tan novedoso ni tan urgente el planteamiento de la cuestión, y se realiza un tratamiento de la literatura de acuerdo con la segunda vía, principalmente desde una perspectiva estructuralista[33].

---

[27] Cfr. F. LÁZARO CARRETER, «La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la década 1958-1968», en F. Lázaro Carreter, *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, ²1979, pp. 31-49.

[28] Cfr. R. OHMANN, «Generative Grammars and the Concept of Literary Style», *Word* 20 (1964), pp. 423-439.

[29] Cfr. P. J. THORNE, «Stylistics and Generative Grammar», *Journal of Linguistics* 1 (1965), pp. 49-59; J. P. Thorne, «Generative Grammar and Stylistic Analysis», en D. C. FREEMAN (ed.), *Essays in Modern Stylistics*, Londres-Nueva York, Methuen, 1981, pp. 42-52.

[30] Cfr. A. García Berrio, «Crítica formal y función crítica», cit., p. 188.

[31] Cfr. T. SEBEOK (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, donde está la contribución de R. Jakobson, «Lingüística y poética», pp. 123-173.

[32] Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 104-110. Se publican en aquellos años, entre otras muy importantes contribuciones: M. A. K. HALLIDAY, «The Linguistic Study of Literary Texts», en H. G. Lunt (ed.), *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics*, Cambridge, Mass., 27-31 de agosto de 1962, La Haya, Mouton, 1964, pp. 302-307; *Linguistique et Littérature*, número 12 de *Langages*, 1968; *Linguistique et Littérature*, número especial de *La nouvelle critique*, 1969; R. FOWLER (ed.), *Essays on Style and Language*, cit.; D. C. FREEMAN (ed.), *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1970. Véase también R. KLOEPFER, *Poetik und Linguistik*, Munich, Fink, 1975.

[33] Entre otros muchos trabajos cfr. R. JAKOBSON y C. LÉVI-STRAUSS, «*Les chats* de Charles Baudelaire», R. Jakobson, *Ensayos de Poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 155-178; M. A. K. HALLIDAY, «Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*», en D.C. Freeman (ed.), *Essays in Modern Stylistics*, cit., pp. 325-360; J. CULLER, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978.

2.3. Un paso decisivo en la lingüística del siglo XX ha sido el desarrollo, a partir de la gramática generativo-transformacional y de la lingüística estructural, de la lingüística textual, que está cimentada sobre la concepción del texto como unidad émica, de sistema, y no como mero agrupamiento sintagmático de oraciones[34]. La lingüística textual, que, como más adelante veremos, está estrechísimamente relacionada con la teoría y la crítica literarias inmanentistas basadas en la aplicación de instrumental lingüístico-inmanentista construido *ad hoc* para el estudio literario, es la corriente teórico-lingüística que en mayor medida facilita y favorece la aplicación a la obra literaria de teorías lingüísticas elaboradas previamente con finalidad general de análisis lingüístico, pues en este caso a un objeto de cuya textualidad se tiene conciencia se aplican modelos lingüísticos cuya esencia es deudora precisamente de la idea de texto. Y es que el objeto de estudio de la reflexión y del análisis literarios inmanentistas está constituido por el texto literario, de tal modo que durante la realización y evolución de la teoría y crítica inmanentistas ha sido normal la asunción de la textualidad de la obra literaria, alcanzándose en este ámbito de la actividad filológica la unidad texto antes que en la lingüística teórica; a esta idea está solidariamente unida una visión lingüístico-inmanentista del texto literario.

Tan grande es la proximidad metodológica entre lingüística textual, de un lado, y Poética lingüística y teoría-crítica literaria lingüístico-inmanentista, de otro, que los más fundamentados y consistentes modelos lingüístico-textuales de que disponemos son modelos a la vez lingüísticos y teórico-literarios. Aunque no está integrado, al menos explícitamente, en la lingüística textual, a cuyo desarrollo, sin embargo, ha contribuido oportunísimamente, es en este punto de obligada justicia la mención de Algirdas J. Greimas[35], quien ha elaborado una teoría lingüística que es

---

[34] Cfr. T. A. VAN DIJK, *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972; J. S. PETÖFI, *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburgo, Buske, 1975; A. García Berrio, «Texto y oración», *Analecta Malacitana* 1, 1 (1978), pp. 127-146; J. S. PETÖFI y A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979; T. ALBALADEJO y A. GARCÍA BERRIO «La lingüística del texto», en F. Abad Nebot y A. García Berrio (coords.), *Introducción a la lingüística*, Madrid, Alhambra, 1982, pp. 217-260; T. ALBALADEJO, «Considerazioni sulla teoria linguistica testuale», *Studi Italiani di Linguistica Teorica ed Applicata* 7, 3 (1978), pp. 359-382; T. ALBALADEJO, «Aspectos del análisis formal de textos», *Revista Española de Lingüística* 11, 1 (1981), pp. 117-160; E. BERNÁRDEZ, *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

[35] Cfr. A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971; A. J. Greimas; *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973; A. J. GREIMAS, «Hacia una teoría del discurso poético», en A. J. Greimas *et al.*, *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 9-34; A. J. GREIMAS, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, París, Seuil, 1976.

muy fructíferamente aplicable al texto literario, del que este lingüista se ocupa en la construcción misma de su modelo, situándolo dentro del ámbito de éste. El modelo de las macroestructuras textuales de Teun A. van Dijk[36] es válido para el estudio del texto no literario y del texto literario, pues no en vano debe mucho en su elaboración a la semiología de la narración. La teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo de János S. Petöfi[37], por su parte, al estar concebida para la descripción y explicación del texto considerado en general es adecuadamente válida para el tratamiento del texto literario, de acuerdo con el proceder propio de la segunda vía de aplicación de la lingüística en los estudios literarios. Es en España donde se ha llevado a cabo la más productiva aplicación de la lingüística textual a la obra literaria: la teoría de las tipologías textuales de Antonio García Berrio[38], elaborada como modelo para el tratamiento de los sonetos amorosos del Siglo de Oro y cuyos principios tipológico-textuales son válidos para el estudio de otros textos literarios e incluso pueden ser aplicados a los textos no literarios.

[36] Cfr. T. A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, cit.; T. A. VAN DIJK, *Beiträge zur generativen Poetik*, Munich, Fink, 1972; T. A. VAN DIJK, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, 1980; T. A. VAN DIJK, *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Forschung*, Munich, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1980.

[37] Cfr. J. S. Petöfi, *Vers une théorie partielle du texte*, cit.; J. S. PETÖFI, «Una teoría formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural», en J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., pp. 127-145; J. S. PETÖFI, «Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo», en J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., pp. 147-189; J. S. PETÖFI «Interpretazione e teoria del testo», en: *Interpretazione e contesto. Atti del I Colloquio sulla Interpretazione*, Macerata, 19-20 de abril de 1979, Macerata, Universidad de Macerata, 1979, pp. 21-34; J. S. PETÖFI, «La struttura della comunicazione in *Atti* 20, 17-38», en *Interpretazione e Strutture. II Colloquio sulla Interpretazione*, Macerata, 27-29 de marzo de 1980, Turín, Marietti, 1981, pp. 103-157; J. S. PETÖFI, «Meaning, Text Interpretation, Pragmatic-semantic Text Classes», *Poetics* 11 (1982), pp. 453-491.

[38] Cfr. A. GARCÍA BERRIO, «Lingüística del texto y texto lírico. La tradición textual como contexto», *Revista Española de Lingüística* 8, 1 (1978), pp. 19-75; A. GARCÍA BERRIO, «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*», *Dispositio* 3 (1978), pp. 243-293; A. GARCÍA BERRIO, «A Text-typology of the Classical Sonnets», *Poetics* 8 (1979), pp. 435-458; A. GARCÍA BERRIO, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico», *Revista de Filología Española* 60 (1978-1980), pp. 23-157; A. GARCÍA BERRIO, «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», *Lexis* 4, 1 (1980), pp. 61-75; A. GARCÍA BERRIO, «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género», *Zeitschrift für romanische Philologie* 97, 1-2 (1981), pp. 146-171; A. GARCÍA BERRIO, «Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo (Un estudio de forma interior en los sonetos)», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 261-293; A. GARCÍA BERRIO, «Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro», *Anales de Literatura Española* 1 (1982), pp. 135-205; A. GARCÍA BERRIO, «Testo, classe testuale, genere», en: *Diacronia, sincronia e cultura. Saggi linguistici in onore di Luigi Heilmann*, Brescia, La Scuola, 1984, pp. 267-280.

Con el afinanzamiento de la lingüística textual la aplicación de la lingüística al estudio del texto literario relativa a la segunda vía, queda consolidada como forma adecuada y coherente de tratamiento de un importantísimo espacio de la obra de arte verbal: aquel que corresponde al material lingüístico-constructivo[39]. Y es propiamente gracias a la lingüística textual como la primera y segunda vías son enlazadas en una metodología comprensiva y de confluencia, pues la armazón teórica de la lingüística textual permite integrar en la perspectiva de tratamiento de la obra literaria por ésta inaugurada, en cuanto a la vía de aplicación de teorías lingüísticas previamente elaboradas, las aportaciones de las reflexiones y de los análisis lingüístico-inmanentistas realizados en la vía primera de aplicación.

2.3.1. Indiscutible resulta en los momentos actuales el enriquecimiento que para los estudios literarios ha supuesto la aplicación de la lingüística, tanto en la primera vía como en la segunda, al tratamiento de la obra literaria. Pero el enriquecimiento es recíproco, y quiero a este respecto insistir precisamente en la importantísima aportación que el tratamiento inmanentista supone para la lingüística misma: consecuencia del estudio de la literatura mediante instrumental lingüístico-inmanentista construido *ad hoc* es la obtención y afirmación para la lingüística de determinadas categorías y componentes, así como de una armazón teórica globalizadora. Es necesario tener presente que hasta la existencia explícita de la lingüística textual el tratamiento lingüístico-inmanentista de la obra literaria con métodos *ad hoc* tenía un objeto de estudio más amplio que el de la lingüística contemporánea a esta aplicación, de tal modo que categorías como la de texto, la de estructura textual subyacen-

[39] Es precisamente el nivel textual aquel en el que de manera más adecuada se explica la especificidad lingüística de las obras literarias; cfr. A. García Berrio, «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, pragmática, texto)», cit., pp. 145 ss. Sobre la conexión entre lingüística textual y análisis literario cfr. también J. IHWE, «On the Validation of Text Grammars in the "Study of Literature"», en J. S. Petöfi y H. Rieser (eds.), *Studies in Text Grammar*, Dordrecht, Reidel, 1973, pp. 300-348; G. WIENOLD, «Textlinguistic Approaches to Written Works of Art», en W. U. Dressler (ed.), *Current Trends in Textlinguistics*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, 1978, pp. 133-154; N. E. ENKVIST, «Stylistics and Textlinguistics», en W. U. Dressler (ed.), *Current Trends in Textlinguistics*, cit., pp. 174-190.

te, la de coherencia textual, etc., están presentes, de manera más o menos explícita, en la teoría y la crítica inmanentistas, antes que en la propia lingüística teórica, la cual, en su evolución, se enriquece en gran medida gracias a la incorporación y adopción de aquellas construcciones teóricas procedentes de los estudios literarios de naturaleza lingüístico-inmanentista. En este sentido, la lingüística del texto, además de ser deudora de corrientes lingüísticas anteriores, lo es de la teoría y crítica de los formalistas rusos, de la Estilística, de la semiología de la narración y en cierto modo del *New Criticism*, sin olvidar como fuentes lingüístico-textuales inabdicables la Poética y la Retórica clásicas[40]. Por lo que a las contribuciones realizadas a la lingüística textual por el formalismo ruso se refiere, podemos destacar especialmente los estudios sobre el texto narrativo y sobre la dinamización textual de la palabra poética; también destaca en cuanto a estos avances categoriales la semiología de la narración desarrollada en la década de los sesenta. Y no hay que olvidar en este punto los estudios estilísticos sobre las estructuras plurimembres, por sus implicaciones en la cohesión textual, ni el interés del *New Criticism* por la organización global que en la obra literaria subyace.

También han producido enriquecimiento de la lingüística las reflexiones y análisis efectuados dentro de la segunda vía de aplicación. Someter modelos lingüísticos a la descripción y explicación de la realización lingüística privilegiada que es el texto literario, permite el ajuste de tales modelos a una realidad de lenguaje más amplia que la constituida exclusivamente por los discursos de lengua común.

2.3.2. La lingüística teórica funciona, como se ha expuesto, como guía metodológica de los estudios inmanentistas de la segunda vía de aplicación, por lo que las perspectivas de análisis dependen, en esta vía, de los límites de aquélla. En anterior ocasión me he referido a la ampliación del objeto de estudio de las teorías lingüísticas del siglo xx y a la lógica extensión de la armazón categorial y componencial de éstas[41]; en virtud de tal ampliación contamos en la actualidad con la lingüística textual y con la pragmática lingüística, así como con la semántica extensional como disciplina-componente. Las teorías lingüísticas que resultan de la mencionada extensión teórica, al actuar como guías del tratamiento inmanentista de la segunda vía, están en mejores condiciones de cubrir adecuadamente la dimensión lingüístico-material de la obra literaria: la ampliación de la lingüística teórica, en tanto

[40] Véase A. García Berrio, «Texto y oración», cit., especialmente pp. 132 y 142-144; A. García Berrio, «Más allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica», cit., pp. 359-360

[41] Cfr. T. ALBALADEJO, «La crítica lingüística», en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, cit., pp. 141-207, pp. 186,191

en cuanto ésta se aplica al texto literario, implica una ampliación de la Poética lingüística y de la teoría-crítica lingüístico-inmanentista, pues éstas se apoyan en aquéllas. La lingüística teórica, principalmente mediante el enriquecimiento que suponen el desarrollo y el afianzamiento de la lingüística textual, funciona como marco teórico que permite interpretar desde una perspectiva estrictamente teórico-lingüística las aportaciones de la teoría y crítica literarias inmanentistas en las que se ha elaborado instrumental especial para el estudio del texto literario y situar dichas contribuciones en los lugares que les corresponden en una organización global del texto literario, según los nuevos modelos lingüísticos concebidos más ampliamente que en los modelos anteriores y que a aquellas aportaciones tanto debe. Así pues, en la organización teórica que como visión del texto literario en su dimensión lingüístico-material proporciona la lingüística textual, se integran las reflexiones y los análisis sobre la obra literaria efectuados tanto según la primera como según la segunda vía de tratamiento lingüístico de aquélla.

2.3.3. Con la ampliación de la que me he ocupado en el parágrafo anterior, la teoría y la crítica literarias de base lingüística, alcanzada la dimensión textual en los modelos, adquieren la adecuación precisa para el tratamiento del texto literario y de las implicaciones semántico-extensionales y pragmáticas que éste tiene. En este punto es decisivo el papel de la lingüística textual, ya que gracias a ella el estudio de los aspectos semántico-extensionales y pragmáticos de la obra literaria se articula con su ámbito contextual[42]. De este modo, con el apoyo teórico y metodológico de la lingüística textual, así como con el de la semántica extensional y con el de la pragmática lingüística[43], que con aquélla mantienen relación de interdependencia, la Poética lingüística y la teoría-crítica lingüístico-inmanentista se presentan como perspectivas de investigación capaz de ocuparse completa y satisfactoriamente del espacio contextual de la obra literaria y, en función de éste, también de los espacios extensional y pragmático, contextuales ambos. En consecuencia, estudios de índole semántico-extensional como los atinentes a la ficcionalidad[44] y a

[42] A propósito de la distinción cotexto/contexto, cfr. J. S. PETÖFI, *Transformationsgrammatiken und eine ko-textuelle Texttheorie*, Frankfurt, Athenäum, 1971, pp. 224-225; J. S. Petöfi, *Vers une théorie partielle du texte*, cit., p. 1; T. A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, cit., p. 39.

[43] Cfr. T. ALBALADEJO, «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual», *Lingua e Stile* 18, 1 (1983), pp. 3-46.

[44] Cfr. S J. SCHMIDT, «Towards a Pragmatic Interpretation of "Fictionality"», en T. A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North Holland, 1976, pp. 161-178; S. J. SCHMIDT, «Fictionality in Literary and Non-literary Discourse», *Poetics* 9 (1980), pp. 525-546; S. Y. KURODA, «Reflections on the Foundations of Narrative Theory», en T. A. van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and*

la estructura del referente literario, y estudios de carácter pragmático como los relativos a la recepción del texto literario[45] quedan perfectamente integrados en la teoría-crítica lingüístico-inmanentista que resulta de la conjunción de las dos vías mencionadas de aplicación de la lingüística al estudio de la literatura y se establece sobre, y a partir de, la armazón globalizadora de la teoría lingüístico-textual.

La teoría-crítica lingüístico-inmanentista se configura, pues, como teoría semiótica lingüística literaria, teniendo como ámbito de estudio las dimensiones sintáctica o cotextual, semántico-extensional y pragmática del texto literario[46], la primera de las cuales constituye la médula de articulación del hecho literario. Esta semiótica lingüística literaria permite superar, en la medida en que ello es posible, la separación que está en la base de la distinción de crítica intrínseca y crítica extrínseca[47], en tanto en cuanto el corpus teórico y analítico de carácter intrínseco constituido por las contribuciones de la teoría-crítica lingüístico-inmanentista ha experimentado, en virtud de la acción de guía ejercida por la lingüística teórica, una ampliación que lo ha extendido más allá de sus límites iniciales, introduciéndose en parte en el ámbito en principio reservado al proceder teórico y analítico propio de una actitud basada en la crítica extrínseca. Según este planteamiento, la dicotomía crítica intrínseca/crítica extrínseca no puede en la actualidad trazarse tan níti-

Literature, cit., pp. 107-140; S. REISZ DE RIVAROLA, «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», *Lexis* 3, 2 (1979), pp. 99-170; A. WILDEKAMP, I. VAN MONTFOORT y W. VAN RUISWIJK, «Fictionality and Convention», *Poetics* 9 (1980), pp. 547-567; H. RIESER (ed.), *Semantics of Fiction*, número especial de *Poetics* 11, 4-6 (1982).

[45] Muy importante respecto de este punto es la estética de la recepción; cfr. H. WEINRICH, «Para una historia literaria del lector», en VV. AA., *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 115-134; W. ISER, *Der implizite Leser*, Munich, Fink, 1976; W. ISER, *Der Akt des Lesens*, Munich, Fink, 1976; H. R. JAUSS, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en: VV. AA., *La actual ciencia literaria alemana*, cit., pp. 37-114; G. GRIMM, *Rezeptionsgeschichte*, Munich, Fink, 1977; J. M.ª POZUELO YVANCOS, «El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en *El coloquio de los perros*», *Anales Cervantinos* 17 (1978), pp. 147-166; U. ECO, *Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1979. Muy relacionado con este tema se encuentra el estudio de la comprensión e interpretación del texto literario; a este respecto cfr. D. FREUNDLICH, «Understanding Poe's Tales: A. V. O. Schema-theoretic View», *Poetics* 11 (1982), pp. 25-44; K. J. HOLYOAK, «An Analogical Framework for Literary Interpretation», *Poetics* 11 (1982), pp. 105-126; S. J. SCHMIDT (ed.), *Interpretation*, número especial de *Poetics* 12, 2-3 (1983).

[46] Seguimos la organización de la semiótica expuesta en C. MORRIS, «Foundations of the Theory of Signs», en C. Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, La Haya, Mouton, 1971, pp. 13-71, pp. 21-33, 63-64.

[47] Cfr. R. WELLEK y A. WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, ^{4}1974, pp. 87 ss., 143 ss.

damente como en la primera mitad de este siglo; por supuesto, estudios como los de la biografía del autor o estudios contenidistas quedan indudablemente en el área de la crítica extrínseca pero, en cambio, estudios, por ejemplo, sobre las fases de construcción de un texto literario o sobre el sistema de mundos posibles del texto literario, puesto que son de carácter pragmático y semántico-extensional, respectivamente, y, en cuanto tales, inciden en la organización misma de la obra, son estudios que sin dejar de ser lingüístico-literarios trascienden el ámbito cotextual, espacio inicial de la crítica intrínseca. Esta extensión de la Poética lingüística y de la teoría-crítica lingüístico-inmanentista permite que pueda desde éstas enlazarse, en la medida en que la perspectiva lingüística pueda colaborar en su estudio, con algunos de los espacios del hecho literario tratados por la Poética clásica que en principio quedan fuera del ámbito teórico de la Poética lingüística y de la teoría-crítica lingüístico-inmanentista: me refiero a las dualidades horacianas *ingenium-ars* y *docere-delectare* y, en cuanto a la dualidad *res-verba,* a su componente *res* como conjunto de conocimientos del poeta y como contenido en su dimensión extensional o referencial[48], habiendo sido ya dicho componente estudiado cumplidamente por la teoría y la crítica lingüístico-inmanentista como contenido en su dimensión intensional o cotextual. A propósito de la separación entre crítica intrínseca y crítica extrínseca, hay que tener en cuenta, además, que dicha distinción, que era totalmente necesaria y operativa en tiempo de predominio de los estudios literarios intrínsecos, no lo es tanto una vez que los estudios inmanentistas han llenado, con creces, el vacío que existía en punto al tratamiento intrínseco de la literatura.

La teoría-crítica lingüístico-inmanentista de amplitud semiótica puede constituir la base de una teoría-crítica integral que, por encima de la dicotomía crítica intrínseca/crítica extrínseca, aborde el hecho literario desde diferentes perspectivas complementarias que hagan posible describir y explicar éste de manera adecuada a su complejidad y a su pluridimensionalidad, las cuales lo hacen inabarcable desde posiciones parciales aisladas y pretendidamente exclusivas[49].

2.4. La semiótica lingüística literaria conformada sobre el eje de la lingüística textual con la inexcusable colaboración y coimplicación de la prag-

[48] En cuanto a las dualidades horacianas véase la monumental e imprescindible obra de Antonio GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría Literaria moderna*, vol. I, Madrid, Cupsa, 1977; vol. II, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

[49] Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 90-91; véase también A. García Berrio, «Más allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica», cit.

mática lingüística y de la semántica extensional no es un conglomerado ecléctico de diferentes contribuciones concernientes a diversos aspectos y cuestiones parciales de la literatura, sino un modelo de estudio teórico-crítico del hecho literario que, además de aceptar y justificar el surgimiento y desarrollo de tales contribuciones teóricas y críticas, se presenta como armazón teórica en la que aquéllas, siempre que no exista contradicción o incompatibilidad teórica o metodológica, son integradas, explicándose su papel en la evolución de los estudios literarios. En tal sentido, esta teoría semiótica lingüística literaria cumpliría, en cuanto a la teoría literaria, una ley de la totalización explicativa similar a la enunciada por Ángel López para la teoría lingüística[50].

2.5. La teoría-crítica lingüístico-inmanentista desempeña una función muy importante en el interior de la organización teórica de la Retórica general, propuesta como ciencia general del texto por Antonio García Berrio[51]. La Retórica general se ocupa del discurso literario y del no literario y en ella están incluidas la Retórica literaria y la no literaria, una y otra con importante base lingüística de dimensión textual. La parte de la Retórica general que atañe al texto literario es establecida a partir de las contribuciones realizadas por la Retórica clásica y moderna y por la Poética clásica y la teoría-crítica lingüístico-inmanentista[52], siendo a propósito de esta última como la teoría semiótica lingüística literaria puede aportar un esquema teórico que colabore en la intercomunicación e interacción de los estudios literarios lingüístico-inmanentistas con la Poética clásica en aquellos aspectos en los que esto sea pertinente y también con la Retórica clásica y moderna, ya que las operaciones retóricas poseen una muy coherente organización semiótica. Las relaciones de recíproco enriquecimiento que existen entre la teoría-crítica lingüístico-inmanentista y la lingüística se dan en el interior de la Retórica general entre su sección de Poética y su sección de Retórica del discurso no literario, respecto de lo cual tienen un papel central la unidad lingüística texto y la lingüística textual, que actúan como enlace y como intersección metodológica.

3. El tratamiento lingüístico del texto literario, que resultados tan positivos ha ofrecido a la teoría y crítica literarias e incluso a la propia lingüística, no pretende agotar el texto y el hecho literarios, sino solamente –y no es tarea pequeña ésta– describir y explicar la parte lingüística, material, constructiva, de la realidad literaria, dedicando amplio interés a las características específicas de los textos literarios. El análisis lingüístico-inmanentista hace que quede explícita la construcción literaria, de tal modo que puede proporcionarse un soporte muy valioso incluso a análisis y comentarios críticos que trascienden el espacio semiótico; de ahí la importancia del tratamiento lingüístico-inmanentista en un estudio literario extensamente concebido.

---

[50] Cfr. la muy precisa formulación de esta ley en A. LÓPEZ GARCÍA, *Para una gramática liminar*, Madrid, Cátedra, 1980, especialmente pp. 23 y 20-22.

[51] Cfr. A. GARCÍA BERRIO, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», *Estudios de Lingüística* 2 (1984), pp. 7-59.

[52] Cfr. *ibidem*, pp. 10 ss.

Estilística y «New Criticism»

Leo Spitzer (1887-1960), natural de una Viena apresada en «la adoración por las formas de vida francesa», fue un romanista de formación filológica tradicional, con inclinación a la tradición francesa, española e italiana. Su trayectoria demuestra que toda filología rigurosa, en el campo de los estudios literarios, conduce indefectiblemente al gesto teórico consciente. Educado en el «Humanistisches Gymnasium» de Viena en la *poësis perennis* (Horacio, Sófocles, Tácito), más adelante comenzó sus estudios universitarios bajo las influencias de Meyer-Lübke, quien impartía lecciones de lingüística francesa, y de Ph. A. Becker, historiador de la literatura. Su asimilación de estas disciplinas no se hizo sin tensiones: Spitzer no lograba hallar, entre el positivismo ecdótico y el idealismo historiográfico de sus maestros, el «contenido íntimo» de las obras estudiadas. Esta insatisfacción le inclinó hacia una modalidad de lectura que constituye su gesto más personal, el llamado «círculo filológico». La premisa de partida era que la romántica *Innere Sprachform* (forma interior del lenguaje) podía tolerar una comprensión particular en cada obra, una suerte de «forma interna» o «centro vital interno» en torno al cual se organizan sus rasgos significativos. Su osadía fue asumir que el acceso a dicho centro era similar a la psicoanalítica de Freud, un pensador cuya obra inundaba Viena. De este modo, los *Stilstudien* (estudios de estilo), título de su primer libro de 1930, perdían su función taxonómica y cobraban una virtualidad detectivesca. El mecanismo del círculo filológico, deudor del hermenéutico *Zirkel im Verstehen*, es un vaivén desde algunos detalles externos de la obra al centro interno, y a la inversa. Una vez verificada la pertinencia de dicho centro integrador, podrá determinarse «el principio creador que pueda haber estado presente en el alma del artista». Este método, que Spitzer formuló a regañadientes, debe más al organicismo romántico que al estructuralismo aristotélico. Cuestión de alma (y no de estructura) era también el potencial de aleatoriedad personal de cada crítico, capaz o no de sentir el *clic* de la intuición interpretativa, teñida de «buen sentido», una forma de intelección ineducable. Lo que destaca de Spitzer, en cualquier caso, es su habilidad para transitar, con pulsión estructural, desde el detalle lingüístico hasta el diseño histórico-ideológico de conjunto. De su estancia en Estados Unidos le quedó una desafección por los excesos formalistas del *New Criticism*, por mucho que él siempre viajase hacia una «semiología inmanentista», anclada en nociones de desvío y de connotación. De la obra de Spitzer, vastísima, destacamos títulos como *Die Literarisierung des Lebens in Lope's Dorotea*, *Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón* (1927), *A Method of Interpreting Literature* (1949), y las ediciones españolas, póstumas, de *Lingüística e historia literaria* (1968) o *Estilo y estructura en la literatura española* (1980). El impacto de Spitzer en la estilística española ha sido muy profundo.

Leo Spitzer

Lingüística e historia literaria*

Ahora bien, puesto que el documento más revelador del alma de un pueblo es su literatura, y dado que esta última no es otra cosa más que su idioma, tal como lo han escrito sus mejores hablistas, ¿no podemos abrigar fundadas esperanzas de llegar a comprender el espíritu de una nación en el lenguaje de las obras señeras de su literatura? Porque hubiera sido temerario comparar el conjunto de una literatura nacional con el conjunto de un idioma nacional, como intentó hacer prematuramente Karl Vossler, yo comencé más modestamente con este problema: ¿podemos definir el alma de un determinado escritor francés por su lenguaje particular? Es evidente que los historiadores de la literatura han sustentado esta opinión, ya que, después de la consabida (mejor dicho, mal traída) cita del dicho de Bufón, «el estilo es el hombre», incluyen generalmente en sus monografías un capítulo sobre el estilo de su autor. Pero yo me propuse encontrar una definición más rigurosa y científica del estilo de un escritor particular; una definición de lingüista, que reemplazase las observaciones casuales, impresionistas, de la crítica literaria al uso. La estilística, pensaba yo, llenará el hueco entre la lingüística y la historia de la literatura. Por otra parte, recordaba la advertencia del adagio escolástico: *«individuum est ineffabile»*, no se puede definir el individuo. ¿Estaría por fuerza destinado al fracaso cualquier intento de definir un escritor particular por su estilo? Yo argüía así: toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor; tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época, un cambio del que cobró conciencia el escritor y que quiso traducir a una forma lingüística forzosamente nueva. ¿No sería posible, quizá, determinar ese nuevo rumbo histórico tanto psicológico como lingüístico? Ahora bien, señalar el comienzo de una innovación lingüística sería más fácil, naturalmente, en el caso de escritores contemporáneos, por la sencilla razón de que conocemos mejor su base lingüística que la de los escritores de tiempos pasados.

En mis lecturas de modernas novelas francesas, había tomado la costumbre de subrayar las expresiones que me llamaban la atención por apartarse del uso general; y sucedía muchas veces que los pasajes subrayados, confrontados unos con otros, parecían ofrecer cierta correspondencia. Sorprendido por ello me preguntaba si no sería factible establecer un común denominador de todas o la mayor parte de tales desviaciones: ¿no podría hallarse el origen espiritual, la común raíz psicológica de las respectivas «particularidades de estilo» de un escritor, igual precisamente que les había encontrado una etimología común a varias formaciones lingüísticas caprichosas?[1]. Por ejemplo, al leer la novela *Bubu de Montparnasse,* de Charles-Louis Philippe (1905), que se desarrolla en los bajos fondos del mundo de la chulería y de la prostitución de París, había reparado en el uso particular de *à cause de*, «a causa de», reflejo del lenguaje hablado e iliterario: «los despertares del mediodía son pesados y pegajosos [...] Se experimenta un vago sentimiento de frustración a causa de *(«à cause de»)* los despertares pasados [...]» Un escritor más académico habría escrito: *«en se rappelant des réveils d'autrefois»*, al acordarse de los despertares pasados, o bien: *«à la suite du souvenir...»*, por efecto de, a consecuencia del recuerdo... Pero este *à cause de,* a primera vista prosaico y vulgar, tiene, sin embargo, un sabor poético, pues nos sugiere la idea de causalidad, allí donde las personas corrientes no verían más que una coincidencia: después de todo, no todos admiten unánimemente que uno despierta de la siesta del mediodía con un sentimiento de frustración por el hecho de que han precedido otros despertares semejantes. Nos enfrentamos aquí con una realidad vista poéticamente, sólo que expresada en términos vulgares. Volvemos a encontrar este *à cause de* en la descripción de los festejos con que celebra el pueblo el 14 de julio: «el pueblo, *a causa del* aniversario de su liberación, deja a sus hijas bailar libremente». Así, no debemos sorprendernos cuando el escritor pone en boca de uno de sus personajes las siguientes palabras: «hay en mi corazón dos o tres cientos de pequeñas emociones, que arden por causa tuya *(à cause de toi)*». Una poética convencional habría dicho «que arden por ti», pero «que arden por causa tuya», es, a la vez, menos y más: más, porque el amante expresa mejor el lenguaje de su corazón de esta manera vulgar, pero sincera. Esta frase causal, con todas sus resonancias semipoéticas, sugiere más bien un persona-

* Texto tomado de L. SPITZER, *Lingüística e historia literaria,* trad. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, [2]1974, pp. 20-44.

[1] Tal vez la transición de una particular línea histórica en el lenguaje, señalada por una etimología, al sistema autosuficiente de una obra literaria, pueda parecer violenta al lector: en el primer caso, la «raíz» es «el alma de la nación» en el momento de la creación de la palabra; en el segundo, es «el alma del escritor particular». La diferencia, como me ha indicado el profesor Singleton, está entre la voluntad inconsciente de una nación, que crea su lenguaje, y la voluntad consciente de un miembro de la nación, que crea voluntariamente y más o menos sistemáticamente. Pero, aparte del hecho de que hay elementos racionales en las creaciones lingüísticas populares y elementos irracionales en las de un artista creador, lo que yo quiero destacar aquí es la afinidad, común a ambos, entre el detalle lingüístico y el alma del o de los que lo emplean, y la necesidad, en ambos casos, del movimiento filológico de vaivén.

Quizá el mejor paralelo del sistema de una obra artística fuera el sistema de un idioma en un determinado momento de su evolución. Tal fue precisamente la caracterización que intenté de un sistema lingüístico hace muchos años en mi artículo sobre el español en *Stilstudien*, I.

je vulgar, cuya forma de hablar y hábitos de pensamiento parece sancionar el escritor en su propia narración.

Nuestra observación sobre *à cause de* cobra eficacia al contrastarla con el uso, en la misma novela, de otras conjunciones causales, tales como «*parce que*», porque. Por ejemplo, dice así al describirnos el amor del chulo hacia su dulce Berta: «él amaba aquella su voluptuosidad particular, cuando ella juntaba su cuerpo al suyo [...] Amaba aquello que la distinguía de todas las mujeres que había conocido, porque *(parce que)* era algo más dulce, porque *(parce que)* era algo más delicado, porque *(parce que)* era su mujer propia, a la que había conocido virgen. La amaba, porque *(parce que)* era honrada y porque *(parce que)* lo parecía, y por todas las razones que tienen los burgueses para amar a su mujer». Claramente clasifica y encasilla aquí el escritor como *burguesas* las razones por las que Mauricio gustaba de abrazar a su dulce amada (*porque* era algo dulce y delicado, *porque* era su mujer propia); y además, en la narración de Philippe, este *porque* aparece usado como si el escritor considerase estas razones de validez objetiva.

La misma observación es aplicable a la conjunción causal *car* «pues», en el siguiente pasaje, que describe a Mauricio como un ser a quien las mujeres no pueden menos de amar: «Rodeábanle de su amor las mujeres, como aves que cantan a la fuerza y al sol. Era uno de esos seres a quien nadie puede domeñar, pues *(car)* su vida más fuerte y más bella entraña el amor del peligro».

Puede a las veces suceder que, aun sin estar explícita la conjunción, esté sobrentendida la relación causal; una relación debida al carácter gnómico inherente, al menos en aquel medio particular, a una afirmación general, cuya verdad quizá no es aceptada plenamente en cualquiera otra parte: «La abrazó y la besó. *Es una cosa higiénica* y buena entre un hombre y su mujer, que os divierte durante un breve cuarto de hora antes de dormiros». (Philippe podría también haber escrito: *«car»*, o bien *«parce que c'est une chose hygiénique...»).* Esto, evidentemente, es verdad solamente en el mundo particular del realismo sensual que el novelista nos va describiendo. Al mismo tiempo, sin embargo, mientras por una parte el escritor parece que respalda estas vulgaridades burguesas del inframundo que describe, por otra nos sugiere su propia crítica de ellas, crítica a un mismo tiempo firme y discreta.

Ahora bien, yo os presento la hipótesis de que todo ese enorme desarrollo de los usos causales en Philippe no puede imputarse al azar: debe de haber «su buen por qué» para esta concepción de la causalidad. Y así debemos pasar ahora del estilo de Philippe a su origen psicológico, a la raíz de su alma. Y he llamado al fenómeno que nos ocupa «motivación pseudo-objetiva». Al presentarnos Philippe la causalidad como ligazón de sus personajes, parece reconocerles una especie de fuerza lógica objetiva en sus razonamientos, torpes unas veces, vulgares otras y otras semipoéticos. La actitud del escritor revela una bonachona simpatía fatalista, medio crítica, medio comprensiva, para con los errores inevitables y los frustrados esfuerzos de estos seres anquilosados en su desarrollo por fuerzas sociales inexorables. En la motivación pseudo-objetiva, evidente en el estilo de Philippe, tenemos la pista de su *Weltanschauung* o pensamiento. Sin rebelarse, pero con profunda pesadumbre y espíritu cristiano de contemplación, como han subrayado también los críticos literarios, mira Philippe cómo funciona el mundo injustamente bajo apariencia de justicia, de lógica objetiva. Los diferentes empleos de las expresiones de la causalidad, confrontados unos con otros (exactamente como hicimos con las diversas formas de *conundrum* y *quandary*), nos llevan a la raíz psicológica, que está en el fondo tanto del impulso lingüístico como de la inspiración literaria de Philippe.

Así hemos pasado del lenguaje o estilo al alma. En este camino hemos podido echar una ojeada a la evolución histórica del alma francesa en el siglo XX. En el primer lugar, hemos estudiado por dentro el alma de un escritor que cobró conciencia del fatalismo que gravita sobre las masas; después, el alma de un sector de la misma nación francesa, de cuyo débil grito de protesta se hace eco nuestro autor. No hay ya en este procedimiento, creo yo, nada de aquella filología, divorciada del tiempo y del espacio, de la antigua escuela, sino una explicación de las circunstancias concretas del *hic et nunc*, del aquí y del ahora del fenómeno histórico. Aquel movimiento de vaivén que vimos era fundamental para todo humanista, lo hemos seguido, naturalmente, aquí nosotros. Y así primeramente hemos agrupado ciertas expresiones causales, que nos han llamado la atención en Philippe; después, hemos indagado su explicación psicológica; finalmente, hemos tratado de comprobar si el principio de «motivación pseudo-objetiva»[2] se hallaba de acuerdo con lo que por otras fuentes sabemos de los elementos de su ins-

---

[2] Este estudio ha sido publicado en *Stilstudien*, II.

El método que ha estado describiendo en el texto es, naturalmente, el que seguimos todos nosotros cuando tenemos que interpretar la correspondencia de cualquier persona a la que no conocemos bien. Hace algunos años mantuve correspondencia epistolar con un emigrada alemana, refugiada en Francia, a la que no conocía personalmente y cuyas cartas me daban la impresión de una persona un tanto concentrada en sí misma y deseosa de un contorno cómodo en consonancia con su temperamento. Cuando pasó, finalmente, rescatada a otra región, publicó un libro de memorias, del que me envió un ejemplar. En la cubierta del libro vi dibujada la ventana de la habitación que había ocupado en París; detrás de la ventana, y en primer término, aparecía un enorme gato mirando a lo lejos la catedral de Notre Dame. Una gran parte del libro mismo ocupábala el gato; y no había avanzado gran cosa en su lectura, cuando encontré, sin que ello me sorprendiera mayormente, varias frases como ésta: «blottie dans un fauteuil, j'éprouvai un tel bonheur, je me sentis si bien à mon aise sous ce soleil doux qui me faisait ronronner à la manière des chats». Evidentemente, una existencia como la del gato era la aspiración más profundamente sentida por esta emigrada a quien, perdido el sentimiento de protección en medio de la catástrofe mundial, había obligado su desamparo a buscar protección en sí misma.

piración. También aquí hay implicada una creencia, creencia no menos aventurada que la de que las lenguas romances remontan a un modelo invisible y básico que se manifiesta en todas ellas. Me refiero a la creencia de que el pensamiento de un escritor es como una especie de sistema solar, dentro de cuya órbita giran atraídas todas las categorías de las cosas: el lenguaje, el enredo, la trama, son solamente satélites de esta (como la llamarían mis contrincantes materialistas) *mens Philippina* o pensamiento de Philippe. El lingüista, como su colega el crítico literario, debe remontarse siempre a la causa latente tras esos llamados recursos literarios y estilísticos, que los historiadores de la literatura suelen limitarse a registrar. La *mens Philippina* o pensamiento de Philippe es un reflejo de la *mens franco-gallica* o pensamiento francés en el siglo XX. Su indefinibilidad estriba precisamente en la sensibilidad de Philippe, que se adelanta a adivinar las necesidades de su pueblo.

Ahora bien; salta a la vista que un escritor moderno como Philippe, que se encuentra frente a la desintegración social de la humanidad en el siglo XX, por fuerza ha de mostrar desviaciones lingüísticas más patentes, las cuales debe inventariar el lingüista para formar con ellas su «psicodrama» del artista en cuestión. Pero ¿no será que Philippe, pobre ser desamparado y sin amarras a que asirse, transplantado, por decirlo así, a un mundo del que se siente extraño –en tal grado, que forzosamente se entrega a arbitrarias generalidades–; no será, repito, que representa un fenómeno exclusivamente moderno? Si retrocedemos a escritores de tiempos más lejanos, ¿no nos encontraremos con un lenguaje más equilibrado, sin desviaciones del uso común?

Basta recordar los nombres de escritores dinámicos de tiempos pasados, tales como Dante, Quevedo o Rabelais, para disipar tal idea. Todo el que ha pensado recio y ha sentido recio, ha innovado en el lenguaje. El impulso creador del pensamiento se traduce inmediatamente en el lenguaje como impulso creador lingüístico. Las formas trilladas y petrificadas del lenguaje nunca son suficientes para las necesidades de la expresión sentidas por una personalidad vigorosa. En mi primera publicación, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel* (tesis escrita en 1910), me ocupé de las palabras cómicas forjadas por Rabelais, tema que me atrajo por ciertas afinidades entre la producción cómica rabelesiana y vienesa (recuérdese a Nestroy) y que me ofrecía la oportunidad de tender un puente entre la lingüística y la historia de la literatura separadas por un abismo. Quiero hacer constar aquí, para eterno recuerdo de su honradez profesional, que Meyer-Lübke, en contraste con los lingüistas antimentalistas, que de buen grado suprimirían cualquier expresión contraria a sus teorías, recomendó para su publicación un libro de tendencia y método tan contrarios a los suyos. En esta obra traté de demostrar, por ejemplo, que un neologismo como «pantagruelismo», nombre con que bautizó Rabelais su filosofía estoico-epicúrea («una cierta alegría del espíritu, confitada en el desprecio de las cosas fortuitas»), no es sólo una explosión juguetona de auténtica jovialidad, sino también un intento de evasión del dominio de lo real al reino de lo irreal y desconocido; verdad aplicable, por

lo demás, a todo neologismo. De un lado, la forma con el sufijo *-ismo* evoca una escuela de severo pensamiento filosófico (como aristotelismo, escolasticismo, etc.); de otro, la base *Pantagruel* es el nombre de un personaje creado por Rabelais, el de aquel rey gigantesco y patriarcal, mitad bufón, mitad filósofo. La combinación del erudito sufijo filosófico con el fantástico nombre de un personaje fantástico, contribuye a afirmar una entidad mitad real, mitad irreal: «la filosofía de un ente imaginario». Los contemporáneos de Rabelais, al oír por vez primera esta palabra recién acuñada, debieron de experimentar las reacciones que provoca cualquier neologismo: una sacudida momentánea, seguida de una sensación de confianza recuperada. Si el rozamiento de lo desconocido, al pasar rápido ante nosotros, nos estremece y aterra, la comprobación del resultado ingenuamente fantástico nos devuelve la calma. La risa, nuestra reacción fisiológica en tales ocasiones, surge precisamente de la sensación de alivio que sigue al derrumbamiento momentáneo de nuestra confianza. Pues bien: en casos como el de la creación de *pantagruelismo*, denominación de una filosofía hasta entonces desconocida, pero después de todo inocua, la fuerza amenazadora del neologismo está relativamente suavizada. ¡Y qué decir de aquella retahíla de nombres excogitados por Rabelais a beneficio de sus odiados enemigos, los reaccionarios de la Sorbona: *sofistas, sorbillans, sorbonagros, sorbonigéneos, sorbonícolas, sorboniformes, sorbonísecuos, niborcisans, sorbonisans, saniborsans*! También aquí, en estas palabras acuñadas por Rabelais, late, aunque en grado diverso, un elemento realista. La Sorbona es una realidad viva y los neologismos se explican por procesos de formación bien conocidos. La edición de Abel Lefranc, imbuida por su tendencia positivista, no se arredra ante el engorro de explicar cada una de estas formaciones: *sorboniformes* está formado sobre *uniforme*; *sorbonigéneo*, según *homogéneo*; mientras que *niborcisans* y *saniborsans* ofrecen un ejemplo de lo que en la jerga de los lingüistas recibe el nombre de metátesis. Pero, al explicar cada neologismo por separado, al descomponer el bosque de sus árboles, los comentaristas pierden de vista el fenómeno en su totalidad; no ven ya el bosque, o mejor, la selva virgen que debió tener Rabelais ante sus ojos, toda llena de misteriosos seres viperinos, hidriformes y demoníacos. Ni basta con decir que el erudito Rabelais se deja llevar de la afición humanista a las listas de palabras con el propósito de enriquecer el vocabulario –coincidiendo con el espíritu de Erasmo, que aconsejaba a los estudiosos del latín la *copia verborum* o riqueza del vocabulario–, ni que el temperamento exuberante de Rabelais le empujaba a enriquecer el idioma francés. La estética de la riqueza léxica constituye de por sí un problema. ¿Y por qué esa riqueza había de tender a lo terrorífico e insondable? Quizá tomada en su conjunto la actitud de Rabelais ante el lenguaje descansa en una visión de riqueza imaginaria, cuya base es un abismo sin fondo. Forja familias de palabras indicadoras de espeluznantes seres fantásticos, que se aparean y engendran ante nuestros ojos, que sólo en el mundo de la palabra tienen realidad y que viven relegados en un mundo intermedio entre la rea-

lidad y la irrealidad, entre el «en ninguna parte» que nos aterra y el «aquí» que nos tranquiliza. Los *niborcisans* son todavía una entidad que guarda una vaga relación con los *sorbonisans*, pero, al mismo tiempo, estamos tan cerca ya de la nada que sonreímos... penosamente: es lo *cómico grotesco* que bordea el abismo. Rabelais forjará familias de palabras (o familias de monstruos de palabras); y no sólo alterando lo que existe. Se permite dejar intactas las formas del caudal léxico de que dispone y crear otras por yuxtaposición, amontonando con salvaje furia epíteto sobre epíteto, para lograr, en grado superlativo, efectos de terror, en tal forma, que de lo corriente y conocido surge el espectro de lo desconocido; fenómeno éste especialmente sobrecogedor en los franceses, de quienes generalmente se cree que poseen un lenguaje cuidadosamente vigilado y reglamentado con toda disciplina y claridad. Pero ahora, de repente, no reconocemos ya esta lengua francesa, convertida en un mundo caótico de palabras, un mundo situado allá en la fría intemperie del espacio cósmico. Escuchad solamente la inscripción de la *Abadía de Thélème*, aquel convento renacentista imaginado por Rabelais y del que excluye a los hipócritas:

Cy n'entrez pas, hypocrites, bigots,
Vieux matagotz, marmiteux, borsoufles,
Torcoulx, badaux, plus que n'estoient les Gotz
Ny Ostrogotz, precurseurs des magotz,
Haires, cagotz, cafars empantouflez,
Gueux mitoufles, frapars escorniflez,
Befflez, enflez, fagoteurs de tabus;
Tirez ailleurs pour vendre vos abus.

[No entréis aquí hipócritas, gazmoños,
Pícaros redomados, galopines, tragavirotes,
Santurrones cuelligachos, papanatas, más que los Godos
Y los Ostrogodos, precursores de los monigotes,
Peleles, mojigatos, cucarachas embotinadas,
Pordioseros disfrazados, frailazos motilones,
Sacos de viento, chapuceros, urdidores de baraúndas;
Largo de aquí a vender a otra parte vuestras monsergas.]

Los prosaicos comentaristas de la edición Lefranc pretenden que esta clase de poesía, un tanto mediocre, deriva del género popular del *cry*, sobrecargado con los recursos de la escuela *retoricista*. Pero yo nunca he podido leer estos versos sin sentirme estremecido; y ahora mismo estoy sobrecogido por el horror que emana de esa acumulación de *-fl-* y *-got-*; verdaderos racimos de sonidos, que, en sí mismos y tomados por separado, son completamente inocentes, pero que en ese amontonamiento de palabras parecen erizarse con el odio que inspira a Rabelais la hipocresía, el mayor de los

crímenes contra la vida. Conforme que se trate de un *cry*; pero a condición de tomar la palabra en su más lata acepción. Es el *grito* gigante de Rabelais, que nos grita directamente a través del abismo de los siglos, restallante todavía como en el momento en que Rabelais forjó estas palabras.

Si, pues, es cierto que esta formación de palabras rabelesiana refleja una actitud intermedia entre la realidad y la irrealidad, con sus sobresaltos de horror y su cómico serenamiento, ¿qué pensar de la famosa afirmación genérica de Lanson, afirmación repetida en miles de escuelas francesas y, por el influjo de Lanson, en la mayoría de seminarios de francés en todo el mundo: «jamás se ha visto realismo más puro, más poderoso ni más pujante»? Sencillamente, que carece de razón. No puedo, por falta de tiempo, desarrollar las conclusiones que perfilarían la figura totalmente antirrealista de Rabelais, tal como se transparenta en su obra. Podría demostrarse que tanto el plan general de la obra de Rabelais, el fantástico viaje de gente fantástica al oráculo de la sacerdotisa Bacbuc (cuya ambigua respuesta «Trinc» es un término inexistente), como la intervención de los detalles (por ejemplo, el discurso de Panurgo sobre deudores y prestamistas, en que el astuto Panurgo, partiendo de su calculada y egoísta repugnancia a vivir sin deudas, llega a esbozarnos la visión cósmica y utópica de un mundo paradójico, que se rige por la ley universal de la deuda), todo en la obra rabelesiana tiende a la creación de un mundo irreal.

Así, las conclusiones que se deducen del estudio lingüístico de la obra de Rabelais quedarían corroboradas por el estudio literario. Y es que no podría ser de otra suerte, siendo como es la lengua nada más y nada menos que una cristalización externa de la «forma interna»; o, acudiendo a otra metáfora, la sangre vital de la creación poética[3] es siempre y en todas partes la misma, ya puncemos el organismo en el *lenguaje*, o en las *ideas*, o en la *trama*, o en la *composición*. Por lo que a esta última se refiere, hubiera indi-

[3] Vale la pena recordar también aquí el símil de Goethe (en *Wahlverwandtschaften*, II, 2): «He oído hablar de una ingeniosa medida de la armada inglesa y es que todo el cordaje de la Real Armada, desde la jarcia más gruesa hasta la más fina, lleva entretejido un hilo rojo de tal manera que no se puede quitar éste sin destejer completamente aquélla, de suerte que hasta el cabo más pequeño está marcado como propiedad de la Corona. De igual manera, el diario de Otilia está cruzado a lo largo y a lo ancho por un hilo de ternura y afecto, que une todas y cada una de las partes y lo caracteriza en su conjunto». En este pasaje formuló Goethe el principio de la cohesión interna como existe en un escritor sensitivo. El reconocimiento de este principio fue el que permitió a Freud aplicar su descubrimiento psicoanalítico a obras literarias. Aunque no pretendo desconocer la influencia freudiana en mis primeras tentativas de explicación de textos literarios, mi propósito ahora es subrayar, no tanto las condiciones de los «complejos» sobradamente humanos, que en opinión de Freud matizan y coloran en el fondo los escritos de las grandes figuras de la literatura, sino más bien «los moldes ideológicos» en cuanto están presentes en la historia de la mente humana.

ferentemente podido comenzar por el estudio de la composición, un tanto libre, de la obra de Rabelais, para pasar después a sus ideas, a su trama y a su lenguaje. Pero, como se daba el caso que yo era lingüista, fue del punto de vista lingüístico de donde partí para abrirme camino hasta llegar a su unidad. Es obvio que no pretendo imponer este método a nadie; lo que, a mi juicio, le puedo sugerir es que proceda en su trabajo desde la superficie hasta el «centro vital interno» de la obra de arte; que observe primero los detalles en el aspecto superficial de la obra particular (las «ideas» expresadas por el poeta no son otra cosa más que uno de los rasgos superficiales en una obra artística)[4]; que agrupe después aquellos detalles y trate de integrarlos en un principio creador que pueda haber estado presente en el alma del

---

El señor Kenneth BURKE, en su libro *Philosophy of Literary Form* (Luisiana, 1940), ha elaborado una metodología de lo que llama el método «simbólico» o «estratégico» de penetrar en la poesía, método que se acerca muchísimo al de Freud (y al mío propio, en la medida en que estaba influido por Freud) y que consiste en establecer grupos o asociaciones emocionales. Cuando el señor Burke encuentra tales asociaciones en Coleridge, por ejemplo, y observa su constancia en las obras de este poeta, pretende haber hallado una base positiva, comprobable e irrefutable para el análisis de la estructura de la obra artística en general.

Lo que quiero objetar a este método es que, evidentemente, sólo es aplicable a aquellos poetas solamente que dejan transparentar en sus escritos sus fobias y sus idiosincrasias. Ya hay que excluir a todos los escritores anteriores al siglo XVIII, época en que se descubrió y aplicó la teoría del «genio original». Es muy difícil descubrir, antes de esta centuria, en ningún escritor asociaciones «individuales», es decir, asociaciones no motivadas por tradición literaria. Dante, Shakespeare, Racine, son grandes «individualidades» literarias, pero no permitieron (o no lo pudieron) que sus fobias y sus idiosincrasias personales se infiltrasen en su estilo (Montaigne precisamente, al hacer su autorretrato, habla de sí mismo como «l'homme», «el hombre»).

Cuando uno de mis discípulos, en un trabajo sobre el estilo de Agrippa d'Aubigné, trató de aplicar por influjo del libro del profesor Burke el método de las «asociaciones emocionales» a aquel poeta épico de la centuria decimoséptima y logró efectivamente hallar series de asociaciones antitéticas, tales como «leche-veneno, madre-serpiente, natural-monstruoso», aplicadas a los dos grupos representados por la católica Catalina de Médicis y sus adversarios protestantes, hube de indicarle que estos grupos particulares de asociaciones (que le hicieron pensar en Joyce) provenían todos de la tradición clásica o escriturística. D'Aubigné se limitó a dar expresión incisiva a viejos motivos ideológicos, que rebasaban su vigoroso temperamento personal. Su «mère non-mère» arranca evidentemente del griego μήτηρἀμήτωρ (= madre desnaturalizada). Recientemente he tenido ocasión de subrayar también esta misma verdad en el poeta del siglo XVI, Guevara, cuyo estilo se ha explicado por frustración freudiana.

[4] Bajo el laudable pretexto de introducir en la crítica literaria la «historia de las ideas», han aparecido en estos últimos tiempos, con la aprobación de las Secciones de la Historia de la Literatura, tesis académicas con títulos como «La moneda en la comedia (francesa, española, etc.) del siglo XVII», «Tendencias políticas en la literatura (francesa, española, etc.) del siglo XVI». Así hemos llegado a descuidar y desconocer el carácter filológico de la disciplina de la historia literaria, cuyo objeto son las ideas expresadas en forma literaria o lingüística, no las ideas en sí mismas (éste es el campo de la historia de la filosofía) ni las ideas en cuanto informan una acción (éste es terreno propio de la historia y de las ciencias sociales). Nuestra competencia profesional de filólogos está circunscrita exclusivamente al terreno lingüístico-literario. La clase de disertaciones arriba citadas revela una extensión injustificable de la tendencia (laudable en sí) a derribar las barreras entre las distintas secciones, en tal grado, que la historia de la literatura pasa a ser el campo del alegre juego de la incompetencia. Los estudiantes de la Sección de Historia de la Literatura llegan a tratar los complejos asuntos de naturaleza filosófica, política o económica con la misma autosuficiencia característica en tiempos pasados de aquellos positivistas que escribían sobre «El caballo en la literatura medieval». Pero, mientras es posible para una persona corriente saber «qué es un caballo» (no tan fácil ya «un caballo en la literatura»), es mucho más difícil para un estudiante de literatura saber «qué es dinero» (y mucho más difícil todavía «el dinero en la literatura»). De hecho, esta nueva clase de tesis es solamente un rebrote de las antiguas tesis positivistas; pero, al paso que el positivismo primitivo estaba motivado por un sincero respeto hacia la competencia, el neopositivismo de hoy quisiera asestar el golpe de gracia a la competencia y preparación profesional.

artista; que, finalmente, intente un hábil ataque por la espalda sobre los otros grupos de sus observaciones, para comprobar, de este modo, si la «forma interna», que ha reconstruido por vía de ensayo, da razón del conjunto de la obra. El experimentador podrá, a buen seguro, después de tres o cuatro de estos «movimientos regresivos», percatarse de si ha dado con el centro vital, el sol del sistema planetario (y, con ello, sabrá sí realmente se halla él mismo instalado permanentemente en este centro, o si se encuentra en una posición «excéntrica» y periférica). Carece del más leve asomo de verdad la objeción, suscitada poco ha por un representante de la escuela lingüística mecanicista de Yale, contra «la circularidad de los argumentos» de los «mentalistas», contra «la explicación de un hecho lingüístico por un supuesto proceso psicológico, cuya única evidencia consiste en el hecho que debe ser explicado»[5]. Podría contestarle sencillamente que mi escuela lingüística no se contenta con construir una explicación psicológica a base de un solo rasgo, sino que todos sus presupuestos los fundamenta en numerosos hechos agrupados e integrados con sumo cuidado. Cierto que habría que abarcar *todos* los rasgos lingüísticos que se puedan observar en un autor (yo mismo, en mis estudios sobre Racine, Saint-Simon, Quevedo, en mis volúmenes *Romanische Stil- und Literaturstudien*, me he esforzado por llenar en lo posible este requisito de absoluta perfección). El círculo de que habla el contrincante poco ha citado, no es un círculo vicioso; al contrario, es una operación fundamental en las humanidades el *Zirkel im Verstehen* o movimiento circular en el entender, como denominó Dilthey el descubrimiento,

---

[5] Cfr. mi artículo en *Modern Philological Quarterly*: «Why Does Language Change?», y la polémica resultante en *Language* XX, 45 y 245.

realizado por el erudito y teólogo romántico Schleiermacher, de que en filología el conocimiento no se alcanza solamente por la progresión gradual de uno a otro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo, porque «el detalle sólo puede comprenderse en función del todo y cualquier explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto»[6]. Mi método de vaivén de algunos detalles externos al centro interno y, a la inversa, del centro a otras series de detalles, no es sino la aplicación del «círculo filológico». Después de todo, el concepto de lenguas romances, como basado en el sustrato de un latín vulgar, y reflejándose en ellas bien que sin ser idéntico a ninguna, fue logrado por el fundador de la filología románica, Diez, discípulo del romanticismo, gracias precisamente a este círculo filo-

[6] Cfr. SCHLEIERMACHER, *Sämtl. Werke,* III, 3, p. 343: «Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch», discurso pronunciado en 1828. Schleiermacher distingue entre método «comparativo» y método «adivinatorio», cuya combinación es necesaria en la hermenéutica; y dividiéndose la hermenéutica en dos partes, una «gramatical» y otra «psicológica», ambos métodos deben emplearse en ambas partes de la hermenéutica. De los dos métodos, es el adivinatorio el que exige el *Zirkelschluss.* Aquí hemos tratado del «Zirkelschluss» en la adivinación de la psicología del autor; en lo que atañe a la «adivinación gramatical», cualquier colegial que intenta analizar un periodo ciceroniano la emplea constantemente: no puede comprender la construcción, si no es pasando continuamente de las partes al todo de la frase y del todo otra vez a sus partes.

El Dr. Ludwig Edelstein me ha llamado la atención sobre el origen platónico del descubrimiento de Schleiermacher. Es en el *Fedón* donde afirma Sócrates la importancia del todo para el conocimiento de las partes. Pudiera por ende parecer que ando equivocado al adoptar el método «teológico» de Schleiermacher y que muestro muy poco tacto diplomático al propugnar un método tan en desacuerdo con el método tradicional en las humanidades (cuando Dewey censuró a los humanistas los residuos teológicos de su pensamiento, éstos se apresuraron a repudiar cualquier preocupación teológica, al paso que yo me atrevo a proclamar: «Sí, nosotros los humanistas somos teólogos»). ¿No sería mejor, se me pregunta, señalar el irracionalismo inherente a cualquier operación racional en las humanidades, que abogar por el abierto irracionalismo religioso por el que sienten profundo horror nuestras Universidades seculares? Mi respuesta es que Sócrates mismo era un genio religioso y que a través de Platón pervive en gran parte del pensamiento cristiano. En cuanto a la necesidad por parte del hombre de letras de valerse de la religión, cfr. el concluyente razonamiento de Erich FRANK en su libro *Philological Understanding and Religious Truth* (1945).

El punto de vista tradicional de la «viciosidad» del círculo filológico se mantiene desgraciadamente en el por otra parte brillante ataque «contra la manera biográfica en la crítica literaria» (Publicaciones de la Universidad de California en *Filología Clásica* XII, 288), por el profesor Harold Cherniss. En su argumentación contra los filólogos de la escuela de Stefan George, que, aun no ocupándose de la biografía externa de los artistas cree que la forma interna de la personalidad del artista puede comprenderse en sus obras por una especie de intuición, escribe: «The intuition which discovers in the writings of an author the "natural law" and "inward form" of this personality, is proof against all objections, logical and philological; but, while one must admit that a certain native insight, call it direct intelligence or intuition as you please, is required for understanding any text, it is, all the same, a vicious circle to intuit the nature of the author's personality from his writings and then to interpret those writings in accordance with the "inner necessity" of that intuited personality. Moreover, once the intuition of the individual critic is accepted as the ultimate basis of all interpretation, the comprehension of a literary work becomes a completely private affair, for the intuition of any one interpreter has no more objective validity than that of any other».

Yo creo por mi parte, que la palabra «intuición», con su deliberada implicación de cualidades místicas extraordinarias por parte del crítico, vicia no sólo el razonamiento de la escuela de Stefan George, sino también el de sus contrincantes. El «círculo» es vicioso solamente cuando a una intuición incontrolada se le permite ejercerse en las obras literarias. El procedimiento consistente en pasar de los detalles externos al centro íntimo y a la inversa no en sí mismo necesariamente vicioso. En realidad, la lectura «inteligente» que postula el profesor Cherniss sin definirla (si bien se ve forzado a conceder un poco a regañadientes que es «a certain native insight, call it direct intelligence or intuition as you please») está basada precisamente en el mismo círculo filológico. El comprender una frase, una obra de arte o la forma interna de una mentalidad artística implica en grado creciente movimientos irracionales que, en grado creciente, también deben ser controlados por la razón.

HEIDEGGER, en *Sein und Zeit,* I, 32 («Verstehen und Auslegung»), demuestra que toda «exégesis» es circular, es decir, una aprehensión intelectual (un asir con el entendimiento) que no es otra cosa que una anticipación del conjunto que nos da «existencialmente»: «Zuhandenes wird immer schon aus der Bewandtnisganzheit her verstanden... Die Auslegung gründet jeweils in einer *Vorsicht,* die das in Vorhabe Genommene auf eine bestimmte Auslegbarkeit hin "anschneidet"... Auslegung ist nie ein voraussetzungsloses Erfassen eines Vorgegebenen... Alle Auslegung, die Verständnis beistellen soll, muss schon das Auszulegende verstanden haben... *Aber in diesem Zirkel ein vitiosum sehen und nach Wegen Ausschau halten, ihn zu vermeiden, ja ihn auch nur als unvermeidliche Unvollkommenheit "empfinden", heisst das Verstehen von Grund aus missverstehen* (el subrayado es del autor)... Das Entscheidende ist nicht aus dem Zirkel heraus, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen... In ihm verbirgt sich eine positive Möglichkeit ursprünglichsten Erkennens, die freilich in echter Weise nur dann ergriffen ist, wenn die Auslegung verstanden hat, dass ihre erste, ständige und letzte Aufgabe bleibt, sich jeweils Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff nicht durch Einfälle und Volksbegriffe vorgeben zu lassen, sondern in deren Ausarbeitung aus den Sachen selbst her das wissenschaftliche Thema zu sichern. Der "Zirkel" im Verstehen gehört zur Struktur des Sinnes, welches Phänomen in der existenzialen Verfassung des Daseins, im auslegenden Verstehen verwurzelt ist».

Esta «Vorsicht», esta anticipación del todo es particularmente necesaria para la compresión de escritos filosóficos. Franz ROSENZWEIG «Das neue Denken» (en *Kleinere Schriften,* 1937) escribe: «Las primeras páginas de los libros filosóficos son tenidas por el lector en especial consideración [...] Piensa que ellos (tales libros) debie-

lógico que le permitió situarse en el centro del fenómeno «lenguas romances»; mientras que su predecesor Raynouard, al identificar una de las variedades romances, el provenzal, con el proto-romance, se encontró en una posición excéntrica, desde la que era imposible explicar satisfactoriamente los rasgos externos del romance. Tomar algunos rasgos externos del lengua-

ran ser "especialmente lógicos" y entiende por lógica que cada frase depende de la que le precede, de suerte que, si la famosa única piedra es arrancada, "todo se derrumba". En realidad, donde menos sucede esto es en los libros filosóficos. Aquí, una frase no se sigue de la que le antecede, sino mucho más probablemente de la que le sucede [...], los libros filosóficos rechazan esa estrategia metodológica de ancien-régime; tienen que ser contestados a lo Napoleón, en un denodado ataque contra el cuerpo principal del enemigo; y, después de la victoria en este punto, las pequeñas fortalezas caerán por sí mismas». (Debo esta cita al artículo de Kurt H. WOLF, «The Sociology of Knowledge», en *Philosophy of Science*, X: Wolf llama a este comprender por anticipado «actitud central»: «In our everyday social interaction we constantly practice the central-attitude approach without which we could not "know" how to behave toward other persons, or how to read a book, to see a picture, or to play or listen to a piece of music...»). Lo que describen Heidegger, Wolf y Rosenzweig es el método humanístico que denominó Pascal «esprit de finesse» (en contraposición al «esprit géometrique»).

Para los estudiantes de filología románica formuló Gröber la idea del círculo filológico (sin mencionar expresamente la palabra «círculo») en *Gröber's Grundriss* I/3 (1888): «Absichtlose Wahrnehmung, unscheinbare Anfänge gehen dem zielbewussten Suchen, dem allseitigen Erfassen des Gegenstandes voraus. Im sprungweisen Durchmessen des Raumes hascht dann der Suchende nach dem Ziel. Mit einem Schema unfertiger Ansichten über ähnliche Gegenstände scheint er das Ganze erfassen zu können, ehe Natur und Teile gekannt sind. Der vorschnellen Meinung folgt die Einsicht des Irrtums, nur langsam der Entschluss, dem Gegenstand in kleinen und kleinsten vorsichtigen Schritten nahe zu kommen, Teil und Teilchen zu beschauen und nicht zu ruhen, bis die Überzeugung gewonnen ist, dass sie nur so und nicht anders aufgefasst werden müssen».

Respecto al lingüista comparatista que establece sus «leyes fonéticas» fundándose en «etimologías evidentes», las cuales, a su vez, se basan en «leyes fonéticas», también es verdad que se mueve dentro de un círculo, según las palabras de Zupitza, en *Zeitschr. für vergleich. Sprachwissenschaft*, XXXVII (1904), p. 387: «Unsere wissenschaft kommt aus einem kreislauf nicht heraus: sie geht von evidenten gleichungen aus, entnimmt diesen ihre gesetze und prüft an diesen gesetzen jene gleichungen, die ihre grundlage bilden». Y hasta la enseñanza elemental de una lengua ha de moverse dentro de un círculo: R. A. HALL en *Bull. of the American University Professors*, XXXI, 6, al abogar por el moderno «método directo» como más útil que el antiguo «método de lectura», escribe: «When he (el estudiante) has learnt a sufficient number of examples, the linguistic analysis becomes simply a series of obvious deductions from what he has learned; it helps him to perceive the patterns inherent in what he already knows, and tells him how far he can go in extending these patterns to new material». Esta inferencia de reglas no es otra cosa que la anticipación de un todo deducida de los ejemplos conocidos.

je de Rabelais como punto de partida para llegar al alma o centro espiritual de Rabelais y volver, desde allí, en sentido inverso hasta los rasgos externos de la obra de este artista, es el mismo *modus operandi* o modo de trabajar que el de aquel que, partiendo de algunos detalles de las lenguas románicas, llega hasta el prototipo de un latín vulgar, y después, siguiendo un orden inverso, explica otros detalles a la luz de este prototipo que ha admitido; o el de aquel que por algunos de los rasgos externos fonéticos o semánticos de la palabra *conundrum* deduce su origen francés medieval, y por este origen vuelve a explicar sus rasgos fonéticos y semánticos todos.

Por supuesto que afirmar un alma rabelesiana que crea de lo real en dirección de lo irreal no constituye todavía todo lo que es de desear para comprender la totalidad del fenómeno. La entidad rabelesiana ha de ser integrada en una unidad superior y localizada en un punto de la trayectoria histórica, como hizo Diez maravillosamente con las lenguas romances y como yo mismo en escala más modesta he tratado de hacer con *calembredaine-conundrum*. Rabelais puede ser un sistema solar, que, a su vez, forma parte de un sistema transcendente, que, igual a él, abraza a otros, alrededor de él, antes de él y después de él. Debemos situarlo, como diría el historiador de la literatura, dentro del entramado de la *Geistesgeschichte* o de la historia de las ideas. El poder de manejar las palabras como si las palabras constituyeran un mundo de por sí entre realidad y la irrealidad, poder que se da en Rabelais en grado singular, no puede haber brotado de la nada, ni puede tampoco haber desaparecido después de él. Antes de Rabelais encontramos, por ejemplo, a Pulci, quien en su *Morgante Maggiore* muestra particular predilección por las listas de palabras, especialmente cuando presenta a sus graciosos caballeros dejándose llevar de la manía de poner motes. Y la tendencia rabelesiana a hacer que el lenguaje sobrepase la realidad, también en Pulci puede hallar su explicación. Cuando éste nos vuelve a contar, con su humor semijocoso, la historia de la batalla de Roncesvalles, inmortalizada por Turoldo, vemos que los sarracenos, en un abrir y cerrar de ojos, sucumben a los golpes de los caballeros cristianos. No se arredran ante la orden de morir, sino que en el acto afrontan la muerte: no «*crai o poscrai o poscrilla o posquacchera*»; no «mañana, ni pasado mañana, ni al día siguiente de pasado pasado mañana». En esta serie de sonidos gorgoteantes, guturales, las voces *crai* y *poscrai* son auténticos reflejos italianos de las voces latinas *cras* y *postcras*; en cambio, *poscrilla* y *posquacchera* son términos creados por la fantasía popular[7]. Las onomatopeyas con que el lenguaje popular gusta de juguetear, las ha empleado aquí el poeta erudito con fines de arte grotesco. Podemos ver aquí el punto exacto de la transición del lenguaje popular al literario. La fe de Pulci en

[7] Este punto lo ha pasado enteramente por alto un antimentalista al tratar el pasaje: véase mi artículo en *Italica* XXI, p. 154.

los ideales ortodoxos de la caballería cristiana es menos sincera y firme que lo fue la de Turoldo, para el cual tenían realidad los valores heroicos y religiosos, y quien, por ello, forzosamente había de subordinar su lenguaje a la expresión de aquellos valores. El mundo lingüístico a que da cabida Pulci en su obra artística, todavía no era utilizable por Turoldo, como tampoco por Dante (cuyos «retruécanos etimológicos» en la *Vita nuova* son de muy otra naturaleza: constituyen simplemente «ilustraciones», ni más ni menos que los juegos de palabras de los Padres de la Iglesia)[8]. La aparición de este mundo intermedio está condicionada por la fe en la realidad de las palabras, creencia que habría sido condenada por los «realistas» de la Edad Media. La creencia en vicerrealidades, tales como las palabras, es posible únicamente en épocas cuya fe en los «universalia realia», en la realidad de los universales se ha debilitado. En este clima fantasmagórico, evocado casualmente en Pulci, es donde Rabelais se moverá con soltura y naturalidad, con una especie de cósmica independencia. Fue la creencia en la autonomía de la palabra lo que hizo posible todo el movimiento del Humanismo, en el que tanta importancia se concedió a la palabra de los antiguos y de los escritores bíblicos. Esta misma fe explicará en parte el extraordinario desarrollo de las matemáticas en los siglos XVI y XVII, es decir, del lenguaje más autónomo que jamás ha ideado el hombre.

Y bien; ¿dónde están los descendientes de Rabelais? La literatura clásica francesa, con su ideal de «le mot juste», la palabra justa, y «le mot mis à sa place», la palabra puesta en su sitio, se separó de la tradición renacentista de la autonomía de la palabra. Sin embargo, persisten corrientes subterráneas; y yo diría que Balzac, Flaubert (en sus *Cartas*), Teófilo Gautier (en sus *Grotesquerías*), Victor Hugo (en su *William Shakespeare*) y Huysmans son, hasta cierto punto, descendientes de Rabelais en el siglo XIX. En nuestro propio tiempo con Fernando Céline, quien puede construir un libro entero con invectivas contra los judíos *(Bagatelles pour un massacre),* podemos ver cómo el lenguaje salta todas sus fronteras. Este libro es, a juicio de André Gide, «una cabalgata quijotesca en campo libre [...]; no es la realidad lo que describe Céline, sino la alucinación provocada por la realidad». El siguiente espécimen de la inspiración celiniana nos produce un efecto pseudorrabelesiano y puede compararse con la inscripción apocalíptica de la portada de Thélème: «Penser "sozial" cela veut dire dans la pratique, en termes bien crus: penser juif! Pour les juifs! Par les juifs! Sous les juifs! Rien d'autre! Tout le surplus immense des mots, les vrombissant verbiage socialitico-humanitaro-scientifique, tout le cosmique carafouillage de l'impératif despotique juif n'est que l'enrobage mirageux, le charabia fatras poussif, la sauce orientale pour ces encoulés d'aryens, la fricassée terminologique pour rire, pour l'adulation des "àveulis blancs", ivrognes rampants, intouchables, qui s'en foutrent, à bite que veux-tu, s'en mystifient, s'en baffrent à crever». «¡Pensamiento "social"! Esto quiere decir en la práctica, en términos mondos y lirondos, pensamiento judío, para los judíos, por los judíos, bajo los judíos! ¡Esto y nada más que esto! Toda la demás palabrería, toda la rechirriante verborrea socialítico-humanitario-científica, todo el cósmico perifollaje del imperativo despótico judío no es más que la dorada envoltura espejística, la algarabía fárragosa y asmática, la salsa oriental para estos pasmarotes de arios, la bazofia terminológica para reír, para la adulación de los 'abúlicos blancos', borrachos rastreros, intocables, que se hartan a qué quieres boca, se mixtifican y se atiborran hasta reventar.»

[8] Ello no quiere decir que los juegos de palabras y repeticiones empleados por Rabelais no deriven históricamente de los mismos recursos empleados por los Santos Padres y escritores medievales. La graciosa etimología de *Beauce* = «(je trouve) beau ce» y su reiteración de palabras como *moine moinant de moinerie*, constituyen recursos escolásticos; sólo que Rabelais los emplea de modo antimedieval, informándolos de un espíritu mundano y, lo más importante, con plena conciencia de la autonomía del «mundo de la palabra».

Aquí, evidentemente, la creación verbal, que es ella misma «un vrombissant verbiage», una rechirriante verborrea (para emplear el neologismo aliterativo de Céline), tiene implicaciones más escatológicas que cósmicas. El mundo de la palabra no es realmente más que un mundo de palabras ruidosas, sonidos chirriantes como los de tantas máquinas que atruenan el aire con sus estridencias sin sentido, ocultando bajo su estrépito el temor y la rabia del hombre solitario en este mundo moderno condenado a la ruina. Palabra y realidad marchan separadas. Realmente es esto *un voyage au bout du monde*, un viaje al fin del mundo; y no al oráculo de Bacbuc, sino al caos, al fin del lenguaje como expresión del pensamiento.

Al lado de la trayectoria histórica que hemos bosquejado (que podríamos llamar la evolución de una idea, la de la «independización del lenguaje») y que está jalonada por las etapas Pulci-Rabelais-Victor Hugo-Céline, corren paralelas o la cruzan otras trayectorias históricas con otros nombres colocados en la escala histórica. Victor Hugo no es Rabelais, aunque puede haber en Rabelais rasgos victorhuguescos y rasgos rabelesianos en Victor Hugo. Guardémonos de confundir una trayectoria histórica con un sistema solar que descansa en sí mismo. Lo que nos parece céntrico en Rabelais puede ser periférico en Victor Hugo y a la inversa. Todo sistema solar, único en sí mismo, indefinible *(ineffabile)* hasta cierto punto, se halla cruzado por distintas trayectorias históricas de «ideas», cuya intersección crea el clima particular en que madura toda obra grande literaria; exactamente igual que el sistema de una lengua, está hecho a base de la intersección de diferentes trayectorias históricas del tipo *calembredaine-conundrum.*

Así, nuestro punto de partida fue una trayectoria histórica particular, la etimología de una determinada familia lingüística, y en ella encontramos las pruebas de un cambio de clima histórico. Después estudiamos el cambio de todo un clima histórico expresado en las innovaciones, lingüísticas y litera-

rias, de dos épocas distintas (el siglo XX y el siglo XVI) para llegar, finalmente, a afirmar teóricamente sistemas autosuficientes: las grandes obras de arte, determinadas por diferentes desarrollos históricos y reflejando en todos sus detalles externos, tanto lingüísticos como literarios, su respectivo «sol» central. Es obvio que en este ensayo no me ha sido posible presentaros más que ejemplos dispersos, cuyas conclusiones he cargado y quizá sobrecargado con la experiencia resultante de cientos de tales «travesías de ida y vuelta», emprendidas todas ellas bajo la dirección de los mismos principios, pero con destino cada una a un término impredecible. Mi método personal ha consistido en pasar de la observación del detalle a unidades cada vez más amplias, que descansan en creciente medida en la especulación. Es, a mi modo de ver, el método filológico, inductivo, que pretende mostrar la importancia de lo aparentemente fútil, en contraste con el procedimiento deductivo, que comienza por supuestas unidades dadas, y que es más bien el método seguido por los teólogos, quienes comienzan desde arriba para tomar el camino de descenso hacia el laberinto terrestre de los detalles, y por los matemáticos, que tratan sus axiomas como si fueran revelados por Dios. En filología, que se ocupa en lo meramente y totalmente humano, y estudia los aspectos interdependientes y entrelazados de los asuntos humanos, el método deductivo es aplicable solamente como comprobante del principio descubierto por la inducción, que descansa y se apoya en la observación.

Por supuesto que el intento de descubrir significación en el detalle[9], el hábito de tomar un detalle lingüístico con la misma seriedad que el significado de una obra de arte, o, en otras palabras, la actitud que considera todas las

[9] No he podido muchas veces menos de preguntarme cómo se las arreglan los historiadores de la literatura para sentar afirmaciones tan universales y absolutas, como acostumbran hacer, sobre la totalidad de la obra literaria de un poeta y de un periodo, sin descender a los detalles de los textos (y lo mismo a los detalles lingüísticos). Vienen muy bien aquí las palabras de Goethe *(Einleitung in die Propyläen)* sobre la «Anschauung» necesaria para la percepción de las obras artísticas: «Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es freilich nur Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an; es kommt darauf an, das bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird. Daher geschieht es so oft, das derjenige, der über Kunstwerke schreibt, bloss im Allgemeinen verweilt...».

Idéntico parece haber sido el sentir de Santayana respecto a la filosofía. En *The Middle Span*, p. 155, nos dice lo siguiente sobre la costumbre de sus discípulos de Harvard durante las últimas décadas del siglo XIX: «I doubt that the texts were much studied directly in those days at Harvard. The undergraduates were thinking only of examinations and relied on summaries in the histories of philosophy and on lecture notes... Philosophy can be communicated only by being evoked: the pupil's mind must be engaged dialectically in the discussion. Otherwise, all that can be taught is the literary history of philosophy, that is, the *phrases* that various philosophers have rendered famous. To conceive what those phrases meant or could mean would require a philosophical imagination in the public which cannot be demanded. All that usually exists is familiarity with current phrases, and a shock, perhaps of pleased curiosity but more often of alarm and repulsion, due to the heterodoxy of any different phrases». Huelga añadir que una «historia literaria» que se contenta con la simple enumeración de las «frases» (sean célebres o no) empleadas por un escritor (filosófico o de otro género), sin establecer ninguna clase de relación entre aquéllas y el resorte principal de la inspiración del escritor, es historia literaria... falsa.

manifestaciones del hombre como igualmente serias, es una consecuencia de la firme convicción preestablecida –del «axioma del filólogo– de que los detalles no son una agregación casual de material disperso que ninguna luz deja traslucir. El filólogo ha de creer en la existencia de una luz en lo alto, en «post nubila Phoebus» (tras las nubes se esconde el sol). Si no abrigase la convicción de que al final de su camino está esperándole un trago vivificante de un *licor divino*, no habría comenzado su trabajo: «no me buscarías si no me hubieras ya encontrado», dice el Dios de Pascal. De esta suerte, el pensamiento humanístico, pese a la distinción metodológica que acabo de hacer, no se halla tan completamente desvinculado del pensamiento teológico como generalmente se cree. No es puro capricho del azar que «el círculo filológico» fuera descubierto por un teólogo, que está avezado a armonizar lo discordante y rastrear la belleza de Dios en este mundo. Esta actitud se refleja en el término acuñado por Schleiermacher *«Weltanschauung»: «die Welt anschauen»*[10], contemplar y conocer el *mundo* en su detalle *sensible*. El filólogo, por tanto, continuará su estudio de lo pequeño, porque en lo microscópico ve lo microcósmico: y practicará aquella «Andacht zum Kleinen» o cariñosa atención a lo pequeño, que recomendaba Jacob Grimm. Irá llenando sus papeletas con datos y ejemplos, en la esperanza de que una luz superior, derramándose sobre ellos, perfilará las claras líneas de la verdad. El humanista cree en el poder otorgado a la mente humana de estudiarse a sí misma. Cuando en el hombre de letras, cuyo fin y cuyo instrumento son idénticos entre sí, se quiebra la fe en la mente humana, como instrumento y como fin, ¿qué otra cosa puede significar esto sino que hay crisis en las Humanidades, si no es que debo decir en las *Divinidades?* Y ésta es la situación actual. Un hombre sin confianza en la inteligencia humana es un ser incompletamente desarrollado; ¿y cómo un hombre así puede ser humanista? Solamente podrán restaurarse las Humanidades, cuando depongan los Humanistas sus actitudes agnósticas, cuando vuelvan a humanizarse y compartan la creencia de aquel rey humanista y religioso de Rabelais: «la sabiduría no penetra en un alma malévola; y la ciencia sin conciencia no es más que ruina del alma» o, volviendo al dicho agustiniano, «no se entra en la verdad más que por la puerta de la caridad».

[10] Según Gundolf, en su ensayo sobre Schleiermacher. En cambio, según A. GÖTZE, *Euphorion* (1924), este término no fue forjado por Schleiermacher, sino que se trata de una creación de su época.

AMADO ALONSO (1896-1951), nacido en Lerín (Navarra), estudió Filosofía y Letras en Madrid y colaboró en el Centro de Estudios Históricos dirigido por Ramón Menéndez Pidal. Tras cuatro años de lector en Hamburgo, regresa a España en 1924 y se reintegra en el Centro de Estudios Históricos, donde imparte docencia. En 1927 se marcha a Argentina a ocupar el cargo de director del Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. En 1946, tras un incidente desagradable con el régimen de Perón, Alonso decide marchar a los Estados Unidos para ocupar, hasta su muerte, la prestigiosa cátedra de español de la Universidad de Harvard. Miembro muy prominente de la estilística española, Amado Alonso es autor de una vasta obra, de sustrato eminentemente lingüístico. Este sustrato alcanza el primer plano en los ensayos de *Estudios lingüísticos. Temas españoles* (1961), dedicados a geografía lingüística, diacronía y adstrato, semiología, o a «Noción, emoción, acción y fantasía de los diminutivos», y de *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos* (1967), sobre geografía fonética o «Americanismo en la forma interior del lenguaje». Le alcanzó la muerte en Estados Unidos cuando completaba *De la pronunciación medieval a la moderna en español* (1955). En 1938 publicó, junto a Pedro Henríquez Ureña, una *Gramática castellana* decisiva para la formación, en la década de los cuarenta, de miles de estudiantes latinoamericanos. En ella define el lenguaje literario, distinto del oral, con una hermosa tautología y una indicación mistérica: «el que cultivan los escritores en sus obras. Requiere aprendizaje especial». Tautología y esoterismo es, quizá, lo que quepa achacar a su modalidad de lectura estilística, cuyo fruto más visible fue el libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (1940). Tautología (circularidad y petición de principio) porque de la lectura del texto poético derivaba matrices psicológicas que luego perseguía de nuevo en el texto, ya de manera analítica, buscando y encontrando rasgos de estilo que supuestamente confirmaban la matriz propuesta. Así, el arranque de «Galope muerto» *(Residencia en la Tierra)* le provoca esta insólita paráfrasis circular: «el tema es la incesante agitación de la vida y del mundo, sin sentido, sin forma, un puro caso, sin meta, ni orientación ni trazado, "como la polea loca en sí misma"». Esoterismo porque el hermetismo poético (léxico, retórico, sintáctico, temático) se resuelve con una apelación al hermetismo psicológico (afectivo, espiritual) del poeta. En cualquier caso, un estudio seminal lleno de aciertos analítico-descriptivos. Otras lecturas (de Lope, Cervantes, Galdós, Valle-Inclán o Borges) se recogen en el libro póstumo *Materia y forma en poesía* (1955). Aquí se editó su célebre «Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística», invocación a los maestros (Saussure, Vossler, Dámaso Alonso, Spitzer), y apología de un método que en otro lugar definía de este modo: «la estilística de la lengua se ocupa de las sustancias afectivas, imaginativas, activas y asociativas que integran con la referencia lógica (significación) el contenido total de una expresión, no en cuanto uso individual de una lengua [de eso se ocupa la estilística del habla] sino como contenido comúnmente compartido por todos los que hablan la lengua correspondiente». Su confianza un tanto excesiva en la existencia de una significación lógica y en la función creativa de la expresión es la cuota de ceguera que permite, quizá, su lucidez.

Amado Alonso
Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*

Tiene usted razón, querido Alfonso, en no satisfacerse con mis indicaciones anteriores para una caracterización suficiente de la estilística. Y como un deslindamiento sistemático con las otras clases de estudios literarios tampoco lo va a encontrar usted en la literatura hasta ahora publicada sobre la materia, voy a intentar hacerlo por mi cuenta para usted. Bien entendido que en mi caracterización irá mezclado con lo que es lo que debe ser; pero ¿no sucede lo mismo con todas las ciencias del espíritu y, si se me apura, hasta con las ciencias de la naturaleza? Si usted detiene su atención en lo que debe ser, podría usted llegar a la engañosa conclusión de que la estilística no es, hoy por hoy, más que un desiderátum; pero si se para a recordar los estudios importantes que ya existen, aunque no formen todavía multitud, y si interpreta usted el «debe-ser» como el necesario ideal de perfección que cada disciplina científica se impone a sí misma, entonces convendremos en que la estilística es una hermosa realidad.

Lo primero, por orden de exposición, es que el nombre de *estilística* denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo. El principio en que se basa es que a toda particularidad idomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica. Ya le adelanto que una mera lista de particularidades estilísticas no nos hace conocer y gozar la índole de una obra ni de un autor: los rasgos diferentes tienen que componer una fisonomía. Para usar las palabras de Leo Spitzer, que, a su vez, se apoya como yo en las doctrinas de Karl Vossler: «Ha de haber, pues, en el escritor una como armonía preestablecida entre la expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambas. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma».

Quien se ponga a tal tarea necesita de antemano ser especialista en los valores expresivos del idioma correspondiente. A esta disciplina especial dentro de la lingüística se le llama también *estilística*. De manera que hay dos *estilísticas*, la una previa de la otra. Aprovechando la utilísima distinción de Saussure entre *langue et parole*, que yo traduzco *lengua y habla*[1],

---

* Texto tomado de A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 78-86.

[1] F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*. Introducción y capítulos III y IV; hago un resumen en el tomo I de nuestra *Colección de Estudios Estilísticos*, pp. 95-96. Nota: *lengua* es el conjunto del material y su sistema de funcionamiento; es como el juego de ajedrez, distinto de las damas; *habla* es el lado individual y ejecutivo del lenguaje, con su margen de libre originalidad; es como una partida determinada de ajedrez.

distinguimos entre una *estilística de la lengua* y una *estilística del habla*. De la *estilística de la lengua* he procurado precisar el concepto en la *Advertencia* puesta al frente del tomo II de la *Colección de Estudios Estilísticos*: se basa en el estudio de los elementos afectivos en el lenguaje convencional de la comunidad (Charles Bally), o bien considera, no la significación lógica, sino los «valores» en el lenguaje común (Emil Winkler). Ambas fórmulas me resultan estrechas. Voy a aclararle a usted su sentido.

En la palabra hablada por el hombre puede usted considerar dos aspectos principales: la significación y la expresión. *Significación* es la referencia intencional al objeto (un acto lógico). La significación de la palabra *sol* es su referirse al objeto sol, al sol; la significación de la frase *ya sale el sol* es la referencia intencional al hecho de salir ya el sol. La palabra o la frase son *signos* de esas realidades. Pero además de *significar* una realidad, esa frase en boca humana *da a entender o sugiere otras cosas*, y, ante todo, la viva y compleja realidad psíquica de donde sale. De esa viva realidad psíquica la frase es *indicio*, no signo; la expresa, no la significa. Por ejemplo, «ya sale el sol» puede indicar o sugerir o expresar la satisfacción de una impaciencia, o la explosión de un momento de gozo, etcétera. Dos frases pueden tener la misma significación con diferentes valores expresivos: «mira lo que me ha dicho ese bobo» y «mira lo que me ha dicho el bobo ese». Sólo con cambiar el orden de palabras se cristaliza de modo diferente el momento afectivo; con *el bobo ese* hay más irritación, más agresión, más tensión. La frase es el anuncio de una experiencia *propia*, y no por el *me*; podría igualmente ser «Mira lo que el bobo ese ha hecho a su hermano»; siempre el verdadero resorte vital sería reproducir ante nuestro interlocutor un momento *nuestro* de asombro, admiración, indignación, regocijo, en fin, una explosión afectiva provocada por el decir o el hacer de otro. Demos ahora un paso más en la consideración del valor sugestivo o expresivo (y no ahora significativo) de una frase: ese anuncio de una experiencia psíquica propia, que tiene por base la conducta ajena, se puede hacer de muchos modos, con sendos valores diferentes; por ejemplo: «¿sabes lo que ha dicho (hecho) el bobo ese?». La diferencia entre una y otra frase está ahora, más que en nada, en nuestra manera de obrar sobre el oyente, no tanto en lo que expresa del que habla (acción, no tanto expresión): con «sabes...» se provoca una expectativa; con «mira...» se solicita directamente una anticipación del asombro que causará la noticia de lo dicho o lo hecho. Un último ejemplo: «Ver una pelea, discusión, disensión, sin intervenir en ella», tiene la misma significación que «balconearla»; pero imaginativamente son pensamientos diferentes. La fantasía opera con «balconearla» de un modo especial, y ese modo particular del pensamiento imaginativo sirve de forma a una actitud psíquica que también se cristaliza con determinaciones especiales (divertimiento, sentimiento de verse libre de una incomodidad o peligro que le podía haber tocado y que se tiene ante los ojos, etc.).

En suma, además de la significación (referencia intencional a la realidad significada), las palabras y frases –como formas comunales de hablar, no me refiero todavía a inventos estilísticos– tienen un contenido psíquico *indicado* y no *significado*, en el que podemos distinguir lo afectivo, lo activo, lo fantástico y lo valorativo. La estilística de la lengua se ocupa del estudio de estos contenidos psíquicos de las formas comunales siempre que sean indicados o sugeridos, no cuando son el objeto intencional de la significación (por ejemplo: la estilística descubre la irritación en la frase «mira lo que me ha hecho el bobo ese», y más explosiva en «el mentecato ese», etc., pero no se ocuparía de ella si la frase fuera: «estoy irritado por lo que Fulano me ha hecho»). Este contenido estilístico, diferente del significativo, está no sólo en el vocabulario *(bobo, badulaque, idiota)*, sino en todas las categorías gramaticales; compare usted *es muy honrado* y *es la honradez misma*; en los géneros: *mujerón*; en el número: *atravesar los espacios* (pensamiento imaginativo, plural elativo); en los tiempos verbales: cada uno de nuestros pretéritos es un modo particular de pensar el pasado; en el orden de palabras, etc.

Me he tenido que extender un poco sobre esta disciplina, querido Alfonso, para poder ahora ser breve: la estilística, como ciencia de los estilos literarios, tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma. Lo primero que se requiere, pues, es una competencia técnica en el análisis afectivo, activo, imaginativo y valorativo del lenguaje. ¿Qué hace y qué se propone la estilística con esa preparación? Atiende preferentemente a los valores poéticos, de gestación y formales (o constructivos, o estructurales, o constitutivos; la «forma» como un hacer del espíritu creador), en vez de los valores «históricos, filosóficos, ideológicos o sociales atendidos por la crítica tradicional». Hay en el *Quijote* pensamientos, ideas, una profunda comprensión de la vida. Esos pensamientos bien podían haberse expuesto en forma de tratado filosófico, pero entonces no constituirían una creación *poética*. Hay también en el *Quijote* una pintura social que se podría haber expuesto informativamente; pero entonces lo social no integraría una de las más grandes creaciones *poéticas*. La estilística atiende preferentemente a lo que de creación poética tiene la obra estudiada, a lo que de poder creador tiene un poeta. Y como el placer estético es el acompañamiento específico de la creación artística, la estilística procura llegar a su objeto por los caminos de la delicia estética. La obra de arte puede y debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero si es obra de arte, una cosa le será esencial: que nos cause placer estético. La crítica tradicional –todas sus clases– estudia metódicamente esos contenidos y su valor; pero ¿no es también obligación de la ciencia de la literatura intentar el conocimiento metódico de lo *poético* en la obra literaria?

Eso es lo que intenta la estilística. Ante una estatua de mármol el naturalista ve el mármol como un valor en sí: el crítico de arte ve qué es

lo que con el mármol ha hecho el escultor. La crítica tradicional ha estudiado el mármol de las creaciones literarias un poco a lo naturalista; a la disciplina más consecuente, que quiere estudiarlo como forma o creación artística, la llamamos estilística. Por eso encara el estudio de cada obra, en cuanto creación poética, en sus dos aspectos esenciales: *cómo está construida*, formada, hecha lo mismo en su conjunto que en sus elementos, y *qué delicia estética provoca*; o desdoblando de otro modo: como producto creado y como actividad creadora. Ya sea un poemita, ya una novela o tragedia, el estudioso del estilo trata de *sentir* la operatoria de las fuerzas psíquicas que forman la composición de la obra, y ahonda en el placer estético que mana de la contemplación y experimentación de la estructura poética. Después, sólo después, cada uno de los elementos es estudiado y mirado en su papel estructural en la creación poética: ¿qué sugiere aquí este diminutivo?; ¿cómo está constituido el ritmo, qué revela del momento de la creación artística y qué efectos estéticos produce?; ¿qué papel hace esta metáfora, cuál es su hechura y qué armonía guarda con el sistema entero de la producción entera del autor?

La estilística estudia, pues, el *sistema expresivo* de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores, entendiendo por *sistema expresivo* desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras. El sistema expresivo de un autor sólo se puede entender como funcionamiento vivo, como manifestación eficaz y en curso de esa privilegiada actividad espiritual que llamamos creación poética.

Por supuesto que los contenidos mismos y su juego de calidades son también elementos expresivos. Por eso la estilística necesita también estudiar los pensamientos e ideas, pero considerándolos como expresión de un «pensamiento» más hondo, de naturaleza poética: una visión intuicional del mundo que se cristaliza precisamente en esta obra estudiada (o la que resulta campear en toda la producción del autor).

Me dirá usted que de la visión del mundo ya se ocupaba la crítica tradicional, cuando el autor lo merecía. Muy justo; pero por eso mismo éste es un buen punto para deslindar características: la crítica tradicional se interesa por la visión del mundo de un autor por su contenido filosófico, religioso, social, moral, etc.; lo esencial y peculiar de la estilística es que la ve también como una *creación poética*, un acto de construcción de base estética. Construcción poética, obra creada por el autor es la visión del mundo, no sólo cuando finge una que le es ajena, sino cuando no tiene la menor voluntad de fingir y deja que se vaya plasmando la visión del mundo que él mismo vive en la vida práctica, pues es crear poéticamente elaborarla a la perfección de ejemplo.

Consecuentemente, atenta siempre a la obra literaria como una construcción funcionante, la estilística fija en su específica calidad también los sentimientos y las emociones, los amores y las aversiones, o, como usted diría con su cortés sordina mexicana, «las simpatías y diferencias» que en la obra estudiada funcionan; y las estudia una por una y formando sistema, y, más aún, como órdenes integrantes de la construcción total. Más materia estudiada: las experiencias biográficas y su transmutación poética, y, en fin, los cinco filtros de los sentidos por donde entra la materia del mundo que la alquimia poética transfigura saturándolo todo de un nuevo e indestructible sentido.

Por último, como cada hombre es –en parte solamente– hijo de su tiempo, como la época fija a cada artista las condiciones exteriormente determinadas en que podrá ejercer su libertad creadora, entran necesariamente en la composición de una obra literaria ideas, temas, movimientos y maestrías del oficio, corrientes culturales y fuerzas históricas cuya presencia comprobamos, ya positiva, ya negativamente, en todos los artistas coetáneos y aun en la vida social de su tiempo, y que por eso reconocemos como de existencia extraindividual o supraindividual, comunal, social, histórica. Los más hermosos trabajos de la crítica tradicional versan sobre estos aspectos, y si usted, querido Alfonso, quiere acordarse de algunos –sobre Cervantes, sobre Dante, sobre Rabelais–, verá cómo va aumentando el valor concedido a un autor a medida que se le comprueba como un exponente dinámico y como una suma energética de su tiempo. La estilística se aprovecha ávidamente de estos estudios y, al tratarlos ella misma, les da su sesgo particular: la estilística ve al poeta como una energía hacedora. Y puesto que la otra crítica pone en primer plano *cuáles son* las fuerzas históricas y sociales que se juntan y armonizan en el autor estudiado, lo que la estilística antepone es la *armonización* de esas fuerzas, qué es lo que el autor hace con ellas, cómo funcionan en la obra constructivamente, como valiosos materiales en los actos estéticos y de creación. Y si la crítica tradicional desenreda y aclara qué es lo que su sociedad y su tiempo han dado al escritor, la estilística, complementariamente, estudia con qué nueva potencia se lo devuelve y qué le añade. Pues si, en parte, la historia hace a nuestro autor, en parte también nuestro autor hace la historia. Con los riesgos de todo esquema podríamos llegar a esta fórmula: toda creación artística resulta de la conjunción de lo individual y libre con lo social y dado; admitiendo ambos polos, la crítica tradicional se ha especializado en lo social; la estilística, en lo individual.

De todo esto, querido Alfonso, ya ve usted claro una cosa: que la estilística no pretende petulantemente declarar caduca a la crítica tradicional; reconoce su alto valor y aprende de ella; sabe que en el análisis de la obra de arte no todo se acaba con la delicia estética y que hay valores culturales, sociales, ideológicos, morales, en fin, valores históricos, que no puede ni quiere desatender. Y con la misma claridad se ve lo que pretende y su justicia: complementar los estudios de la crítica tradicional haciendo ahora entrar un aspecto que estaba desatendido. Y no un aspecto más, sino el básico y específico de la obra de arte, el que da valor

a todos los demás. Por eso la estilística, además de estudiar temas nuevos, sigue estudiando con igual amor todos los viejos, sólo que lo hace desde su punto de vista. Por ejemplo, siempre se han estudiado las fuentes de un autor o de una obra, o –lo que es equivalente– el origen de las ideas reinantes en un periodo literario. Pero se ha hecho por intereses históricos, para fijar procedencias. Éste es el punto de llegada de la crítica tradicional. Para la estilística es el punto de partida, y se pregunta: *¿qué ha hecho* con estas fuentes mi autor o mi época? Para usar la vieja comparación: estudiando la miel, la crítica tradicional establece en qué flores y de qué prados ha libado la abeja; la estilística se pregunta: ¿cómo ha resultado este producto heterogéneo con todas sus procedencias, cuál es la alquimia, qué originales y triunfantes intenciones le han dado vida de criatura nueva? O volviendo a la comparación de la estatua: la crítica tradicional estudia las canteras de que procede el mármol; la estilística, qué es lo que el artista ha hecho con él.

Este ejemplo de las fuentes literarias nos dice que la estilística toma su nombre de uno de los procedimientos de estudio más eficaces, pero no el único: el de las peculiaridades idiomáticas de un autor. La estilística estudia un sistema expresivo y su eficacia estética –por decirlo así, la operatoria de la creación literaria–, e intención expresiva y poder estético hay también en la estructura entera y en la calidad de sus materiales (me agrada ver que aquí se justifica la igualdad croceana: expresión = creación). Por eso no todos los estudios estilísticos tratan de peculiaridades idiomáticas; hasta hay autores, como los ingleses I. A. Richards y J. Middleton Murry, cuya crítica tiene estos caracteres que atribuimos a la estilística, y que, si bien de vez en cuando se valen del análisis de los modos idiomáticos, no lo hacen de manera metódica. Desde luego, también los estudios que usted mismo ha emprendido bajo el título general de *El envés del tapiz*, según la preciosa muestra que me ha mandado, son estilísticos, y ¡de qué privilegiado valor con sus revelaciones sobre el modo de operar y funcionar el sistema expresivo propio! También yo, en mis estudios estilísticos, me estoy ocupando muchas veces de aspectos de la obra que no son precisamente la forma idiomática (ya verá usted dentro de unos días mi libro sobre Pablo Neruda), y lo mismo ocurre en los estudios de Dámaso Alonso, de Karl Vossler, de Oskar Walzel, de Leo Spitzer. Pero, de todos modos, la forma idiomática es de imprescindible estudio, y, cuando le llega su turno, se la ha de estudiar metódicamente y con competencia técnica. Yo le diré a usted un punto de vista personal que me gusta recalcar: no creo que se pueda concebir la obra de arte sin atender a la importancia primordial que tiene el placer de ir haciéndola. El artista nos transmite con su criatura una pálida sombra del placer estético que él va teniendo al hacerla. Este placer de creación –nada contradictorio con lo que se suele llamar «dolor de la creación artística»– se va objetivando él mismo con la construcción entera, pero también, y

muy eficazmente, con el andar de la palabra: con el estilo. Para no poner más que un ejemplo concreto, el ritmo se justifica poéticamente como expresión, objetivación y procedimiento contagioso del placer dinámico de la creación. Por eso, el estudio del estilo es el medio más eficaz para actualizar el placer estético de la creación artística en su marcha viva para revivirlo o reexperimentarlo. También es verdad que hay multitud de tesis doctorales que se ocupan especialistamente nada más que del lado idiomático de una obra o de un autor, y que, por sí mismas, no provocan una gran estimación por la nueva disciplina. Pero es que esas tesis, a lo sumo, no son más que trabajos auxiliares para un verdadero estudio estilístico. La estilística estudia el sistema expresivo entero en su funcionamiento, y, si una estilística que no se ocupa del lado idiomático es incompleta, una que quiera llenar sus fines ocupándose solamente del lado idiomático es inadmisible, porque la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego cualitativo de sus contenidos.

DÁMASO ALONSO (1898-1990), filólogo y crítico literario nacido en Madrid, se vinculó muy joven, como poeta, a los movimientos de vanguardia, en su línea purista. Miembro destacado de la Generación del 27, su poesía, formalista y culta, se liberó, prosódicamente, tras la guerra civil, y adoptó una singular fuerza neorromántica (*Hijos de la ira*, 1944). Su carrera como filólogo comenzó pronto, como colaborador del Centro de Estudios Históricos de Madrid, dirigido por Ramón Menéndez Pidal, a quién sucedió en el cargo. Catedrático de literatura desde 1939, y de filología románica desde 1940, Alonso se acabó convirtiendo en el filólogo más influyente de España. Su adaptación personal de la estilística croceana y vossleriana, filtrada por cierto intuicionismo husserliano y teñida de un humanismo católico de corte agónico-existencial, le condujo a una hermenéutica tan positivista, pegada a las recurrencias estructurales del texto, como mistérica, respetuosa a ingredientes inefables que sellan la originalidad del texto, identifican el estilo del autor, aunque yacen más allá de los «límites de la estilística». Su primer estudio influyente fue *La lengua poética de Góngora* (1935), todavía apresado en un cientificismo positivista y estructuralista, de claro origen saussureano. Esta orientación barroca de su mirada, determinada por la pulsión gongorina y/o mallarmeana de las estéticas del 27, lo vincula al revisionismo historicista que Grierson y Eliot fomentaron en Inglaterra, con sus lecturas de la poesía metafísica. Más adelante, en 1950, Alonso publica su obra maestra, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, (Garcilaso, Fray Luis, San Juan, Góngora, Lope, Quevedo) en la que ya es más clara la influencia husserliana, más determinantes la nociones de intuición y forma interior. Según Alonso, la estilística debe atender a la dirección que va del significado al significante, lo cual supone una invitación tanto al idealismo expresionista como a la bunquerización semántica del sujeto: «individuum est ineffabile». Este riesgo se asume, con descarada destreza, en un cuerpo de lecturas extraordinarias, llenas de rigor filológico, perspicacia analítica, solvencia comparatista, plasticidad y emoción. Otras obras críticas de importancia son: *Ensayos sobre poesía española* (1934), *Poetas españoles contemporáneos* (1952), *Góngora y El Polifemo* (1961), *Primavera temprana de la literatura europea: Lírica, Épica, Novela* (1961), *Cuatro poetas españoles* (1962) o *En torno a Lope* (1972). Maestro decisivo, su papel seminal en la fundación de una escuela estilística, integrada, entre otros, por Amado Alonso o Carlos Bousoño, no lo convierte, necesariamente, en responsable de los errores de sus discípulos. Las reacciones teóricas contra Alonso, de múltiple signo, no siempre son conmensurables con la erudición, densidad teórica y finura exégetica de sus escritos.

Dámaso Alonso
El signo lingüístico como objeto de la estilística*

SIGNIFICANTE Y SIGNIFICADO

Todo el análisis en que se basa este libro exige una clara comprensión de los términos «significante» y «significado» en el valor con que los empleamos aquí.

Es evidente que «significante» y «significado» proceden de la terminología de Saussure. Pero el lector comprenderá enseguida cuán insalvable abismo nos separa de la teoría saussuriana.

No se trata de discutir el genio de Saussure, ni la utilidad, la fertilidad de sus innovaciones. Sería estúpido. Él demostró que la portentosa investigación del siglo XIX se movía, en realidad, sólo por los aledaños de la verdadera ciencia del lenguaje. Con sus nuevas perspectivas llenó de contenido la lingüística moderna. Las líneas que siguen muestran sólo que al utilizar para nuestras indagaciones uno de los elementos del análisis saussuriano nos damos cuenta de que Saussure no operaba sobre la apariencia de un solo corte plano a través de esta masa profunda. Ahora bien: para los fines del presente libro es indispensable, es primordial atender a esa profundidad, a esa tercera dimensión[1].

Partimos, pues, de las ideas de Saussure acerca del «significante» y del «significado».

Son conceptos muy conocidos. Por si este libro cae en manos de alguien que aún no ha leído el fundamental *Cours de linguistique générale*[2] –base, por aquiescencia u oposición, de casi toda la nueva lingüística– damos aquí un extracto de su teoría, en el punto especial que ahora nos interesa[3]:

---

* Texto tomado de D. ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 19-33.

[1] Bühler ha atendido a la pluralidad de funciones del lenguaje, que cree agotar en su famosa tricotomía: llamada, expresión y representación. Pero esta distinción es, en general, ajena a nuestras preocupaciones en el presente libro. Hablamos de otra profundidad, es decir, de la profundidad de otro sistema de coordenadas. Véase CEÑAL LORENTE, *La teoría del lenguaje de Carlos Bühler*, Madrid, 1941. En 1950 ha aparecido la traducción, por Julián Marías, de la obra fundamental de BÜHLER, *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente, Madrid.

[2] Véase ahora la versión castellana: *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, 1945. El magnífico prólogo de Amado Alonso debe ser leído por quien quiera comprender el valor del libro a los treinta y cinco años de su publicación. De especial interés es la crítica de Amado Alonso a la mecánica asociacionista en que se basaba Saussure (pp. 23 ss.).

[3] Véanse pp. 128 ss.

«El signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. Ésta no es el sonido material, puramente físico, sino la huella psíquica de tal sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos: es una representación sensorial, y si llegamos a llamarla material, ha de entenderse sólo por oposición al otro término asociado con ella, es decir, al concepto, generalmente más abstracto.»

Después dice Saussure que el carácter psíquico de la imagen acústica se comprende en cuanto observamos que, sin mover los labios, podemos hablar con nosotros mismos o aun recitar un largo poema.

Llama dicho autor «signo» a la combinación de «concepto» e «imagen acústica». Pero como la palabra «signo» suele servir en la lengua corriente como designación de la misma «imagen acústica», para evitar todo equívoco decide llamar «significante» a la «imagen acústica», y «significado» al «concepto». Entre «significante» y «significado» componen el «signo».

Signo = significante + significado

Toda la teoría de Saussure se basa en su afirmación de que el signo lingüístico es arbitrario: si en español el significante (o imagen acústica) «árbol» designa el significado (o concepto) «árbol», no es porque entre imagen acústica y concepto haya ninguna especial ligazón, sino por un mero sentimiento social. De hecho, el significante «perla» podría perfectamente, por ejemplo, designar el significado «árbol», si tal designación hubiera adquirido dicho asenso.

Hasta aquí, Saussure. Señalemos nuestras divergencias.

«Significante» es, para nosotros, lo mismo *a)* el sonido (físico), que *b)* su imagen acústica (psíquica). La razón es muy sencilla: en la situación normal idiomática, es decir, en la posición de los sujetos hablantes, *a* no existe para ellos. Si digo u oigo *mesa*, lo que emito o percibo, sensorialmente, es ya *b*, es decir, imagen acústica. (Pero si me dicen la palabra correspondiente a *mesa* en una lengua desconocida, no percibo sino *a*.) En condiciones normales, la distinción entre sonido e imagen acústica exige una perspectiva, digamos, más elevada, superior a la del sujeto participante en el acto idiomático. No haríamos, pues, más que complicarnos inútilmente nuestra terminología.

Mucho más hondamente nos separa de Saussure lo que sigue.

Para el maestro de Ginebra, «significado» era «concepto». Los «significantes» eran, pues, simples portadores o transmisores de «conceptos». Es una idea tan aséptica como pobre, plana, de la profunda, de la tridimensional realidad idiomática. Los «significantes» no transmiten «conceptos», sino delicados complejos funcionales. Un «significante» (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas condiciones, por ninguno)[4], por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas, etc., etc.): correspondientemente, ese solo «significante» moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica[5]. «Significado» es esa carga compleja. De ningún modo podemos considerar el «significado» en un sentido meramente conceptual, sino atentos a todas esas

[4] Un significante no siempre conlleva concepto (así ocurre en las interjecciones, y casi en los vocativos, que son pura señal; son a la locución lo que el timbre del teléfono a la conversación telefónica; ahora bien: son un timbre matizado afectivamente, etc.). Por otra parte, un «significante» puede representar dos o tres conceptos simultáneamente, como ocurre en la metáfora y también en el chiste basado en juegos de palabras. Quien no entienda esto no comprenderá nada de gran parte de la literatura del Siglo de Oro.

[5] La reacción en el oyente es un fenómeno complejo, cuyos límites propiamente lingüísticos es difícil precisar. Forma parte aún, claro está, del hecho lingüístico la comprensión por el oyente de la carga de significado contenida en el significante. Pero ¿qué pasa con las otras reacciones casi totalmente isócronas con esa comprensión, que se suscitan en su alma? Pedro llama a Luis «¡Animal!». En la recepción de la carga de significado por parte de Luis hay dos elementos imediatos: *a)* comprensión del complejo de significado que ha recibido (concepto, afectividad, intencionalidad, etc.); *b)* una inmediata reacción psíquica (odio, amargura, etc.). Curiosos especialmente son los casos de desajuste afectivo entre hablante y oyente: María le dice, jubilosamente, a Juana: «¿Sabes que Irene está ya buena del todo?». Juana comprende el complejo del significado *(a)* que percibe, pero su reacción *(b)* es dolorosa, porque odia a Irene.

Estas reacciones *b* pueden prolongarse en el oyente minutos, días, años, y claro está que no las podemos considerar ya como pertenecientes al hecho lingüístico, aunque provocadas por él.

Pero el problema de este límite no es tan fácil de resolver como parece. Ocurre que precisamente en el terreno literario, en el que en este libro nos vamos a mover, la comunicación idiomática es, muchas veces, de efecto retardado: la melancolía que un bello verso suscita no cabe duda que está ya en el complejo de la carga del significado. La estela de esa melancolía, su propagación, quizá su enriquecimiento o amplificación (como los círculos en el agua herida se hacen cada vez mayores), ¿no pertenecen a la comunicación idiomática del verso, no estaban, en cierto modo, implícitos en la intencionalidad creadora? Hay en el verso elementos cuya comunicación nunca es inmediata: la rima es uno de ellos, las reiteraciones, los estribillos, etc., etc.; hay versos, partes del poema cuyo sentido sólo se adquiere al pasar por otro verso, por otra parte de la obra, etcétera.

Esta nota no pretende sino mostrar la existencia de este problema de límites, y cómo en este libro no puede haber una total discriminación entre el significado *(a)*, la reacción inmediata *(b)* y aun las sucesivas (originadas por *b)*. Al caer la piedra al agua, el punto en que ésta es herida sería *a*; la primera onda, *b*; de ahí se propagarán círculos cada vez más anchos, teóricamente hasta el infinito.

vetas. Diremos, pues, que un significado es siempre complejo, y que dentro de él se pueden distinguir una serie de «significados parciales».

Un análisis parecido del «significante» nos llevaría a considerarlo también como un complejo formado por una serie de «significantes parciales»[6].

El significante como complejo de significantes parciales

La madre dice: *¡Javier!* Llamando a su hijo: *a)* cariñosamente; *b)* airadamente; *c)* aterrada porque el niño cruza la calle en el momento en que un camión se le echa encima, etc., etc. ¡Qué escaso lo conceptual en *Javier*! Es sólo una llamada, ya como de un teléfono afectivo, ya como las horribles sirenas de los bombardeos, etcétera. Se trata, pues, de una serie de señales distintas que responden a otras tantas querencias diferentes. ¿Qué es ahí lo esencialmente significante?: el tono, la intensidad, la velocidad, el matiz vocálico, la tensión articulatoria, etc.

En el anterior ejemplo lo conceptual era mínimo. Oímos ahora decir: *Era una niña encantadora.* No cabe duda de que esta frase sí que está normalmente cargada de concepto. Pero cuando la escuchamos (no ejemplo muerto, como ahora en el papel[7], sino valor vivo, desde labios vivos), no oímos sólo esa sucesión de sílabas, frías transmisoras de un puro juicio, sino que sentimos quizá únicamente un ligero efluvio de ternura que nos penetra, quizá una honda conmoción: el tono fundamental (grave o agudo), su variación a lo largo de la frase (entonación), la velocidad (acelerada o retardada), los altibajos de la velocidad (ritardandos, pausas entre palabras o entre sílabas, etc.), la prolongación de una o varias sílabas, las alteraciones de cerrazón o abertura de vocales, la intensidad media de la frase, los cambios de intensidad (tensión articulatoria) de determinadas partes, etc., etc.: *todos estos elementos*, combinados con mil matices distintos (desde un ligero subrayado que apenas se insinúa, hasta los entrecortamientos, enormemente expresivos, del sollozo), *son «significantes», alteran la estricta expresión conceptual, proceden de oscuras querencias en el hablante, y, claro está, las significan, por la sencilla razón de que esas querencias son inmediatamente captadas, intuidas por el oyente.* Son pues «significantes parciales» entre los que sale envuelta y modificada la expresión del concepto (la sucesión de sílabas, llamada por Saussure «significante»[8]), que no es en sí misma sino otro mero «significante parcial», aunque sea el más distintivo de la comunicación idiomática humana.

Cuando Saussure, y tras él, en general, los fonólogos, atendía a la sucesión de sílabas de la palabra *árbol*, y pensaba que con el estudio de las oposiciones silábicas se daba en el corazón del problema de la lingüística, estaba realizando un trabajo de enorme trascendencia, pero cometía al mismo tiempo un grueso error: no se daba cuenta de que estaba operando *in vitro* con unas criaturas que no admiten ser desgajadas de la realidad. *Árbol, madre*, así escritos, así pensados, no son nada, pura abstracción, algo tan muerto que podría enterrarse en un diccionario, necrópolis idiomática. Al reducir Saussure el contenido del signo al concepto, desconoce totalmente la esencia del lenguaje: el lenguaje es un inmenso complejo en el que se refleja la complejidad psíquica del hombre. El hombre al hablar no se conduce como una fría y desamorada máquina pensante. Todas las vetas de su vida espiritual –intrincada como una selva virgen– buscan expresión, y aun en las frases más sencillas el oyente intuye inmediatamente la densa carga, el rico contenido complejo de su «significado».

Si ahora, de ejemplos normales pasamos a otros intensamente afectivos, nos podemos encontrar con cosas tan extrañas (aunque de todos los días) como el hecho de que, por ejemplo, el vocablo «encantadora» pueda llegar a significar «inaguantable». Si quien nos dice *Es una muchachita encantadora* pronuncia esta frase con una entonación especial, con una tensión articulatoria mayor, separando las sílabas mu-cha-chi-ta, recalcándolas con mayor tensión (las *ches* y la *t* parecen estallar), si hace una pausa después de *muchachita* como para buscar adjetivo caracterizador y pronuncia en seguida *encantadora* con todas las sílabas separadas y acentuadas *(én-cán-tá-dó-ra),* sabemos, sin más, que habla con ironía. Parece como si nos expresara progresivamente a lo largo de la frase el fastidio o el odio que la tal muchachita le acumula en el alma. *Encantadora*, con su misma sucesión de sílabas, ha pasado a significar algo como «inaguantable». ¿Qué ha sucedido? ¿Cómo es posible? He aquí, pues, bien probado que los que llamo «significantes parciales» pueden adquirir, en ocasiones de gran afectividad, tal predominio, que lleguen a perturbar

[6] Claro está que, correspondientemente, la noción de significante (o imagen acústica) de Saussure carece de realidad: es una pura abstracción.

[7] Entiéndase: muerto, en el papel, por ser ejemplo, y carecer por tanto de una situación idiomática. El lenguaje sólo vive en una situación idiomática: de ella recibe su individualización y con ella todo el complejo de significantes parciales. Vive, claro, la palabra escrita (literatura) porque en ella se da esta condición. El lector (aun el que lee en voz baja) recibe el significante en su complejidad: la imagen acústica que llega al lector está individualizada por los significantes parciales (tono, velocidad, intensidad, etc.), que si bien no son exactamente los mismos de la imagen acústica del creador de la obra, se aproximan a ellos. Pero, fuera de una situación idiomática, no hay sino palabras o frases de diccionario: abstracciones, sombras de realidad.

[8] La imagen acústica de esa sucesión de sílabas, para hablar en términos estrictamente saussurianos.

gravemente el valor conceptual de una palabra. Pero tomemos un ejemplo aún más sencillo. Dos frases: *Llegarás mañana* y *¿llegarás mañana?* No cabe duda de que su contenido conceptual es bien distinto. ¿Cómo aprecio yo, oyente, esa diferencia conceptual? Por la entonación[9]. Luego nadie podrá negar que en esas frases la entonación es un «significante» (parcial); consecuencia inmediata es que, en ellas, la mera sucesión de sílabas no puede ser un significante «total», sino sólo parcial también.

Lo que hay en el fondo de todo es que estos valores que llamamos afectivos no son separables de los conceptuales: no son, como imaginaríamos a primera vista, una especie de brisa o temperatura que impregna el concepto, sino que forman parte de él. *Porque no hay, no pasa por la mente del hombre*[10] *ni un solo concepto que no sea afectivo, en grado mínimo o en grado sumo.* Al intuir una realidad cualquiera, nuestra querencia está implícita en nuestra comprensión, la querencia es, en sí misma, una manera de comprender. Por razones de brevedad seguiré, sin embargo, usando las expresiones «afectivo» y «conceptual» como si fueran correspondientes a esferas fácilmente separables[11]: señalo así en realidad dos perspectivas de un mismo objeto.

Ahora oímos decir de nuevo: *¡Es una muchachita encantadora!* Notamos también (por los significantes parciales, que inmediatamente entendemos) que la frase es irónica y que *encantadora* significa también ahí, más o menos, «inaguantable». Pero hay ahora elementos nuevos: nuestro hablante pronuncia la palabra *encantadora* separando también probablemente las sílabas y haciéndolas resaltar (como en el caso antes estudiado), pero al llegar a la palabra quizá ha sacado un tono agudillo, como de falsete, quizá ha prolongado mucho, con valor casi de *u*, la *o* de *-do-*: con el tono agudo resulta casi un pitido. Este hombre nos está representando la especial dengosidad, toda melindres, de esta muchachita que le carga, y su modo afectado de hablar. Ahora, pues, los significantes parciales no tienen ya un valor puramente afectivo, sino también descriptivo, diríamos pictórico. Directamente, inmediatamente, sugieren en nosotros, oyentes, una imagen auditiva y casi óptica. Si conocemos a la muchacha, se nos pinta en el recuerdo; si no la conocemos, la esbozamos, utilizando elementos, antes inconexos, de nuestra memoria. Quizá nuestro hablante ha cargado también de especial ironía la palabra *muchachita.* Entonces la simple frase *Es una muchachita encantadora* ha pasado a significar, más o menos, todo lo que sigue: «Es una vieja que finge aires de jovencita, inaguantable con aquellos dengues y aquel modo de hablar afectadísimo».

Este valor imaginativo del lenguaje es con frecuencia negado porque no se le considera continuo: se le ve especialmente representado en interjecciones, palabras «expresivas», etc. Claro está que es una grave falta lógica el negar una función por el hecho de que no sea constante. Aparte de eso, la función imaginativa está en la base de todo el idioma humano, y de ningún modo ha de irse a buscar la mera sucesión de sílabas: muchos de los significantes parciales mencionados (entonación, velocidad, intensidad, etc.), son fundamentalmente pictóricos (el salto tonal de la exclamación pinta el salto psíquico de la sorpresa; la tristeza de mi amigo está bien expresada en la lentitud y las pautas de su elocución; el gozo infantil de este niño le amontona en un borboteo las palabras en la boca; la enorme tensión muscular con la que aquel hombre lanza a su enemigo un insulto me representa inmediatamente la intensidad de su indignación). La función pictórica del lenguaje es tan continua como la afectiva o la conceptual.

Así en la lengua hablada, en la de todos los días. Pero ocurre que los elementos imaginativos cobran una decisiva importancia en el lenguaje literario, sobre todo en el verso.

Complejidad del significante en poesía

Tomemos un endecasílabo de Góngora, que hemos aún de volver a estudiar más tarde:

infame turba de nocturnas aves,

veremos cómo las dos sílabas *tur (turba* y *nocturnas)* evocan en nosotros especiales sensaciones de oscuridad fonética[12] que nuestra psique trans-

[9] Simplifico muchísimo: muchos de los otros significantes parciales mencionados antes en el texto pueden dar matices a la par conceptuales y afectivos a frases de este tipo, pero la entonación juega siempre un papel predominante. Junto a la frase interrogativa y la exclamativa (con dos matices básicos: gozoso y doloroso, e infinitas matizaciones secundarias), hay que tener en cuenta las variantes exclamativa-interrogativa e interrogativa-exclamativa. Tampoco la expresión «interrogativa» es tan sencilla como parece: el que pregunta, unas veces ignora lo que pregunta, otras veces sabe que la respuesta será afirmativa y conforme a los hechos, otras que será afirmativa pero contraria a los hechos, etc. Infinitos matices dados por significantes parciales ajenos a la mera sucesión silábica, matices en que van implicados afecto y concepto, que son captados por el oyente: son, pues, comunicación idiomática.

[10] En la actividad normal. Dejo aparte, para eludir complicaciones, el problema que plantearía el pensar filosófico.

[11] Todo lo dicho aquí para lo afectivo puede ampliarse, en los mismos términos, a lo «imaginativo».

[12] Sensación basada en la oposición de vocales claras y oscuras, valores relativos, es decir, en los que siempre hay como una implícita referencia al opuesto. Toda comunicación idiomática es oposicional, es decir, está basada en una red de contrastes que existe lo mismo en el hablante que en el oyente. Véase más abajo la nota 15.

porta en seguida al campo visual. Esas sílabas *tur* son significantes parciales, con especial valor dentro de las palabras *turba* y *nocturna*, y despiertan en nosotros una respuesta, un significado especial, montado sobre el de *turba y nocturna,* y exterior, sin embargo, al significado conceptual de estas palabras; porque esa sensación de oscuridad se propaga a todo el verso. Una observación más atenta nos hace ver que sobre esas dos sílabas *tur* caen los acentos rítmicos (de 4.ª y 8.ª sílaba) del endecasílabo; y esos acentos realzan el valor de sugestión de ambas sílabas; luego un acento rítmico puede ser un significante. En fin, observamos que esas dos sílabas, en dos palabras separadas, se reinfluyen, la una diríamos que multiplica el valor significante de la otra: en este sentido podríamos decir que entre las dos forman un significante distenso (y ya vamos viendo que la noción de «significante» no está ligada a la unidad «palabra»). Pero todo ese verso, con su ritmo, sus acentos, su vocalismo y su contenido conceptual, no es sino un complejo significante que despierta en nosotros un complejo significado.

En fin, bien vemos que, sin que prescindamos, claro está, del valor del lenguaje como transmisor de conceptos, un significado no es esencialmente un concepto; el significado es una intuición que produce una modificación inmediata[13], más o menos violenta, más o menos visible, de algunas o todas las vetas de nuestra psique.

Última consecuencia: «un significante» y «una palabra» no son *a fortiori* unidades de un mismo orden. Por el contrario, si buscáramos la unidad natural del significante, que sería a la par, claro está, la del significado, la hallaríamos en la frase, unidad idiomática que contiene un sentido completo. Por análisis (artificial) consideramos también a la palabra como «signo» («significante» + «significado»)[14], pero lo mismo debe ocurrir con unidades mucho más breves, o menos corpóreas: una sílaba, una vocal, una consonante, un acento, una variación tonal, etc., siempre que estos elementos sean expresivos[15]. Pero también, en el sentido de lo

[13] Téngase en cuenta nuestra nota 5, p. 273.

[14] Claro es que la entonación como significante superpuesto al conceptual (con el que forma un significante complejo) se perfecciona también en la frase. Pero significantes parciales (tono, cantidad, intensidad, velocidad, deformación articulatoria, etc.) pueden realzar una especial palabra o una parte de una palabra (así ocurre constantemente en el verso). Todos estos significantes parciales no son unidades naturales, sino producto de nuestro análisis (como tampoco lo eran los significantes considerados por Saussure).

[15] En realidad (y aun fuera de las únicas relaciones sintagmáticas y asociativas estudiadas por Saussure), cada uno de estos elementos es siempre expresivo (por medio de otras relaciones sintagmáticas y asociativas que Saussure no tuvo en cuenta); pero la lingüística carece de instrumentos bastante sensibles para analizar el entrelazamiento casi infinito de elementos significantes (o significantes parciales)

mayor, podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, o partes de ellos, son otros tantos «significantes», cada uno con su especial «significado». «Significante» es, para nosotros, repetimos, todo lo que en el habla modifica leve o gravemente nuestra intuición del significado: lo mismo ese acento rítmico de 4.ª sílaba que carga sobre la primera de *turba*, que la *Divina Commedia*[16]. Ese acento es un significante parcial levísimo; el poema, un significante enormemente complejo.

La última diferencia con la teoría de Saussure es, aunque consecuencia de las anteriores, la de enunciado más radical; para Saussure, el signo, es decir, la vinculación entre significante y significado, es siempre arbitrario. Pues bien: para nosotros, en poesía, hay siempre una vinculación motivada[17] entre significante y significado. Éste es precisamente nuestro axioma inicial. En él entendemos *poesía* en el sentido general del alemán *Dichtung*; pero podemos añadir que la motivación del vínculo entre significante y significado es aún mucho más patente en la poesía en verso, sobre todo en la lírica o en la narrativa teñida de fuerte matiz lírico. A estas dos últimas categorías (rigurosamente lírica o fuertemente matizada de lirismo) pertenecen todos los ejemplos de la presente obra.

Forma exterior y forma interior

En fin, para nuestras indagaciones en el ámbito del presente libro, el concepto saussuriano de «signo» nos es por completo insuficiente. Al pasar al concepto literario desde el puramente lingüístico hemos tenido que ampliar –hablamos ahora en un sentido de duración temporal, *i. e.*, de extensión tipográfica– los límites del «significante». Acabamos de decir que lo mismo, de un lado, la *Divina Commedia*, que, de otro, una sílaba, un acento, etc. (que tengan valor expresivo), son, para nosotros,

que existe en la más modesta palabra, y aun en la menos apasionada de las elocuciones. Cada uno de estos significantes parciales (mediante la intuición del complejo significado) produce una respuesta en nosotros, es decir, a cada significante parcial corresponde un significado parcial. Sólo apreciamos estos elementos en el habla muy afectiva, porque allí son mucho más visibles.

[16] La razón de que consideremos como significantes unidades muy largas (una estrofa, un poema entero, etc.) será comprensible a quien haya leído nuestra nota 5 de la página 273. Es que la comunicación idiomática, troquelada en obra de arte, tiene otras leyes: un soneto puede constar de varias frases; no cabe duda de que tiene un sentido, en el que todas las partes son necesarias; es decir, que es, en su totalidad, un solo significante de un solo significado. Recuérdese ahora la arquitectura trinaria de la *Divina Commedia.*

[17] «Motivación del vínculo» no contradice la «arbitrariedad del vínculo». Son perspectivas distintas.

«significantes», con sus resprectivos «significados». Téngase esto presente en las definiciones que van a seguir.

La «forma» no afecta al significante sólo, ni al significado sólo, sino a la relación de los dos. Es, pues, el concepto que del lado de la creación literaria corresponde al del «signo» idiomático saussuriano. El análisis anterior nos permite ver en la «forma» dos perspectivas:

Entendemos por «forma exterior» la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es lo que llamamos «forma interior».

Los estudios de estilística, todos, y los míos propios y aun los de este libro, están hechos preferentemente con la perspectiva de la «forma exterior», sencillamente porque es lo más fácil, porque en ésta se parte de realidades concretas fonéticas. Los estudios en la perspectiva de la «forma interior», que aquí alguna vez intentamos, son mucho más difíciles: se trata en ellos de ver cómo afectividad, pensamiento y voluntad, creadores, se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca su molde. El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del «significado» y el inmediato de ajuste en un «significante».

La Estilística del futuro, si ha de ser algo, tendrá que atender por igual a estas dos perspectivas: forma exterior y forma interior.

[...]

Lo imaginativo, lo afectivo y lo conceptual, como objeto de la estilística*

Por Estilística literaria se suele entender el estudio de los elementos afectivos en el lenguaje literario[18].

---

* Publicado originalmente en D. Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1966, pp. 481-490.

[18] Varias veces hemos aludido al discorde amontonamiento de pareceres que tratan de definir la Estilística. Creemos predominante, sin embargo, en lo teórico (y, sobre todo, a juzgar por los trabajos estilísticos concretos), una opinión aproximadamente igual a la de Charles Bally: «La Estilística estudia los hechos de expresión del lenguaje organizado, desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos de lenguaje sobre la sensibilidad» (*Traité de Stylistique française*, I, p. 16, 2.ª edición). Claro está que, aunque en su *Traité* Bally considera sólo el lenguaje usual, la definición es perfectamente aplicable al literario. Una excelente y moderna bibliografía sobre el tema de la Estilística encontrará ahora el lector en Wellek y Warren, *Theory of Literature*, XIV, I («Style and Stylistics: Theoretical Discussion and General Works», pp. 370-371). Véase también G. Devoto, *Studi di Stilistica*, Florencia, 1950, pp. 3-53 y nuestra breve exposición en «Sobre la enseñanza de la filología española», *Rev. Nac. de Educación* I (1941), pp. 34-37.

Por lo demás, en el presente libro no ha sido nuestra intención definir o criticar en pormenor puntos de vista ajenos, sino exponer los propios. Sólo, por sernos imprescindible, criticamos en un apéndice la «estilística» sin «estilo» de Bally.

[19] Cfr. *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, [1]1942, pp. 165-166. Por la misma época, trabajando independientemente, habíamos llegado casi exactamente a la misma formulación que Amado Alonso: cfr. «The Stylistic Interpretation of Literary Texts», *Modern Language Notes* LVII, pp. 489-496.

Una denominación es siempre un convenio. Pero un convenio puede ser acertado o desastroso. Si limitamos de este modo la Estilística, reduciéndola al estudio de lo afectivo, no cabe duda de que limitamos, desgarramos, un organismo natural, imposibilitamos su crecimiento. Según eso, el estilo consistiría en el fermento que lo afectivo pone en el lenguaje, una especie de picante o esencia. Trabajo doy a quien quiera delimitar, ante la más sencilla frase, lo que es afectivo y lo que no lo es.

Contra este concepto no debo sino repetir, con ligera variación, definiciones formuladas, unas hace bastantes años, y otras en este libro:

Estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a una época, a una literatura. El estilo es el único objeto de la investigación científica de lo literario[19]. El «estilo» es la única realidad literaria. El «estilo» es la «obra» literaria, es decir, con nuestra terminología, el «signo», en cuanto único, la misteriosa manifestación concreta, el misterioso «fenómeno», en el que se ligan significado y significante, forma interior y forma exterior: un cosmos de realidades espirituales, intuitivamente seleccionadas y ahormadas, y un complejo de realidades físicas concretas (fonemas o su representación gráfica) que ahora ya cubre, representa y mágicamente evoca aquel cosmos. Sí, cuando en el «signo» consideramos su invencible peculiaridad, lo llamamos «estilo».

Cada ciencia investiga distintos órdenes de fenómenos de la realidad. En lo literario no hay más realidad fenoménica que el «estilo», o sea, el «signo» en su unicidad. Por eso hemos llegado, páginas arriba, a esta conclusión: «La estilística es la única posible Ciencia de la Literatura». Pensemos, una vez más, cuán prodigiosa es la «individualidad», «unicidad», por la que el poeta es el «creador».

La gran maravilla (y se diría que el espanto) en la verdadera «obra literaria» es su inalienable unicidad. Esa criatura delicada, débil, apenas nada, catorce versos, «Tanto gentile e tanto onesta pare», apenas nada: el recuerdo levísimo de una gracia en el saludar –«la donna mia quando ella altrui saluta»–, una escena en la calle, ¡cosa más volandera!, hela ahí organismo perenne, ente único, tan único en su individualidad como Dios

mismo. La tierna escena inmortal seguirá siendo un nódulo ardiente, una enorme concentración de energía: hará palpitar, hará suspirar a miles y miles de corazones humanos, estigmatizará súbitamente, cambiándoles el curso vital, cambiándolos hacia las artes desconocidas, a miles y miles de adolescentes una mañana de primavera, por un bosque o por un jardín, con un libro en la mano.

Esa unicidad, esa inalienable peculiaridad, alma de la obra de arte, eso es lo que intuye (con intuición más o menos viva y profunda) el lector, y ése es el objeto único de la indagación literaria. Ahí, en esa huraña inalienabilidad, es donde reside el *estilo* de la obra, y ése sería el objeto de la *Estilística.* Si ésta llegara a organizarse como ciencia sería la única posible Ciencia de la Literatura.

Pero, mientras tanto, la *Estilística*, que no ha encontrado método alguno para la aprehensión de lo «único» del objeto literario, no hace sino separar en torno al núcleo del poema todo lo que es clasificable, reducible a norma. Este modesto modo reflejo o indirecto de operar (en el fondo del cual late una contradicción) puede tener –y de hecho tiene– buenos resultados prácticos.

Pero, ¿nos limitaremos a aislar –para su investigación– elementos afectivos? ¿Quién podría negar la importancia de lo afectivo en la individualización de un estilo literario?

Presencia de lo afectivo

Lo afectivo lo envuelve todo, como una atmósfera; por algo hemos dicho que una característica de la intuición literaria que profundamente la separa de la intuición científica, es su afectividad, el estar como teñida, impregnada de afectividad. ¡Cómo en nuestro soneto (compañero de este libro) ya resbaladamente fluye, ya parece detenerse y palpitar, espíritu misterioso, la ternura! Porque este soneto, que es también una anunciación, con blancura y presagio de anunciación, no sólo parece escrito con el alma arrodillada, sino que las palabras han venido también de rodillas –«ella si va, sentendosi laudare»– a situarse ahí como en ofrenda de donador –«benignamente d'umiltà vestuta».

Presencia de lo imaginativo

Pero, si atendemos a la intuición total –aquí como una llama blanca, dulcemente heridora– que la obra despierta en nosotros, ¿qué duda cabe de que en ella participan otros muchos elementos? De los elementos afectivos hay que separar los imaginativos. Es decir, aquellos en que reside la capacidad de la obra literaria de suscitar en nosotros representaciones sensoriales. Entiendo, pues, «imagen» como un concepto cuyo contenido puede atañer a cualquier sentido humano: imágenes visuales, táctiles, auditivas, olfativas, etc.

No nos vamos a detener aquí, porque el análisis de estas suscitaciones imaginativas ha sido buena parte del análisis del presente libro, sobre todo, cuando hemos aplicado el método general de indagación desde el significante (como en nuestros capítulos sobre Garcilaso y Góngora).

Queremos, sí, sólo señalar como una perspectiva de los estudios estilísticos diferente a la afectiva, la reacción imaginativa producida por el poema: aquélla moviliza estratos volitivos (aunque se trate de voliciones especiales); ésta –la imaginativa–, utilizando datos de la memoria, nos suscita imágenes sensoriales. Este aspecto suele ser confundido con lo afectivo por los estudios de Estilística. La distinción es tan evidente que no se comprende cómo se puede ignorar.

Lo conceptual como objeto de la estilística

Los estudios estilísticos suelen, pues, de estas tres perspectivas, confundir dos (la afectiva y la imaginativa). En cuanto a la tercera, la conceptual o lógica, lo más frecuente es que la ignoren. Se basa esto en una distinción, según la cual, lo afectivo pertenece a la Estilística, lo lógico a la Gramática[20]. Esta clasificación es el más paralizador estorbo de los estudios lingüísticos. No es ahora momento de intentar apartarlo.

Si «estilística» se refiere a «estilo», ¿lo «lógico» no tendrá consideración en una «estilística»? ¿Es que la expresión lógica es un bien mostrenco, carente de toda huella individual? Cada escritor, cada obra, ¿no tienen una peculiar expresión lógica? Volvámonos al soneto de Dante, que tantas veces nos ha guiado.

Aun en este soneto, donde lo afectivo es tan predominante, la construcción del poemita tiene una estructura firmemente desarrollada: visión de Beatrice saludando en la calle; se aleja al oírse alabar; parece milagro del cielo; éstos son los cuartetos. Y los tercetos están los dos dedicados a los afectos espirituales: a descubrir la oleada, el efluvio que va de Beatrice al contemplador. Y esa tierna oleada está descrita de dos modos distintos, y cada modo ocupa exactamente un terceto: en el primero se dice que es una dulzura incomparable, que llega al corazón por la vía de los ojos:

---

[20] Véase para esto el artículo de Sechehaye «L'école genevoise de linguistique générale», *Indogermanische Forschungen* XLIV (1927), pp. 228-229. Sechehaye vio bien la cuestión fundamental, aunque impedido por la perspectiva de la «lengua», que luego había de rectificar (*Les trois linguistiques saussuriennes*, 1940). Véase nuestro trabajo «Sobre la enseñanza de la filología española», pp. 34-36.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che'ntender non la può chi non la prova.

En el segundo se define como un espíritu que sale de sus labios, de su rostro, y llega al alma del contemplador, y en el alma se hace suspiro:

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va diciendo a l'anima: suspira.

¿Es posible pensar, decir que los elementos lógicos no pertenecen al *estilo*, por muy exterior que sea nuestro concepto del *estilo*? A quien piense así, le recomendaría la lectura, precisamente en la misma *Vita Nuova*, de Dante, de los comentarios del propio poeta a los sonetos allí incluidos. El comentario de Dante –no en este soneto, pero sí en otros muchos– tiende, sobre todo, a descubrir la construcción lógica.

Véase su explicación del soneto «Ne li occhi porta la mia donna Amore»:

«Después de haber tratado de Amor en la sobrescrita rima *[Amore e'l cor gentil sono una cosa]*, me vino voluntad de decir también, en laude de esta gentilísima, palabras por las cuales yo mostrase cómo por ella se desvela este Amor, y cómo no solamente se desvela allí donde duerme, sino que allí donde no existe en potencia, ella, admirablemente operando, lo hace venir. Y entonces dije este soneto, el cual comienza: *Ne li occhi porta.*

Ne li occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira,
e cui saluta fa tremar lo core,
    sì che, bassando il viso, tutto smore,
e d'ogni su difetto allor sospira:
fugge dinanzi a lei superbia ed ira.
Aiutatemi, donne, farle onore.
    Ogne dolcezza, ogne pensero umile
nasce nel core a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.
    Quel ch'ella par quando un poco sorride,
non si pò dicer né tenere a mente.
sì è novo miracolo e gentile.

Este soneto tiene tres partes: en la primera digo cómo esta señora reduce esta potencia a acto según la nobilísima parte de los ojos; en la tercera digo esto mismo, según la nobilísima parte de su boca; y entre estas dos partes va una partecilla, que es casi como una pedidora de ayuda a la precedente parte y a la siguiente, y comienza allí donde dice: *Aiutatemi, donne.* La tercera comienza allí donde dice: *Ogne dolcezza.* La primera parte se divide en tres: en la primera digo cómo virtuosamente hace gentil todo lo que ve, que es tanto como inducir Amor en potencia donde no existe; en la segunda digo cómo reduce amor en acto en los corazones de todos aquellos a quienes ve; en la tercera digo lo que después virtuosamente obra en sus corazones. La segunda comienza allí donde dice: *ov'ella passa*; la tercera, donde dice: *e cui saluta...* Después, cuando digo *Ogne dolcezza*, digo lo mismo que dije en la primera parte, según dos actos de su boca: uno de los cuales es su dulcísimo hablar, y otro su admirable risa; salvo que no digo de esto último cómo obra en los corazones, porque la memoria es incapaz de retener ni esa risa ni su operación»[21].

Estos elementos, que consisten en orden, en expresión conceptual, en ligazón, en subordinación, ¿no pertenecen al estilo de cada uno de los sonetos? Más aún, quien compara los análisis conceptuales de los distintos sonetos hechos por el mismo Dante en la prosa de la *Vita Nuova*, pronto comprende que la estructura del pensamiento del poeta sigue siempre un peculiar proceso, es decir, que entre muchos de los desarrollos particulares de cada soneto hay notables semejanzas[22]. Pues bien, este elemento común pertenece, no ya al estilo de cada una de sus composiciones, sino al estilo del poeta.

Una indagación por la línea conceptual nos llevaría a ver reflejarse en la expresión una forma de pensamiento: una filosofía espiritualista del amor, en la cual la mujer es casi una alegoría; es la imagen sensible del único amor, y por ella, por esta imagen, se asciende al amor divino, y estamos en el tema de la *Divina Commedia.* Y cada soneto (de los fundamentales) es como una miniatura del largo poema. El pensamiento filosófico del poeta, en cuanto expresado, pertenece también a su estilo.

---

[21] *Vita Nuova*, XXI.

[22] Sobre estas explicaciones de Dante a sus propios poemas hay opiniones para todos los gustos. No es asunto nuestro recogerlas ahora. Naturalmente que son comentarios posteriores al momento iluminativo de la creación. Pero nadie mejor que el poeta para suscitar de nuevo de un modo riguroso y casi geométrico (después del trance creativo) sus profundas preocupaciones y los modos de un pensamiento orgánico, que, evidentemente, afloran por todas partes en la poesía de todo auténtico creador. Que esto es así, se puede probar sobre todo por la comparación entre diversas composiciones de la *Vita Nuova* y entre sus respectivos comentarios. Resulta entonces evidente el fluido común entre las distintas composiciones, y cómo éstas son el efluvio poético de un único y coherente sistema pensante.

LO «AFECTIVO», LO «IMAGINATIVO» Y LO «CONCEPTUAL»: TRES PERSPECTIVAS

Hemos dicho «separar» lo «afectivo» de lo «imaginativo» y ambas cosas de lo «lógico». Hablamos teóricamente.

Cuando pensamos ya en lo «afectivo», ya en lo «imaginativo», ya en lo «conceptual» como predominancia en un signo lingüístico, detrás del aspecto elegido, sirviéndole de necesario apoyo están los otros dos, reintegrando constantemente, tozudamente, la rica unicidad total de la criatura idiomática, indivisible.

Todos estos elementos, el imaginativo, que nos abre cámaras interiores, el afectivo, que como un viento trémulo las traspasa, y el lógico, que todo lo construye, informa, vincula y dirige en sentido, forman un complejo que es lo que penetra en la mente del lector y suscita allí esa intuición individual: que es exactamente la comprensión de la obra. Ni hay manera de separar lo que está indestructiblemente unido. Naturalmente que en nuestro análisis separamos, tratamos de separar estos elementos. Nos conviene aun desde un punto de vista práctico para nuestros fines. Es necesario que sepamos que no hay elemento afectivo o imaginativo sin contenido lógico; y que no hay un solo elemento lógico sin asociaciones imaginarias y matización afectiva. No hay color, blanco, verde o rojo, sin un cuerpo, que es lo que en fin de cuentas será verde, rojo o blanco; ni forma sin cuerpo; ni existe un cuerpo que no tenga forma, que a la luz no tenga algún color. Podemos hablar o de lo blanco, o de la blancura, o de la redondez, abstrayéndolo en nuestra mente, sin correspondencia en la realidad; del mismo modo podemos hablar de lo imaginativo, de lo afectivo, en abstracto; en cuanto queremos verlo en la obra literaria, nos lo encontramos encarnado en un concepto.

Lo «afectivo», lo «imaginativo», lo «lógico» en el signo literario (en la obra literaria) son sólo perspectivas de nuestra aproximación, presunciones de nuestra mente.

JEAN COHEN, filógogo y crítico literario francés, ha sido uno de los más tenaces defensores de la poética como «ciencia del estilo poético». Sus dos libros, *Estructura del lenguaje poético* (1966) y *Teoría de la poeticidad* (1995), reedición de *El alto lenguaje* (1979), le colocan en un lugar de preeminencia, junto a Riffaterre, entre los teóricos de la estilística literaria. En el primero de estos trabajos, Cohen propone una aproximación lingüístico-estructural al fenómeno poético, articulada sobre la idea de la desviación *(écart)* respecto de una norma implícita. Dicha norma, asegura el teórico, no se confunde ni con la lengua ni con la lógica. Es el estudio del lenguaje desviado o patológico el que nos permitirá recomponer la fisiología del lenguaje «normal» (recto, sano). Para Cohen, la figuralidad o retórica instituye un sistema de desvíos *(système d'écarts)*, generando así dos niveles de inteligibilidad, noética y patética, siendo la tarea de una «estilística de la ruptura» describir los modos de transformación de la inteligibilidad noética en patética. La primera corresponde, en el fondo, a la prosa. La segunda a la poesía, definida drásticamente por Cohen como «antiprosa». Esta negatividad patológica, inscrita en el prefijo (anti) permite, en un estadio ulterior, una reconstrucción del lenguaje normal (prosa) en un plano superior. Los niveles de análisis son el fónico (versificación), semántico (predicción, determinación y coordinación) y el orden de las palabras. Los mecanismos de transformación son las figuras: rima, pausa, aliteración, epíteto, inversión, metáfora, sinestesia.... Estas figuras pueden ser de invención o de uso, radicando la diferencia en su grado de fosilización o neutralización semántica. Aquí Cohen rentabiliza bien el interés por la retórica antigua, sugerido por Mallarmé y Valéry, y propiciado por el estructuralismo (Barthes, Todorov). La evolución literaria obedece a un oscilar entre neutralización y desneutralización, vaivén que recuerda al de automatización y desautomatización defendido por Tinianov. El problema de esta tesis reside, quizá, en la confianza concedida a la neutralización como reconstructora de una norma mimética. Cohen no cree que la poesía deba decir la verdad, pero sí asume la pulsión mimética del decir poético: «La poesía, como la ciencia, describe el mundo». Puede que su gesto más productivo esté en asegurar que la poesía «no es prosa más alguna otra cosa», sino más bien la «antiprosa», pero ello sin duda choca con lecciones lucrecianas y nietzscheanas en torno a la omnipresencia del desvío, y casa, con elegancia excesiva, con un canon francés de poetas pulcramente divididos en clásicos (Corneille, Racine, Molière), románticos (Lamartine, Hugo, Vigny) y simbolistas (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé).

Jean Cohen

El problema poético*

Desde la Antigüedad, la retórica define las figuras como modos de hablar alejados de los naturales y ordinarios, es decir, como desviaciones del lenguaje. El término puede, pues, abarcar el conjunto de los hechos de estilo, para los que proporciona una cómoda etiqueta. Es cierto que, como todo lo que procede de la retórica antigua, dicho término ha caído en descrédito, muy injustamente a nuestro modo de ver. Las causas del descrédito en que ha caído esta ciencia, antaño tan venerada, son múltiples. Sólo tendremos en cuenta una de ellas, ya que ésta afecta directamente al problema que acabamos de examinar.

Se pueden distinguir dos clases de figuras, a las que, con Fontanier[1], llamaremos «figuras de invención» y «figuras de uso». Para comprender esta oposición es necesario distinguir en la propia figura la forma y la sustancia. La forma es la relación que une a los términos; la sustancia, los términos mismos. Tomemos el caso de la metáfora, cimentada de partida en una relación compleja, que a su debido tiempo analizaremos, entre un término y su contexto. Dicha relación, a la que se puede calificar de «lógica», es idéntica a sí misma en metáforas cuyos términos son radicalmente distintos. En «nuit verte» (Rimbaud) y «sanglotante idée» (Mallarmé) tenemos parejas de términos –y por lo mismo un contenido– completamente distintos. Pero la relación que une dentro de cada fórmula al adjetivo con el nombre es la misma. «Verde» es a «noche» igual que «sollozante» es a «idea». La estructura sintagmática es idéntica, y es dicha estructura la que de cada una de estas dos fórmulas hace una metáfora.

Designando por So el significado y por R la relación, lo anterior se puede simbolizar de la manera que sigue:

Teoría sustancialista: prosa = $So_1 + So_2$;
poesía = $So_3 + So_4$.

Teoría estructuralista: prosa = $(So_1)R_1(So_2)$;
poesía = $(So_1)R_2(So_2)$.

---

* Texto tomado de J. COHEN, *Estructura del lenguaje poético*, trad. Martín Blanco Álvarez, Madrid, Gredos, 1974, pp. 43-50.

[1] El último de los grandes retóricos. Sus dos tratados, *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1822) y *Des figures du discours autres que les tropes* (1827), nos han servido como obras de referencia.

La diferencia R_1/R_2 es una diferencia *formal*, que en cuanto tal puede ser idéntica en significados diferentes y diferente en significados idénticos.

Cuando el poeta crea, pues, una metáfora, lo que inventa son los términos, no la relación. Encarna una forma antigua en una sustancia nueva. En esto consiste su invención poética. El procedimiento está dado, sólo falta utilizarlo. Es indudable que, en el curso de su historia, el arte poética no ha cesado de inventar figuras originales, es decir, *nuevas formas*, pero, como en las demás artes, aquí no siempre son los mayores artistas los que forjan las técnicas renovadoras. En la mayoría de los casos se limitan a explotar el arsenal de las técnicas existentes. La figura de invención no es, pues, original en su forma, sino sólo en los términos nuevos en los que el genio del poeta ha sabido encarnarla.

Pero ocurre que algunas de estas realizaciones se repiten, entrando en uso por el hecho mismo. Entonces tenemos las «figuras de uso», en las que forma y sustancia, relación y términos, ya están dados. Así, en «flamme si noire» (Racine) tenemos una fórmula aparentemente atrevida, pero que, de hecho, nada tiene de invención. En su época, «llama» por «amor» y «negra» por «culpable» eran de empleo corriente. Para el público cultivado, la inteligibilidad era inmediata, con lo cual había desaparecido la desviación, y con ella el efecto estilístico.

Si la figura es desviación, la expresión «figura de uso» implica una contradicción en sus términos, ya que lo usual es la negación misma de la desviación. De hecho, si esta expresión tiene sentido, es porque existen dos usos: uno general, extendido entre el conjunto de los miembros de la comunidad lingüística; otro especial, reservado solamente a una parte de dicha comunidad. Como se sabe, dentro de la lengua existen sublenguas, dialectos provinciales, argots o jergas, que por su misma especificidad tienen un valor estilístico especial. El conjunto de las figuras de uso empleadas por los poetas tienen un valor «noble», son un signo de dignidad literaria. Para el mensaje, decir «llama» por «amor» es llevar esta mención: «soy poesía». De ello se sigue un «efecto» previsible, codificado por la retórica antigua. Así, según el *Traité de stile* de Mauvillon (1751), en la serie de los sinónimos hay un término neutro, llamado «mediocre», mientras todos los demás están marcados estilísticamente. Por ejemplo, «face» (rostro) pertenece al estilo «sublime», «frimousse» (cara, acepción familiar) al estilo «burlesco», mientras «visage» (cara, acepción corriente) es de estilo «mediocre». Las metáforas en uso entre los poetas no hacen sino añadir a la lista nuevos sinónimos, portadores (en atención a su empleo reservado) de la especificación de «estilo poético».

Pero su poder, que, por otra parte, pronto degenera en estilo «académico» o «amanerado», no pasa de ahí. Ahora bien, la poética antigua fue confundiendo progresivamente «figura» y figura de uso, y el arte poética se redujo a explotar estas formas coaguladas o «clichés» disponibles. Con G. Antoine se pueden distinguir dos clases de hechos estilísticos: a

unos los llama «de selección», a otros «de creación»[2]. El empleo de las figuras de uso pone de relieve la estilística de selección. El poeta se limita a elegir entre las formas que le ofrece la lengua aquellas que –son las menos– están marcadas por el signo literario. La invención es nula, y el efecto, degradado. Se comprende que los modernos, y los románticos en primera fila, hayan querido desembarazarse de aquellos oropeles caducos. No otra cosa significa la expresión de Hugo de «guerra a la retórica». Se refiere a la retórica fosilizada, a esas fórmulas ya hechas que obstruyen inútilmente el lenguaje, no a la retórica viva y actuante, sin la cual no habría poesía.

La contienda de la metáfora renace periódicamente. Ya La Bruyère exclamaba: «Que ne dites-vous: il pleut!», y es conocida la diatriba de Alcestes contra el soneto de Orontes. André Breton replicaba más recientemente: «No, señor, Saint-Pol Roux no quiso decir...; si lo hubiera querido decir, lo habría dicho». Hay aquí una necesidad de volver al lenguaje natural, una reivindicación de «literalidad», con la cual el poeta cree conquistar méritos más elevados. La poesía no se resigna fácilmente a no ser más que una forma de lenguaje, una cierta manera de hablar. Como la ciencia o la filosofía, quiere ser expresión de verdades nuevas, descubrimiento de aspectos ignorados del mundo objetivo, con lo cual comete un error mortal. La poesía no es ciencia, sino arte, y el arte es forma, y nada más que forma. El poeta es dueño de revelar verdades nuevas. Una vez más, no es ésta la razón que le convierte en poeta. Por definición, el lenguaje natural es la prosa. La poesía es lenguaje de arte, es decir, artificio. Y algunos de los poetas de hoy que creen hablar el lenguaje natural se verían muy sorprendidos al ver que, si el análisis se dignase aplicarse a sus obras, hallaría en ellas las figuras tradicionales, tales como metáforas, silepsis, anacolutos, largo tiempo ha inventariadas y clasificadas por la retórica clásica. Las «figuras» no son adornos vanos. Constituyen la esencia misma del arte poética. Ellas son las que liberan la carga poética encubierta en el mundo, a la que la prosa retiene cautiva.

Según Valéry, Mallarmé parece haberse dado perfecta cuenta de esto: «Dentro de la reflexión de Mallarmé, las figuras –que comúnmente desempeñan un papel accesorio, que no parecen intervenir más que para ilustrar o reforzar una intención y que, semejantes a adornos de los que la sustancia del discurso puede prescindir, parecen adventicias– se convierten en elementos esenciales en el orden del lenguaje»[3]. Y aún más: «Las rimas, las aliteraciones, por un lado, y por otro las figuras, tropos, metáforas, no son aquí detalles y adornos del discurso que se puedan suprimir; son propiedades sustanciales de la obra:

[2] *La coordination en français*, París, d'Artray, 1958, p. 64.
[3] *Je te disais quelquefois*, Pléiade, p. 658.

el fondo no es ya causa de la forma, es uno de sus efectos»[4]. Y Valéry, desarrollando el pensamiento del maestro, declaraba: «Si se me ocurre hoy informarme sobre estos usos, o más bien abusos del lenguaje, que se agrupan bajo la denominación vaga y general de «figuras», no encuentro sino vestigios muy aislados del análisis, harto imperfecto, que los antiguos trataron de hacer de estos fenómenos «retóricos». Ahora bien, estas figuras, tan preteridas por la crítica de los modernos, tienen un papel de primera importancia... en la poesía... Al parecer, nadie ha emprendido la tarea de proseguir este análisis. Nadie busca en el examen profundo de estas sustituciones, de estas notaciones contractas, de estos errores premeditados y de estos recursos, tan vagamente definidos hasta ahora por los gramáticos, las propiedades que ellos implican»[5]. Es cierto que desde que se escribieron estas líneas el prejuicio antirretórico ha caído un tanto por tierra, al menos entre los lingüistas, y que la estilística moderna reconoce su deuda para con esta vieja ciencia, al propio tiempo que trata de remozarla. El presente estudio tiene la ambición de poder inscribirse dentro de esta misma tentativa.

Efectivamente, la retórica antigua se desarrolló dentro de una perspectiva puramente taxonómica. Sólo trató de descubrir, nombrar y clasificar las distintas clases de desviaciones, tarea pesada, y, no obstante, necesaria, por la que empezaron todas las ciencias. Pero la retórica se detuvo en esta primera etapa, sin buscar la estructura común a las distintas figuras. Éste es precisamente el fin de nuestro análisis. ¿Existe entre la rima, la metáfora y la inversión algún rasgo común capaz de explicar su común eficacia? A cada una de estas figuras se la puede considerar como una especie de operador poético que funciona a su manera y por su propia cuenta. Pero si todas ellas producen el mismo efecto estético, si todas constituyen el arsenal de los medios que utiliza un mismo género literario determinado, hay derecho a suponer que tienen una naturaleza semejante. La retórica clásica se situó adecuadamente en el nivel formal, pues toda figura es una forma. Pero, el adherirse a las diferencias, se mantuvo próxima al término material en el que cada figura se encarna y halla su especificidad. La poética estructural se sitúa en un grado superior de formalización. Busca una forma de las formas, un operador poético general, cuyas figuras todas no serían sino otras tantas realizaciones virtuales particulares, especificadas de acuerdo con el nivel y la función lingüística en los que el operador se actualiza. Así, la rima es un operador fónico, por oposición a la metáfora, operador semántico, y, dentro de su propio nivel, se opone como operador distintivo al metro como operador contrastivo, mientras que, a nivel semántico, la metáfora, operador predicativo, se opone al «epíteto», operador determinativo.

[4] *Mallarmé*, Pléiade, pp. 709-710.
[5] *Questions de poésie*, Pléiade, pp. 1289-1290.

Nuestro análisis se distribuirá, pues, según los niveles y según las funciones. En cada caso no estudiará más que una figura particularmente representativa de su función, lo cual significa que sólo se analizará un pequeño número de figuras. No entraba en nuestros propósitos, por cierto, el estudio de las doscientas cincuenta figuras que aproximadamente distinguía la retórica clásica. Nuestra perspectiva es sintética, y creemos que lo que es cierto de las principales lo será también probablemente de todas las demás. Y ni siquiera se estudia exhaustivamente ninguno de estos procedimientos. La metáfora[6] por sí sola habría necesitado de un grueso volumen. Y no digamos nada de la versificación. Pero antes que perdernos en el detalle nos ha parecido preferible en nuestra perspectiva tratar de aislar los grandes rasgos, ya que únicamente la comparación de las distintas figuras entre sí es capaz de revelar su estructura íntima iluminándose unas a otras. La comparación con la metáfora permite comprender mejor la rima o la inversión: cada figura proyecta su luz sobre todas las demás. En resumen, no se trata de encerrar en estas páginas la poética en su totalidad, sino de establecer los prolegómenos necesarios para la construcción de una hipótesis capaz de facilitar a su vez futuras investigaciones.

Por otra parte, en el presente estudio no hemos examinado sino el primer tiempo de un mecanismo que, a nuestro parecer, implica dos tiempos. El primero de éstos es negativo, y se constituye como violación sistemática del código del lenguaje, especificándose cada una de las figuras como infracción a una de las reglas que componen dicho código. Para nosotros, la poesía no es prosa *más* alguna otra cosa. Es la antiprosa. Bajo este aspecto, aparece como totalmente negativo, como una forma de patología del lenguaje. Pero esta primera fase implica una segunda, esta vez positiva. La poesía no destruye el lenguaje ordinario sino para reconstruirlo en un plano superior. A la desestructuración operada por la figura sucede una reestructuración de otro orden. Esta segunda fase sólo la abordaremos en la conclusión, ya que lo esencial de nuestro análisis está consagrado a la fase negativa por la razón de que, a pesar de ser condición necesaria de la siguiente, no ha sido objeto, que nosotros sepamos, de estudio sistemático alguno. Ahora bien, este estudio ofrece un especial interés lingüístico y psicológico. En ninguna parte se ha explicitado este código del lenguaje en relación con el cual se define la poesía. No se confunde ni con la lengua ni con la lógica, desbordándolas a ambas. La poética puede ayudarnos precisamente a conocerlo mejor determinando las leyes cuya violación constituye cada una de las figuras. Por tratarse del estudio de las formas anormales del lenguaje puede hacernos comprender mejor cómo funciona el lenguaje normal.

[6] Con la palabra «metáfora» designamos aquí una figura de la cual de hecho solamente constituye una parte.

Michael Riffaterre

La significación del poema*

El lenguaje de la poesía difiere del lenguaje corriente. Éste es un hecho que hasta el lector menos sofisticado percibe instintivamente. Sin embargo, aunque es cierto que la poesía utiliza muy a menudo términos ajenos al uso común y posee una gramática propia (a menudo incluso inaceptable fuera de los estrictos límites de un poema dado), también lo es que se nutre del vocabulario y la gramática del lenguaje cotidiano. En todas las literaturas que han disfrutado de una vida suficientemente larga constatamos que la poesía oscila entre esas dos tendencias, abandonándose primero a una y luego a la otra. Ante tal alternativa, la elección viene impuesta por la evolución del gusto y por conceptos estéticos modificados sin cesar. No obstante, cualquiera que sea la tendencia preferida, un factor permanece constante: la poesía expresa los conceptos de manera oblicua. En suma, *un poema dice una cosa y significa otra.*

Así pues, me propongo considerar que esa diferencia que percibimos empíricamente entre poesía y no-poesía queda enteramente explicada por la forma en que un texto poético genera su sentido. Tengo la intención de presentar aquí una descripción coherente y relativamente simple de la estructura del sentido en un poema.

No ignoro que ya se han propuesto numerosas descripciones de este tipo, a menudo basadas en la retórica, y no niego la utilidad de nociones como «figura» o «tropo». Pero, ya se trate de categorías bien definidas como «metáfora» y «metonimia», o de nociones comodín como «símbolo» (en el amplio sentido que los críticos le confieren y no en su acepción semiótica), éstas pueden ser utilizadas sin que su uso implique una teoría de la lectura o del concepto de texto.

El fenómeno literario, no obstante, es una dialéctica entre el texto y el lector[1]. Si pretendemos formular las reglas que rigen esta dialéctica, debemos estar seguros de que el lector percibe realmente lo que describimos; debemos saber si está obligado a ver lo que nosotros vemos o se le permite cierta libertad; y también debemos saber cómo se efectúa esta percepción. Me parece que, en el terreno más vasto que constituye la literatura, la poesía es particularmente inseparable del concepto de texto: si no consideramos el poema como entidad acabada y cerrada, no siempre podremos diferenciar discurso poético y lenguaje literario.

* Título original: «La signifiance du poème», publicado en M. RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie,* París, Seuil, 1983, pp. 9-37. Traducción de José Luis Sánchez Silva. [Sobre M. Riffaterre, véase p. 153.]

[1] Sobre el papel de la dialéctica texto-lector, véase FISH, 1970; RIFFATERRE, 1971a, 1979 (pp. 7-27).

Mi principio básico consistirá entonces en tener en cuenta solamente los hechos accesibles al lector y percibidos en relación con el poema concebido como contexto específico y cerrado.

Dentro de los límites establecidos por esta doble restricción, la *oblicuidad* semántica puede producirse de tres formas distintas: por desplazamiento, distorsión o creación de sentido. Desplazamiento: cuando el signo se desliza de un sentido a otro y la palabra «equivale» a otra, como ocurre en el caso de la metáfora y la metonimia. Distorsión: cuando hay ambigüedad, contradicción o ausencia de sentido. Creación: cuando el espacio textual actúa como principio organizativo, produciendo signos a partir de elementos lingüísticos que, de otra manera, carecerían de sentido (por ejemplo la simetría, la rima, o las equivalencias semánticas entre elementos cuya posición en la estrofa ha vuelto homólogos).

Una propiedad constante caracteriza esos tres signos de oblicuidad: los tres *amenazan la representación literaria de la realidad o mímesis*[2]. La representación simplemente puede ser alterada de manera perceptible y duradera al apartarse de la verosimilitud o de lo que el contexto había inducido a esperar al lector, pero también puede verse desvirtuada por una gramática o un léxico desviante (detalles contradictorios, por ejemplo) lo que llamaré *agramaticalidad**. Por último, la representación puede ser anulada totalmente, como en el caso de la ausencia de sentido.

Resulta que la mímesis se caracteriza por una secuencia semántica de variación continua, y esto es así porque la representación se basa en el carácter referencial de la lengua. Poco importa que esta relación sea una ilusión de los hablantes o de los lectores, lo que cuenta es que el texto multiplica los detalles y modifica continuamente el punto de vista adoptado con el fin de producir un modelo aceptable de realidad, pues ésta es generalmente compleja. Así pues, la mímesis es al mismo tiempo variación y multiplicidad.

[2] O, al menos, cuestionan sus premisas, como por ejemplo la instauración de un nivel de verosimilitud, el efecto de realidad (BARTHES, 1970). Este efecto deviene la norma del texto, en relación con la cual percibimos las transgresiones (lo fantástico o lo sobrenatural, por ejemplo).

* Para evitar cualquier malentendido terminológico, habíamos preferido no traducir *ungrammaticality* por *agramaticalidad*, pues nos parecía que ese término era demasiado cercano a la teoría generativa transformacional, para la cual la gramática se limita esencialmente al componente sintáctico y remite a un conjunto finito de reglas universales. En el sentido estricto del término, *ungrammaticality* señala una falta gramatical. En el sistema de Michael Riffaterre, el texto se concibe como el generador de su propia gramática –en un sentido amplio–, por tanto no tiene sentido preocuparse de la *desviación* con respecto a reglas externas preexistentes. Para él, el término designa todo hecho textual que provoca en el lector la impresión de que una regla ha sido violada, incluso si la preexistencia de la regla es indemostrable, incluso si sólo es posible imaginar una regla para racionalizar *a posteriori* un bloqueo de la comunicación corriente. Sin embargo, con el fin de respetar la integridad de la terminología de Michael Riffaterre tal y como quedó establecida en francés en *La Production du texte*, en esta traducción utilizaremos el nombre *agramaticalidad* y el adjetivo *agramatical. [N. del T.]*

Por el contrario, el rasgo que caracteriza al poema es su unidad, a la vez formal y semántica. Todo elemento constitutivo del poema que dirija nuestra atención hacia esa «otra cosa» significada será entonces una constante y, como tal, será perfectamente posible distinguirla de la mímesis. En lo sucesivo, esta unidad formal y semántica que contiene todos los indicios de oblicuidad será denominada *significación*[3]. Reservaré el término *sentido* para la información proporcionada por el texto en el nivel semántico. Desde el punto de vista del sentido, el texto es una sucesión lineal de unidades de información; desde el punto de vista de la significación, el texto es un todo semántico unificado.

Todo signo[4] de ese texto resultará pertinente con respecto a su cualidad poética a partir del momento en que opere o manifieste una modificación continua de la mímesis. Sólo de esta forma la unidad puede distinguirse entre la multiplicidad de las representaciones[5].

[3] La significación es el verdadero tema del poema, lo que realmente quiere decir: aparece durante la lectura retroactiva, cuando el lector se da cuenta de que la representación (o mímesis) se refiere, de hecho, a un contenido que exigiría una representación completamente diferente en el lenguaje no literario. Esta acepción de *significación* es sin duda especial, pero no contradice la acepción general que encontramos en el diccionario Webster: «implicaciones latentes y sutiles de una cosa por oposición a su sentido explícito».

[4] Para una definición exacta del signo y, en particular, para las diferencias entre *índices, icono y símbolo*, véase C. S. PEIRCE, 3.361-62; GRENLEE, 1973, y SEBEOK, 1975. (Véase, en francés, Gérard DELEDALLE, *Théorie et pratique du signe*, París, Payot, 1979, y *Langages* 58). Si nos atenemos a una interpretación estricta, la definición de Umberto Eco: «Todo lo que, a consecuencia de una convención social preestablecida, puede ser considerado como representante de otra cosa» (1976, p. 16), excluiría los signos poéticos, que sólo tienen validez en el idiolecto de un texto, puesto que en ese caso el contexto es lo único que los justifica. Más adelante, Eco profundiza considerablemente su definición; el capítulo «Teoría de los códigos», en particular, aporta precisiones esenciales. Pero nada iguala la elegante simplicidad de la definición que da Peirce en su carta del 12 de octubre de 1904 a lady Welby: *a sign is something knowing which we know something more* [un signo es una cosa mediante cuyo conocimiento conocemos algo más].

[5] La última categoría que reúne los signos idiolécticos y los que son determinados por el espacio en el que se inscriben podría proporcionarnos una solución. Aun así, habría que explicar la relación entre las otras dos categorías (a las cuales pertenecen la mayoría de los signos) y el poema como todo. Además, la misma definición de los signos que componen esa tercera categoría parece implicar un conocimiento preliminar de lo que hace de un texto una unidad estructurada y cerrada –de donde se deduce cierto riesgo de circularidad.

El signo pertinente no necesita ser repetido. Basta con que sea percibido como una variante en el interior de un paradigma o como una variación que afecta a un invariante. En los dos casos, la percepción del signo depende de su agramaticalidad.

Estos dos versos de Éluard:

> De todo cuanto dije de mí qué queda
> Conservé falsos tesoros en armarios vacíos[6]

deben su unidad a la palabra que no se pronuncia, ese «nada» decepcionado que responde a la pregunta. Quien emite esta respuesta no puede resolverse a formularla en su forma literal. El dístico está construido sobre una serie de imágenes que se desprenden lógicamente de la pregunta: *«¿Qué queda?»*, que implica «algo que ha sido conservado»; una versión positiva o valorativa podría ser: «algo que merecía ser conservado». De hecho, las imágenes traducen a un lenguaje figurativo una fase hipotética y tautológica: «conservad lo que merece ser conservado [figurativamente: *tesoros*] en el lugar donde se conserva aquello que lo merece [figurativamente: *armarios*]». Dentro de la lógica de esta tautología, uno esperaría leer «caja fuerte» en vez de armario, pero el armario es mucho más que un simple mueble del dormitorio. La presión del sociolecto lo convierte en el lugar por excelencia del atesoramiento doméstico; sujeto del orgullo secreto del ama de casa tradicional –ropa blanca con aroma de lavanda, lencería de encaje hurtada a las miradas[7]–, esta palabra funciona como si fuese la metonimia de los secretos del corazón. En la etimología popular, el simbolismo es explícito: así, el padre Goriot, al pronunciar incorrectamente *ormorio*, hace del armario el lugar del *oro*, del tesoro[8]. La formulación afligida que encontramos en el segundo verso de Éluard confiere un valor negativo al predicado, al convertir no sólo los *tesoros* en *falsos* tesoros, sino también los *armarios* en armarios *vacíos*. En este punto surge una contradicción, pues los tesoros de valor ilusorio pueden llenar los armarios tanto como los verdaderos –¿no tenemos nuestros cajones siempre llenos de recuerdos de

[6] *De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il / J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides.* Paul ÉLUARD, «Comme deux gouttes d'eau» (1933), en *Oeuvres complètes*, Marcelle Dumas et Lucien (eds.), París, Gallimard, «Bibliothèque de la Plèiade», t. I, 1968, p. 412.

[7] Véase *Le Peuple*, de Jules Michelet: «Grande es la ambición de la mujer por la limpieza, la vestimenta, la ropa de cama. Este último artículo es nuevo; el armario de la ropa blanca, motivo de orgullo de la mujer campesina era desconocido por la del obrero de las ciudades antes de la revolución industrial de la que he hablado» (cap. III).

[8] En francés, *or* significa oro. *[N. del T.]*

pacotilla[9]?–. De hecho, el texto no es referencial: la contradicción existe solamente en el plano de la mímesis. Estas dos secuencias son variantes de «nada», la palabra clave de la respuesta. Son la constante de una afirmación de decepción expresada de manera perifrástica y, si comunican la significación del dístico, es porque son el elemento constante de esa afirmación.

La mímesis desprovista de contradicción pero manifiestamente engañosa constituye un caso menor de agramaticalidad –como contrapartida, en ella se detecta una tendencia mayor a la repetición, una mayor visibilidad del paradigma de los sinónimos. Es el caso de los versos siguientes extraídos de «La muerte de los amantes» de Baudelaire:

> Nuestros dos corazones serán dos candelabros,
> Que reflejarán sus dobles luces
> En nuestros dos espíritus, esos espejos gemelos.[10]

El contexto del mobiliario refuerza el carácter concreto de la imagen: se trata de auténticos candelabros, como los que se ven encima de las chimeneas. Evidentemente, la imagen metaforiza una ardiente escena de amor, pero la significación depende de la persistente variación de *dos*. Por eso es aún más evidente que la descripción no persigue otra cosa que desplegar el paradigma de la dualidad hasta que éste llegue a su (re)solución en la estrofa siguiente, en la unidad del sexo *(intercambiaremos un relámpago único*[11]*)*. La mímesis es sólo una descripción fantasmal que, por transparencia, deja ver a los amantes.

Las agramaticalidades detectadas en el nivel de la mímesis, finalmente, se integran en otro sistema. A medida que el lector percibe lo que tienen en común y se da cuenta de que ese rasgo común las constituye en un paradigma, el cual modifica el sentido del poema, la nueva función

[9] Véase «Spleen II» de Baudelaire: *Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, / De vers, de billets doux, de procès, de romances, / Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, / Cache moins de secrets que mon triste cerveau.* [Un voluminoso mueble de cajones abarrotado de balances, / De versos, de mensajes de amor, de procesos, de romances, / Con pesados cabellos enrollados en cartas de pago, / Esconde menos secretos que mi triste cerebro.] *[N. del T.]*

[10] *Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux, / Qui réfléchiront leurs doubles lumières / Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.*

[11] *«nous échangerons un éclair unique»*. Durante el Segundo Imperio, «relámpago» *(éclair)* era un eufemismo del orgasmo; Michelet, por ejemplo, en su tratado sobre el amor, publicado siete años después del soneto en cuestión, designa indirectamente el acto sexual como un *relámpago tenebroso* (*L'Amour*, p. 201) e, influido por el intertexto baudeleriano, Charles Cross escribe: «La muerte perpetuará el relámpago de amor victorioso».

de esas agramaticalidades cambia su naturaleza: desde ese momento significan en cuanto constitutivas de un entramado de relaciones diferente[12]. Esa transferencia de un signo de un nivel del discurso a otro, esa metamorfosis de lo que era un conjunto significante situado a un nivel elemental en un componente de un sistema más desarrollado, mejor situado en la jerarquía textual, y ese desplazamiento funcional atañen al campo específico de la semiótica[13]. Todo lo relacionado con el paso integrador de los signos del nivel de la mímesis al nivel más elevado de la significación es una manifestación de la *semiosis*.

El proceso semiótico, de hecho, se instala en la mente del lector y resulta de una segunda lectura. Si queremos comprender la semiótica de la poesía, conviene distinguir cuidadosamente *dos niveles* (o *fases*) *de lectura*, puesto que, antes de llegar a la significación, el lector debe pasar por la mímesis. La descodificación del poema comienza por una primera fase que consiste en leer el texto desde el principio hasta el final, la página de arriba abajo, siguiendo el despliegue sintagmático. Es durante esta primera lectura, *heurística*, cuando la primera interpretación cobra forma, puesto que en ella se capta el *sentido*. El lector contribuye al proceso con su competencia lingüística y ésta incluye la hipótesis según la cual el lenguaje es referencial –en esta fase, las palabras, antes que nada, parecen establecer relaciones con las cosas–. Esta competencia lingüística incluye también la aptitud del lector para percibir incompatibilidades entre las palabras; así puede identificar los tropos y las figuras, es decir, reconocer que cierta palabra (o un grupo de palabras) no se emplea en su sentido literal, y que le corresponde a él, y a nadie más, realizar una transferencia semántica para que aparezca una significación –por ejemplo, puede leer cierta palabra (o sintagma) como una metáfora o una metonimia–. Del mismo modo, lo que el lector percibe (o, más exactamente, produce) como ironía o humor depende de una descodificación doble o bilineal de un texto único y unilineal. Pero es la agramaticalidad del texto lo que hace necesaria esa aportación del lector. En otras palabras, su competencia lingüística le permite percibir las agramaticalidades; pero hay más: no puede ignorarlas, pues el texto ejerce un control absoluto precisamente sobre esa percepción. Las agramaticalidades resultan del hecho material de que un sintagma ha sido generado por una palabra que debería ser incompatible con él y de que la secuencia verbal

[12] Véase Eco, 1976, p. 126: *«Every item in the code maintains a double set of relations, a systematic one with all the items of its own plane (content or expression) and a signifying one with one or more items of the correlated plane»*. [Cada elemento del código mantiene dos tipos de relaciones: uno que atañe al sistema y le relaciona con todos los elementos situados en su mismo nivel (expresión o contenido) y otro que atañe a la significación y le relaciona con uno o varios elementos del nivel correlativo.]

[13] Tal y como la define Peirce, 5.484. Véase Eco, 1976, pp. 71-72, 121-129.

poética se caracteriza por las contradicciones entre las presuposiciones vinculadas a una palabra y sus implicaciones. La competencia literaria[14] es igualmente necesaria: depende de la familiaridad del lector con los sistemas descriptivos, los temas, las mitologías de la sociedad a la que pertenece y, sobre todo, con los otros textos. Cuando hay condensaciones o carencias en el texto –descripciones incompletas, alusiones o citas, por ejemplo–, sólo esa competencia literaria le permitirá reaccionar de manera adecuada, completar o restablecer las piezas que faltan conforme al modelo *hipogramático*. Durante esta primera fase de lectura la mímesis es captada enteramente, o, más exactamente, como ya he indicado, superada: nada hace pensar que la percepción del texto, durante la segunda fase, implique necesariamente comprender que la mímesis está fundada en una ilusión referencial.

La segunda fase es la de la *lectura retroactiva*, durante la cual se forma una segunda interpretación que podemos definir como lectura *hermenéutica*. A medida que avanza por el texto, el lector recuerda lo que acaba de leer y modifica su comprensión en función de lo que está descodificando en el momento presente. A lo largo de toda su lectura, reexamina y revisa, por comparación con lo precedente. De hecho, practica una descodificación estructural[15]: su lectura del texto le lleva a reconocer, a fuerza de comparar, o simplemente porque ahora tiene los medios para reunirlos, que los elementos del discurso sucesivos y distintos, primero percibidos como simples agramaticalidades, son de hecho equivalentes, puesto que aparecen como las variantes de la misma matriz estructural. *El texto es entonces una variación o una modulación de una sola estructura –temática, simbólica... poco importa– y esta relación continua en una sola estructura constituye la significación.* El efecto máximo de la lectura retroactiva, el apogeo de su función de generadora de la significación, interviene, claro está, al final del poema; la poeticidad es por tanto una función coextensiva al texto, ligada a una comprensión limitada del discurso y encerrada en los límites establecidos por el íncipit y la cláusula (que, retrospectivamente, percibimos como emparentados). De ahí esta diferencia capital: mientras que las unidades de sentido pueden ser palabras, sintagmas o frases, *es el texto entero lo que constituye la unidad de significación*. Para llegar a la significación, el lector debe obligarse a superar el

[14] Sobre la competencia literaria véase igualmente Ihwe, 1970.

[15] Dado que el texto es un discurso con varios niveles, la percepción de las *funciones del signo* (en el sentido que les da Hjelmslev, 1943, p. 58) es necesariamente cambiante. Para el lector, la correlación de las correspondencias funcionales tiene un carácter provisional, ya que ésta se modifica a medida que descubre nuevas leyes de codificación, y eso hasta que consigue restituir integralmente las estructuras que generan el texto (realiza así una *abducción*, en el sentido que Peirce da a este término – 2.623).

obstáculo de la mímesis: de hecho, esta prueba desempeña un papel esencial en el cambio que afecta a su forma de pensar. Al aceptar la mímesis[16], el lector introduce la gramática como base de referencia y, con ese trasfondo, las agramaticalidades aparecen como escollos que hay que superar, susceptibles, llegado el caso, de ser comprendidos en otro nivel. Nunca insistiré bastante en el hecho de que esos mismos obstáculos que amenazan el sentido, cuando son considerados fuera de contexto durante la primera fase de lectura, resultan el hilo conductor de la semiosis, la clave de la significación en el sistema situado jerárquicamente más arriba, donde el lector los percibe como parte integrante de un entramado complejo.

De una tendencia a la polarización (más tarde volveré sobre esto) resulta que el hilo de Ariadna que sigue el lector es aún más manifiesto: cuando la descripción se hace más precisa, las desviaciones respecto a una representación conforme a lo que prescriben las estructuras hacen más evidente la transferencia hacia el simbolismo. Es en el momento en que el lector espera que las palabras calquen la realidad extralingüística cuando las cosas se ven obligadas a servir de signos y el texto proclama la soberanía de la semiosis.

Sería difícil encontrar una poesía más descriptiva que la de Théophile Gautier en *España* (un poemario publicado tras su viaje de 1845). El viajero cuenta su expedición en forma de relaciones en prosa, en el periódico que la había financiado, y de viñetas versificadas, en el poemario en cuestión; el poema «In deserto», compuesto después de una travesía por las sierras españolas, áridas y solitarias, es una de tales viñetas. Un pueblo de nombre ostensiblemente exótico se da como lugar de la composición: indicación, por tanto, de una experiencia real, una manera de asignar al poema la etiqueta de «descriptivo». De hecho, el erudito editor de la única edición crítica que poseemos no encuentra nada mejor que hacer que comparar la versión en verso con la versión en prosa; además, compara la versión en prosa con otras relaciones de viaje por las sierras. Su conclusión es que la descripción de Gautier es, en conjunto, bastante fiel, aunque el autor parezca haber pintado la sierra más desierta de lo que en realidad era[17].

[16] Que no hay que confundir con la racionalización, que consiste en creer en la referencialidad. Se trata aquí de un efecto. Poco importa que el lector crea que la mímesis se constituye a partir de una auténtica relación de la palabra con la cosa, o que comprenda que ésta es ilusoria, que en realidad está fundada en un sistema autónomo puramente verbal: el impacto de esta representación de la realidad sobre su imaginación debe ser el mismo para que la aceptabilidad del más mínimo de sus componentes pueda ser cuestionada.

[17] T. GAUTIER, *España*, Maurice Jasinski (ed.), París, Vuibert, 1929, pp. 142-145.

Lo que me sorprende es que, por muy verificable que sea la precisión mimética del texto por comparación con las observaciones de otros escritores, no es menos cierto que deforma los hechos sin cesar y manifiesta una propensión hacia detalles que convergen metonímicamente en un solo concepto: el pesimismo. Si leemos las expresiones directas de equivalencia propuestas por Gautier, no podemos equivocarnos; así, para empezar, cuando habla de la desesperación como si se tratase de un paisaje: «tanta claridad golpeando sobre tanta desesperación». Justo antes, el desierto había sido utilizado como ilustración de la vida solitaria del viajero, pero la estructura doble de la comparación separaba aún el decorado y el personaje, el uno haciéndole eco al otro. Ahora, la separación ha sido suprimida y la metáfora confunde el carácter desolado del mundo exterior con el del mundo interior. A pesar de todo esto, nuestro erudito, curtido especialista de los estudios literarios, sigue confrontando el lenguaje con la realidad. Poco parece importarle el hecho de que el lenguaje *altere* la realidad. Esta actitud prueba al menos que el poema puede expresar cosas completamente diferentes a nuestras ideas comunes sobre lo real: el mensaje al menos ha sido construido de tal forma que el lector debe pasar por la realidad. Ésta le orienta primero en la dirección equivocada: el lector se pierde, por así decirlo, en los alrededores, antes de descubrir que el paisaje, o la descripción en general, es una escena preparada con efectos especiales.

En efecto, el desierto está en el poema de Gautier, pero sólo en la medida en que puede ser utilizado como código realista encargado de representar la soledad y la aridez del corazón que lo acompañan –por oposición con los generosos desbordamientos que provoca el amor–. La soledad (esto es casi previsible) está representada por una comparación directa y simple, casi simplista, con el desierto en sí mismo; el amor, por una descripción hipotética de lo que sería un oasis, combinada con una variación del tema de Moisés golpeando la roca. Nos encontramos por tanto en presencia de una oposición, pero aún sigue siendo compatible con el marco climático y geográfico natural o con la lógica (o la verosimilitud) de un discurso sobre el desierto.

El primer polo de oposición reposa sobre lo que parece una mímesis pura y simple:

IN DESERTO[18]

Los picos de las sierras, las dunas del desierto
Donde nunca crece una brizna de hierba verde;

[18] *Les pitons des sierras, les dunes du désert, / Où ne pousse jamais un seul brin d'herbe vert; / Les monts aux flancs zébrés de tuf, d'ocre et de marne, / Et que l'éboulement de jour en jour décharne; / Le grès plein de micas papillotant aux yeux, / Le sable sans profit buvant les pleurs des cieux, / Le rocher refrogné dans sa barbe de ronce, / L'ardente*

Los montes de laderas rayadas de toba, ocre y arcilla,
Y que el desprendimiento día tras día descarna;
La arenisca llena de micas parpadeantes,
La arena que sin provecho bebe el llanto del cielo,
El peñasco enfurruñado en su barba de zarza,
La ardiente solfatara con la piedra pómez
Están menos secos y menos muertos a la vegetación
Que la roca de mi corazón a las pasiones.

Dos factores, sin embargo, transforman este desfile metódico del paisaje organizado punto por punto en un paradigma repetitivo de sinónimos que designan imperativamente la desolación (a la vez moral y física). La transformación es particularmente evidente si consideramos retroactivamente esta parte del texto en función del segundo polo de oposición –la última parte del poema–. El primer factor consiste en una selección de detalles visuales con connotaciones desagradables y que no son necesariamente típicos de la sierra (de todas formas, el lector no estará en condiciones de reconocer su validez a menos que conozca España). Estos detalles establecen un catálogo de connotaciones hostiles: así, la solfatara es más una invocación infernal traducida a un léxico paisajístico, que una descripción de campos flégreos clara, precisa y asequible para la mayoría de los lectores (aunque se trate de un detalle real); y lo mismo respecto a las rocas descarnadas, motivo literario tradicional en las descripciones geológicas; los tres términos especializados *(toba, ocre, arcilla)*,

solfatare avec la pierre-ponce, / Sont moins secs et moins morts aux végétations / Que le roc de mon coeur ne l'est aux passions. / Le soleil de midi, sur le sommet aride, / Répand à flots plombés sa lumière livide, / Et rien n'est plus lugubre et désolant à voir / Que ce grand jour frappant sur ce grand désespoir. / Le lézard pâmé bâille, et parmi l'herbe cuite / On entend résonner les vipères en fuite. / Là, point de marguerite au coeur étoilé d'or, / Point de muguet prodigue égrenant son trésor; / Là, point de violette ignorée et charmante, / Dans l'ombre se cachant comme un pâle amante : / Mais la broussaille rousse et le tronc d'arbre mort, / Que le genou du vent comme un arc plie et tord; / Là, pas d'oiseau chanteur, ni d'abeille en voyage, / Pas de ramier plaintif déplorant son veuvage : / Mais bien quelque vautour, quelque aigle montagnard, / Sur le disque en flammé fixant son oeil hagard, / Et qui, du haut du pic où son pied prend racine, / Dans l'or fauve du soir durement se dessine. / Tel était le rocher que Moïse, au désert, / Toucha de sa baguette, et dont le flanc ouvert, / Tressaillant tout à coup, fit jaillir en arcade / Sur les lèvres du peuple une fraîche cascade. / Ah, s'il venait à moi, dans mon aridité, / Quelque reine des coeur, quelque divinité, / Une magicienne, un Moïse femelle, / Traînant dans les déserts les peuples après elle, / Qui frappât le rocher dans mon coeur endurci, / Comme de l'autre roche, on en verrait aussi / Sortir en jets d'argent des eaux étincelantes, / Où viendraient s'abreuver les racines des plantes; / Où les pâtres errants conduiraient leurs tropeaux, / Pour se coucher à l'ombre et prendre le repos; / Où, comme en un vivier, les cigognes fidèles / Plongeraient leurs grands becs et laveraient leurs ailes.

dobletes técnicos de nombres de colores utilizados en pintura y de tipos de suelo, pero, sobre todo, términos que todo el mundo encontrará cacofónicos; o, finalmente, *rayadas** *(zébrés)*, que describe las capas y probablemente sea correcto para los estratos, pero que igualmente –y tal vez mejor– designa las huellas dejadas por el látigo.

El segundo factor de la semiosis que arrastra la representación hacia un sentido distinto, simbólico, reside en la forma en que el texto ha sido construido: hasta los dos últimos versos no sabemos que se trata de una comparación; sólo en ese momento los elementos cambian de función y exigen una interpretación humana y moral. El suspense y la inversión semántica son fenómenos determinados por el espacio y el eje secuencial, inseparables de la substancia material del texto y de su viraje paradójico –el final regula la comprensión que el lector tiene del principio.

El segundo polo de la oposición es el punto en que la semiosis gana terreno (versos 29-44). Entre los dos encontramos dieciocho versos totalmente descriptivos y aparentemente objetivos, que retoman la enumeración de los rasgos físicos de la aridez. Por supuesto, esta objetividad, indiscutible en su propio terreno (versos 11-28), se ve negada después, o subordinada a otra representación, pues el lector ha descubierto ya que el conjunto del enunciado no es una descripción independiente que remite únicamente a la verdad del mundo exterior, sino que participa de un tropo. Todo el realismo depende gramaticalmente de una no-realidad y no tiene en cuenta el desierto que en un principio habíamos considerado real (antes de comprender que se trataba de la primera parte de una comparación), sino un desierto evocado con el fin de confirmar la metáfora preparada por la comparación *la roca de mi corazón*. Todo aparece entonces como ostensiblemente derivado de un dato exclusivamente verbal, el cliché *un corazón de piedra*. El verso 29 presenta una alusión explícita a la asociación verbal subyacente que ha sobredeterminado, en el contexto del desierto, la imagen de la «roca de mi corazón»: una comparación desencadena el desarrollo de un nuevo código centrado en la ensoñación de lo que el amor podría hacer de ese corazón reseco y cómo podría hacer florecer ese desierto.

Tal era la roca que Moisés, en el desierto,
Tocó con su vara, y de cuyo flanco herido,
Estremeciéndose de golpe, en arcada brotó
Sobre los labios del pueblo una fresca cascada.
¡Ah! si viniese a mí, en mi aridez,
Una reina de corazones, una divinidad,

* Aquí nos ha sido imposible mantener la correspondencia entre el texto de Gautier y el de Riffaterre. *[N. del T.]*

Una maga, un Moisés hembra,
Arrastrando por el desierto los pueblos tras ella,
Que golpease la roca en mi corazón endurecido,
Como de la otra roca, también de él veríamos
Salir en chorros de plata aguas resplandecientes,
Donde vendrían a abrevar las raíces de las plantas;
Donde los pastores errantes conducirían su rebaño,
Para acostarse a la sombra y encontrar el sueño;
Donde, como en un vivero, las cigueñas fieles
Sumergirían sus grandes picos y lavarían sus alas.

Aquí, la semiosis domina totalmente la mímesis, pues el texto ya no pretende establecer la credibilidad de la descripción. Toda alusión al paisaje del desierto o al oasis nacido de la fuente milagrosa deriva exclusivamente del nombre *Moisés*, un Moisés que no es tanto el personaje histórico que atravesó el Sinaí como un tema literario; o deriva también del equivalente femenino de Moisés, que, en el código «desierto», constituye una metáfora de la *mujer* como *fuente de vida.*

El código en sí mismo no es una metáfora: no podemos asignar un contenido literal al vehículo* *fuente (aguas resplandecientes, vivero)*; y aún es menos posible encontrar una relación término a término entre las viñetas que describen los seres que *abrevan* en esa fuente *(raíces, rebaños, cigüeñas)* y ciertos contenidos que representarían metonímicamente al locutor reanimado y transfigurado.

Por tanto, hay que considerar el código del poema como simbólico. Representa claramente una cosa que no es ese desierto al que no obstante la descripción hace referencia. El conjunto nos orienta hacia un sentido oculto, derivado sin duda alguna de una palabra clave –fecundidad– que resulta ser el exacto contrario de la primera palabra clave, *esterilidad.* Sin embargo no hay similitud, ni siquiera parcial, entre la fecundidad (ni siquiera en un sentido moral) y el que habla, tal y como el texto nos empuja a imaginar. Si el lector supone simplemente (es la racionalización más corriente en toda experiencia de lectura) que el narrador en primera persona (mientras no sea nombrado) es el poeta mismo, *fecundidad* remitirá a la inspiración poética que, de hecho, muy a menudo se asocia con el amor al fin correspondido. Pero esto sigue sin indicar que la descripción del oasis se corresponda con alguno de los rasgos, reales o imaginarios, de un escritor.

Todo lo que podemos decir entonces es que la conclusión del texto simboliza los efectos milagrosos del amor sobre la vida. La elección de

* Sobre los términos «contenido» y «vehículo», véase *La Production du texte*, p. 219, n. 1.

fecundidad como clave de este símbolo viene determinada por la inversión del símbolo elegido para describir la vida antes del milagro. La última parte del poema es una inversión de las formas actualizadas en la primera parte. Cada componente textual, cualquiera que sea su marcaje o su sentido antecedente, se ve afectado por esa «conversión» positiva. Ésa es la razón por la que las contradicciones, las incompatibilidades o los sinsentidos abundan en esta descripción: detalles como *flanco abierto, flanco... estremeciéndose* (versos 30-31), que sólo se aplican propiamente a una mujer encinta que siente moverse por primera vez al niño en su vientre, revelan las implicaciones sexuales reprimidas de la *vara* de Moisés. Lo mismo que esas cigüeñas llegadas de ninguna parte, si no del vientre mismo –¿por qué, en efecto, de no ser por esa determinación reprimida, no mencionar un pájaro cualquiera, siempre que no fuese un signo positivo?–. Estos detalles no convienen al personaje masculino que acaba de confundirse con su roca metafórica. Sin embargo, no son contradictorios más que como descripciones y sólo si intentamos interpretarlos como pertenecientes a la mímesis. Dejan de ser inaceptables a partir del momento en que vemos en ellos consecuencias lógicas y convincentes de la positivación del código «desierto».

Otras agramaticalidades son simplemente el reverso mimético de la gramaticalidad semiótica: el sorprendente *Moisés hembra*, el sinsentido de esas raíces dotadas de una movilidad animal, las connotaciones de la escena alrededor de la fuente que remiten al *Et in Arcadia ego* tratado a la manera de Poussin –todos estos ejemplos se adaptan a una conversión conforme a un código «amor», implícito, oblicuo, pero siempre presente–. Su desarrollo ulterior, que hace del *Moisés hembra* una variante del flautista de Hamelin *–Arrastrando por el desierto los pueblos tras ella–* está determinado intertextualmente por un verso de Racine: «Arrastrando todos los corazones tras él» (Fedra adulando a Hipólito). Este desarrollo traspone en un sintagma un sema fundamental de *amor*: su irresistible magnetismo. Esto se verifica en el milagro de las raíces, que, por otra parte, es sobredeterminado, puesto que otra asociación se combina con la primera: la forma hiperbólica de *fuente* mejorativa implica un cliché, el del lugar mágico que atrae irresistiblemente a todos aquellos que se acercan a él. Sobre el oasis derivado *a contrario* de *aridez*, el simbolismo del amor superpone su propio tema de *locus amoenus.*

Sin embargo, no podremos comprender la semiosis hasta que no hayamos situado en un sistema este texto que ahora percibimos como un signo global, único (un signo formalmente complejo pero monosémico), puesto que, por definición, un signo no puede estar aislado. Un signo no puede ser más que una relación con otra cosa. No sería significante si no fuese posible traducirlo continuamente de un constituyente al otro del entramado sistémico. Aquí, todo lo que dice el texto debe poder trasladarse al código inicial, el del desierto, incluso si este último está repre-

sentado en los últimos versos de forma antonímica. De otro modo es imposible relacionar el principio con el final; no podemos reconocer que el texto y la significación son coextensivos; no podemos descubrir que la cláusula conecta con el título. El rasgo que domina la cláusula (del verso 33 hasta el final) es un hecho gramatical: todos los verbos están en condicional, es decir, expresan una acción o un estado aún no realizado, una esperanza frustrada, un sueño vano –en suma, de nuevo la vida extraviada en el desierto de la vida, un tema muy familiar–. Como este modo verbal es sin embargo el icono gramatical de la insatisfacción, nos vemos abocados a interrogarnos sobre la voz del locutor. De hecho, el poema está escrito en primera persona, pero no conseguimos situarla. De repente, la solución del puzzle se nos impone, cada pieza encuentra su lugar, y el poema deja de ser descriptivo, deja de ser una secuencia de signos miméticos y deviene un signo único, percibido desde su fin hasta su componente verbal como un todo armónico, en cuyo interior todo encaja perfectamente y donde cada palabra remite a un único núcleo simbólico.

Esta epifanía de la semiosis se produce cuando volvemos a encontrarnos con la voz perdida gracias a la alusión contenida en el título y que no hemos comprendido hasta el final. La aparición del latín en el título da la solución; la traducción *En el desierto* se bastaría a sí misma y sería perfectamente apropiada si se tratase de la simple relación de un viaje. No hay razón alguna para introducir la inscripción latina *In deserto*, a menos que la leamos, según parece conveniente, como una cita incompleta. *In deserto* es la segunda parte de un tópico familiar aplicado a las palabras pronunciadas en vano, a la voz que predica en el desierto: *vox clamans in deserto*. Todo el poema es un derivado de esa voz reprimida y desesperada: en la fuente de la irrealidad del sueño se encuentra ese locutor desposeído. Este símbolo convencional, borrado del título, funda un simbolismo totalmente nuevo que sólo define esta obra particular, y el texto surgido de las cenizas de la descripción familiar adquiere una significación nueva que le es propia.

La significación, y me permito insistir sobre este punto, se presenta ahora como algo más (o distinto) que el sentido global tal y como podría deducirse de una comparación entre las variantes y el componente verbal. Considerarla así nos limitaría sólo a este componente, y eso sería un procedimiento simplista. La significación se presenta más bien como una *praxis* de la transformación por el lector, la comprensión de que se le invita a actuar, a celebrar un ritual –la experiencia de una sucesión circular, de una manera de decir que no cesa de girar alrededor de una palabra clave, de una matriz reducida al estatuto de marca (aquí, una orientación negativa cuyo indicador semiótico es la frustración implícita en *vox clamans in deserto*)–. Se trata de una jerarquía de representación que le viene impuesta al lector, sin tener en cuenta sus preferencias personales, por la expansión más o menos grande de los constituyentes de la

matriz, una dirección impuesta sin tener en cuenta sus hábitos lingüísticos, un salto de referencia que aplaza sin cesar el sentido hacia un texto ausente de la linealidad: hacia un paragrama o un hipograma[19]. El paisaje muerto remite a un personaje vivo, el desierto atravesado representa al viajero más que a sí mismo y el oasis resulta ser un monumento erigido a un futuro negado o inexistente. La significación puede entonces compararse con un pan de rosca, el vacío central podría ser la matriz del hipograma tanto como el hipograma desempeñar la función de matriz.

Debido a esta carencia, el lector tiene la impresión de encontrarse en presencia de una verdadera originalidad o de lo que cree un rasgo del lenguaje poético: la oscuridad. A partir de entonces comienza la racionalización; como el lector no puede compensar con el material disponible la carencia semántica que aparece en la linealidad textual, intenta remediarlo buscando fuera del texto elementos que completen la secuencia verbal. Recurre así a elementos extralingüísticos, como la vida del autor, o verbales, como los modelos emblemáticos preestablecidos, los tópicos de una mitología indiscutible; éstos, sin embargo, no son en abso-

---

[19] Prefiero el término *hipograma* al de *paragrama*, demasiado ligado al concepto saussuriano resucitado por Starobinski (1971). Para Saussure, la matriz del paragrama (su *locus princeps*) es léxico o grafémico, y el paragrama se compone de fragmentos de la palabra clave diseminados en la frase, cada uno de los cuales se integra en una palabra. Por el contrario, mi hipograma es inmediatamente perceptible, pues está formado por palabras incrustadas en frases cuya organización refleja los presupuestos de la palabra núcleo de la matriz. Saussure nunca estuvo en condiciones de probar que el papel de la palabra clave implicase «una mayor suma de coincidencias que la de otra palabra cualquiera» (STAROBINSKI, 1971, p. 132). El hecho de que experimentemos la necesidad de comprobarlo, o incluso de preguntárnoslo, concuerda mal con la experiencia natural del lector de un texto literario, puesto que éste es sobre todo consciente de la *manera* en que se dicen las cosas, más que de su sentido exacto. Debemos plantearnos la hipótesis de que el texto esté saturado por la paráfrasis fónica de una palabra clave, en vez de percibirla, lo que concuerda mal con la definición de la función poética propuesta por Mukařovský y retomada por Jakobson. En esta definición, todo el sistema verbal del texto está orientado para concentrar la atención sobre la forma del mensaje. Me parece que estas dificultades pueden evitarse si comenzamos por lo que los rasgos superficiales del texto (es decir, su estilo) fuerzan al lector a percibir. Podemos definirlos como las variantes de una estructura semántica que no necesita ser actualizada en una palabra clave, intacta o diseminada en el texto, para que los constituyentes puestos de relieve y las anomalías formales llamen la atención del lector sobre su recurrencia y, por tanto, sobre sus equivalencias; éste las percibe en adelante no sólo como formas en sí, sino también como variantes de una invariante. Este proceso natural de descodificación nos ahorra la dificultad de probar la existencia de una palabra clave, puesto que el entramado complejo de las relaciones estructurales se define por sí mismo con independencia de toda palabra que sirva para realizarlo.

luto pertinentes en relación con el poema en cuestión. Esta práctica sólo puede inducirle a error y multiplicar sus dificultades.

Por lo tanto, lo que hace el poema, lo que constituye su mensaje, no tiene mucha relación con lo que nos dice o con el lenguaje que utiliza. Ese mensaje, esa esencia, reside en la forma en que el componente verbal deforma los códigos miméticos sustituyendo sus estructuras específicas por las propias.

La estructura del componente verbal (lo que en adelante llamaré *matriz*) es, como todas las demás estructuras, un concepto abstracto nunca actualizado en sí mismo: se manifiesta en sus variantes, las agramaticalidades. Cuanto mayor es la distancia entre una matriz intrínsecamente simple y una mímesis intrínsecamente compleja, mayor es la incompatibilidad entre la mímesis y las agramaticalidades. Esta regla ya se percibía, creo yo, en la divergencia detectada entre «nada» y la secuencia sobre el atesoramiento en Éluard, y entre «pareja» o «amantes» y la secuencia sobre el mobiliario en Baudelaire. En estos dos ejemplos, la divergencia se manifiesta gráficamente por el hecho de que la mímesis ocupa un amplio espacio, mientras que la estructura matricial puede resumirse en una sola palabra.

Esta oposición básica, característica tópica de lo literario (al menos en la forma en que se manifiesta en la poesía), puede ser llevada hasta el extremo de que el poema sea una forma totalmente vacía de mensaje, en el sentido en que se entiende generalmente, es decir, desprovisto de contenido –emotivo, moral o filosófico–. En ese caso, el poema es una construcción que no hace más que practicar cierto número de experimentos con la gramática del texto o, mejor dicho, una construcción reducida a una gimnasia lingüística, un ejercicio de flexibilidad verbal. La mímesis no es más que una apariencia enteramente engañosa, presente simplemente para servir a la semiosis y, a cambio, la semiosis sólo remite a la palabra *nada* (a la palabra, pues el concepto «nada» estaría demasiado cargado de sobreentendidos metafísicos).

Se trata de un caso extremo pero ejemplar, pues nos muestra que la poesía es antes que nada un juego. Voy a utilizar tres textos breves a título de ilustración. Los tres tratan de cuadros o de escenas, los tres son descripciones pictóricas y se leen como títulos de cuadros de un museo paródico. El primero se titula «Combate de senegaleses por la noche en un túnel», el segundo «Recogida de tomates por cardenales apopléjicos a orillas del mar Rojo», el tercero «Perdido en una exposición de blanco rodeada de momias»[20]. El primer ejemplo es una broma que satiriza el

[20] Alphonse ALLAIS, *Album Primo-Avrilesque* [1897], en *Oeuvres posthumes*, París, La Table ronde, t. II, 1966, pp. 371-379; Benjamin PÉRET, «Allô», en *Je sublime*, París, Éditions surréalistes, 1936. Véase la broma americana *«A polar bear in a snow storm»* [un oso blanco en una tormenta de nieve]. La cita de Allais procede del catálogo paródico de un Salón imaginario en el que todos los cuadros expuestos son monocromos. Allais da su propia versión de la primera de las tres bromas. Los títulos de los otros cinco «cuadros» funcionan de la misma manera que el que comento, pero plantean cuestiones ajenas a mi propósito.

carácter monocromo de algunos cuadros contemporáneos: como cada personaje, cada detalle de la escena es negro, no se ve nada. El segundo procede de un escrito humorístico de Alphonse Allais; el sistema es el mismo: unos príncipes de la Iglesia, con el rostro rojizo, capas rojas, una cosecha roja en un lugar rojo –el rojo suprime cualquier forma, cualquier rasgo, cualquier contraste que pudiese distinguir a los cardenales de lo que les rodea–. Nada más que el contínuum indiferenciado de un solo color.

Es cierto que el rojo del mar Rojo no es más que una convención y no la mímesis de un color verdadero; no obstante remite a una realidad geográfica, de forma que el principio de la mímesis, la diferenciación, está activo y a la vez es refutado. En la tercera cita, extraída de un poema surrealista de Benjamin Péret, *exposición de blanco* remite igualmente a un blanco más metafórico que real; de nuevo, sin embargo, el efecto consigue fundir toda representación en una blancura uniforme.

Alguien podría preguntarse por qué he escogido estos tres ejemplos para apuntalar un razonamiento sobre el discurso poético. Responderé que tales enunciados, y otros semejantes, son moneda corriente; que la permanencia de una broma oral (el primer texto, no firmado) nos recuerda que una simple broma es una forma elemental de literatura, puesto que es tan duradera, está tan poco sujeta a modificaciones, cuando es citada, como un texto de altos vuelos. El hecho de que esas líneas sean concebidas o percibidas como bromas revela simplemente la evidencia de la meta perseguida (se trata manifiestamente de un juego) y que la supresión de los rasgos miméticos conduce a una semiosis inútil: no se ve adónde nos llevaría un negro, un rojo o una blancura generalizados. La significación depende entonces, de hecho, del carácter gratuito de la transformación: éste vuelve ejemplar el proceso en sí mismo, el artefacto en sí. Resalta, igualmente, ese conflicto esencial que produce un texto literario: ninguna conversión que desemboque en la supresión de las variaciones, ninguna descodificación directa de la invariante (en este caso el color), puede tener lugar antes de que las variantes miméticas de la representación hayan entrado en juego. Ninguna regla puede ser transgredida cuando no hay reglas.

Sé que la mayoría de los lectores, incluso en el caso de que admitan que estas bromas manifiestan rasgos propios de la literatura, no dejarán de pronunciar un juicio peyorativo sobre ellas (se trata de literatura de baja estofa o de mala literatura), o de negarles, lisa y llanamente, cualquier estatuto literario. Otros textos, sin embargo, manifiestan una «debilidad» similar y nadie pone en duda su estatuto poético, en la medida en que nuestra

atención es desviada por cierta circularidad, o en la medida en que seamos capaces de detectar en el texto alguna característica que reconozcamos como un rasgo literario: una forma estilística o la forma de un contenido –un tema, por ejemplo–. El texto, entonces, «pasa» sin dificultad y, sin embargo, la modificación formal de la mímesis no es menos radical que la que hemos detectado en nuestras bromas, y la semiosis no tiene más razón de ser que en ellas. A título de ejemplo, citemos un pasaje extraído de un poema de Desnos centrado en el color negro, que provocó muchas racionalizaciones líricas entre los críticos. Se trata de un retrato del locutor: cabeza, corazón, pensamientos, periodo de vigilia y ahora sueño:

> Un buen sueño de barro
> Nacido del café y de la noche y del carbón y del crespón de las viudas
> Y de cien millones de negros
> Y del abrazo de dos negros en una sombra de abetos
> Y del ébano y de las multitudes de cuervos sobre los cadáveres[21]

También (dado que no dispongo de un ejemplo sobre el rojo y que sería demasiado largo citar el poema de Gautier «Sinfonía en blanco mayor», cuya blancura se reconoce como poética casi oficialmente) podemos citar este texto de la «transparencia» extraído del *Revolver à cheveux blancs* de André Breton:

> Acabamos de morir pero yo estoy vivo y sin embargo ya no tengo alma. No tengo más que un cuerpo transparente en cuyo interior unas palomas transparentes se lanzan contra un puñal transparente empuñado por una mano transparente[22].

[21] *Un bon sommeil de boue / Né du café et de la nuit et du charbon et du crêpe des veuves / Et de cent millions de nègres / Et de l'étreinte de deux nègres dans une ombre de sapins / Et de l'ébène et des multitudes de corbeaux sur les carnages.* «Apparition», en *Fortunes*, París, Gallimard, col. «Poésie», 1942, p. 62. Este poema mereció el siguiente comentario por parte de un crítico: «poema extraño, violento, fascinante, que modula un largo grito» (Rosa BUCHOLLE, *L'Évolution poétique de R. Desnos*, Bruselas, Académie royale de la langue et littérature françaises, 1956, p. 156). *De barro (de boue)* repite a la vez el origen (la arcilla de la que está hecho el nuevo Adán) y un *hipograma*: *dormir de pie (dormir debout)*. Los detalles que acompañan a *cuervos* no son miméticos, ni siquiera son palabras exactas en contexto, no son aquí más que la hipérbole perifrástica del cuervo ideal y, por tanto, representan indirectamente un color negro ejemplar.

[22] *On vient de mourir mais je suis vivant et cependant je n'ai plus d'âme. Je n'ai plus qu'un corps transparent à l'interieur duquel des colombes transparentes se jettent sur un poignard transparent tenu par une main transparente.* «La fôret dans la hache», en *Le Revolver à cheveux blancs*, 1932.

En este caso, estamos dispuestos a ignorar el sinsentido de la representación porque la muerte es un tema eminentemente literario. No nos resulta difícil concebir que esta *des-encarnación* es una manera muy legítima de representar la vida en el más allá.

Probemos con Mallarmé: nadie cuestionará la calidad literaria de sus obras, por ejemplo la del soneto que empieza «Con puras uñas su ónix ofreciendo muy alto»[23]. La cuestión ni se plantea, porque, ante todo, el desafío respecto a la mímesis nunca se lleva hasta el extremo de que el lector no pueda leer el poema como una representación. La complejidad lingüística redime su circularidad, y la oscuridad hace menos estridente la ausencia de ese simbolismo que debería ofrecernos una compensación por aceptar tales desvíos en lugar de una referencialidad directa. Aún más: la oscuridad disimula el hecho de que las implicaciones del texto tienen tan poco alcance, son tan tenues, como en las de broma. El tono, el estilo, marcan la diferencia. Pero esta diferencia depende de la actitud del lector, del hecho de que está más dispuesto a aceptar una suspensión de la mímesis cuando no tiene la impresión de que intentan burlarse de él. En realidad, en el interior del texto no hay diferencia, pues la estructura del soneto de Mallarmé manifiesta la misma conversión que la que encontrábamos en nuestras tres bromas o en los textos de Breton y Desnos.

En el subgénero de la broma, una vez que se ha reído, el lector no tiene medios para ir más allá de la risa, del mismo modo que no puede ir más allá de la solución cuando ha resuelto un enigma. Tales formas se destruyen por sí mismas una vez usadas. El soneto de Mallarmé permite al lector seguir edificando mientras sus construcciones no sean totalmente incompatibles con el texto. La primera estrofa, «La Angustia a medianoche», parece bosquejar una meditación sobre la vida o sobre la creación artística. Eso parece tan serio que el lector se espera que el poema trate de la realidad, física o conceptual, especialmente cuando el segundo cuarteto presenta el interior familiar de un salón:

> Ningún ptyx en las cómodas, en el salón vacío:
> Abolido *bibelot* de inanidad sonora
> (Porque el Maestro ha ido a por llanto a la Estigia
> Con este solo objeto con que la Nada se honra)[24].

[23] Versión de Pilar Gómez Bedate en *Mallarmé*, Los poetas, Madrid, Júcar, 1985. *[N. del T.]*

[24] *Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx, / Aboli bibelot d'inanité sonore, / (Car le maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).* La única variación que nos hemos permitido respecto a la versión de Pilar Gómez Bedate aparece señalada en cursiva. *[N. del T.]*

Sin embargo, apenas propuesta la mímesis, la referencialidad se retira, de tal forma que la estructura es una oposición bipolar entre *representación* y *nada*. El texto instala un tipo de realidad extremadamente tangible: aquello que constituye el orgullo de una vida burguesa, la actualización última de una presencia en una casa, el símbolo del éxito social, el mobiliario. Pero, al mismo tiempo, el texto, como si mirase por sí mismo, se recupera de esta realidad repitiendo «Nada» en cada etapa de la descripción. La polarización que resulta de ello es la significación misma del poema; Mallarmé la describe con mucha exactitud: «un aguafuerte lleno de vida[25]». Este sintagma es en sí mismo una variante de la estructura de significación, pues el término *aguafuerte*, en su tecnicidad expresiva, define de manera hiperbólica la mímesis, y *lleno de vida* actualiza el otro polo, la supresión de la mímesis (este otro polo es, como no podía ser menos, igual de hiperbólico, pues «lleno de vida» es un oxímoron y, como tal, de nuevo, repite e integra el conjunto de la oposición –*lleno* versus *vacío*–). No es necesario subrayar que ese comentario sobre el soneto –«aguafuerte lleno de vida»– podría servir igual de bien como metalenguaje en el caso de mis tres cuadros de la nada o en el de la pseudorrepresentación de la invisibilidad en el más allá propuesto por André Breton. Tal es entonces la naturaleza de la semiosis en el soneto y, por una feliz coincidencia, confirma la regla según la cual la literatura, al decir una cosa, dice otra distinta. En el caso del soneto, la regla queda reducida al absurdo: al decir algo, la literatura puede no decir nada (o, si se me permite recordar mi irreverente comparación: ya no es la rosca alrededor de su vacío, sino la rosca como vacío).

El mecanismo de la supresión de la mímesis en el poema de Mallarmé exige un examen más detenido; es semejante al de los *armarios vacíos* de Éluard, y lo que observamos en ambos textos puede ser generalizado: es posible constatar que cada representación de objeto se acompaña de la marca cero. *Salón* modificado por *vacío* sirve como modelo para una notable serie de afirmaciones sinónimas de *nada*. En los estrechos límites de un cuarteto, *salón vacío* se repite cinco veces: una vez mediante la desaparición simbólica de su propietario, que está muerto o ha partido

[25] *Oeuvres complètes*, H. Mondor y G. Jean-Aubry (eds.), París, Gallimard, «Bibliothèque de la Plèiade», 1951, p. 1489. Numerosos trabajos han intentado en vano hallar el sentido de este soneto en el nivel mimético. Unos pocos exégetas han sabido ver que *nada* era su significación (M.-J. LEFEBVRE, «La mise en abyme mallarméenne», *Synthèse* 258 [1967], pp. 81-85; Roger DRAGONETTI, «La littérature et la lettre», *Lingua e Stile* 4 [1969], pp. 205-222; Ellen BURT, «Mallarmé's Sonnet en -yx», *Yale French Studies* 54 [1977], pp. 55-82). Pero aún así dejan una gran latitud a la interpretación del lector y hacen demasiadas concesiones a la ambigüedad. Latitud y ambigüedad que pueden evitarse si se adopta el concepto según el cual el poema se deriva de la matriz por expansión y conversión.

hacia el infierno (una forma particularmente dramática de «no estar entre nosotros[26]»), y, a continuación, mediante cuatro variaciones distintas basadas en la inexistencia de un *bibelot*. Un *bibelot* es un objeto desprovisto de función propia, como máximo un tema de conversación, y, sin embargo, es el complemento del vacío por excelencia en ciertos períodos (como el de Mallarmé) en los que la estética de la decoración interior exige que cada rincón rebose de ornamentos, que cada fracción del espacio esté saturada por formas de cosas. Pero ese objeto sólo es nombrado con el fin de ser suprimido como signo, no sólo mencionado como cosa desaparecida. La equivalencia de *vacío* y *bibelot* viene confirmada en primer lugar por *ningún ptyx*. No sólo porque *ningún* anula a *ptyx*, sino porque el *ptyx* es un no-objeto: ptyx es una palabra desconocida en cualquier lengua, como el mismo Mallarmé proclamó[27], una pura producción *ad hoc* de las limitaciones impuestas por el sistema de la rima en el soneto. Al haberse impuesto una rima difícil /iks/[28], el poeta, manifiestamente, no dispone de una reserva de palabras suficiente. Con su ortografía bárbara y su conglomerado de consonantes iniciales tan extranjero a la lengua francesa, *ptyx*, como todos los demás elementos del poema, combina una visibilidad máxima, una presencia física casi inconveniente en lo que a la forma se refiere y una ausencia igual de inconveniente en lo tocante al sentido. La secuencia *abolido bibelot* es la segunda equivalencia presencia/ausencia; esto se debe a su sentido, al hecho de ser la versión francesa del casi griego *ningún ptyx* y a la paronomasia que hace de *bibelot* una imagen fonética inversa y aproximada de *abolido (aboli)* y, por tanto, un reflejo de la ausencia[29]. Tercera equivalencia: *inanidad sonora*, un sintagma aún más eficaz por el hecho de que se trata de un cliché y de una cita literaria a propósito de palabras vacías que se remonta al latín *(inania verba)*. Cuarta equivalencia: la inexistencia semiótica del objeto cuya existencia se afirma en la descripción y se traspone en una mímesis de la misma Nada filosófica *(con que la Nada se honra)*, rematada con un juego de palabras que corona el con-

[26] Pero, en el fondo, esto no es nada más que una transformación de la fórmula que anula la función del domicilio como símbolo de la vida social: la respuesta del criado, *El señor no está*.

[27] *Op. cit.*, p. 1488.

[28] La rima es difícil porque /iks/ es una terminación rara en francés, pero también (y sobre todo) porque la alternancia en un soneto de rimas masculinas y femeninas hace necesario el empleo de variantes de /iks/ sin la *e* muda. Sólo son posibles las palabras terminadas en -ix o en -yx con una x pronunciada, lo que reduce la selección a las palabras caracterizadas por su origen y ortografía griegas.

[29] El primer verso del segundo terceto, *Y ésta, difunta desnuda en el espejo*, propone otro modelo de una imagen de la nada, pues el espejo está vacío del reflejo de la difunta, ausente por excelencia.

junto, pues, en francés, *le Néant s'honore* puede confundirse con su homófono *le néant sonore*. Finalmente, en paralelo a ese vacío, a esos no-objetos, se instaura el simbolismo gráfico de la rima, puesto que *x* e *y* son, en álgebra, los signos abstractos convencionales de las incógnitas.

La fuerza de la costumbre y la influencia de la manipulación cotidiana de un lenguaje cognitivo son tales que todos los comentaristas han intentado vincular el cuarteto a una representación de lo real. Incluso aunque en este caso sea imposible ignorar el sentido –un ejercicio de agilidad verbal[30]–, esos trabajos dan testimonio de una nostalgia por lo referencial que garantiza que ningún lector podrá acostumbrarse nunca al no-lenguaje. Los esfuerzos de los investigadores para atenuar el engaño no hacen más que subrayar el escándalo de esas palabras que se anulan a sí mismas. El jarrón *con que la Nada se honra* ha sido interpretado como un frasco de veneno (por tanto un frasco de muerte) o un jarrón de Nada que daría un aspecto tangible, material, a la causa de la muerte. Y *ptyx*, a pesar de la declaración del mismo Mallarmé, ha sido asimilado a la fuerza a una representación de buen gusto pasando por una palabra griega [πτυ] que, según parece, significaría «pliegue» o «caracola en forma de pliegue». El problema es que el término [πτυ] no ha sido confirmado: no es más que una hipótesis de lingüistas deducida de formas raras que sólo se observan en plural o en los casos oblicuos [πτυ]. Mallarmé no podía conocer estos detalles. Su *ptyx* tiene no obstante un modelo: una palabra que Victor Hugo había utilizado unos años antes por puro gusto de la extrañeza, pues, en su texto, se supone que el término es el nombre de una montaña real traducido al lenguaje de los dioses –prueba irrefutable de que *ptyx* no tiene sentido en ningún idioma humano[31]–. Cualquiera que sea la dirección que sigamos, la pintura de la realidad se

[30] Una versión en prosa titulada «Igitur» contiene su propio comentario presentado en un francés relativamente simple. El mismo Mallarmé (carta a Cazalis, *op. cit.*, pp. 1489-1490) explicó lo que quería decir. Pero, repitámoslo, la poética debe preocuparse por el texto en sí, y no por las intenciones del autor. En buena lid, la argumentación debe basarse exclusivamente en el análisis preciso del texto. Por otra parte, el soneto se basta a sí mismo como explicación. En la descripción que ocupa los dos tercetos, cada detalle se anula a sí mismo: además del espejo que refleja una ausencia, la ventana está próxima al vacuo norte (*la croisée au nord vacante*), la luz se apaga (*l'or agonise*), *el decorado* queda borrado por *tal vez*, el cuadro alegórico describe criaturas inexistentes, *unicornios y náyades*, y el *marco* no encierra más que *olvido*. La única presencia que no queda anulada es la del *septeto de destellos* (La Osa Mayor); el término musical sugiere que la constelación es también la de los siete pares de rimas. El modelo de la disposición de las rimas es entonces la única realidad que se puede encontrar en el poema.

[31] La edición de la Pléiade (pp. 1490-1491) da una idea, por otra parte incompleta, de la tempestad originada por *ptyx* en los tinteros de los críticos. El poema de Victor Hugo es el famoso «Satyre», publicado ocho años antes que el soneto de Mallarmé (en el verso 19, una enumeración de divinidades silvestres culmina en *Chrysis / Sylvain du Ptyx que l'homme appelle Janicule*). El mismo Hugo lo ignoraba todo del hipotético *ptyx* = caracola; antes había intentado con *phtyx*, neologismo inventado en beneficio de la causa, para que sonase a griego (véase *La Légende des siècles*, Paul Berret [ed.], París, Hachette, 1922, t. II, pp. 573, 576).

borra, de tal forma que esas supresiones repetitivas son el resultado de una única significación pregonada por el título de la primera versión del soneto: «Soneto alegórico de sí mismo»; un texto que remite a su propia configuración: una forma absoluta, todo el soneto es necesario para el desarrollo de la descripción y para su anulación simultánea. La creación de la mímesis, o su reverso, la creación de la semiosis, es por tanto coextensiva al texto: es el texto mismo.

Se trata, sin lugar a dudas, de un ejemplo extremo, y la mayoría de los poemas están más cerca del modelo analizado en el dístico de Éluard, pero estoy convencido de que el principio es el mismo en todos los casos. Partiendo de éste, voy a intentar deducir ahora los rasgos fundamentales de mi interpretación del sistema semiótico de la poesía.

Postulados y definiciones

El discurso poético es la equivalencia establecida entre una palabra y un texto, o entre un texto y otro texto.

El poema resulta de la transformación de la *matriz*, una frase mínima y literal y una perífrasis más extensa, compleja y no literal. La matriz es hipotética, puesto que es solamente la actualización gramatical y léxica de una estructura latente. La matriz puede reducirse a una sola palabra, en el caso de que ésta no aparezca en el texto. Siempre es actualizada por las variantes sucesivas; la actualización primera (o primaria) de la matriz, el *modelo*, rige la forma de esas variantes. Matriz, modelo y texto son variantes de la misma estructura.

La significación del poema, a la vez como principio de unificación y como agente de oblicuidad semántica, es producida por el *desvío* que genera el agente obligado a pasar por todas las etapas de la mímesis, avanzando de representación en representación (de metonimia en metonimia en un sistema descriptivo, por ejemplo), a fin de vaciar el paradigma de todas las variaciones posibles de la matriz. Cuanto más difícil es forzar al lector a percibir la oblicuidad y, mediante una deformación progresiva y continua, a alejarse de la mímesis, más largo debe ser el desvío y más requiere el texto ser entendido. El texto funciona entonces un poco como una neurosis: cuando la matriz es reprimida, ese desplazamiento produce variantes a lo largo de todo el texto, del mismo modo que los síntomas reprimidos se manifiestan en otras partes del cuerpo.

Con el fin de precisar más los términos *matriz* y *modelo*, utilizaré un ejemplo no demasiado pertinente en lo que a la poesía se refiere; sus limitaciones, no obstante, ponen de manifiesto su mecánica y lo hacen completamente adaptado a los intereses de mis definiciones preliminares. Se trata de un enunciado de un verso latino de un jesuita del siglo XVII, Athanasius Kircher[32]:

Tibi vero gratias quo clamore? Amore more ore re.

[¿Cómo proclamar mi gratitud? (La pregunta se dirige a Dios, que responde:) Con tu amor, tu regla de vida, tus plegarias, tus actos.]

Cada palabra de la respuesta concuerda con el modelo establecido por la palabra precedente, de tal forma que cada constituyente se repite varias veces. Sería fácil considerar, para cada elemento del paradigma, un desarrollo totalmente regulado por la palabra núcleo del que le precede. *Clamore*, en la pregunta, sirve de modelo para la respuesta *Amore*, y *Amore* sirve de modelo para el conjunto del enunciado que sigue (condensa de antemano el texto y, por así decirlo, contiene su germen). Aquí, la matriz es *acción de gracias*, una declaración verbal que presupone una Providencia Divina (la benefactora), un creyente (el beneficiario) y la gratitud de éste. El modelo es *clamore* (grito), una elección que, por supuesto, no ha sido hecha al azar, sino, muy al contrario, ya determinada en el seno de un tema literario: el grito, esa explosión repentina, es un signo habitual de sinceridad, de apertura del corazón, en los textos edificantes, especialmente en las meditaciones o en los ensayos sobre la plegaria. El modelo genera el texto mediante una derivación formal que afecta al sintagma y a la morfología; todas las palabras están en el mismo caso, en ablativo; cada palabra está contenida en la primera variante del modelo *(clamore)*. La conformidad del texto en relación con el modelo que lo genera hace de él un artefacto único en términos de lenguas, puesto que la cadena asociativa surgida de *clamore* no funciona de la misma forma que las asociaciones habituales que actúan sobre una sucesión de palabras relacionadas semánticamente. En este texto, por el contrario, todo ocurre como si la cadena crease un léxico específico de términos emparentados con *clamore*. La anomalía lingüística es por tanto el medio por el cual la unidad semántica de la declaración es transformada en una unidad formal; el hilo de las palabras deviene un entramado de configuraciones vinculadas y unificadas, un «monumento» de arte verbal. El carácter monumental de la forma acarrea modificaciones del sentido. Con independencia de sus sentidos respectivos, las diferentes maneras de dar gracias indicadas aquí parecen reducirse al amor, puesto que la palabra *amore* las contiene todas; además, el amor aparece como la esencia de la plegaria, puesto que *plegaria* está contenida en la palabra que designa el amor. En los dos casos, esas relaciones verbales reflejan los principios de la vida cristiana predicados por la Iglesia, de tal forma que el hecho mismo de la derivación es un sistema semiótico creado *ad hoc* para esos principios: el funcionamiento de la frase constituye su icono. La matriz sola o el modelo considerado aparte no bastarían para explicar la derivación textual, pues sólo la combinación de ambos crea esta lengua particular en la que todo lo que el creyente realiza, y que le define como creyente, está expresado en el código «amor». Así, el texto, en su totalidad es una variante del verbo que expresa la actividad característica del fiel *(dar gracias)*. El texto, en su complejidad, no es otra cosa que una serie de modulaciones sobre la matriz; ésta es por tanto lo que desencadena y genera la derivación textual, mientras que el modelo determina la manera en que se presenta esta derivación.

El ejemplo de Kircher tiene un carácter excepcional debido al hecho de que la paronomasia, como un juego de palabras prolongado, extrae la variación significante de la mímesis misma: la agramaticalidad depende de la dispersión de una palabra descriptiva y la constitución de un paradigma a partir de piezas de ese lexema dividido y truncado. La paronomasia, cuando se produce, raramente afecta a todos los constituyentes de un texto. Dado que el desvío habitual alrededor de la matriz reprimida está hecho de agramaticalidades separadas y distintas, aparece como una serie de términos evitados e inapropiados; el poema puede entonces verse como una catacresis generalizada que engloba y contamina a todos los elementos que lo constituyen.

Esta catacresis tiene como corolario la *sobredeterminación*. Es una verdad evidente que, cualquiera que sea el grado de extrañamiento que manifiesta un poema en relación con el uso, su fraseología desviante se impone al lector y aparece no como algo gratuito, sino, al contrario, como algo fuertemente justificado; el discurso parece disfrutar de su propia verdad imperativa. Cuando más desviante y agramatical se vuelve el texto, más parece disminuir el carácter arbitrario de las convenciones lingüísticas (cabría esperar lo contrario). Esta sobredeterminación es la otra cara del proceso que hace que un texto se derive de una sola matriz; la relación entre el generador y el transformado constituye un vínculo poderoso que viene a añadirse a las relaciones normales que las palabras mantienen entre sí –gramática y distribución léxica–. La sobredeterminación tiene tres funciones: *hacer posible la mímesis*, *hacer el discurso literario ejemplar*[33] atribuyéndole la autoridad que confieren las motivaciones múltiples de cada palabra utilizada, y *compensar la catacresis*. Encontramos las dos primeras funciones en la literatura en general, la tercera sólo en el discurso poético.

[32] Athanasius KIRCHER, *Musurgia*, 1662.

[33] Sobre la sobredeterminación como sustituto del efecto de realidad, véase Riffaterre, 1972, 1973, 1979 (pp. 175-198); HAMON, 1977.

La asociación de las tres da al texto literario su carácter monumental: está tan bien construido y reposa sobre un nudo de relaciones tal que es relativamente inmune al cambio y deterioro del código lingüístico. Debido a la complejidad de sus estructuras y de las múltiples motivaciones de sus palabras, el texto retiene la atención del lector hasta tal punto que incluso su distracción o el desconocimiento de la estética reflejada en el poema, o su género (si se trata de una época muy lejana), no pueden borrar totalmente los rasgos específicos del poema o su poder para controlar la descodificación que hace de él.

Establezco una distinción entre dos operaciones semióticas diferentes: la transformación de los signos miméticos en secuencias o palabras pertinentes a la significación y la operación de transformación que hace de la matriz un texto. Las reglas que rigen estos procesos pueden aplicarse al mismo tiempo o por separado en la sobredeterminación de las secuencias verbales desplegadas desde el *incipit* a la cláusula.

Para describir los mecanismos verbales de la integración del signo desde la mímesis hasta el nivel de la significación, propongo una *regla hipogramática* que debería dar cuenta de las condiciones en las que la actualización léxica de los rasgos semióticos, de los estereotipos o de los sistemas descriptivos, produce palabras poéticas o sintagmas cuya poeticidad está limitada a un solo poema o es convencional y, por tanto, en ese caso, se plantea como una marca literaria en cualquier contexto.

Dos reglas intervienen en la producción del texto: la *conversión* y la *expansión*. Los textos sobredeterminados conforme a estas reglas pueden integrarse en textos más amplios por incrustación. Los componentes del paradigma portador de la significación pueden entonces ser textos incrustados. Podemos considerar que los signos del uso poético especializado (palabras poéticas convencionales), y puede que también otros, equivalen a textos: su significación proviene de esa textualidad por procuración.

En todo caso, el concepto de poeticidad es inseparable del de texto. Y lo que el lector percibe como poético se basa en la referencia de las palabras a los textos y no a las cosas o a otras palabras.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1970), *S/Z,* París, Seuil.

Eco, U. (1976), *A Theory of Semiotics,* Bloomington, Indiana University Press.

Fish, St. (1970), «Literature in the Reader: Affective Stylistic», *New Literary History* 2, pp. 123-162.

Greenlee, D. (1973), *Peirce's Concept of Sign,* La Haya, Mounton.

Hjelmslev, L. ([1]1943), *Prolegomena to a Theory of Language,* Madison, University of Winconsin Press, 1961.

Ihwe, J. (1970), «Kompetenz und Performanz in der Literaturtheorie», in *Text, Bedeutung, Aesthetik,* S. J. Schmidt (ed.), Munich, Bayerischer Schulbuch Verlag.

Peirce, Ch. S. (1931-1958), *Collected Papers,* Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Riffaterre, M. (1971), *Essais de stylistique structurale,* París, Flammarion.

— (1972), «Système d'un genre descriptif», *Poétique* 9, pp. 15-30.

— (1973), «Interpretation and Descriptive Poetry», *New Literary History* 4, pp. 229-256.

— (1979), *La production du texte,* París, Genil.

Sebeok, Th. A. (1975), «Six Species of Signs: Some Propositions and Structures», *Semiotica* 13, 3, pp. 233-260.

Starobinski, J. (1971), *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de F. de Saussure,* París, Gallimard.

ANTONIO GARCÍA BERRIO (1940) es en la actualidad catedrático de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad Complutense de Madrid, y en su ya larga trayectoria docente ha sido profesor de gramática general y crítica literaria en distintas universidades españolas, así como profesor invitado en prestigiosas instituciones académicas europeas y norteamericanas. Tanto por la amplitud de sus intereses como por la calidad de sus resultados, la extensa obra historiográfica y crítica de García Berrio ha contribuido decisivamente a la consolidación en España de la teoría literaria como disciplina académica. Sus estudios, que abarcan desde tratados fundamentales sobre la historia de las ideas poéticas y retóricas, pasando por una exigente aplicación a la tradición literaria hispánica de los modelos de base lingüístico-textual, hasta destacadas monografías sobre poetas y artistas contemporáneos, han obtenido reconocimiento internacional y han sido referentes en los estudios literarios hispánicos de los últimos decenios. En García Berrio la tradición de la escuela española de filología se subsume en un proyecto sistemático de modernización conceptual y metodológica caracterizado por la integración de múltiples perspectivas histórico-críticas: de las tipologías textuales de la lírica renacentista y barroca a una interpretación exhaustiva de las formas de la poeticidad que combina el análisis estilístico con la exploración de las estructuras antropológicas de lo imaginario que cristalizan en las texturas retórico-figurales del poema. En este sentido, los últimos trabajos de García Berrio contienen una sugestiva reivindicación de las categorías críticas de la estilística de raigambre idealista a través de la revisión –vía Dámaso Alonso– del concepto romántico de «forma interior» en términos de poética de lo imaginario y mitoanálisis. Una síntesis del diverso alcance de sus aportaciones se encuentra en *Teoría de la literatura* (1989; ^{2}1994). En su producción bibliográfica sobresalen obras como *Significado actual del formalismo ruso* (1973), *Introducción a la Poética clasicista* (1975; ^{2}1988), *Formación de la teoría literaria moderna.* I: *La tópica horaciana en Europa;* II: *Teoría poética del siglo de Oro*, 2 vols. (1977 y 1980), *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén* (1985), [con T. Hernández] *Ut poesis pictura. Poética del arte visual* (1988), *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez* (2001).

Antonio García Berrio

Impulso poético y forma interior en la creación de Claudio Rodríguez*

La unidad psicológica del *impulso* poético genera símbolos de varia naturaleza. Habitualmente se identifican sólo como tales las acuñaciones de constitución semántica que referencian conceptos y emociones, imágenes de la fantasía o contenidos míticos de la imaginación. Sin embargo, la simbolización propia del impulso se decanta también en estructuras significativas tradicionalmente aisladas como revestimientos formales, derivativos y sucesivos según tal concepción a los símbolos de «contenido». Pero ese esquema de sucesividad en los instrumentos simbólicos del mensaje poético resulta ser tan sólo una simplificación irrealista, como hemos ido constatando en nuestro recorrido analítico en paralelo sobre el despliegue de las figuras míticas y argumentativo-retóricas en que se sustancia el impulso en la obra de Claudio Rodríguez.

La metamorfosis poética de la realidad verificada en la posturalidad exploratoria de la experiencia *implica* –esto es, constituye y es simultáneamente constituida– la relación de *control cotejado*, subjetivo-objetiva, que caracteriza a la figuralidad *metafórica* con un despliegue extenso en la *alegoría.* Asimismo, la peculiar convención idílica que especula con resoluciones ilusorias sobre la doble negación de la *paradoja* para ver en la oscuridad o en el inverso de la vida que es la muerte, los absolutos no perceptibles a plena luz. Mientras tanto, las *antítesis* formulan el doloroso sentir de la diferencia experiencial y ética y separan las falsas estaciones necesarias para la ordenación de la sensibilidad y la memoria: día y noche, pasado y presente.

También cuando se agudizan los términos de la percepción, cuando el conocimiento estrecha la sutileza de sus objetos para representarse sus perfiles más delicados, la *catacresis* ofrece las licencias irracionalistas de sus posibilidades de anomalía en el asociacionismo metafórico y en las reglas de subcategorización lógica; lo mismo que para otras coyunturas emocionales las figuras del *énfasis* –imprecaciones, deprecaciones, interrogaciones no epistémicas, clímax, etc.– extreman bajo sus *conjuros* a los objetos de la realidad el poder emotivo de las enunciaciones más neutrales y directas. A su vez, la *sinécdoque* y la *metonimia* cobijan los instantes temáticos de repliegue resignado del conocimiento desfallecido ante la inmensidad inabarcable de la extensión del absoluto objetivo.

Figuras y temas, ritmos y conceptos, emociones e imágenes. Por tan varias maneras se nombran las facetas diferenciadas en el orden y resultados de la

---

* Texto tomado de A. GARCÍA BERRIO, *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez,* Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 2001.

adquisición receptiva, que representan sin embargo meras alternativas en el despliegue *sincrónico* del impulso unitario de simbolización poética. Sobre ese espacio magmático e indiferenciado del *impulso a la forma*, de la necesidad sincrónica subconsciente al orden sucesivo de la conciencia de percepción, se implanta y desarrolla el trayecto y la intensa operatividad creativa de la *forma interior poética.* Un ámbito macroestructural que determina y dirige el trabajo ulterior consciente de los reajustes intensos microestilísticos que delimitan la *forma exterior poemática.* A uno y otro lado de ese límite realísimo entre globalidad textual y detalle sintagmático, la continuidad del proporcionalismo «decoroso» del estilo funda reglas de homogeneidad y de correspondencia entre ambas formas, que no deben inducir no obstante el espejismo crítico de la indiferenciación genética: la *forma interior* representa la cristalización de un *momento textual* de márgenes tal vez inacotables pero constitutivamente diferenciado y realísimo en el *proceso de la creación.*

La entidad genérica de la imaginación antropológica, garantía de la *poeticidad* generalizable del mito literario, crea un orden interno de convergencias universalizables, que se sustancia en la variedad de los revestimientos imaginarios y fantásticos que constituyen los esquemas de convergencia y de recursividad simbólica reconocibles como *mito personal.* En el caso de Claudio Rodríguez, su mito personal dependiente de las circunstancias modificadoras de la biografía peculiariza esquemas de exploración cosmológica caracterizados por la mala conciencia de la transgresión y de la culpa: huida y aislamiento; y de la voluntad de conciliación restauradora: retorno y soledad. Elige facultativamente instancias casi místicas de extenuación paradójica nocturna como ámbito luminoso de la visión extrema; lo mismo que decide abandonar el hallazgo imposible sobre lo inmenso metafísico y buscar el consuelo del encuentro modesto, de las compañías limitadas y menores pero más abarcables y seguras; como después la focalización cuantitativa evoluciona a sutileza sintomática de perfiles crecientemente inconsistentes. Tal vez la memoria implacable del desarraigo y la culpa iniciales accidentan por siempre la constitución de su erotismo polémico; y puesto, en fin, ante la imaginación extrema de la muerte, la constancia inextinta del sentimiento idílico reequilibrante de salvación dificulta hasta ahora la entrega incondicional a la abdicación y al abandono en el naufragio de la plenitud identificativa.

Perfiles todos personales, individualizantes, de una gran voz poética y de una interesante mitología sustantiva; pero sobre el fondo de unas reglas constantes de participación universalista que a todos nos implican apasionadamente: la agonía tematizada hacia lo Uno, el Absoluto exterior y el Idéntico íntimo; y el torturado asedio de las Diferencias. Razón recóndita y evidencia palpable, distancia e inmediatez: sencilla verdad sublime de poesía. Recapitulémoslo, todo ello, en la obra de Claudio Rodríguez sobre las varias estaciones de la constitución del impulso poético en logros absolutos de la forma interior.

El impulso exploratorio y su despliegue cosmogónico mítico y expresivo en *Don de la ebriedad*

Un aspecto poco polémico en torno a la calidad poética y al acierto, calculado o innato, de la obra de Claudio Rodríguez es el relativo a su comienzo, *Don de la ebriedad.* Principio o iniciación; ambas cosas y sobre todo la segunda, no obvia. El tematismo de *Don de la ebriedad* ajusta sus peculiaridades singularizantes al mito universalista de la *iniciación* como constitución progresiva de la experiencia. Acierto sumo del instinto impulsivo del poeta: emplazar el origen del propio mito personal en el trayecto fundante de la iniciación. El viaje es el esquema imaginario, la falsilla estructural fantástica sobre la que se despliega el recorrido temporal progresivo de la iniciación a la experiencia. *Don de la ebriedad* es la crónica poética de un itinerario entusiasta –aunque apesadumbrado en su fondo de mala conciencia de transgresión y huida– de viaje y de salida. Términos emparentados, pero en este caso no sinónimos; porque el trayecto experiencial de *Don de la ebriedad* es un recorrido cosmológico inicial desde el origen del conocimiento.

Pero en la fisonomía mítica de los relatos de iniciación cuenta tanto el principio como el término. Todo viaje de la experiencia no parte de un estadio de inocencia absoluta, de justicia original y de nacimiento. La voluntad de enriquecimiento experto surge de un error reconocido y comprobado, de la perplejidad tras la crisis o después del pecado y de la culpa. La iniciación mítica precisa de algún antecedente idílico defraudado. El viaje aventurado de Odiseo arranca de la necesidad de compensar imaginativamente la concentración polémica de los héroes sangrientos tras el decenio de matanzas fétidas de Troya; y lo mismo las navegaciones errantes para fundar de Eneas. Los recorridos experienciales del Dante y de Don Quijote lo son de varones emplazados «nel mezzo del cammin» o incluso alcanzada la cincuentena. La juventud anhelante de Claudio Rodríguez en su primera exploración cosmológica partía del traumatismo previo de una infancia desolada por la orfandad y la incomprensión materna, el origen de la cadena de traumas biográficos y el sedimento conflictivo de un carácter definitivamente dramático por encima de sus optimismos, de su inabdicable voluntad de salvación idílica. La salida en el viaje mítico de Claudio Rodríguez fue la huida.

El esquema de la fuga viene a ser subyacente y enmascarado, no obstante, por la voluntad insobornablemente positiva en Claudio de adquisición experiencial y de reequilibrado setimental idílico. De todo ello se sigue el atractivo fondo de dramatismo que tensa emotivamente, para su bien poético, la historia de adquisición de la experiencia cosmológica desplegada en *Don de la ebriedad.* Y tanto más se logra de intensidad y de interés apasionado, cuanto que el componente patético de la fuga aparece sagazmente contenido e implícito, muy raramente –nunca en la

primera obra casi simultánea con lo peor del choque conflictivo– desmenuzado en momentos de confesión apasionada, que vendrían más tarde. La condición reactiva de la huida comparece tan sólo como mala conciencia en las «acusaciones» y el miedo, así como en la declarada tensión que protagoniza la «inocencia» del poeta entre los testigos imponentes de su aislamiento extraviado. Por su parte, el fondo patético lastrado para siempre desde el conflicto se abre paso en la narración mítica de este viaje de iniciación bajo el insuperable impacto de los primeros símbolos dolorosos: el propio cuerpo como surco-herida abierto por el arado de la luz divina, el corazón sangrante como la uva en sazón pisada por los hombres para extraer la sangre-vino de la ebriedad apasionada; o la conciencia inocente, ropa tendida al oreo del sol y amenazada de robo por los rivales, de estrujamiento por las lavanderas o del pisoteo y el picoteo sacrílego de los gallos siniestros.

Pero como se ha dicho ya, ese fondo temible es tan sólo por ahora el presupuesto dramático entrevisto, enmascarado en el juego de los símbolos más impactantes que debutan con *Don de la ebriedad.* Frente a él, todavía pujantes en aquel primer libro, se alinean las gracias generadoras de la luz y del agua: la compañía duradera de los ríos ilustres y aquellas otras lluvias de tanta sencillez depuradora; y también, sobre todo, los momentos de luz inigualablemente idílicos. Así que en el balance mítico de *Don de la ebriedad* ha de contar de forma decisiva lo positivo explícito, la voluntad ideal del mito de experiencia constitutivo de la historia narrada. La tenaz voluntad todavía intacta del impulso experiencial adolescente funda así su peculiar cosmología imaginaria recorriendo el esquema exploratorio del camino, al paso vivo del ritmo presuroso y joven de quien dejaba atrás el fondo turbulento de olvidos que inicia y justifica cualquier fuga. Pero es de la anhelante voluntad hacia el conocimiento bajo el impulso exploratorio de la imaginación, de donde procede la condición experiencial predominante, penetrante y lustral, del contenido temático de aquella obra por tantas razones inicial del poeta.

Reduplicando el esquema mítico que potencia en la obra lo temático expreso a partir de lo encubierto y latente –el mismo procedimiento que antes hemos identificado sobre la huella de los traumas de huida en el patetismo de un sector de los símbolos dentro del mito entusiastamente cosmogónico de la primera obra de Claudio–, se instala la segunda fórmula de ambigüedad mítico-temática. Ella, como la primera mencionada, contribuye a conferir profundidad y grandeza antropológica a la referencialidad externa y alegórica del anecdotario temático. Se trata del que, en expresión de Jung, se conoce como trayecto psicológico de la «individuación», un itinerario igualmente iniciático y nocturno al interior de la conciencia, que resulta imaginable como paralelo en todo al mito exterior diurno del viaje exploratorio postural. La descripción que hace Jung de ese trayecto interior y el viaje externo tematizado alegóricamente por

Claudio Rodríguez en *Don de la ebriedad* coinciden en ser ambos procesos de conciencia integradora hacia la *unidad* inmutable de lo Absoluto esencial, abierto desde el despojo progresivo de las apariencias diurnas de variación y *diferencia.*

La constitución narrativa del itinerario de la cosmología iniciática asume y radicaliza la actitud de observación y el proceso dialéctico de *metamorfosis*, así como de *cotejo* fundante de la posición expresiva y simbólica más genuina y propia de la enunciación lírica. Parece obvio declarar aquí que es en el proceso de metamorfosis poética de los referentes de la realidad cosmológica, a cargo de los equivalentes subjetivos en la sensibilidad del poeta, como la constitución del mito cosmológico adquiere sus formas más operativas de recubrimiento poético. Por otra parte, en las peculiaridades individualizadas que concurren en la fisonomía universal del mito iniciático de la exploración cosmológica, se emplazan los datos axiológicos del interés poético de cada mito personal. En el caso de *Don de la ebriedad*, la singularidad paradójica de la iluminación nocturna para el hallazgo sustancial unitario vincula el mito exploratorio de Claudio Rodríguez con el esquema imaginario de la inversión temporal nocturna de la experiencia, constituido por los poetas místicos castellanos y los poetas visionarios románticos más familiares a Claudio Rodríguez.

El aura invertidamente nocturna y paradójica de esta historia de iniciación de Rodríguez –sin olvidar sus relieves misteriosos ya señalados de intenso patetismo simbólico y la ambivalencia íntima y exterior del recorrido de la experiencia– determina, junto al inevitable contagio intertextual con las mitologías de la mística universal y española, el halo sagrado que concurre en este remontado poema del entusiasmo hímnico. De esa manera, lo que en el programa mítico habitual de las exploraciones más fieles y austeras en las metamorfosis peculiarizantes se suele plantear como *cosmologías* con vocación objetiva, en el caso de *Don de la ebriedad* se peculiariza inconfundiblemente como una *cosmogonía* con vocación de tal. Así se explica ese aliento sacro, identificado –o confundido– por muchos críticos y lectores de Claudio Rodríguez con la expresión más que problemática de una religiosidad sin fórmulas litúrgicas, tan crecientemente efectiva en lo más íntimo y personal de las creencias del hombre Claudio Rodríguez, como celosamente censurada por el poeta en la formulación mítica de la obra.

Con la cosmogonía fervorosa que desarrolla *Don de la ebriedad* resultarían incompatibles las fórmulas del naufragio del entusiasmo sucesivas a la conciencia patéticamente problemática de la huida. Por el contrario, y firmemente implantada ya desde estos primeros pasos del desarrollo simbólico en la poética de Claudio Rodríguez, se manifiesta su irreductible voluntad de *redención idílica,* que se ha de resarcir invariablemente contra los crecientes obstáculos acumulados en la vida y la experiencia del poeta en términos de sentimiento trágico. La persistencia en la tra-

yectoria poética de Rodríguez del que algunos han identificado como una variante más del mito, genuinamente romántico según Abrams, esquematizado en el proceso de ascesis/crisis/restauración, evidenciaba ya en la peculiar estructura narrativa idílica de *Don de la ebriedad* sus primeros impulsos más exentos. Bajo el empuje corrector de la restitución salvadora idílica, la condición objetivamente fatal que han de asumir la crisis –la intelectual de la experiencia y la moral de la solidaridad– irá descubriendo en cada nueva obra futura la permanente reducción de la esperanza a partir ya de *Don de la ebriedad*; siendo lo característico en este primer reajuste del deseo adolescente la pujante –e ilusoria– inmediatez de su conformación.

El esquema mítico-dialéctico de *crisis* y de *idilio* restaurador de la experiencia, ingenuamente automático y aun ilusorio bajo la pujanza juvenil del impulso de Claudio Rodríguez en la época de *Don de la ebriedad*, transfiere a la crisis referencial de los símbolos la tensión sobre lo inasequible constitutivo de la referencia mítica. De esa manera, las excepciones expresivas en los márgenes irracionalistas de la subcategorización semántico-gramatical ensayan su propia genealogía de híbridos simbólicos con poder de sugerencia fantástica y emotiva. No se trataba en tal caso, contra lo que algunas lecturas de Claudio Rodríguez han querido afirmar, de ilustrar una poética de la insuficiencia expresivo-simbólica del lenguaje; antes bien afecta a las consecuencias que implanta el límite aporístico de la percepción intuitiva de lo unitario-absoluto en el descenso de la «individuación» consciente. Al contrario de lo que pretende la insinuación deconstructiva, la sorprendente capacidad lingüística de Claudio Rodríguez para configurar la alusividad de sus poderosos símbolos irracionales constituye el mejor argumento sobre las capacidades de metamorfosis expresiva, verdaderamente liminales, de la alta poesía.

* * * * *

Pero el tematismo de los mitos se concreta, cuando la poesía no se frustra, en formas expresivas apropiadas. No cabe decir que son aquéllos los que seleccionan a éstas, ni que sean los esquemas de la expresión, macroestructurales-dispositivos y microestructurales, los que conforman constitutivamente el tematismo de los mitos. Antes que esa escisión, puramente teórica en el proceso de la creación expresiva y sobre todo en la poética, cuenta el *impulso* como esquema psicológico prelingüístico de la voluntad simbolizadora. El impulso simbólico, que contiene en potencia el concepto y la forma y es un conglomerado heterogéneo de instancias de la imaginación sustanciadas en imágenes fantásticas, pulsiones emocionales y afectivas, presentimientos embrionarios sobre la espacialidad formal definitiva del texto, etc., etc. El impulso en *Don de la ebriedad* se concreta, globalmente, como intensidad de movimiento, de marcha

redoblada y de los ritmos que corresponden a ese paso ligero. Pero la voluntad de dejar atrás imágenes con las que se pretende romper desde la huida, conlleva compensatoriamente desdoblamientos secundarios sucesivos del impulso inicial, que son de naturaleza inquisitiva y cosmológica. Subyuga el significado universal grandioso de lo que se percibe y nos rodea, mientras que la visión empequeñecida y secundaria de los testigos humildes del entorno se metamorfosea en trascendencia esencial para el protagonista ebrio de «la contemplación viva».

Al mencionar la diferencia exploratoria que acabamos de señalar sobre el trayecto unitario del impulso de indagación cosmogónica, no aludimos solamente a las dos modalidades de exploración mítica –diurna y nocturna– que conviven en los poemas de *Don de la ebriedad*, y que se corresponden respectivamente con las etapas inicial y tardía del itinerario de maduración poética del mito en la conciencia del autor. Partes invertidas «a posteriori» por Claudio Rodríguez en su congruente –y por tanto conscientísima y profunda; nada caótica ni ebriamente involuntaria, como él mismo gusta de representársela actualmente– organización narrativa de la obra. Los poemas más maduros del hallazgo nocturno se emplazan mayoritariamente en la primera parte, mientras que los más iniciales respecto a la cronología creativa, que testimonian el extravío perplejo entre las diferencias diurnas, ocupan en el tercer libro –el primero, cuarto y sexto– un bien graduado itinerario de descubrimiento tortuoso en el desenlace idílico de la historia. La enseñanza profunda a partir de todo esto, sobre la constitución y estructura de la *forma interior* como despliegue sincrónico, temático y argumentativo del impulso simbólico, es la que deriva de la correlativa diferenciación expresivo-figural de la diferencia mítica en estructuras macroargumentativas. Así se constituye la diferencia entre las estructuras de *correspondencia metafórico-alegórica* para expresar la metamorfosis diurna en los poemas tempranos, frente a la *inversión paradójica* que formula la mitología nocturna del hallazgo esencial en los desarrollos poemáticos más evolucionados y maduros del mito cosmológico-cosmogónico de la obra.

Siguiendo ahora, por claridad, la voluntad narrativa que organiza el libro, la inversión paradójica califica de manera muy congruente las primeras etapas de esta historia de iniciación. El libro arranca en su parte primera de la exaltación en la ebriedad, don espontáneo y gratuito del hombre, que elige el momento místico y visionario de la ceguera nocturna favorable por excelencia a la visión esencial de lo Absoluto idéntico sobre lo relativo diferencial. El mito se constituye así, temáticamente, obedeciendo el esquema figural de la paradoja: *veo porque/cuando no veo.* La homología sincrónica entre el mito temático y la macroestructura expresiva que lo desarrolla narrativamente, traduce con claridad en este caso el poder conformador unitario del impulso expresivo. Pero la voluntad de construcción narrativo-diacrónica del mito como historia persua-

de a Claudio Rodríguez para integrar las más tempranas expresiones poemáticas, diurnas y de convergencia alegórica del cotejo subjetivo-objetivo, en su peculiar despliegue constructivo del idilio narrativo en la tercera parte: ese ambiguo y titubeante itinerario de salida mítica de la ebriedad como conciencia asequible, también diurna, que intensifican sobre todo los poemas finales de la obra, el séptimo y el octavo del libro tercero. De esa manera, el abandono mítico de la ebriedad se corresponde con la abdicación del esquema fundante de la paradoja. *El veo (esencialmente) cuando no veo (fenoménica y diferencialmente)*, tal vez el momento de constitución mítica más representativo, interesante y homogéneo en el balance imaginativo, trata de asimilarse a través de la voluntad de restitución idílica al: *veo (esencialmente) cuando veo (fenoménica y diferencialmente)*, dentro de la voluntad de normalización restitutiva y de salida latamente solitaria de la ebriedad visionaria nocturna, con la que el poeta trata de reequilibrar costosamente, al amparo solidario de la comunión diurna de la luz, el hallazgo de lo Uno absoluto.

La «agonía» metafísica en la constitución visionaria de la experiencia como reducción de lo *diferencial antitético* a lo *unitario convergente*, bien sea por vía de proporcionalismo y de aproximación *metafórico-alegórica*, o por el proceso más esforzado de la doble negación paradójica, inaugura en *Don de la ebriedad* el duradero trayecto de convergencias míticas y expresivas que acota el espacio poético de un *universo personal simbólico*. Desde la totalidad de su obra, Claudio Rodríguez ha demostrado poseerlo con envidiable rigor y atractivo poético. En aquel primer libro adolescente la intacta voluntad de integración idílica del poeta, poderosa o ingenua (hallazgo conceptual, conciliación ética y equilibrio estético), alcanzaba a reducir a imágenes ilusorias de unidad las evidencias de la divergencia (infinita deriva conceptual y antagonismo ético). De ahí que el hallazgo expresivo de la antítesis no comparezca aún en aquella primera obra optimista del anhelo intacto. El irreductible destino del antagonismo diferencial como *condena* (de la búsqueda intelectual experta del principio unitario y de la hostilidad y del pactismo contra el ideal ético de la fraternidad hospitalaria) se demorará todavía algunos años hasta que, decaído el impulso ilusorio convergente de las alegorías, se resuelva francamente con *Alianza y condena* en el atormentado destino de la antítesis.

Conjuros, la segunda obra: regulación de la metamorfosis temática a cargo de las alegorías del énfasis visionario

Tras el impulso fundante de la huida, la segunda obra de Claudio Rodríguez, *Conjuros*, despliega la pulsión complementaria del *retorno*. Persiste en ambos casos el sentimiento rítmico de la marcha, del camino;

pero tras el entusiasmo encendido de la antigua ebriedad, la exploración diurna se resuelve en encuentros melancólicos. Así, los temas y el impulso no reconocen ya la unicidad mítica de la marcha anhelante que empujó en otro tiempo los sentimientos entreverados pero intensos del hallazgo ideal e imposible, encauzado bajo la inconcreción de la paradoja y del sobrecogimiento perplejo accidentado por la culpa. El nuevo esquema mítico del regreso, suplementario del impulso inicial de alejamiento iniciativo y del viaje exploratorio, impone la posturalidad demorada de los *hallazgos* temáticos bajo el *reconocimiento convergente*; es decir, la descripción proporcionalista que funda el correlato figural de las *alegorías*.

La consistencia mítica de *Conjuros* ha encontrado ya interpretaciones y diagnósticos muy variados, hasta ahora implícitos siempre dentro de las habituales paráfrasis temático-hermenéuticas; pero sobre esas diferencias creo que se puede acomodar, sin mayores violencias interpretativas, la impresión prevalente de un *proporcionalismo convergente* que fomenta el borrado de las anteriores vehemencias siempre inconcretas e insatisfechas del deseo. La nueva emoción fundante, sucesiva al impulso del retorno, la delimitan las tendencias a la *concordia*. Nacen así los sentimientos temáticos de la *metamorfosis* epistémica similar y homogénea y de los *afectos solidarios* y el impulso fraterno. Se ilustra por esta vía la tantas veces sospechada condición secundaria o simplemente derivativa de los sentimientos tematizados conscientes en relación a la prioridad causativa del impulso antropológico, que resulta ser de esa manera responsable unitario de las concreciones temáticas y de los esquemas formales que las desarrollan. En el caso que nos ocupa, las concreciones del hallazgo exploratorio como reconocimiento y el metaforismo alegórico como medida de la progresividad convergente en la «amplificación» de la metamorfosis poética.

En el retorno tematizado en *Conjuros* predomina, como puede verse, un género de emociones relativamente apacibles y conciliadoras frente a las vehemencias urgentes asociadas al impulso iniciático de exploración en el desgarro de la fuga, con sus secuelas implícitas de culpabilidad dramática. El inconformismo anhelante contra la fragmentación impura de lo *otro* sobre la propia voluntad *centrada* de dominio, que llegó a la ficción idílica de la quimera unitiva de la nocturnidad paradójica, queda suspendido en este itinerario de hallazgos dulcemente conformadores y melancólicos del retorno. El protagonista de *Conjuros* no regresa siquiera con la mala conciencia del despilfarro de unos bienes indiscutibles, que justificaba la humildad abatida del paradigmático Hijo pródigo; el gasto de los bienes de esta ebriedad ha representado, en el caso del poeta adolescente, la obediencia a un destino mítico, con la generosidad obligada del impulso grandioso que lo hermana con Hölderlin, con Leopardi y con Rimbaud. En el regreso al espacio de convergencias de la nueva Ítaca castellana, este otro Odiseo ostenta, sí, la «cojera» simbólica de

todas sus malas horas; pero la arrastra sin arrepentimiento ni baldón, sino como las heridas en el fondo gloriosas de su experiencia única.

Al descender de las cimas fulgurantes de la ebriedad, el nuevo iluminado no ha de encontrar ya la feliz Lindau de la Arcadia hölderliniana, sino la dura «ciudad de meseta» con sus esquinados pobladores. Por eso las tímidas aproximaciones del caminante de *Conjuros* son siempre de merodeo y no de pleno hallazgo, de puertas afuera de la ciudad, la casa y la romería del día de Águedas; nunca de los adentros, de la acogida plena y cordial. El reposo que se ofrece a la intemperie del errante no ha de ser el de la casa sólida de un padre compasivo, sino la bien mezquina exclusión de las techumbres arruinadas y al raso, el resto de pared de alguna majada destruida, o el merodeo siempre solitario por las afueras de la calle y la alcoba simbólicas de la infancia, que nunca pudo ser inocente.

Pero la voluntad cordial del impulso conciliador y unitivo persiste modificada. De un libro a otro se ha perdido el antiguo fuego inexperto que alumbraba quiméricamente en la paradoja de la noche el hallazgo de lo absoluto plenario. En *Conjuros* se ha obrado ya, sumisamente, las consecuencias de la diversidad; pero con los residuos de su conciencia culpable el fugitivo ha construido con su retorno una humilde voluntad apacible de integración y de convergencia. De esa manera, el modo de visión no fracturado de la proporcionalidad alegórica representa una y la misma plasmación del impulso mítico fundante que genera, sobre el plano de la sentimentalidad temática, la voluntad cordial del hallazgo solitario y fraterno. Véase cómo en los grandes poetas no se ha de inquirir tanto la veracidad humana de sus sentimientos, cuanto la congruencia representativa y armónica de los esquemas míticos, que constituyen en el *impulso* el fondo de sus últimas fidelidades.

* * * * *

Sobre *Conjuros* hablamos siempre de la figura alegórica por no discordar innecesariamente con nuestros propios antecedentes críticos. Carlos Bousoño consagró felizmente hace ya tiempo esa fórmula de aproximación figural para representar la peculiar continuidad proporcionalista entre las dos ramas implicadas en el cotejo lírico: la esfera de lo objetivo y su proyección concordante con las valencias de la metamorfosis subjetiva. Con posterioridad a la reflexión de Bousoño, el marbete crítico de *alegoría* –en el mismo sentido de índice figural de la argumentación macrotextual– fue movilizado por Paul de Man en su libro *Alegorías de la lectura*, con la acepción genérica de nivel esquemático-figural en el que se constituyen el conjunto de los esquemas figurales –antítesis, ironía, metáfora o alegorías específicas– como constituyentes de la significación. Contando con esa doble coincidencia en el uso crítico del término, hemos optado por mantenerlo en la medida de lo posible.

Pero en términos de rigurosa exactitud técnica, la aplicación «ad hoc» del término de alegoría que introdujo Bousoño para designar el procedimiento predominante de metamorfosis metafórica de Claudio Rodríguez, incluye numerosas inexactitudes que no han dejado de ser discutidas por los principales tratadistas de Claudio Rodríguez: Mayhew, Jambrina, Silver y Prieto de Paula, principalmente. La acepción peculiar de alegoría que maneja Bousoño se diferencia de la alegoría clásica en que aquella figura mantenía una constancia permanente en la constitución de sus dos planos: el metafórico de expresión en el que se despliega expresamente la historia simbólica –la novela de la rosa, la fábula de la hormiga y la cigarra, etc.– y el significativo verdadero, nunca mencionado directamente en el plano expresivo-simbólico pero siempre representado diáfanamente por él. Evidentemente la mayoría de las composiciones de *Conjuros* no respetan ese orden de separación y alusión constantes entre planos de las alegorías clásicas, sino que ambos niveles se mezclan alternativamente en el orden explícito de los textos.

Precisamente esa doble presencia simultánea del orden simbólico y del de la significación real en estos poemas pudo dar pie al adjetivo *disémico*, con el que Bousoño complementó el término de *alegoría* para adaptarlo al peculiar uso del metaforismo de *Conjuros* y de *Alianza y condena*. Pero la característica de «disemia» como evidencia metafórica explícita del doble plano simbólico refuerza aún más la incompatibilidad de la figura clásica de la alegoría para representar la discontinua presencia en los enunciados de *Conjuros* de los planos real y simbólico; un orden argumentativo incompatible con la exigencia de mantener constante en el plano explícito de la enunciación el orden metafórico. Hechas todas estas salvedades, nosotros procedemos habitualmente, por las razones dichas, a mantener el término de *alegoría* para significar el juego peculiar simbólico de *cotejo* subjetivo-objetivo, que rige la peculiar *metamorfosis de continuidad convergente* entre los planos metafóricos en el imaginario constitutivo de *Conjuros*.

Por otra parte, la figura clásica de la alegoría incorporaba otra condición constitutiva, también fundamental, para nuestro actual entendimiento macrorretórico de los esquemas figurales como pautas globales de la argumentación macrotextual. La alegoría como metáfora continuada era la única figura de alcance específicamente macrotextual en el inventario de figuras de la vieja Retórica. Ciertamente, el esquema metafórico, como el antitético o el de la paradoja, en la condición de *esquema figural del mito* bajo la que nosotros los acogemos con frecuencia, pueden asumir condición de modelo textual extenso de la representación imaginaria; lo que no excluye, sin embargo, que la metáfora como tal, o cualquiera de las dos figuras mencionadas, no ejerzan al mismo tiempo –y sobre todo– su condición estilística de recursos *intensos* de la *amplificatio* poética estrictamente microtextual.

En muchos casos, nuestro propio empleo de la fórmula «alegórica» propuesta por Bousoño responde a la tercera virtualidad de la misma: la de representar aspectos decisivos en la configuración personal del cotejo amplificativo-metafórico en la construcción de las imágenes de *Conjuros.* Se trata de la llamativa modificación en el orden de la proporcionalidad y correspondencia simbólica del metaforismo, que modifica la exploración de Claudio bajo el principio de *convergencia* al que nos hemos referido antes. Al residenciar el límite de la experiencia en el espacio postural de las presencias, fragmentarias pero asequibles y evidenciables, el poeta *abandona el sistema simbólico de la inversión paradójica* característico de las expectativas nocturnas del anhelo de lo absoluto unitario, para adherirse con resignada serenidad al *esquema alegórico de correspondencias* posturales diurnas. A cambio de la renuncia definitiva a la «vivencia» íntima de lo absoluto místico unitario, la experiencia se enriquece y anima de ese modo recorriendo el sistema de equivalencias, netamente poético, practicado bajo el modelo del cotejo y de las metamorfosis metafóricas. En este sentido, el esquema de la alegoría sirve admirablemente para ilustrar desde la constancia de su proporcionalidad metafórica el orden de serenas convergencias simbólicas que domina la red de metamorfosis posturales constitutivas de la nueva experiencia proporcionalista y diurna de *Conjuros.*

Como es fácil de suponer, la modificación mítica del modelo de cotejo experiencial experimentado en *Conjuros,* cuyas consecuencias figurales macrorretóricas acabamos de representar, proyecta la continuidad del impulso simbólico hasta los niveles estilísticos del microtexto. De esa manera, el observable despojo en esta obra de las metáforas más forzadamente irracionalistas por otras de proximidad racional más asequible refuerza la percepción estilística masiva, que nosotros estamos tratando de caracterizar en los términos míticos y figurales de convergencia y radicación directa de la experiencia en la metamorfosis poética. Con nuestro registro sobre las peculiaridades del complejo metafórico en el espacio microestilístico, tratamos de ofrecer una muestra localizada del espacio de yuxtaposición entre las estructuras mítico-argumentativas *extensas* de la *forma interior poética* y sus correspondientes despliegues en las estructuras estilísticas *intensas,* microsintácticas, de la *forma exterior poemática.*

Según lo advertimos reiteradamente en cada incidencia de este tipo de análisis en este libro, hemos tratado habitualmente de no prodigar las comprobaciones críticas exhaustivas sobre esa zona y nivel del estilo, donde las dos formas poéticas aparecen imbricadas y en la que el registro crítico estilístico correrá siempre el riesgo de repetir estructuras de análisis microestilístico demasiado evidentes y hasta obvias desde la experiencia pasada y estable de la estilística tradicional sintagmática de la forma exterior. Por otra parte, abordar de manera adecuada la especificación exhaustiva del espacio de transferencia entre dos grandes niveles de la forma implicaría una metodología sobre muestras localizadas y una representación casuística de los fenómenos que serían absolutamente incompatibles e inviables con la metodología de investigación y de escritura crítica a las que hemos confiado nuestro libro.

El título mismo de *Conjuros* designa, por último, otro aspecto decisivo, junto al de la alegoría, en la constitución temática y figural-argumentativa de la obra. Distintos detalles biográficos y confidencias del autor hasta ahora desconocidas, garantizan la medularidad de los recursos del énfasis conjuratorio en el proceso de composición: la presencia del lexema «conjuro» en todas las combinaciones de títulos que el autor manejaba y que Aleixandre fue descartando hasta aislar exclusivamente ese elemento común como el título más representativo; o la ponderación de las fórmulas conjuratorias como elementos fundamentales del principio mágico en la poesía popular de canciones de corro, según lo testimonia la Memoria de Licenciatura de Rodríguez con ese tema, presentada en 1957. La fórmula gramatical y rítmica del conjuro organiza en extensión, según esto, la *dispositio* textual de la mayoría de las composiciones.

El conjuro, junto al metaforismo extenso o alegórico responsable de la metamorfosis poética peculiar en la transustanciación lírica, constituye, por tanto, un formante del impulso poético con doble relieve: tanto en el plato temático como en la fórmula figural-argumentativa que lo desarrolla. Elemento fuertemente marcado de la enunciación, sustituye al poderoso ritmo métrico continuo de endecasílabos y rimas asonantes de *Don de la ebriedad.* Las figuras retóricas del énfasis exclamativo: imprecaciones, deprecaciones, mandatos, optaciones, etc., con las estructuras gramaticales que las suelen articular: imperativos, exclamaciones e interrogaciones retóricas determinan el núcleo estructural característico del texto.

La constitución enfática del conjuro, en su condición de evidencia sobresaliente, representa en las composiciones de la segunda obra de Rodríguez la manifestación pujante del impulso de entusiasmo sagrado, responsable de los marcados ritmos característicos en la enunciación hímnica de estas primeras obras del poeta. No obstante, respecto al ardor ebrio de la primera, el pacto convencional de irrealidad que incluye la representación del conjuro, casi siempre como optación expresamente irreal, contribuye decididamente a atenuar los efectos poemáticos del entusiasmo en la segunda expresión más atenuada de la ebriedad. Esta nueva residencia en la tierra de los antiguos énfasis visionarios de *Don de la ebriedad* se constituye así en la tonalidad emotiva más adecuada para el impulso de retorno y reencuentro, desplegado tanto en el tematismo alegórico como en el ritmo enfático del conjuro.

El proceso poético de *Alianza y condena* en la divisoria del universo creativo de Rodríguez

Alianza y condena suscita inmediatamente en sus lectores y en los lectores críticos impresiones complementarias de *centralidad* o medularidad en la constitución del complejo mítico, y de *extensión* como amplitud compendiosa y variada del contenido temático y las formas. La centralidad puede que sea una percepción inherente a la perspectiva desde la que contemplamos esta tercera obra de Rodríguez, que ocupa efectivamente el ápice intermedio entre las cinco hasta ahora publicadas. Por eso, hemos alertado reiteradamente sobre riesgos críticos habituales debidos a deformaciones inerciales de la apreciación; pero pudiera ser también, y así nos lo parece en efecto, que la sensación de centralidad inducida por *Alianza* corresponda a razones verdaderamente constitutivas en la intensa entidad imaginaria y poética de esta obra, incluso aunque creciera en un futuro inmediato –tal como sería deseable que ocurriera– el número de los libros del autor.

La apreciación de centralidad referida a *Alianza* no es independiente de la condición también aludida de *extensión*, que se impone desde la ponderación objetiva del libro; y conste que no nos referimos a las dimensiones obvias del número de páginas o de poemas, que tampoco son desmesuradas en relación a las demás obras de Claudio. El balance ponderado de la imaginación temática y de los progresos de la forma en *Alianza* se traduce sobre todo en la rica amplitud del trayecto mítico jalonado por las aportaciones de dos o tres momentos de cambio muy diferentes. De esa manera se constata, en el conjunto de este tercer libro, un *antes* y un *después* respecto a la sensibilidad imaginaria y estilística que conforma el «universo» poético de la obra completa de Rodríguez. El *antes* apunta, desde los poemas monumentales de censura social en el libro primero, hacia el origen referencial, extrovertido y épico, de la vida y la posturalidad imaginaria de un pasado andariego y agrícola. El *después* inaugurado por *Alianza* marca los comienzos de un nuevo ciclo simbólico y estilístico que se extiende por ahora hasta *Casi una leyenda*, obra esta última tejida con rememoraciones y autocitas que recuperan la urdimbre sentimental del periodo inglés en que se gestó precisamente *Alianza y condena*. Una nueva sensibilidad más subjetiva y reconcentrada en la parvedad e intimidad entrañables de los objetos simbólicos, quintaesencia bajo el esquema de las sinécdoques sintomáticas, y al mismo tiempo más recluidamente doméstica y urbana, impregnada por los materiales míticos de una desolación aséptica, caliza y mineral.

Abierta y comunicada por tanto con las dos grandes mitades de la imaginación mítica y expresiva que constituyen el conjunto del universo poético de Rodríguez, *Alianza y condena* sugiere la condición constitutiva de un *fiel simbólico*, que aloja a un lado los escenarios y pasiones castellanas de las primeras obras con las ejercitaciones métricas sobre los poetas españoles, latinos y franceses del joven Claudio. De la otra parte comparece el alojamiento crecientemente incierto de las metáforas especializadas sobre vivencias sutiles. Un ejercicio personal de asimilación cultural y sensible de la tradición literaria alternativa, romántica y anglosajona, de construcción textual del poema, adquirida en aquellos años de experiencia inglesa y en los de la traducción de Eliot sucesivos a la publicación de *Alianza*. Tan necesaria y esencial resulta la condición mencionada de fiel y cresta entre vertientes para la ponderación en bloque de *Alianza*, que hasta el título mismo de la obra invita regularmente a ser leído antes como antítesis discriminante que como continuidad copulativa.

Para ajustar las cuentas pendientes con la problemática personal y castellana de la etapa anterior, que se concentra según hemos visto en el conjunto de panorámicas monumentales del libro primero y en alguna otra composición también comprobadamente temprana del segundo como «Ciudad de meseta» y «Un momento», el poeta acude al modelo previo común de estructura textual de la *narratio* ordenada y extensa, que despliega la exploración de la realidad según el modelo lírico del *cotejo* subjetivo-objetivo. Sobre la continuidad textual de esa pauta actúan luego los ejercicios puntuales de *amplificatio* metafórica, crecientemente tensos e irracionalistas a medida que se va afirmando la congruencia estructural y la familiaridad del denso universo simbólico erigido, imagen sobre imagen, por Claudio Rodríguez. El resultado son meditaciones prolongadamente continuas y tupidamente sembradas por un metaforismo transfigurante; combinación de extensión textual y de traslación intensa metafórica a la que la crítica suele acomodarle, con restricciones, la condición –estrictamente impropia aunque ilustrativa– de «alegorismo disémico».

El rasgo diferencial que caracteriza ese núcleo de textos respecto a la práctica del cotejo alegórico plasmada en las obras previas, lo impone la activa densidad de las *antítesis*. La radicalización de los sentimientos temáticos de frustración del compromiso convencional idílico sobre la integración unitaria en la experiencia de lo absoluto, así como el de convergencia en la identificación fraterna, urbana y hospitalaria, se salda en *Alianza* mediante la constancia de la diversidad irreductible e incomunicable al conocimiento de las entidades, formas y procesos de la realidad. De esa manera, el *impulso* sentimental de extenuación del anhelo unitario se proyecta a la forma interior en las representaciones semánticas de un *complejo* sobre su doble vía sincrónica: de una parte como *temática de frustración* –la condena que representa la alianza pactista simbolizada en el arracimamiento de individuos incompatibles: pinar, ciudad, etc., o las cáscaras simbólicas del disimulo y de la hipocresía–; de otra como *estructura expresiva*, la antítesis, que encauza y formula los dualismos temáticos irreductibles. La observable generalización intensificada del contraste antitético de *Alianza* es lo que pone un decisivo punto de inflexión sobre

la continuidad del proceso de «narratio-alegórica», practicada muy activamente por Claudio Rodríguez en sus libros anteriores.

El fracaso ante la tenaz vocación de pluralidad de los seres empecinados en contemplar y afirmar la propia individualidad cognoscitiva y moral como esquema de destino forzaba en Claudio Rodríguez, tras los momentos de intenso dramatismo de la censura y la condena, otros tantos estados resultantes de postración melancólica, a los que se suceden las reactivaciones de su voluntad de redención superviviente. Pero la acumulación de experiencias de frustración y de fracaso en el proceso brillante del conocimiento y de la redención solidaria moral, al mismo tiempo que determinaba en el ánimo del poeta la cancelación de los procesos grandiosos de la ebriedad hímnica y de la regeneración moral idílica de las grandes odas, alumbrada en fértil consuelo de la reconcentración sobre las entidades sumisas y menores de la compañía: el gorrión, el girasol o las reverberaciones imperceptibles de la memoria entrañable: un olor, una luz, un bien... También en este caso se ve cumplido el rasgo de sincronicidad en los procesos temáticos y formales característico a la forma interior, pues la nueva desembocadura de reconcentración extensional semántica tiene su reflejo simultáneo en el esquema figural de la *sinécdoque.*

El adelgazamiento en el espesor espiritual de los nuevos referentes, que se produce a partir de las etapas más evolucionadas de la maduración del tematismo y del estilo expresivo, se completa por último mediante una eficaz práctica de la austeridad esquemática de los ritmos, la sintaxis expresiva y las fórmulas metafóricas. Momento que ejemplifican algunas de las más tardías composiciones de la obra, como «Lo que no es sueño» y «Frente al mar»; así como el ilustrativo cotejo entre las dos obras del libro cuarto, compuestas y fechadas en los momentos más distantes entre sí de la composición de la obra. La «Oda a la niñez», escrita durante 1959 y la primera mitad del año siguiente, participa de todos los recursos abigarrados del metaforismo y el ritmo característicos de las otras composiciones de la primera etapa; descontando en su caso las diferencias debidas a su tenor temático de restauración idílica de la memoria. En manifiesto contraste con ella, la muy tardía «Oda a la hospitalidad», compuesta por Claudio Rodríguez para intensificar el colofón idílico de la obra, ilustra las tendencias de parvedad focalizada y de penetración esquemática del simbolismo que son características en las composiciones del último periodo de Cambridge.

El vuelo de la celebración: presentimientos sobre un nuevo horizonte simbólico

Lo decisivo en el cuarto libro de Claudio Rodríguez se localiza en el crecimiento del nuevo impulso simbólico, con los correspondientes procedimientos formales y los ritmos que lo representan. Hasta aquí hemos ido conociendo aspectos del desarrollo de un primer núcleo mítico, del único origen conflictivo de las coordenadas simbólicas: desarraigo familiar y doméstico, fuga y retorno con el cotejo exploratorio de los hallazgos al paso comúnmente vegetales; el desgarro del surco sobre la piel del cuerpo y la nostalgia del nido y la imaginación del acogimiento uterino de la simiente. En *Alianza y condena* se profundizó y distanciaba el proceso consciente de la reflexión, pero podemos entender –creo que razonablemente– que no llegara a cristalizar todavía en aquel libro el sentimiento de una renovación radical en el horizonte del impulso. Crecimiento poético sí, e inmerso en *Alianza,* pero desplegado sobre sus consecuencias más sutiles, culminando un proceso de origen.

En los largos once años, tan tormentosos (1965-1971), de la nueva vida española del poeta, cambian radicalmente los presupuestos del origen y la motivación lírica. Fue muy explícito y persuasivo el arranque de la ebriedad para el impulso cosmogónico en marcha de la exploración postural y del cotejo constitutivo de la experiencia lírica; lo mismo que, después en *Alianza,* quedaron brillantemente de manifiesto las últimas consecuencias de la reflexión y la vivencia sentimental íntima en el impulso fundador anhelante del conocimiento y la experiencia. Pero las nuevas circunstancias de edad, de vida y de cultura inglesas, que empezaban ya a insinuar su impronta sobre el núcleo poético de la etapa más madura de aquel libro tercero, instauran definitivamente en *El vuelo de la celebración* las expectativas de un horizonte sutilísimo y evanescente de experiencias externas, emplazado sobre perfiles mínimos del aire, sobre el quejido imperceptible del entarimado confidente, sobre la honda palpitación que acompaña el sonido de un tacón bajo, o sobre un matiz de luz o de mirada entre desconocidos que se cruzan al paso en una calle de Ávila, instituyendo aventuras ilusorias de amor y confidencia.

Si en el principio del impulso ebrio alentaba la nebulosa mítica, imprecisa e inaferrable, del origen y causa anhelada y anhelante, ajena e interior, al término del nuevo trayecto de la proyección imaginativa laten ya agazapados, lejanos y resistentes, los enigmas del acabamiento y del final. Y si para constituir la sustancia mítica de las tempranas inquisiciones adolescentes, el impulso imaginativo se había revestido de la siembra paradójica de las luces nocturnas en surcos y en oreos y de la feracidad vegetal de los símbolos del cereal y de la uva, con sus trabajos campesinos y agrícolas; en esta nueva vuelta de la mirada definitiva hacia las coordenadas futuras del anhelo –combatido y experto pero nunca en derrota y en desistimiento de la ilusión y del deber idílicos– el material simbólico que se ofrece a los tanteos imaginativos del poeta y a sus poderes de predicción fantástica, son los símbolos calizos y minerales de la desolación inerte y del desecho: el yeso, la escayola, la cal y el hormigón batido. Una nueva simbología de las ciudades muertas, acorde con la

resaca depresiva tras la indignación del polen sobre la herida mortal, que habrá de prolongar sus consistencias míticas y sus calidades constitutivas simbólicas todavía más tarde, en «Nunca vi muerte tan muerta» de *Casi una leyenda.*

En el poeta en plenitud madura de esta cuarta salida de la obra, han crecido incalculablemente los saberes –tentados estamos de decir las astucias– de la experiencia creativa, en proporción inversa seguramente a cómo mermaron en el mismo grado –en realidad se trata de vasos comunicantes en la sustancia poética– las energías proyectivas del entusiasmo imaginario. De ahí que, a partir de esta obra y hasta los poemas que escribe y proyecta Claudio al día de la fecha, estamos presintiendo los lectores nuestra concomitancia compañera con un importante proceso –nos parece que uno de los verdaderamente decisivos al final de este siglo– de iluminación poética, de otro más de los orbes imaginativos que jalonan la historia, afortunadamente renovada e interminable, de la pasión y de la visión poéticas.

Pero no es fácil por cierto, ni para el propio poeta ni para sus lectores, identificar en el detalle de todos sus perfiles y consistencias el trayecto mítico de presentimiento futuro, que se abre trabajosamente en imágenes concomitantes y en símbolos sintomáticos; pero con muy demorada gestación y modificaciones significativas. Por otra parte, la poética personal de Claudio Rodríguez es constitutivamente adversa a las presiones apresuradas sobre la espontaneidad del universo simbólico: la clave de su interés artístico y de su honda verdad de resonancia sintomática. Así, los nuevos símbolos y los nuevos vehículos expresivos que los conllevan, se dejan percibir antes como presentimientos jugosos con abierto poder de sugerencia que como consustancias ultimadas. Cuando se asiste crecientemente en los dos últimos libros del poeta y en sus silenciosos trabajos actuales a esa intensa proyección penetrante hacia el magma enigmático, necesariamente futuro, de un final en plenitud de altas mareas, se acrecienta asombrosamente la comprensión sobre el universo poético de Rodríguez. Arrebatado en impulso y mesurado en la perfección necesaria de sus momentos constituyentes, discreto pero con la inabatible ambición en su compromiso de circularidad total de la experiencia simbólica, tierno y exacto, apasionado e implacable, violento y lúcido, inspirado y experto.

* * * * *

El crecimiento del horizonte de perspectivas asume y acarrea constitutivamente no obstante, en el caso de este poeta, la naturalísima libertad de sus propios materiales antecedentes. En Claudio Rodríguez sorprende serenamente que no exista la censura planificada ni un control forzado de sus logros simbólicos, de sus imágenes constitutivas o de los

trayectos verbales y los ritmos que los desarrollan. Las transiciones son así demoradísimas, y los afloramientos simbólicos del mito exhiben la fascinante vida en libertad de sus metamorfosis y sus epifanías. Los demorados espacios de tiempo sobre los que se distiende la maduración creativa de cada libro, acogen momentos diferenciados, entre poemas y grupos de poemas, del total mítico y expresivo sobre el que cristaliza la obra de Rodríguez. Unidad del libro en la implacable renovación de cada entidad poemática, diferenciada y coherente con el resto; pero unidad también, sobre todo, en el conjunto progresivo de la obra de Claudio, domeñando desde su propia continuidad global las debilidades de sustantividad encapsulada en cada entrega como momento original exento.

Así en el trayecto poético y vital de *El vuelo de la celebración* persiste la tradición conflictiva de la memoria lacerante del mito de la familia, bajo la intensidad trágica de los accidentes mortales de la madre y de su hermana Carmen; junto al recurso, ya conocido, de la concentración sobre entidades y parcelas mínimas y entrañables de realidad. Aleixandre captó y dejó noticia de esa condición enlazada y continua de la fidelidad mítica y formularia de su alumno y amigo, agrupando todos esos textos en las dos primeras partes de la obra –una sola en la edición más divulgada–. Naturalmente que ni siquiera en estos testigos anafóricos de la continuidad mítico-estilística dejaban de implantarse las vivificantes semillas de la renovación y el crecimiento poético simbólico y expresivo. Así resulta inigualada e insuperable la intensidad de los acentos trágicos en el alma lacerada por el desgarro familiar con los símbolos del polen purulento sobre la herida, de la imposible sutura y de la almendra, el embozo y la almohada con la cruz de los párpados alucinados en la movilidad espacial de paredes y techo. Y otro tanto sobre el escorzo del nido de la amapola, y sobre la ceniza y la sal de las amarras y de la lágrima, o sobre el grácil baile urbano al viento de unas hojas desechadas de papel. Pero como los temas, las formas expresivas: de nuevo la intensificación de la capacidad irracional de sugerencia simbólica a través de la *fragmentación del continuo alegórico* en islotes intensos metafóricos. Fórmula practicada desde *Alianza,* que sirve aquí a la intensidad poética de los cuatro momentos de dolor absoluto de la «herida»; lo mismo que es el esquema concentrador de *sinécdoques* y *metonimias* el vehículo figural que vuelve a establecer los ejercicios de repliegue afectivo y de concentración simbólica en las semblanzas referenciales del libro primero –la arena o las amarras–, como antes en el gorrión o la espuma de *Alianza.*

El nuevo horizonte de la imaginación poética de Claudio se define también, en otros términos, bajo el síntoma del adelgazamiento sutil de las consistencias simbólicas. Es una tendencia afirmada ya en los poemas de la serie madura de *Alianza y condena,* que ahora se confirma en los ensayos equivalentes de fina sensorialidad incorporados a *El vuelo de la*

celebración. De esa manera, el tenor fugitivo de las trazas de consistencia simbólica que tematizaban en la obra anterior poemas como «Un momento», «Como el son de las hojas del álamo» o «Un dolor», adquiere ahora un fondo de solidez expresiva verdaderamente definitivo, sin perder la característica levedad y sutileza de las entidades diferenciales en composiciones como «Cantata del miedo», «Hilando» o «Una aparición».

La fórmula expresiva para lograr tan extrema depuración referencial simbólica la ofrece, una vez más, el logrado ejercicio de manipulación de los planos convergentes en la metáfora. No sólo se trata ya de ejercitar aquí de nuevo el recurso habitual en la poesía moderna de la «subcategorización anómala», practicado por Claudio Rodríguez con creciente atrevimiento en las violaciones a la norma semántica y gramatical. El análisis del nuevo metaforismo en los poemas de *El vuelo*, y sobre todo el seguimiento atento de la génesis manuscrita de los textos desde los primeros esbozos racionalmente discursivos a las últimas versiones publicadas, confirma el peculiar ejercicio de *fundido* entre expresiones parcialmente elididas, que da como resultado la paradoja de una *destrucción* lógica *constructiva* de sentido poético.

Adviértase que los ejemplos representativos de la nueva poética de depuración simbólica que acabamos de mencionar, no se refieren ya a referentes puntuales, poco extensos y quintaesenciados; por el contrario los poemas aludidos antes –«Cantata del miedo», «Hilando» o «Una aparición»– referencian fenómenos dilatados o acontecimientos e historias alusivamente extensas, lo mismo que otros textos de *El vuelo* con características similares que podríamos añadir aquí como «Hermana mentira» o «Salvación del peligro». Se trata por tanto de un desafío extremo que consiste en sutilizar en profundidad simbólica, por una parte la naturaleza de los referentes gracias a la depuración y complicación de los planos metafóricos, haciendo compatible esa práctica de minimalismo en la focalización referencial con la extensión durativa de las historias y los objetos descritos en el poema. La fórmula representativa que salva esa antinomia, para constituirse a partir de este cuarto libro de Rodríguez en la traza más segura de la nueva poética expresiva, es la de la *narratio* lírica.

La *narración* se instaura ahora con la fórmula expresiva extensa sustitutiva del continuismo referencial de las alegorías. Modulación simbolizadora perfectamente idónea para representar adecuadamente el creciente matiz de discurso *meditativo*, con el que Claudio Rodríguez se enlaza e incorpora –con más propiedad seguramente y con menos aspavientos y avisos exteriores que nadie entre nosotros– a una de las trazas más ciertas y ostensibles de la poesía moderna internacional. Los estímulos para esa asimilación de futuro expresivo en la poesía de Rodríguez hay que buscarlos en los serenos años de ejercicio poético en contacto con la lectura de los poetas mayores ingleses y americanos: metafísicos, románticos y contemporáneos. No se olvide que, por ejemplo, Claudio traduce intensamente durante un decenio a un T. S. Eliot para él escasamente interesante.

La *narratio lírica* de Rodríguez se convierte por tanto a partir de *El vuelo de la celebración* en el procedimiento poético más idóneo y flexible para representar el matizado progreso del tematismo. Sobre sus moldes se funden igualmente la sutileza quintaesenciada de las historias de mayor extensión, como «La contemplación viva» o «Salvación del peligro», y las descripciones de panoramas tan sustanciales y complejos como la «écfrasis» sobre el cuadro de *Las Hilanderas* de Velázquez, o sobre el recinto simbólico de nuestra historia entreverada y doliente que se incorpora a la «Elegía desde Simancas». Bajo la variedad de figuras de la *narratio lírica* de Claudio se representan con igual eficacia las reflexiones extensas sobre los grandes universales de la existencia, como «Lo que no se marchita» y los trasuntos referenciales magistralmente amplificados en fondos de densidad íntima como «La ventana del jugo». En los odres nuevos de la sensibilidad definitiva de Rodríguez se acomodan los referentes de la nueva aridez mortal que oscilan entre el «Ballet del papel» o «Ahí mismo»; al igual que las contemplaciones sólo íntimas y susurradas de las intensas historias intrascendidas de «Tan sólo una sonrisa» y «Mientras tú duermes».

Si al abordar la larga y densa trayectoria poética de este libro, el poeta atesoraba únicamente la seguridad de un nuevo horizonte mítico sin perfiles aún constituidos; al cerrar la obra ha ido logrando la difícil, elaborada e imperceptible constitución de alguna de las tramas míticas y de los recursos expresivos que habrán de resultar fundamentales para la aportación de un universo futuro decisivo. Una tarea artística que supone no sólo la vía de culminación convincente de la propia obra lírica del autor, sino la elucidación de uno de los espacios literarios más atractivos y pertinentes de la imaginación poética moderna.

De principio a final en *Casi una leyenda*: constancia esquemática del mito y figuras expresivas

También la recepción funda sentidos. ¿Y cómo no? No existe el lector –¿ideal?– penetrante y aséptico: asubjetivo. Cada lector añade algo o mucho de sí mismo sobre los textos que lee; y no digamos ya las promociones culturales de lectores colectivos, como «la lectura» romántica alemana del barroco español pongo por caso. Conviene recordar, al mismo tiempo, que esa puesta de sí de los lectores pone y quita sobre los textos mayores de la historia literaria; y cabe preguntarse inmediatamente si el añadido suele ser más ganga o mineral, ganancia o tergiversación. Han sido cuestiones todas muy debatidas en la teoría reciente de la literatura: más discutidas formalmente en el fuero que enriquecidas realmente sobre el huevo. Sería fascinante tal vez una historia social solvente del gusto y de la recepción; pero está todavía por hacer. Mejor dicho: no las han hecho,

ni tan siquiera han actualizado lo que había, los paladines recientes del recepcionismo. Demasiado trabajo para las prisas que corren. Y lo que ha corrido en la edad posmoderna ha sido la rebelión engañadamente democrática del lector-masa, mal contento de serlo y fantaseándose, engallándose ridículamente como coautor, cocreador lector o lo que sea. Y todo a costa de la autoridad olímpica del Autor bajo sospechas de autoritarismo desde que la masa de lectores tecnológicos del vídeo y el compacto le trabucó el sentido definitivamente a la «muerte de Dios».

Pero ¿a qué viene todo esto aquí en las reflexiones metacríticas de esta síntesis conclusiva? Viene al caso de la creciente necesidad de intervenir deparada por la intensidad comunicativa que ha adquirido la circularidad del estilo de Claudio Rodríguez en *Casi una leyenda.* Nos planteamos sobre todo el alcance y las condiciones de legitimidad hermenéutica de la intervención planificadora de los lectores, en el momento de calcular abierto o cerrado definitivamente el universo simbólico fundado por el poeta. Téngase en cuenta que mi propia intervención crítica sobre su obra se produce en un momento dado y especialmente incierto de la misma. La mayoría de los lectores críticos de Rodríguez acostumbran a cerrar instintivamente el circuito de sus propias interpretaciones y valoraciones sobre el balance de obra, correspondiendo con el momento de sus respectivas intervenciones. Y ese dato de decisión, que es meramente táctico y factual, llega a convertirse –indirecta e inconscientemente, incluso en los casos más acertados– en un punto de perspectiva que presiona y determina el mismo panorama que traza.

La incardinación actual de *Casi una leyenda* resulta especialmente influyente, no sólo a causa de los razonables cálculos externos de su posición de término actual de las publicaciones del autor, sino aún más incluso por el inocultable perfil de balance rememorativo –«Calle sin nombre», «The nest of lovers»– y de despedida –«Momento de renuncia», «Lamento a Mari» o «Sin epitafio»–, que resulta legible en la mayor parte de las composiciones de este libro. Sin contar, además, con el tematismo conclusivo de la muerte, nunca afrontado antes con la radicalidad explícita de esta vez por el vitalismo experiencial del poeta. Todas las previsiones circunstanciales poéticas y biográficas parecían invitar por tanto a concluir balances demasiado definitivos sobre el mito poetizado de Claudio en 1991, año de la publicación de *Casi una leyenda*; y era también una tentación –una ventaja capciosa– muy convincente para una construcción del alcance e índole de la nuestra. Pero no solamente nuestros propios principios de objetividad y de lealtad crítica, sino sobre todo las actuales expectativas biográficas y creativas de la actividad poética de Claudio, persuaden a dejar abierto por ahora y no dar por definitivamente concluido y estable el proceso de simbolización del mito personal y poético de Claudio Rodríguez. (Tras su reciente crisis de salud, en el verano del 98, el poeta nos declaraba la atracción de un vacío de Presencia anhelante.)

Recuérdese ahora cómo describimos *Alianza y condena* en términos de «obra fulcro», un largo periodo de máxima creatividad imaginaria y expresiva del poeta distribuido a uno y otro lado de un fiel mítico y estilístico fundamental y decisivo: el que separaba el trayecto doméstico y vegetal de los cálculos anhelantes de la primera ebriedad imaginaria y la segunda inquisición mítica atraída por la corporeidad inasequible de los enigmas futuros. Enigmas en el medio imaginario abstracto y universalizado de unos síntomas íntimos y mínimos y de una declinación mortal inasumible. Por su parte, *El vuelo de la celebración* profundizó la gloria poética de los primeros, mientras que *Casi una leyenda* sondea, tal vez aún con vitalidad poética sobrada, en la profundidad opaca de los segundos. El último libro publicado hasta ahora por Claudio Rodríguez participa, sin cerrarla, de esa poética abierta y atractiva de la imaginación futura, no sólo la personal y mítica del poeta, sino hasta la total de la poesía contemporánea.

El apasionante recorrido sintético de los símbolos constitutivos de la tradición personal del propio mito –postural, cultural y amoroso– informa la parte obligada al recuento de la *memoria* biográfica y poética. Una memoria penetrantemente selectiva en todo caso, exigente con sus fidelidades sentimentales y maravillosamente lúcida respecto de las responsabilidades coherentes del interés confidencial de la propia poesía. Las lecturas defectuosas del libro, superficiales o simplemente malévolas, han interpretado las necesarias marcas de referencia memoriosa –que llegan hasta el absoluto explícito de las autocitas– no como hitos imprescindibles para la orientación simbólica al interior de un *universo* personal plenariamente constituido, sino como caídas redundantes de la energía inventiva. Para obviar esa crítica no habría sino que remitirse a los espacios temáticos de absoluta novedad objetivable en el mito personal de *Casi una leyenda*; pero aún más que eso –apuntando a órdenes de crecimiento poético más selectivos y sutiles– basta con demorarse sobre la renovación fantástica y expresiva del atlas imaginario de los símbolos en presencia llevada a cabo por la depuración metafórica de las *catacresis.* El ejercicio imaginario y expresivo de metamorfosis interior poética en los constituyentes simbólicos del mito personal, en permanente ascesis de modificación y de epifanía, adquiere tales valencias novedosas de depuración poética en las imágenes de afloración fantástica y en las fórmulas terminales de formulación expresiva de *Casi una leyenda,* que no reconocerlas a la vista exige la firme voluntad de cerrarles los ojos.

El crecimiento de la tensión simbólica de las metamorfosis a cargo de la catacresis puebla de enigmas sublimes los versos de *Casi una leyenda,* La valentía creciente de los ejercicios previos de *elisión* y *fundido* en las imágenes son el fruto conjunto de la seguridad poética alcanzada por el autor y de la confianza razonable en la integración posesiva de los lec-

tores dentro del mito poético que se ha llegado a desplegar. No es cuestión del detalle expresivo –hasta en el caso que desazona a algunos lectores extranjeros, de afirmaciones que sustituyen a negaciones y a la inversa, o de alternativas entre lexemas no sinónimos o incluso antagonistas– sino de la verdad progresiva afirmada en los ritmos textuales; como no es cosa tampoco de la veracidad contextual de los términos constituyentes, sino del caudaloso arrastre textual de las emociones sintéticas de destrucción «orgiásticas», del total fidelísimo del sentimiento sugestivo. En tales términos de participación lograda, la supremacía del empuje rítmico en las composiciones mayores asegura en el total como en los detalles unos alcances ciertamente absolutos de la voz y del imaginario personales.

Pero a pesar de que se mantenga, incluso intensificada, la capacidad expresivo-simbólica habitual en los libros anteriores del poeta, los márgenes inciertos de muchos símbolos fundamentales en el nuevo mito futuro que Rodríguez otea, vuelven a constituir una realidad atractiva. Una vez más –y siempre– las leyendas del vate sobre las fronteras de las percepciones inefables. ¿Nuevo mito, o mito renovado? Más bien la perpetuación cambiante del enigma universal, unitario. Las edades del hombre modulan sobre diferencias de objeto imaginario la inquietante cuestión eterna de su «infirmidad». Primero el impulso inquisitivo se pregunta y pregunta a su entorno –Claudio se preguntaba– por la razón sagrada del origen; y a partir de que el asedio del tiempo se desajusta en neurosis, la malsegura previsión perpetuante se esfuerza trágicamente en penetrar el espesor nocturno de las postrimerías, trata de emplazar las imágenes posturales de familia sobre las orlas del vacío abisal y nocturno impenetrables a la imaginación. Un mismo trayecto, como vemos, única dirección con dos sentidos para la curiosidad interrogante, la misma actividad sustancial del débil punto luminoso, que es el hombre, extraviado en el espacio informe de la alteridad infinita.

* * * * *

La afirmación, tortuosa y demorada, del reverso mítico apuntado hacia el desasosiego incierto de lo diferencial inintegrable y hacia el vacío imaginario en las postrimerías ha ido construyendo trabajosa y espléndidamente sus relieves simbólicos desde el fulcro de *Alianza* hasta la serie burladamente «in morte» de *Casi una leyenda.* ¿Cabe esperar un final poético felizmente resolutivo a esta aguerrida inquisición de la palabra? ¿Pueden ser definitivos o concretables los objetos radicales del anhelo vital? ¿O tal vez no sea otro el destino de la demanda existencial que la «capacidad» sin fin de la pregunta? La poesía esencial como merodeo y aproximación infinitos, como tendencia sin objeto posible pero ilumi-

nando «fronteras infernales», adelantos sublimes, presentimientos únicos. Tal vez la garantía de la nueva exploración poética en todos estos reversos terminales del mito de la experiencia existencial consista sólo en su condición de «coloquio interminable», tal como lo preveía Maurice Blanchot.

Mientras aguarda el forzoso término vital para abandonar la interrogación ilimitada, la energía poética de Claudio Rodríguez le va construyendo al infranqueable fondo del enigma su deslumbrante floración mineral de imágenes térreas y calizas cada vez más numinosas e interiores, más ejercitadas y familiares, que han culminado por ahora en el contenido imaginario de *Casi una leyenda.* Pero el sistema de los nuevos símbolos denota al mismo tiempo, más allá de su propio estado inconfundible de fascinación poética, la latencia activa y aún vital –quiero decir, «in fieri» e inmadura– del estado del mito de despedida. Con sus temas de muerte-muerta, sus alegorías marinas frustradamente abisales y su cálculo cultural de las imágenes funerarias de mineralización del cuerpo, la imaginación idílica del poeta en su quinto libro dejó el testimonio de su inmadurez mítica –sus resistencias imaginarias vitales– sobre la orla nocturna de lo mortal definitivo. Se trata del perfil ejercitadamente superador del fondo tenebroso, que la mayoría de los comentarios críticos a *Casi una leyenda* le han descubierto al tematismo postrero de la muerte. Pero sobre tales postrimerías del mito el subconsciente inconformista habla a través de símbolos; y los elocuentes símbolos fluviales y marinos de Claudio Rodríguez no proclamaban todavía en *Casi una leyenda* las señales inequívocas de la entrega al naufragio final, a la abismación definitiva. Las estrategias elusivas del sabio conformismo carnavalesco del que Claudio participa sobre supervivencia de la especie nutrida en el renuevo de los individuos apuntan la condición provisional y pactada de una resignación todavía resistente y activa; lo mismo que la fulgurante imaginería manierista de los escenarios fantásticos sobre la cámara funeral, heredera de las fuentes vivas del imaginario cultural barroco español y romántico europeo.

Tanteos simbólicos sobre la imaginación en el final y sobre el desencadenamiento del origen –la «Balada de un treinta de enero» o la interrupción natal del transgresor sacrílego en la narración alegórica de «El robo»–; he ahí el doble sentido sobre el que se proyecta el cinetismo de la pasión escrutadora de Claudio en el retablo de cristalizaciones míticas que constituyen la imaginación temática de *Casi una leyenda.* La imaginación reconstituyéndose como *memoria* y como *prospectiva*: recuperación y anticipación imaginaria. Un cálculo doblemente ilimitado hasta ahora dentro del itinerario mítico del poeta. Circunstancialmente abierto porque los datos que proporciona su actividad abonan la suposición de profundísimos ejercicios de creación poética, en el verano del 98, sobre las laderas del bloque del enigma. Sólo su tiempo, el destino y la

salud creativa de Claudio decidirán el sesgo de tal albur poético: la mejora o la pérdida, la iluminación o el abandono.

Contemplado hacia la exterioridad postural o hacia la identidad íntima del yo, según momentos y estaciones del impulso correspondiente a la pasión exploratoria postural y diurna o íntima y digestiva, el mito cosmogónico del poeta mantiene desde *Don de la ebriedad* a *Casi una leyenda* su tensión dualista entre el anhelo fundamentador de la *identificación unitaria* frente a las perplejidades inducidas desde la conciencia forzosa de pluralidad y *diferencia*, radicadas en el contraste polémico de las *antítesis*.

Así conocimos primero, en el caso de la etapa metafísica de la conciencia cosmogónica, el asedio a la voluntad de *integración* unitaria de la visión esencial nocturna a cargo de las amenazas diurnas de la variedad fenoménica. Las antítesis irreductibles de *Alianza y condena* fundaron aquel título y la doctrina temática que constituye el sector más extenso y radical del contenido en el tercer gran libro, central por tantos conceptos en la obra de Rodríguez. También allí las tentativas idílicas de compromiso *unitario* entablaban su nueva tensión polémica con la experiencia social *disgregativa*. Ahora, por fin, en la hora experta de la memoria que definen las composiciones retrospectivas de *Casi una leyenda*, las antítesis melancólicas vuelven a constituir el esquema inevitable y necesario, *–entonces* frente a *ahora–*, que precipita el fondo decadente de las despedidas rituales al amor y a la vida como instancia ofrecida a la *inserción* en la identidad oceánica de la quietud invariable en tiempo y en espacio.

Identificando por tanto las raíces sígnicas profundas del *impulso* poético de Claudio Rodríguez, junto a los desarrollos temáticos y figurales de su despliegue macroestructural consciente, como *forma interior poética*, estamos aludiendo a realidades absolutas de vida y de acción simbólica bajo la metalengua necesariamente formalizada y esquemática de una explicación crítica constituida. Las singularidades que asume la voluntad simbólica en esos espacios profundos y universales del desarrollo poético de la *forma interior*, no son menos responsables del efecto poético como elemento de destino y de capacidad de ordenación simbólica parcialmente subconsciente, que las manipulaciones ulteriores, conscientes, del designio artístico sobre opciones alternativas terminales de la *forma exterior poemática*. Todo el trayecto resulta decisivo para el valor y el logro del poema; así son fundamentales las implicaciones del mito personal en la *universalidad* subconsciente de los arquetipos de conciencia y de los universales antropológicos de la imaginación, determinantes de las selecciones sincrónicas de la figuralidad esquemático-argumentativa. Siendo factores todos ellos esquemáticos y responsables del interés y la viabilidad comunicativa de la poesía como participación única y expresiva. Pero también, en grado no inferior –y mucho más

consciente además y ponderado– deciden sobre el valor poético los otros aciertos semánticos de la escenografía fantástica de las imágenes terminales y los órdenes expresivos del ritmo, que perfilan en último término el complemento *individualizante* del *mito* y la voz personales del poeta sublime. Tan difícil y selectiva desde principio a fin, tan asediada por inanidades y riesgos de caída en todo su trayecto, y tan única en los casos como el de Claudio en que se logra, es la poesía.

JOHN CROWE RANSOM, crítico norteamericano nacido en 1888 en Pulaski, Tennessee, en 1909 terminó estudios en la Universidad de Vanderbilt, y en 1912 obtuvo el grado de licenciado por la Universidad de Oxford. Entre los años veinte y treinta, fundó dos revistas muy influyentes *The Fugitive* y *Kenyon Review*. De 1914 a 1937 fue profesor en la Universidad de Vanderbilt. Más adelante, ya catedrático de anglística en Kenyon College, fundó la Kenyon School of English. Su primer estudio se tituló *The World's Body* (1938). Poeta, además de académico, Ransom se convirtió en una figura determinante en un grupo de poetas afincados en el Sur de los Estados Unidos (Bishop, Brooks, Jarrell, Tate y Warren), muchos de los cuales acabarían vinculándose al movimiento conocido como *New Criticism*. La constitución de este movimiento debe mucho a un libro seminal de Ransom, *The New Criticism* (1941), en el cual retoma lecciones de objetividad y distancia de T. S. Eliot y I. A. Richards. Con todo, su contribución más sonada fue el ensayo «Criticism Inc.» publicado en 1937, en el que arremete, con pragmático sarcasmo, contra la irresponsabilidad profesional de los docentes de anglística en su país, entregados, según Ransom, a un escapismo plural: a la historia literaria, al moralismo, neohumanista o proletario, a los estudios lingüísticos, a la paráfrasis elegante, o a cualquier otra distraída abstracción. Ransom exige, si no ciencia, sí al menos objetividad, precisión y sistematicidad. Su receta no es siempre convincente, pero dibuja un episodio más del formalismo epocal, de procedencia estructuralista, en su caso americana. Ransom aconseja el análisis técnico del tejido poético, la trama residual que lo distingue de la prosa. Define esta tarea como «trabajo burdo y parcial», comparada con la indagación en la «integridad vital del poema»: como le ocurre a I. A. Richards, este formalismo siempre pide perdón a Coleridge. Su idea de tejido, frente a «estructura» (historia, objeto, situación), evoca propuestas posteriores de Roland Barthes. Ransom publicó también cinco libros de poemas, entre los cuales están *Poems about God* (1919) y *Selected Poems* (1945). De su propuesta crítica no es sólo estimable la causticidad anti-historicista y antisubjetiva, sino también su pragmatismo argumentativo, irónico, combativo, elegante, palpable en otros críticos norteamericanos como Stanley Fish o Richard Rorty.

John Crowe Ransom
Crítica S. A.*

I

Es raro, pero parece que nadie se ha ocupado de contarnos cuál es, exactamente, el objeto de la crítica. Hay muchos críticos que puede que lo hayan hecho, pero en su mayoría son aficionados. Eso es lo que, casi siempre, han sido los críticos, aficionados, incluidos los mejores. No han recibido preparación crítica, sino que sencillamente han emprendido una tarea para la que no se requería ninguna cualificación específica. Es más que probable que lo que ellos llamaban crítica cuando la produjeron no lo sea realmente.

Hay tres tipos de individuos con preparación que podría parecer que disponen de la competencia necesaria para la crítica. El primero es el propio artista que debe reconocer el buen arte nada más verlo, pero su entendimiento es intuitivo más que dialéctico, no puede explicar correctamente la teoría de su objeto. Es cierto que los artistas literarios, por su dominio del lenguaje, son mejores críticos de su propio arte que otros artistas. Es posible que los mejores críticos de poesía de los que disponemos sean los poetas. Pero podemos imaginar que el comentario de cualquier artista sobre la obra es valioso mientras se ajuste a los aspectos técnicos, que conoce minuciosamente, y de los que ciertamente puede hablar si lo desea.

El segundo es el filósofo, que debería conocer en profundidad las funciones de las bellas artes. Pero es muy posible que el filósofo vea mucho bosque y pocos árboles, pues su teoría es muy general y su conocimiento de las obras de arte concretas no es constante ni íntimo, especialmente por lo que se refiere a su conocimiento de los aspectos técnicos. Al menos eso supongo, ya que los filósofos no han demostrado, escribiéndola, que sean capaces de producir crítica precisa. También tengo la sensación de que sus atractivas generalizaciones se encuentran abiertas a la sospecha de encontrarse más fundamentadas en otras generalizaciones, las procedentes de su previo bagaje filosófico, que en el detenido estudio de los particulares.

El tercero es el profesor universitario de literatura que, con la sofisticación necesaria, debería ser el auténtico profesional encargado de la actividad crítica. Como crítico es algo inferior al filósofo y, tal vez, aunque no del todo, al poeta, pero puede decepcionarnos más porque tenemos todo el derecho a esperar mucho más de él. Los profesores de literatura están

---

* Título original: «Criticism, Inc.», publicado en *Virginia Quarterly Review* (1937) y recogido después en *The World's Body,* Nueva York, 1938. Traducción de Vicente Carmona.

preparados pero no tienen sentido crítico. La moral profesional de estos empleados universitarios es evidentemente baja. Es como si, consciente o inconscientemente, se hubieran apropiado de todas las vías de escape para no asumir su responsabilidad, docente y oficial. Para cualquiera de ellos resulta fácil dedicar toda una vida de trabajo a la recopilación de datos sin comprometerse nunca, o en raras ocasiones, con el juicio literario.

Sin embargo, espero que sea de los profesores de literatura, en este país en su mayoría de literatura inglesa, de los que surja un nivel inteligente de crítica. Ése es su trabajo.

La crítica tiene que llegar a ser más científica, precisa y sistemática, lo cual significa que debe ser desarrollada por medio del esfuerzo continuo y colectivo de personas preparadas, lo que implica, a su vez, que su lugar más apropiado sea la universidad.

Científica: pero no creo que tengamos que temer que la crítica, al intentar ser cierto tipo de ciencia, fracase rindiéndose a la desesperación o fracase sin darse cuenta de ello, disfrutando de una carrera pretenciosa y hueca. Nunca será una ciencia muy exacta, ni tal vez aproximadamente exacta, pero tampoco lo serán la psicología, si dicho término continua refiriéndose más a los fenómenos psíquicos que a los físicos, ni la sociología, como Pareto, quien a pesar de sus intenciones, se encargó de convencernos con evidencias. Ni tan siquiera lo será la economía. Da igual que las llamemos ciencias o, sencillamente, estudios sistemáticos, el esfuerzo total de cada una de ellas debe ser consolidado y mantenido. Los estudios a los que me he referido han mejorado inconmensurablemente en entendimiento desde que fueron adoptados por las universidades y la crítica tiene la posibilidad de seguir esa misma carrera.

Creo que la tarea, más que por la crítica ocasional de aficionados, debe ser emprendida seriamente por profesionales. Tal vez utilice una figura poco atractiva, pero pienso que necesitamos una Crítica S.A. o una Crítica S.L.

La principal resistencia a dicha idea procederá de los que ahora ocupan las cátedras, pero su adopción también debe venir de ellos. Evidentemente, la idea no es sólo mía. Si fuera aceptada en breve, posiblemente el crédito correspondería, más que a ningún otro, al profesor Ronald Crane, de la Universidad de Chicago. Es el primero de los grandes profesores que ha defendido dicha idea como una de las principales directrices de los departamentos de literatura inglesa. Es posible que con ello haya hecho una importante contribución histórica a la academia.

II

Recientemente, el profesor Crane publicó un artículo, de gran repercusión en círculos universitarios, sobre la reforma de los cursos de literatura inglesa. Apareció en *The English Journal*, con el título, «History versus Criticism in the University Study of Literature». En dicho artículo apunta que en los estudios de literatura inglesa la aproximación histórica ha desempeñado un papel excesivo en detrimento del ahorro de reiteraciones y que ahora el énfasis debe ponerse en la crítica.

Para mí esto sencillamente significa: los futuros estudiantes tienen que poder estudiar la literatura y no sólo sobre literatura. Pero creo que eso es lo que siempre han querido los buenos estudiantes, lo sorprendente es cuánto tiempo han permitido que se lo denegaran. Pero no siempre han sido dóciles y todo este asunto tiene una historia bastante cómica.

En la Universidad de Chicago, creo que el profesor Crane está realizando, junto a otros colegas, una revolución en sus propias clases, si bien por el momento con un programa limitado basado, principalmente, en la aplicación de los principios críticos aristotélicos. (Mi información no es del todo exacta.) Su universidad es opulenta, no demasiado antigua para experimentar rachas de celo reformista, aunque desinhibida respecto a malas tradiciones. El departamento de literatura inglesa ha respaldado muchos estudios a la vieja usanza, pero ésta no es la primera vez que se ha decidido por la crítica. Si ahora el departamento quiere construir, de manera sistemática e inteligente, una escuela general de crítica literaria, creo que se apuntará un éxito que será, dentro del ámbito universitario, espectacular. Es decir, los estudiosos de literatura inglesa de todo el país, jóvenes brillantes, pedirán ir allí a realizar su trabajo. Ello impondrá una nueva distinción sobre la universidad que con el tiempo modificará profundamente la práctica de otras instituciones. Eso será incluso más interesante que la cuidadosa presentación de la teoría del profesor Crane.

No es la primera vez que los profesores de literatura inglesa han arremetido contra los historiadores y «estudiosos», en el sentido más gris que ha adquirido el término. En esas otras ocasiones no lograron gran cosa, posiblemente porque no se encontraban ellos mismos demasiado bien preparados en estudios históricos de manera que, honradamente, se podría decir que apenas disponían de las credenciales para juzgar dichas materias. Al mismo tiempo no han resultado muy productivos críticamente como para ofrecer una alternativa sugerente.

La reciente derivación más importante respecto a esa línea ortodoxa de los estudios literarios fue la emprendida por el Nuevo Humanismo[1]. Me temo que no se trata del tipo de desviación que estoy defendiendo, ni del tipo apuntado por el profesor Crane, que argumentaba brevemente contra ella. Sin lugar a dudas los «humanistas» supusieron una des-

[1] Irving Babbit, W.C. Brownell y Paul Elmer More fueron los críticos más conocidos de esa escuela, en activo en Estados Unidos en las primeras décadas de este siglo.

viación y una renovación grata para todos aquellos que se lamentaban de que sus predilecciones literarias fueran ignoradas por los programas de estudios históricos. Pero, a la larga, dicha derivación demostró ser casi tan poco literaria como los estudios de los que pretendía alejarse. Tras ella no se ocultaba ninguna idea sorprendente.

Los Nuevos Humanistas eran, y son, moralistas. Más precisamente, se trataba de historiadores y defensores de cierto sistema moral. La crítica es un intento por definir y disfrutar de los valores estéticos o característicos de la literatura, pero supongo que los «humanistas» se cierran ante lo «estético» tan celosamente como lo hacen los historiadores tradicionales. ¿En alguna ocasión un «humanista» oficial ha manejado dicho término? No lo recuerdo. El término «arte» es un poco más ambiguo y se han valido de ello. Después de siglos de un uso vago, el arte connota, para aquellos a quienes les gusta, mucha seriedad y esa seriedad lleva, a su vez, a una autoconciencia moral, una vigilancia interior y, finalmente, a Platón o Aristóteles.

Babbitt juega consistentemente con los términos de lo clásico y lo romántico. Cada uno de ellos tiene varios significados, de manera que Babbitt puede declararle la guerra a lo romántico por razones puramente morales. Su preocupación era ética, no estética. Resulta perfectamente legítimo para los moralistas atacar la literatura romántica si pueden defender su causa. Por ejemplo, si se basan en que se ocupa de las emociones más que de principios, o si parten de que los autores se muestran débiles, inmoderados, escapistas, poco filosóficos o, simplemente, adolescentes. Posiblemente, la objeción moral sea válida: el periodo romántico sirve como testimonio de un gran fracaso de adaptación a gran escala y defensa de esa inadaptación al entorno social y político, aunque, con el consentimiento de los «humanistas», también testifica en ocasiones el fracaso de la sociedad y del estado para sintonizar con las necesidades del individuo. Pero, ciertamente, esa no es la acusación de T. S. Eliot, crítico literario, contra el romanticismo. Si no me equivoco, es de carácter estético, aunque no le interesara definirla detalladamente. En otras palabras, el crítico literario también tiene algo que decir sobre el romanticismo y podría ser algo así: que la literatura romántica es imperfecta en su objetividad o «distancia estética» y que de esa imperfección procede su debilidad estructural; que el poeta romántico no comprende plenamente la actitud estética y no es un artista puro. O podría tratarse de algo más. Sería prematuro decir que cuando un moralista se ve obligado a desaprobar una obra, el crítico literario también tiene que desaprobarla.

A la excitación producida por la derivación humanista le sigue otra procedente de la izquierda o de los proletarios, que también son derivacionistas. La suya también es una derivación moral. Para ellos resulta tan apropiado rebuscar la conciencia de clase en la literatura y hacer que ésta sirva a la causa de su amada camaradería, como lo era para los humanistas el censurar el romanticismo y utilizar el tema y la exposición literaria como ocasión para reivindicar el canon moral aristotélico. Quiero decir que ambos son procedimientos del mismo tipo. Nunca puede tener lugar un debate entre un humanista y alguien de la izquierda en términos estéticos puesto que los dos se encuentran inmersos en valores éticos. Pero el debate en el ámbito ético sería tan animado y crearía semejante revuelo en un departamento de estudios ingleses que los profesores se encontrarían en terreno resbaladizo y sus estudiantes derivarían de la literatura unos intereses tan nuevos y sugerentes que les tentarían para alejarse de los estudios programados.

Sin embargo, los moralistas, por distinguidos que sean, se parecen a aquellos que lidian con los estudios históricos tradicionales en ámbitos más puros o estéticos: no han conseguido ocupar una posición profesional de importancia en los estudios anglosajones. En un departamento de literatura inglesa, como en cualquier otro trabajo, el interés llega a ser personal y en los departamentos más antiguos y reputados los interesados han sido, uniformemente, caballeros que han pasado por el tamiz histórico. Sus patentes son sus laboriosos doctorados y publicaciones históricas. Naturalmente, de manera bastante espontánea, tienden a perpetuar un sistema en el que el poder y la gloria les pertenece. Pero los profesores de literatura inglesa de este país raramente disponen de mejores credenciales que las logradas por el profesor Crane en su amplio campo, el siglo XVIII. Esto es lo que hace que su disensión sea significativa.

Realmente es una medida atroz que un departamento renuncie al respeto por su propia identidad. Un departamento de literatura inglesa se encuentra encargado del conocimiento y comunicación de la literatura, un arte, aunque frecuentemente haya olvidado investigar la peculiar constitución y estructura de su producto. Puede que los de literatura inglesa no se consideren enteramente autónomos, sino una prolongación del departamento de historia, con la posibilidad de declararse, ocasionalmente, dependientes del departamento de ética. Es cierto que los estudios históricos y de ética aglutinan objetos que por alguna razón se denominan artísticos. Pero los profesores no se tienen que preocupar por ello. La pasada primavera, el jefe del departamento de estudios ingleses de una institución fabulosamente equipada presentaba la siguiente objeción espontánea ante una víctima que se consideraba perjudicada al ver forzados sus propios estudios en la dirección habitual: «Este es un lugar de estudios exactos y usted quiere hacer crítica. Pues bien, aquí no admitimos la crítica porque es algo que cualquiera puede hacer». Pero nunca se debe hablar espontáneamente desde una posición profesional. Es posible que esa declaración traicionara un miedo privado que nunca debería haberse hecho público: que no se puede ser al mismo tiempo crítico y exacto, que la historia ofrece una base más sólida que la estética y que, para ser sinceros, la crítica es una tarea dolorosa para mentes que quieren estar muy seguras sobre las cosas. No era ésa la actitud con la que trabajaba Aristóteles para llegar a la

crítica en, al menos, una rama de las letras, ni es ésa la actitud de valiosas mentes jóvenes que están intentando afinar su aparato crítico para convertirlo en una herramienta de precisión, más en esta década que nunca.

No todo el mundo puede hacer crítica. Por ejemplo, cuanto más eminente (como historiador) sea un profesor de inglés, menos apto será para producir una crítica decente, a no ser que se ocupe del trabajo histórico de otro profesor en cuyo caso no se trata de crítica literaria. Es posible que dicho profesor no carezca de juicio estético al respetar una obra antigua, especialmente si entra dentro de «su periodo», puesto que habrá sido juzgada por autoridades que, a su vez, disfruten de su respeto. Al tener que enfrentarse con una obra nueva dudo que sea capaz de encontrar algo especial que decir. La crítica contemporánea no está, en absoluto, en las manos de quienes dirigen los estudios de literatura inglesa. La literatura contemporánea, dado que raramente ofrece la posibilidad de realizar los comentarios históricos habituales, se ve casi obligada a pasar por estudios críticos, si es que pasa, y a ser considerada, a duras penas, como un campo apropiado para estudios serios.

Ahí está la literatura contemporánea, esperando su crítica ¿Dónde están los profesores de literatura? Están regando sus propios jardines, elucidando la historia literaria de sus respectivos periodos. Lo mismo ocurre con sus mejores estudiantes. Los que salvan la situación y rescatan a la literatura contemporánea de la humillación de tener que quedarse sin crítica son aquellos que han tenido que abandonar la universidad antes de tiempo porque se sentían rodeados de meros historiadores, o aquellos que terminaron todos los cursos, soportaron el castigo, pero fueron lo suficientemente duros como para no dejarse absorber ni malcriar. Son críticos hechos a medida. Estos aficionados que llenan nuestras revistas y estudios críticos no son demasiado brillantes, pero cuando destacan, las universidades de las que salieron apenas pueden reclamar algo más que una pequeña participación en los honores.

No ocurre lo mismo en economía, química, sociología, teología y arquitectura. En esos campos se da por supuesto que la crítica de los resultados es la prerrogativa de aquellos que tienen una preparación formal en su teoría y técnica. El método histórico es útil y puede aplicarse con facilidad a cualquier actividad humana, pero su ejercicio no se convierte en una obsesión para el personal universitario que trabaja en otros campos; sólo los que trabajan con la literatura desean convertirse en puros historiadores. Esto ha ido demasiado lejos como para invalidar la utilidad de un equipo departamental mayor, posiblemente, que ningún otro y las abundantes ayudas de que disfrutan.

III

Posiblemente, los departamentos de literatura inglesa existan para comunicar el entendimiento del arte literario. Eso debería incluir tanto

la crítica como todo aquello que pueda comprender el término «apreciación». Dicho término parece implicar el tipo de entendimiento que se adquiere intuitivamente, sin precisar instrucción, sino por el simple hecho de haberse visto expuesto ante la presencia del producto literario. Es cierto que parte de los mejores trabajos producidos por los departamentos son los procedentes de aquellos que no hacen mucho más que leer bien en voz alta, alentando el acto privado de apreciación entre los estudiantes. Uno piensa en lo bueno que puede ser ese servicio pensando, tal vez, en el profesor Copeland de Harvard o en el decano Cross del Greeley Teachers College. Hay personas que intentan llegar al mismo lugar de una manera diferente, por considerarla, tal vez, más segura: exigiendo bastante esfuerzo memorístico para alimentar la familiaridad con la buena poesía. La defensa de su estrategia podría argumentarse diciendo que, desde cualquier punto de vista, el trabajo que ellos requieren no es tan vano como el galimatías histórico que otros profesores hacen recitar a sus alumnos, si realmente el objetivo es el entendimiento literario y no la información externa. Pero sería hacer un mal uso terminológico el emplear la palabra instrucción para referirse a la labor tanto de los profesores que leen en voz alta como de aquellos que requieren trabajo memorístico. Dichos profesores son, propiamente, guías y el museo al que aplican sus cuidados está compuesto por las obras maestras literarias más apreciadas, así como otros museos pueden estar compuestos por cuadros. Conducen a sus grupos de una obra a la siguiente haciendo las pausas apropiadas o gestos de reverencia, pero su personal y evidente contemplación de las obras maestras es, en cierto modo, contagiosa y terminan induciéndola. Naturalmente se sienten agradecidos al equipo o a los colegas que están detrás y que han enmarcado las obras, las han colgado en su escuela apropiada, en orden cronológico y han preparado el folleto informativo sobre los artistas y la situación. Posiblemente sus colegas, al mismo tiempo, se sientan bastante contentos con esta división del trabajo al pensar que realmente han hecho la labor más productiva y que, ahora, resulta apropiado que personas menos capaces hagan un poco de vendedores.

Detrás de la apreciación, que es privada, y de la crítica, que es pública y negociable, último estadio de los estudios de literatura inglesa, se encuentran los estudios históricos. Son indispensables, pero son instrumentales y no pueden ser un fin en sí mismo. En ese sentido, los estudios históricos ocupan el mismo nivel que los estudios lingüísticos: el lenguaje y la historia son apoyos.

En defensa de los estudios históricos: sin ellos ¿qué haríamos, por ejemplo, con Chaucer? Me refiero al lugar común de los estudios académicos puros, centro de cualquier programa de estudios avanzados de literatura inglesa que heroicamente pretende introducir a los estudiantes, de una vez para siempre, en la disciplina histórica. Chaucer escribe alegorías para que

los historiadores las descifren, se fija en instituciones y costumbres que no resultan familiares para nosotros. Detrás de él se encuentran muchos escritores en diversos idiomas de los que toma tanto formas como materiales. Su pensamiento hace constantes referencias a la filosofía clásica y medieval y ciencias que han desaparecido de nuestro conocimiento efectivo. Resulta necesaria una inmensa labor histórica de adaptación para que podamos prepararnos antes de realizar una aproximación estética a Chaucer o a cualquier autor que se encuentre fuera de nuestra época. La disposición mental con la que entramos en una obra antigua no es la misma con la que nos enfrentamos al día a día o con la que nos introducimos en una obra contemporánea. La primera se encuentra constreñida por limitaciones y está dispuesta de distinta manera. Tenemos que eliminar bastantes cosas de nuestra mente contemporánea que han llegado hasta ella por las condiciones modernas pero que no se encontraban, en absoluto, en periodos anteriores. Ésta es una técnica de signo negativo, una técnica de suspensión, difícil para gente práctica, científicos y modernos agresivos que siempre se han sentido orgullosos de la «verdad» o del «progreso» que ha iluminado al ser humano que, bien representada en su propio caso, ha triunfado. Por el lado positivo, debemos proporcionar a la mente las creencias precisas y las formas de pensamiento que disfrutaba en épocas anteriores, con los contenidos específicos transmitidos por la historia; esta es una técnica para hacernos creer. Todo el acto de adaptación histórica por medio de dichas técnicas, es una maravillosa proeza de flexibilidad. Ciertamente es una cosa que apenas puede justificar la instrucción universitaria, pero no es suficiente para un programa de literatura inglesa.

Los logros de los estudios históricos modernos en el campo de la literatura inglesa han sido, por añadidura, prodigiosos y deberían sentirse orgullosos. Se podría obtener una buena impresión del volumen de aprendizaje histórico de que disponen los estudiantes de inglés revisando unos cuantos capítulos de la Cambridge History, con su respectiva bibliografía. O, mejor aún, revisando cualquiera de los numerosos trabajos que han aparecido después de la Cambridge History: los manuales que contienen todo sobre autores como Chaucer, Shakespeare o Milton y que ofrecen voluminosas bibliografías; los estudios periódicos que dan buena cuenta de periodos literarios enteros.

Sólo hay un sentido en el que podríamos decir, justamente, que nunca dispondremos de suficientes estudios: nunca dispondremos de demasiados si la inteligencia crítica funciona y tiene autoridad para dirigirlos. No hay casi ningún problema crítico que no requiera arduos ejercicios en la búsqueda de datos, pero cada problema es muy específico respecto a los datos que precisa. Puede que ya se hayan encontrado montañas de datos, pero con frecuencia han sido recopilados sin propósito alguno, excepto el de amontonarlos en una gran exposición para la delicia intoxicadora de la población académica.

Para aquellos estudiantes con intereses estéticos la recompensa que proporciona gran parte de la labor histórica será desproporcionadamente mínima. El curso oficial sobre Chaucer posiblemente sea, en más de un 95 por 100, histórico y lingüístico y menos del 5 por 100 estético o crítico. Un objeto bello es una alegría para siempre, pero no se ha desarrollado porque el estudiante tiene que morderse la lengua ante él. Es un objeto artístico, con una heroica labor humana tras él y, en ese sentido, requiere discusión pública. Las posibilidades dialécticas son ilimitadas y cuando lo comprendemos nos encontramos implicados con la crítica.

IV

¿Qué es la crítica? Es más fácil preguntar ¿qué no es crítica? Es un acto evidentemente arbitrario e indefinido. Parece cierto que el acto crítico no se encuentra entre los que habitualmente llevan a cabo los profesores de literatura e inducen a realizar a sus estudiantes. Y tenemos la triste impresión de que no siempre se efectúa con pulcritud en esas composiciones informales, de escritores con cualificación perfectamente indeterminada, que aparecen impresas como reseñas de libros.

El profesor Crane excluye de la crítica los estudios históricos y neohumanistas, pero se pueden excluir más. Yo excluiría:

1. Impresiones personales que son declaraciones del efecto que produce la obra de arte en el crítico en tanto que lector. La primera ley que debe regir en la crítica, si podemos asumir semejante autoridad, es que debe ser objetiva, debe encargarse de la naturaleza del objeto y no de los efectos en el sujeto. Por lo tanto no se puede considerar crítica la afirmación de que la obra literaria correcta es la que podemos leer dos veces, o la que causa en nosotros algún sorprendente efecto psicológico, como la anulación del mundo exterior, el derramamiento de lágrimas, sensaciones viscerales o laríngeas y cosas por el estilo; o aquella que produce la ilusión perfecta o nos lleva al éxtasis espiritual; o incluso aquella que produce la catarsis de nuestras emociones. Aristóteles se ocupó de estas últimas al establecer su definición de tragedia, si bien no cometió el error de realizar también un agudo análisis de los aspectos objetivos de la obra. He leído que ciertos productores de comedias en Broadway exigen que una persona fiable se siente entre el público para contar las risas. Su método de prueba no es tan sutil como el de Aristóteles, pero a ambos les interesan los efectos. Dicho interés parece reflejar la idea de que el arte aparece porque el artista, o el empresario que haya tras él, tiene proyectos para el público, ya sean de elevada moral o de taquilla. En ambos casos es un punto de vista odioso porque niega la autonomía del artista como alguien con interés propio en el objeto artístico y, en ese sentido, la autonomía de

la misma obra que existe por sí misma. (Podemos definir un producto químico como algo que puede tener ciertos efectos curativos, pero ése no será su significado para el químico; podemos definir los juguetes, si somos padres puntillosos, como cosas que mantienen callados a nuestros hijos, pero no son eso para los diseñadores.) Lo que es más, debemos considerar como anticrítica la utilización de un amplio vocabulario que adscriba propiedades al objeto, realmente descubiertas en el sujeto, como: *emocionante*, *excitante*, *entretenido*, *triste*, *genial* y *admirable*, si no me equivoco por diferentes razones y, estrictamente, *bello* en sí mismo.

2. Sinopsis y paráfrasis. A las clases de instituto y a los clubes femeninos les encanta este tipo de procedimientos que son los más fáciles entre todos los posibles ejercicios sistemáticos en la discusión de objetos literarios. No quiero decir que los críticos nunca las utilicen en sus análisis de novela o poesía, pero no consideran que el argumento o la historia sean idénticos al contenido real. El argumento es una abstracción del contenido.

3. Los estudios históricos. Estos amparan un amplio espectro e incluyen estudios del trasfondo literario en general; biografías de los autores, con referencias especiales, evidentemente, a los rastros autobiográficos en la propia obra; aspectos bibliográficos; la cita de originales y analogías literarias y, por lo tanto, de aquello que se conoce como literatura comparada. Nada resulta más estimulante para el análisis crítico que la literatura comparada, pero puede que se realice de manera superficial si las comparaciones son mecánicas o si el estudioso se conforma con hacer meras citas paralelas.

4. Los estudios lingüísticos. Bajo esta etiqueta se arropan todos aquellos estudios que definen el significado de expresiones y palabras poco corrientes, incluidas las extranjeras y los arcaísmos e identifican sus alusiones. El beneficio que la lingüística podría aportar a la crítica sería asegurar que esta última estuviera basada en una comprensión perfectamente lógica del contenido o «interpretación». La familiaridad con todas las lenguas y literaturas del mundo no produce, necesariamente, un crítico, si bien puede salvar a alguno de graves errores.

5. Los estudios morales. Los principios morales que se aplican son los apropiados para el reseñador. Puede tratarse de la ética cristiana, de la aristotélica o de la nueva revelación proletaria, pero el contenido moral no es la totalidad del contenido, que nunca debe ser desestimada.

6. Cualquier otro estudio que se ocupe de contenidos abstractos o concretos procedentes de la obra. Casi todas las ramas del saber pueden encontrar material propio en la literatura y aprovecharlo. Se han realizado estudios sobre el domino de Chaucer de las ciencias medievales, del punto de vista de Spenser sobre la cuestión irlandesa, de las ideas legales de Shakespeare, de la geografía en Milton, de la toponimia en Hardy. El crítico puede estar informado sobre la posesión de esos materiales por parte del artista, pero su labor, en tanto que crítico, es ocuparse de su asimilación literaria.

V

Con o sin estos útiles ejercicios, que posiblemente el lector inteligente haya realizado por sí mismo, aparece el acto crítico. Austin Warren, cuyos trabajos admiro, está evidentemente dedicado al desarrollo académico del proyecto crítico, si bien es un buen representante de gran parte de la opinión académica al no encontrar razón alguna para que la crítica tenga su propio espacio, disociándose de los estudios históricos y de otros estudios. ¿Por qué no permitir que todo tipo de estudios, incluidos los críticos, florezcan juntos en un mismo acto de atención mantenida o en el mismo «curso» del programa? Pero eso es lo que se supone que se hace en el presente y yo sólo le preguntaría si considera que la crítica prospera en esas condiciones. Siempre ha tenido la oportunidad de avanzar en las manos de los profesores de literatura y no lo ha hecho. Resulta inevitable pensar en un cambio de política. Ahora la estrategia requiere, según creo, que la crítica disfrute, independientemente, de su propio trato y funcionamiento. Si se teme por sus fundamentos en la academia, los estudiosos siempre estarán dispuestos para reprobar los intentos de aplicación en estudios desvirtuados.

No pienso que la reseña de libros pueda reformarse en el sentido de pasar a ser pura crítica. Las motivaciones de los reseñadores son tan mixtas como los resultados y, de hecho, son ellas las que condicionan la mezcla del resultado. La tarea del reseñador comprende la presentación y la interpretación, así como la crítica. Lo más que les podemos pedir es que sepan cuándo comienza la crítica y que lo hagan con toda la limpieza y decisión que permita su trabajo. ¿En qué autoridad se pueden fundamentar? Yo no sé de autoridad, pero sí conozco un amplio cuerpo de estudios que son verdaderamente críticos, necesarios, y podría sugerirles otro tipo de estudios de consideración crítica si son realmente ambiciosos.

Ciertamente los estudios técnicos del arte corresponden a la crítica. No puede ser de otro modo porque la técnica no es algo peculiar del material en prosa que pueda contener una obra de arte, ni de cualquier otra cosa, excepto de la forma única de ese arte. Hay un gran número de estudios marcados por esa clasificación. El arte al que me refiero puede tratarse, por ejemplo, en estudios técnicos de poesía, si se ocupan de su métrica, de sus inversiones, solecismos, lapsos respecto a la norma lingüística de la prosa y su lógica, sus tropos, sus ficciones e invenciones por medio de las cuales logra su «distanciamiento estético» y su separación de la historia, o cualquier otro mecanismo, admitiendo que todo uso sistemático que no tiene validez para la prosa es un recurso poético. Un recurso con su propósito: el crítico superior no se conforma con la recopilación de recursos separados, sino que éstos le sugieren planteamientos más generales. El crítico se pregunta por qué la poesía, por medio de sus recursos, se empeña en disociarse de la prosa y qué es lo que intenta representar que no pueda ser representado en prosa.

Me permito introducir aquí una idea propia que puede servir como punto de partida para la discusión: la poesía se diferencia de la prosa en su aspecto técnico, por medio de los recursos que son, precisamente, su medio de escapar de la prosa. La prosa siempre aniquila algo que el poeta intenta preservar. Pero esto habría que plantearlo filosóficamente (la filosofía suena a algo duro, pero se ocupa de formas de experiencia naturales y básicas).

El crítico no debe considerar el poema como una especie de maniobra ontológica o metafísica a la desesperada. El propio poeta, en la agonía de la composición, mantiene en parte ese sentido de su trabajo. En sus poemas perpetúa un orden de existencia que en la vida real está desmoronándose. Sus poemas celebran el objeto real, individual y cualitativamente infinito. El poeta sabe que su interés práctico reducirá ese objeto vivo a un mero útil y que su ciencia lo desintegrará en abstracciones por su propia conveniencia. El poeta quiere defender de sus enemigos la existencia de su objeto, mientras que el crítico quiere saber lo que está haciendo y cómo. El crítico debe encontrar en el poema un objeto individual o poético total que tiende a la universalización, pero no puede correr la misma suerte. Su identificación del objeto poético se cifra en términos del objeto universal o del lugar común al que tiende y del tejido o la totalidad connotativa que lo mantiene a salvo. ¿Cómo llega al objeto universal? Se trata del objeto en prosa que cualquier lector puede descubrir por medio de la paráfrasis, de una especie de historia, personaje, cosa, escena o principio moral. ¿Y dónde se encuentra el tejido que impide su desviación del objeto poético? Para las leyes de la lógica de la prosa estaría en su superficialidad y, casi me atrevería a decir, que en su irrelevancia.

Se dice que un poeta puede ser distinguido por su estilo. Es ese un término comprensivo y que posiblemente apunte al carácter general de sus irrelevancias o a su tejido. Todos sus recursos técnicos contribuyen a ello, elaborando o individualizando el universal, el objeto nuclear. Idealmente, para cada poema hay un objeto lógico o universal diferenciable, pero, al mismo tiempo, un tejido de irrelevancia del que realmente no se desprende. El crítico tiene que tomar el poema por separado, o tiene que analizarlo, para desvelar todos esos aspectos. Concediéndole toda la delicadeza posible, es un trabajo burdo y parcial, comparado con la integridad vital del poema, pero sin él sería casi impensable la comprensión del valor de la poesía o de la historia natural que se oculta tras cualquier poema serio.

El lenguaje que he utilizado puede sonar un tanto formidable, pero creo que una crítica profunda generalmente trabaja con consideraciones de este tipo. Sin embargo, el crítico debe diferenciarlos, ambos términos están en su mente: el núcleo de la prosa al que puede violentamente reducir la totalidad del objeto y la diferencia, el residuo o el tejido que mantiene al objeto como poético, como un todo. Para un buen crítico el carácter de un poema se encuentra en la forma que tiene de mostrar

su cualidad residual. Sin lugar a dudas, ocasionalmente, el crítico agudo puede leer, más allá del carácter público del poeta, su historia privada en tanto que ser humano con cierta debilidad para adentrarse en una forma especial de vinculación con la prosa y la ciencia.

Creo que consideraciones parecidas pueden ser válidas para la crítica de la novela o de las artes no literarias. Señalo esto en favor de los filósofos que piensan, con propiedad, que las artes son, fundamentalmente, una sola, pero prefiero dejar su documentación para aquellos que están mejor preparados.

William K. Wimsatt (1907-1975), téorico literario norteamericano, cursó estudios en la Universidad de Georgetown (1929). Desde 1930 a 1935 fue director del departamento de anglística y profesor de latín en el Portsmouth Priory School en Rhode Island. De 1935 a 1936 estudió y dio clases en la Universidad Católica de América, para luego conseguir su doctorado en la Universidad de Yale, centro académico al que quedó vinculado hasta su muerte. Su tesis, publicada como *Prose Style of Samuel Johnson* (1941), lo inicia en los estudios del siglo dieciocho inglés. Este interés por el neoclasicismo inglés, que fructifica en títulos como *Philosophic Words: A Study of Style and Meaning in «The Rambler» and «Dictionary» of Samuel Johnson* (1948), *The Portraits of Alexander Pope* (1965) y ediciones como *Alexander Pope: Selected Poetry and Prose* (1951) o *Boswell for the Defence, 1769-1774* (1959), expresa bien a las claras su interés por la estética neoclásica, normativa, volcada al concepto de mímesis, distanciada de los excesos retóricos del XVII y los éxtasis subjetivos del XIX. El título de su estudio más conocido, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954), exhibe su apresamiento en una comprensión mimética, icónica, del arte verbal literario, que le lleva a cuestionar la arbitrariedad del signo lingüístico defendida por Saussure. La compulsión antisubjetivista de Wimsatt le condujo, por otra parte, a retomar, para fines críticos, un antiguo dogma del modernismo poético, la máxima de Archibald MacLeish en función de la cual «un poema no debe significar sino ser». La radicalidad de este aserto, sin duda matizado, se expresó en dos ensayos históricos, «La falacia intencional» y «La falacia afectiva», que Wimsatt redactó junto a Monroe Beardsley e incluyó en *The Verbal Icon*. En el primero combaten la falacia causalista o genetista, según la cual el crítico debe partir de «las causas psicológicas del poema». Ello conduciría, según Wimsatt y Beardsley, a la biografía y al relativismo. En el segundo ensayo combaten la falacia en virtud de la cual el crítico debe partir de «los efectos psicológicos del poema». Ello conduciría al impresionismo y al relativismo. Su solución alternativa es un prodigio de funcionalismo pragmático: «Juzgar un poema es como juzgar un púding o una máquina: le pedimos que funcione». Este funcionamiento, según Wimsatt, se revela como una puesta en tensión de los elementos compositivos del poema, siendo la metáfora el principio rector. Esta comprensión tensional del arte literario, muy compartida por otros miembros del *New Criticism*, quienes aplauden la comprensión del poema como artefacto, obtiene en Wimsatt tonalidades algo religiosas, muy de sabor protestante: el arte como tensión del sufrimiento espiritual. Otros estudios importantes son *Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism* (1965) y la recopilación póstuma, *Day of the Leopards. Essays in Defence of Poems* (1976). La virtud de Wimsatt reside en que la violencia de sus propuestas queda siempre protegida por una erudición teórica sobresaliente, seña de identidad de un grupo de críticos igualmente afincados en Yale, como Cleanth Brooks y René Wellek.

Monroe C. Beardsley nació en Bridgeport (Connecticut) en 1915. Fue Profesor de Filosofía en Swarthmore College, y autor de diversos artículos publicados en *Journal of the History of Ideas, Ethics, Mind, The Journal of Philosophy, Philosophical Review, The Russian Review* y *The Sewanee Review*. Su colaboración con Wimsatt en la redacción de dos ensayos célebres, «La falacia intencional» y «La falacia afectiva», le dio una cierta notoriedad entre los especialistas en teoría literaria. Es indudable la presencia de su mirada, educada en historia de la filosofía, psicología, estética y ética, en el tejido argumentativo de estos dos ensayos.

William K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardsley
La falacia intencional y La falacia afectiva*

LA FALACIA INTENCIONAL

I

En recientes debates se ha puesto a prueba la reivindicación de la «intención» del autor frente al juicio crítico, especialmente en el mantenido entre los profesores Lewis y Tillyard bajo el título *The Personal Heresy*. Pero no parece que dicha defensa, así como la mayoría de sus corolarios románticos, hayan sido cuestionados de forma generalizada. Los mencionados críticos plantearon este asunto en un breve artículo titulado «Intention», incluido en un *Diccionario* de crítica literaria, sin conseguir dar suficiente cuenta de sus implicaciones. Nosotros planteamos que ni los planes, ni las intenciones del autor son deseables ni factibles como principios de juicio ante el éxito de una obra de arte literario y nos parece que éste es un principio que se adentra en algunas de las diferencias de la historia de las actitudes críticas. Es un principio que, se acepte o rechace, apunta a la oposición polar de la «imitación» clásica y la expresión romántica. Comporta muchas verdades específicas sobre la inspiración, la autenticidad, la biografía, la historia literaria y los estudios académicos, así como algunas tendencias de la poesía contemporánea, especialmente la de su referencialidad. No hay prácticamente ningún problema de crítica literaria en el que la aproximación del crítico no se encuentre respaldada por su forma de entender la «intención».

La «intención», según utilizaremos este término, se corresponde *con lo que se ha pretendido* en una fórmula que, más o menos explícitamente, ha tenido amplia aceptación. «Para poder juzgar los resultados de un poeta, debemos *saber qué ha pretendido*». La intención es un diseño o plan en la mente del autor. La intención tiene evidentes afinidades con la actitud del autor hacia su obra, con lo que siente, con lo que le hace escribir.

Comenzamos nuestra argumentación con el resumen de una serie de proposiciones, abstraídas hasta el punto en que nos han parecido axiomáticas.

1. Un poema no adquiere su existencia por accidente. Como ha indicado el profesor Stoll, las palabras de un poema salen de una cabeza y no de un sombrero, si bien insistir en el intelecto que diseña como *causa* de un

---

* Título original: «The Intentional Fallacy» y «The Affective Fallacy», publicados en W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1954, pp. 3-18 y pp. 21-39. Traducción de Vicente Carmona.

poema no significa aceptar el diseño o la intención como el *principio* que el crítico debe utilizar para juzgar el valor de los resultados de un poeta.

2. Debemos preguntarnos cómo se supone que un crítico debe encontrar respuesta al planteamiento de la intención. ¿Cómo puede descubrir lo que intentó hacer el poeta? Si el poeta ha logrado hacerlo, el propio poema muestra lo que quería hacer y si no lo ha conseguido, el poema no será una evidencia adecuada y el crítico deberá recurrir al exterior del poema para encontrar las pruebas de una intención que no resulta efectiva en el poema. «Sólo se puede mantener un *caveat* en mente» diría un eminente intencionalista, en el momento en que su teoría se repudia a sí misma; «el objetivo de un poeta debe ser juzgado en el momento del acto creativo, es decir, por el arte del poema mismo».

3. Juzgar un poema es como juzgar un púding o una máquina: le pedimos que funcione. Sólo inferimos la intención de un artífice si funciona su artefacto. «Un poema no debe significar sino ser.» Un poema sólo puede *ser* por su *significado* –ya que su medio son las palabras– aunque *es*, simplemente *es*, puesto que no tenemos excusa para preguntarnos qué pretende o significa cualquiera de sus partes. La poesía es un logro del estilo por medio del cual se maneja, de una vez, un complejo significativo. La poesía tiene éxito porque todo, o casi todo, lo que se dice o queda implícito resulta relevante; todo lo irrelevante queda excluido, como los tropezones en un púding o los defectos en una máquina. En este sentido, la poesía difiere de los mensajes prácticos, que son aceptables si y sólo si inferimos la intención correctamente. Son más abstractos que la poesía.

4. Ciertamente, el significado de un poema puede ser personal ya que un poema expresa una personalidad o estado del alma más que un objeto físico, como una manzana. Incluso un poema lírico corto es dramático, es la respuesta de un hablante (sin importar su abstracción) ante una situación (sin importar su universalidad). Tenemos que asignar los pensamientos y actitudes del poema al hablante dramático y si lo hiciéramos respecto al autor sólo sería por medio de un acto de inferencia biográfica.

5. Por medio de la revisión, en cierto sentido, un autor puede alcanzar mejor su intención original. Pero éste es un sentido muy abstracto. Quería escribir una obra mejor, o una obra mejor dentro de cierto tipo y ya lo ha hecho, pero de esto se sigue que su primera intención concreta no era su intención. «Él era el hombre que buscábamos, es cierto», dice el rústico guardián de Hardy, «pero no era el hombre que buscábamos, pues el que buscábamos no era el que queríamos.»

El profesor Stoll se preguntaba: «¿No es el crítico un juez que no explora su propia conciencia, sino que determina el significado o intención del autor como si el poema fuera un testamento, un contrato o la constitución? El poema no es del crítico». Acertadamente diagnosticaba dos formas de irresponsabilidad, inclinándose por una de ellas, pero nuestro punto de vista es diferente. El poema no es del crítico ni del autor (queda separado del

autor al nacer y va por el mundo más allá de su voluntad de intención o su control). El poema pertenece al público, se materializa en el lenguaje, propiedad particular del público, y trata del ser humano, objeto del conocimiento público. Lo que se dice del poema está sujeto al mismo escrutinio que cualquier otra declaración lingüística o de las ciencias psicológicas.

Una de las voces críticas del artículo de nuestro *Diccionario*, Ananda K. Coomaraswamy, ha señalado que existen dos tipos de planteamientos respecto a la obra de arte: 1) si el autor logró sus intenciones; 2) si la obra de arte «debía haber sido realizada» y, por tanto, «si merece ser preservada». Según Coomaraswamy, la segunda no es «crítica de una obra de arte en tanto obra de arte», sino crítica moral; la primera es crítica artística. Pero nosotros pensamos que la segunda no tiene por qué ser crítica moral, que hay otras maneras de decidir si merece la pena conservar una obra de arte y si, en cierto modo, deben haber sido realizadas. Esa otra manera es la crítica objetiva de las obras de arte como tales lo que nos permite distinguir entre un hábil asesinato y un poema hábil. El hábil asesinato es un ejemplo aducido por Coomaraswamy y, dentro de su sistema, la diferencia entre el asesinato y el poema es simplemente moral, no artístico, ya que ambos, si se realizan según el plan previsto, son un logro artístico. Nosotros defendemos que la segunda es una investigación más valiosa que la primera y, dado que mediante la segunda, y no por la primera, podemos distinguir la poesía del asesinato, se le puede dar apropiadamente el nombre de «crítica artística».

II

No es tanto una declaración histórica como una definición decir que la falacia intencional es romántica. Cuando un retórico del siglo primero escribía que «lo sublime es el eco de un alma grande», o cuando indicaba que «Homero penetra en las acciones sublimes de sus héroes» y «comparte toda la inspiración del combate», no nos puede sorprender que se considere a ese retórico como un lejano precursor del romanticismo y que sea celebrado en los términos más encarecidos por Saintsbury. Se podría discutir lo apropiado del término romántico para Longino, pero no puede dudarse que, en un importante sentido, lo es.

Las tres preguntas para una «crítica constructiva» de Goethe eran: «¿Qué pretendía hacer el autor? ¿Era su plan razonable e importante y hasta qué punto consiguió llevarlo a cabo?». Si dejamos de lado la pregunta intermedia, nos encontramos con el sistema de Croce, culminación y cúspide de la expresión filosófica del romanticismo. Lo bello es lograr la intuición-expresión y lo feo el no lograrlo. La intuición, o parte privada del arte, es *el* hecho estético, así como el medio, o parte pública, no es en absoluto objeto de la estética.

> La Madonna de Cimabue sigue en la iglesia de Santa Maria Novella, pero ¿sigue hablando al visitante de hoy como lo hacía con los florenti-

> nos del siglo trece? *La interpretación histórica* trabaja [...] para devolvernos las condiciones psicológicas que han cambiado con el decurso de la historia. Nos permite ver una obra de arte (un objeto físico) como la *vio su autor* en el momento de su producción.

Las primeras cursivas son de Croce, las segundas nuestras. El resultado del sistema de Croce es un ambiguo énfasis en la historia. Tomando este tipo de citas como punto de partida, un crítico puede escribir aceptables análisis del significado o «espíritu» de una obra de Shakespeare o Corneille –proceso que supone un minucioso estudio histórico, pero sigue siendo crítica estética– o bien puede, con igual acierto, producir un ensayo psicológico, biográfico o cualquier otro tipo de historia no estética.

III

> Me acerqué a los poetas: trágicos, ditirámbicos, de todo tipo [...] Les presenté algunos de los pasajes más elaborados de su propia obra y les pregunté cuál era su significado [...] ¿Me creerán? No había nadie presente que hablara mejor de su poesía de lo que hablaron ellos mismos. Entonces supe que no por sabiduría escriben poesía los poetas, sino por una especie de genio e inspiración.

Esa reiterada desconfianza en los poetas que encontramos en Sócrates puede formar parte de un punto de vista rigurosamente ascético que apenas deseamos compartir, si bien el Sócrates de Platón contemplaba una verdad sobre la mente poética que el mundo, normalmente, ya no ve, por no hablar de la crítica, y lo más inspirado y afectivo que se recuerda ha procedido de los propios poetas.

Es cierto que los poetas han tenido algo que decir y no lo podían hacer críticos y profesores; su mensaje ha sido más emocionante: la poesía debe resultar tan natural como las hojas en un árbol, la poesía es la lava de la imaginación o es emoción convertida en tranquilidad. Pero es necesario que comprendamos el carácter y autoridad de esos testimonios. A estas expresiones y a las afanosas recomendaciones que suelen dar los autores sólo las separa una delgada línea. Así ocurre, por ejemplo, en Edward Young, Carlyle o Walter Pater:

> Hay dos reglas de oro en la *ética* que no son menos doradas para la *composición* que para la vida. 1. *Conócete a ti mismo.* 2. *Venérate a ti mismo.*

> Este es el gran secreto para encontrar lectores y mantenerlos: dejad que el que pueda emocionar y convencer a los otros se emocione y convenza primero él mismo. La regla de Horacio, *Si vis me flere*, es aplicable en un sentido más amplio que el literal. Para cualquier escritor, para cualquier poeta podemos decir: sé verdadero si quieres que te crean.

> ¡La verdad! No puede haber mérito, ni artificio sin ella. Lo que es más, toda belleza, a la larga, sólo es justeza con la verdad o lo que llamamos expresión, la más ajustada adecuación del habla a esa visión interior.

Y el pequeño manual para mentes poéticas de Housman nos ofrecía esta ilustración:

> Habiendo bebido una pinta de cerveza durante el almuerzo –la cerveza es un sedante para el cerebro y las tardes son la parte menos intelectual de mi vida– salía a pasear dos o tres horas. Mientras caminaba, sin pensar en nada en particular, contemplando sólo las cosas que me rodeaban y siguiendo el proceso de las estaciones, ocasionalmente aparecían en mi mente, con repentina e indescriptible emoción, uno o dos versos y, a veces, toda una estrofa.

Éstos son los términos lógicos de la serie ya citada. Ahí tenemos una confesión de cómo se escribían los poemas que nos podría servir como definición de la poesía en tanto que «emoción recordada en tranquilidad», algo que un joven poeta podría tomar literalmente como regla práctica. Tómese una pinta de cerveza, relájese, salga de paseo, no piense en nada concreto, contemple las cosas, ríndase a sí mismo, busque la verdad en su propia alma, escuche el sonido de su voz interior, descubra y exprese la *vraie vérité*.

Probablemente todo esto sean excelentes consejos para los poetas. La imaginación juvenil encendida por Wordsworth y Carlyle posiblemente se encuentre más próxima a la producción de un poema que la mente de un estudiante disciplinada por Aristóteles y Richards. Es posible que el arte de inspirar a los poetas o, al menos, de incitar a algo parecido a la poesía en los jóvenes, haya ido en nuestros días más lejos que nunca. Los libros de escritura creativa como los producidos por la Lincoln School son una prueba interesante de lo que pueden hacer los muchachos. Sin embargo, todo esto podría parecer que pertenece a un arte separado de la crítica, a una disciplina psicológica, a un sistema de autoayuda, al yoga, que el joven poeta hace bien en reconocer, pero que es totalmente diferente al arte público de evaluar poemas.

Coleridge y Arnold eran mucho mejores críticos de lo que lo han sido la mayoría de los poetas y si la tendencia crítica marchitó la poesía de Arnold y Coleridge, no resulta inconsistente con nuestro argumento, es decir, que enjuiciar poemas es diferente al arte de producirlos. Coleridge nos dejó la clásica historia «anodina» y nos contó lo que pudo sobre la génesis de un poema, lo que él llamaba «curiosidad psicológica», pero sus definiciones de la poesía y de la «imaginación» como cualidad poética, podremos encontrarlas en otras partes en términos muy diferentes.

Sería extraordinario si las claves de la escuela intencional, como «sinceridad», «fidelidad», «espontaneidad», «autenticidad», «originalidad», pudieran equipararse con términos del tipo «integridad», «relevancia», «unidad»,

«función», «madurez», «sutileza», «adecuación» y otros aún más precisos para la evaluación, es decir, si la «expresión» siempre significara logros estéticos. Pero no es así.

El arte «estético», según el profesor Curt Ducasse, ingenioso teórico de la expresión, es la objetivación consciente de los sentimientos, de la que forma parte intrínseca el momento crítico. El artista corrige la objetivación cuando no es la adecuada. Pero esto podría significar que el intento previo de objetivación de la identidad no tuvo éxito o «también podría significar que se trató de una objetivación exitosa de la identidad que, al presentarse ante nosotros con claridad, rechazamos y repudiamos en favor de otra». ¿Cuál es la norma que seguimos para aceptar o rechazar la identidad? El profesor Ducasse no lo dice. Sin embargo, sea cual fuere, esa norma es uno de los elementos en la definición del arte que no puede ser reducido a términos de objetivación. La evaluación de la obra de arte sigue siendo pública. La obra se mide frente a algo externo a su autor.

IV

Hay cierta crítica de poesía y psicología del autor que, aplicada al presente o al futuro, adopta la forma de promoción inspiradora; pero la psicología del autor también puede ser histórica y, por otra parte, nos encontramos con la biografía literaria, un estudio legítimo y atractivo en sí mismo, una aproximación a la personalidad, como indicara el profesor Tillyard, siendo el poema sólo una aproximación paralela. Ciertamente no es preciso ver una intención despectiva en el hecho de señalar, dentro del ámbito de los estudios literarios, la diferencia entre los estudios personales y los poéticos. Ahora bien, existe el peligro de confundir los estudios personales y poéticos y se suele cometer el error de escribir sobre lo personal como si fuera poético.

Las evidencias internas y externas para el significado de un poema son diferentes. Que lo interno (1) sea también público es sólo una paradoja verbal y superficial: se descubre por medio de la semántica y de la sintaxis de un poema, por medio de nuestro conocimiento cotidiano del lenguaje, de la gramática, los diccionarios y toda la literatura fuente de esos diccionarios y, en general, por medio de todo lo que constituye un lenguaje y una cultura. Así como que lo externo (2) sea privado o idiosincrásico y no forme parte de la obra en tanto que hecho lingüístico: se trata de revelaciones (en diarios, por ejemplo, en cartas, en conversaciones) sobre cómo o por qué el poeta escribió el poema (a qué dama, mientras estaba sentado en qué jardín o a la muerte de qué amigo o hermano). Existe un tipo de evidencia intermedio (3) que se refiere al carácter del autor o a significados privados o semiprivados vinculados con palabras o temas de un autor o del grupo al que pertenece. El significado de las palabras es la historia de las palabras y la biografía de un autor, su utilización de una palabra y las asociaciones que

conlleva para él, forma parte de la historia y el significado de dicha palabra. Pero los tres tipos de evidencia, especialmente la (2) y la (3), se funden en otra tan sutil que no siempre resulta fácil marcar la frontera entre ejemplos y, por lo tanto, se plantea una dificultad para la crítica. La utilización de evidencias biográficas no tiene que implicar intencionalidad porque aunque pueda ser una evidencia de las intenciones del autor, también puede serlo del significado de sus palabras y del carácter dramático de su declaración. Por otra parte, puede que nada sea así y que el crítico interesado por las evidencias de tipo (1) y, moderadamente interesado por las del tipo (3), genere a largo plazo una clase de comentario diferente al del crítico preocupado por el (2) y el (3) donde confluye con el (2).

Todo el deslumbrante desfile en *The Road to Xanadu* del profesor Lowe, por ejemplo, transita a lo largo de la frontera que separa a los tipos (2) y (3) o valientemente traspasa la romántica región del (2). «Kubla Khan», indica Lowe, «es el tejido de una visión, pero todas las imágenes que surgen de su entramado han pasado antes a través de ella y puede parecer que no hay nada accidental o fortuito en su reaparición.» No resulta suficientemente claro, ni siquiera cuando el profesor Lowe explica que hay cadenas de asociaciones, como átomos unidos, que son arrastradas en complejas relaciones con otras cadenas dentro del profundo pozo de la memoria de Coleridge y que conviven y surgen como poemas. Si no hay nada «accidental y fortuito» en la manera en que las imágenes vuelven a la superficie, eso significaría que (1) Coleridge no podría producir lo que no tenía, que estaba limitado en su creación por lo que había leído o experimentado, o (2) que habiendo recibido ciertas cadenas de asociaciones, se viera obligado a devolverlas de la manera en que lo hizo y que el valor del poema pudiera describirse siguiendo las experiencias de las que había bebido. Puede que no se acepte el último par de proposiciones (una especie de asociacionismo hartleriano que el propio Coleridge rechazaba en *Biographia*), pues ciertamente hay otras combinaciones, otros poemas, mejores o peores, que pudieron haber sido escritos por personas que hubieran leído a Bartram, Purchas, Bruce o Milton. Y esto es cierto sin importar lo que queramos añadir al brillante complejo de la lectura de Coleridge. En algunos adornos (como la frase citada) y en los títulos de los capítulos, como «La formación del espíritu», «La síntesis mágica», «Imaginación Creatrix», puede que el profesor Lowes haya querido decir más sobre los poemas de lo que realmente ha dicho. Hay una variedad un tanto engañosa en los sofisticados títulos de los capítulos. Esperamos progresar hacia una nueva etapa de la argumentación y lo que nos encontramos es con más y más fuentes, así como la insistencia sobre «la naturaleza torrencial de las asociaciones».

«Wohin der Weg?» es lo que cita el profesor Lowe como motivo de su libro. «Kein Weg! Ins Unbetretene.» Podríamos decir que, precisamente porque la manera es *unbetreten*, nos aleja del poema. Los *Travels* de Bartram contienen bastantes datos referentes a la historia de ciertas palabras y de cier-

tas concepciones floridianas que aparecen en «Kubla Khan». Y un alto porcentaje de esa historia ha permanecido y pasado a formar parte de la propia materia de nuestro lenguaje. Tal vez, alguien que haya leído a Bartram aprecie más el poema que quien no lo haya hecho o que, buscando el vocabulario de «Kubla Khan» en el *Oxford English Dictionary* o leyendo algunos de los libros que allí se citan, alguna persona pueda conocer mejor el poema. Pero añadiría muy poco al poema saber que Coleridge había leído a Bartram. Hay un amplio sentido de la vida, de las experiencias sensoriales y mentales, que se encuentra detrás de un poema y que en muchos casos lo provoca, pero nunca es necesario ni preciso conocerlo para la composición verbal y, por consiguiente, intelectual que es el poema. Para todos los objetos de nuestra variada experiencia, para cada unidad, existe una acción de la mente que corta las raíces, que difumina el contexto, de lo contrario nunca tendríamos objetos, ideas o cualquier otra cosa de la que hablar.

Es posible que no haya nada en el amplio libro del profesor Lowe que suponga un detrimento en la apreciación que cualquiera pudiera tener de *The Ancient Mariner* o de «Kubla Khan». A continuación presentamos un caso en el que la preocupación por las evidencias del tipo (3) va tan lejos que distorsiona la visión que tiene el crítico del poema (aunque es un caso no tan obvio como otros que abundan en nuestras revistas de crítica).

En un conocido poema de John Donne aparecen estos cuatro versos:

> El movimiento de la tierra trae daños y miedos
> Los hombres piensan en lo que supone y significa
> Pero la trepidación de las esferas,
> Aunque más sonora, es inocente.

Recientemente un crítico, en un elaborado análisis de los conocimientos de Donne, ha escrito lo siguiente sobre esos cuatro versos:

> Toca el pulso emocional de la situación por medio de la hábil alusión a la nueva y antigua astronomía [...]. De la nueva astronomía, el principio más radical es el «movimiento de la tierra»; de la antigua, «la trepidación de las esferas» es el movimiento de mayor complejidad [...]. El poeta exhorta a su amor a la quietud y a la calma ante su partida y para este propósito, la figura basada en el último movimiento (la trepidación), largamente aceptado por la antigua astronomía, ajustadamente apunta hacia la tensión del momento sin provocar los «daños y miedos» implícitos en la figura de la tierra en movimiento.

El argumento es plausible y se basa en la tesis, bien fundamentada, de que Donne estaba profundamente interesado por la nueva astronomía y sus repercusiones en el ámbito teológico. En varios trabajos Donne muestra su familiaridad con *De Stella Nova* de Kepler, con *Sidereus Nuncius* de Galileo, con *De Magnete* de William Gilbert y con los comentarios de Clavio a *De Sphaera* de Sacrobosco. Él mismo se refiere a la nueva ciencia en su *Sermón ante la cruz de Pablo* y en una carta a Sir Henry Goodyer. En *The First Anniversary* indica que «la nueva filosofía pone todo en duda». En su *Elegy on Prince Henry* señala que «el menor movimiento del centro» hace que «el mundo se agite».

Resulta difícil responder ante un argumento como éste e imposible refutarlo con evidencias de parecida naturaleza. No hay razón para que Donne no escribiera una estrofa en la que los dos tipos de movimiento celeste representaran, en principio, dos tipos de emoción. Y si nos llenamos de ideas astronómicas y contemplamos a Donne sólo sobre ese horizonte de la nueva ciencia, podemos llegar a creer que él también lo hizo. Pero el texto en sí mismo, el vehículo analizable de una complicada metáfora, sigue intacto. Y podemos observar que: (1) el movimiento de la tierra, según la teoría copernicana es celestial, suave y regular y, aunque pueda provocar temores religiosos o filosóficos, no puede ser asociado con la crudeza ni el prosaísmo del tipo de conmoción que el hablante del poema pretende conjurar; (2) que hay otro movimiento de la tierra, el terremoto, que tiene, precisamente, esa cualidad y que podría asociarse con el río de lágrimas y desastres de la segunda estrofa del poema; (3) que la «trepidación» es apropiada al terremoto, porque ambos son movimientos vibratorios y de temblor y la «trepidación de las esferas» es «mucho mayor» que un terremoto, pero no mayor (si es que se pueden comparar ambos movimientos por su grandeza) que el movimiento anual de la tierra; (4) ese pensar en lo que «supone y significa» muestra que el acontecimiento ha pasado, como un terremoto, no como el incesante movimiento celestial de la tierra. Es posible que el conocimiento del interés de Donne por la nueva ciencia añada un nuevo plano de significado, un matiz a la estrofa en cuestión, aunque incluso decir esto vaya contra la palabra. Tomar como corazón de la metáfora la antítesis geocéntrica o heliocéntrica es despreciar la lengua inglesa, primar la evidencia privada frente a la pública, lo externo frente a lo interno.

V

Si la distinción entre tipos de evidencias tiene implicaciones para el crítico histórico, no tiene menos para el poeta contemporáneo y sus críticos. Dado que para el poeta toda regla no es sino otra cara del juicio crítico y que el pasado es el ámbito del estudioso y del crítico, así como el futuro y el presente lo son del poeta y de los conformadores del gusto, podríamos decir que los problemas que surgen en los estudios literarios a partir de la falacia intencional son paralelos a otros que surgen en el mundo de los experimentos progresistas.

La cuestión de la «alusividad», por ejemplo, tan notoriamente apuntada en la poesía de Eliot, ciertamente consiste en un juicio falso que, frecuentemente, conlleva una falacia intencional. La frecuencia y pro-

fundidad de las alusiones literarias en la poesía de Eliot y en otros poetas, ha llevado a tantos buscadores de significados totales hasta la *Rama dorada* y el drama isabelino, que se ha convertido en una especie de lugar común presuponer que no sabemos lo que quiere decir el poeta a no ser que lo rastreemos en su lectura, suposición doblemente cargada de implicaciones intencionales. La posición adoptada por F. O. Matthiessen es muy saludable y, en parte, anticipa esa dificultad:

> Si uno lee estas palabras con oído atento y es sensible a sus repentinos cambios de movimiento, el contraste entre el Támesis real y su visión idealizada en una época anterior a que fluyera a través de una megalópolis se encuentra sutilmente transmitido por el propio movimiento, reconozcamos o no su procedencia en Spencer.

Las alusiones de Eliot funcionan cuando las conocemos e incluso, en la mayoría de los casos, cuando no las conocemos, gracias a su poder de sugerencia. Pero en muchas ocasiones nos encontramos con alusiones respaldadas por notas y resulta un interesante planteamiento pensar si dichas notas funcionan como guías para llevarnos hacia donde podamos educarnos o si son indicaciones en sí mismas sobre el carácter de las alusiones. «Casi todo lo importante [...] que resulta apropiado para la apreciación de *The Waste Land*», indicaba Matthiessen al respecto del libro de la señora Weston, «ha sido incorporado a la estructura del poema o a las notas de Eliot». Y con semejante admisión puede parecer que no resulte tan importante si Eliot inventó sus fuentes (así como Sir Walter Scott inventó epígrafes de capítulos procedentes de «obras antiguas» y autores «anónimos» y Coleridge escribió glosas marginales para *The Ancient Mariner*). Las alusiones a Dante, Webster, Marvell o Baudelaire sin duda tienen importancia porque son autores que existieron, pero dudo que se pueda decir lo mismo respecto a una alusión a un obscuro isabelino:

> el son de bocinas y motores que acercará
> a Sweeney a Mrs. Porter en primavera.

«Véase. Day, *Parliament of Bees*» apunta, Eliot,

> Cuando de repente, al escuchar, oirás
> ruido de cuernos y cacería, que traerá
> a Acteón a Diana junto a la fuente
> donde todos verán su piel desnuda.
> (Versión de J. Malpartida)

La ironía se completa con la cita misma. Aunque Eliot hubiera compuesto esos versos para acomodar sus propias fuentes no habría pérdida alguna de validez. La certeza aumenta al leer la siguiente anotación de Eliot: «No conozco los orígenes de la balada de la que proceden esos versos, me la enviaron desde Sidney, Australia». La palabra importante de esta anotación –en Mrs. Porter y su hija que se lavaban los pies con sifón– es «balada». Si los mismos versos dan la impresión de ser una «balada», la anotación no resultaría muy necesaria. A fin de cuentas, la investigación debe centrarse en la integración de dichas notas como partes del poema, puesto que aportan una información especial sobre el significado de ciertas frases de dicho poema y tienen que verse sujetas al mismo escrutinio que las otras palabras que lo componen. Matthiessen cree que las notas forman parte del precio que Eliot «tuvo que pagar para evitar lo que él hubiera considerado como amortiguar la energía de su poema al establecer vínculos conectivos extendidos en el texto mismo». Pero nos podríamos preguntar si las propias notas y su necesidad no son igualmente amortiguadoras. F. W. Bateson acertadamente ha señalado que «The Sailor Boy» de Tennyson mejoraría si se eliminaran la mitad de las estrofas y que las mejores versiones de baladas como «Sir Patrick Spens» le deben su fuerza a la audacia que muestra el juglar al dar por sentada la historia que él mismo comenta. ¿Qué ocurre si el poeta no puede dar nada por sentado en un contexto más recóndito y, en lugar de proporcionar información, proporciona notas? Podemos decir, a favor de esta opción, que al menos las notas no pretenden ser dramáticas, como lo serían de estar escritas en verso. Por otra parte, las notas pueden parecer material añadido y sin asimilar que, aun siendo necesario para el sentido del símbolo verbal, queda suelto junto al poema pero sin integrar, de manera que el símbolo queda incompleto.

Lo que pretendemos decir con el anterior análisis es que mientras las notas parecen autojustificarse como índices externos respecto a la *intención* del autor, deben ser valoradas como cualquier otra parte de la composición (un arreglo verbal especial para un contexto particular) y, una vez juzgadas de esa manera, puede ponerse en duda su realidad como partes del poema o su integración imaginativa con el resto de la composición. Mathiessen, por ejemplo, entiende que los títulos y epígrafes que Eliot pone a sus poemas son un aparato informativo, como las notas. Pero, mientras le preocupan algunas de las notas y piensa que Eliot «parece estar burlándose de sí mismo por haber escrito la nota y, al mismo tiempo, quiere transmitir algo con ella», Mathiessen cree que el mecanismo del epígrafe «no está, en absoluto, abierto a la objeción de no ser suficientemente estructural». «La *intención*», señala, «permite que el poeta asegure una expresión condensada en el propio poema». «En todos los casos, el epígrafe es *diseñado* para formar parte integral del efecto del poema». El mismo Eliot, en sus notas, justificaba su práctica poética en términos de intención:

> El «Hombre ahorcado», figura de la baraja tradicional, se ajusta a mis intenciones de dos formas: porque se asocia en mi mente con «el Dios

> ahorcado» de Frazer, y porque lo asocio a la figura encapuchada en el pasaje de los discípulos de Emaús [...] El Hombre de los Tres Bastos (una figura auténtica del Tarot) la asocio, bastante arbitrariamente, con el propio Rey Pescador (versión de J. Malpartida).

Tal vez tengamos que tomárnoslo más en serio aquí, cuando le encontramos desprevenido en una nota, que cuando comentaba en sus Norton Lectures la dificultad para decir lo que significa un poema, añadiendo lúdicamente que pensaba añadir algunos versos de *Don Juan* a la segunda edición de *Miércoles de ceniza*:

> No quiero decir que del todo entienda
> Mi propio sentido cuando me encuentro muy bien;
> Pero el hecho es que no tengo nada planeado
> De no ser un momento de alborozo.

Si Eliot y otros poetas contemporáneos tienen un fallo característico sería el de *planear* demasiado.

La alusividad en poesía es una de las múltiples facetas críticas por medio de la cual hemos pretendido ilustrar el tema más abstracto de la intencionalidad, pero puede que sea, por el momento, la ilustración más importante. La alusividad, en tanto que práctica poética, puede parecer en algunos poemas recientes un corolario extremo de la asunción del intencionalismo romántico. Como aspecto crítico es un reto y pone en primera línea, de una manera especial, la premisa básica del intencionalismo. El siguiente ejemplo, procedente de la poesía de Eliot, puede servir como epítome de las implicaciones prácticas de lo que hasta ahora hemos estado planteando. En «Canción de amor de J. Alfred Prufrock» de Eliot, hacia el final aparece este verso: «He oído a las sirenas cantándose unas a otras», que tiene cierta semejanza con el verso de John Donne, «Enséñame a escuchar a las sirenas cantar», de tal manera que para el lector un tanto familiarizado con la poesía de Donne se plantea la siguiente pregunta: ¿el verso de Eliot es una alusión a Donne? ¿Prufrock está pensando en Donne? ¿Eliot está pensando en Donne? Pensamos que hay dos maneras radicalmente distintas de responder a estas preguntas. La vía (1) del análisis poético y la exégesis, se plantea si tiene sentido preguntarse si Eliot-Prufrock estaba pensando en Donne. En la primera parte del poema, cuando Prufrock se pregunta, «¿Habría merecido la pena [...] reducir el universo a una pelota?», sus palabras adquieren la mitad de su tristeza e ironía de unos apasionados versos de «A su elusiva dama» de Marvel. Pero el exégeta puede preguntarse si las sirenas, consideradas como una «extraña visión» (oírlas, en el poema de Donne, es análogo a los efectos de la mandrágora), tienen algo que ver con las sirenas de Prufrock, que parecen ser símbolos de romance y dinamismo y que, por cierto, tienen autoridad literaria, si resulta precisa, en uno de los versos de un soneto de Gérard de Nerval. Este método de investigación puede llevarnos a la conclusión de que la semejanza entre Eliot y Donne no tiene importancia y es mejor no pensar en ella o dicho método podría tener la desventaja de no proporcionar conclusiones ciertas. Sin embargo, nosotros defendemos que ésta es la verdadera y objetiva vía de la crítica, en contraste con el segundo tipo de crítica a que puede llevar la incertidumbre de la exégesis: (2) la vía de la investigación biográfica o genética, en la que, aprovechando el hecho de que Eliot viviera, al estilo de quien quiere zanjar una apuesta, el crítico escribiría al poeta para preguntarle lo que quería decir o si tenía a Donne en mente. No nos ocuparemos de las probabilidades de que Eliot contestara que no quería decir nada o que no tenía nada en mente –respuesta bastante apropiada para semejante pregunta– o que, en un momento de distracción, proporcionara una respuesta clara e irrefutable. Lo que defendemos es que semejante respuesta para ese tipo de pregunta no tendría nada que ver con el poema «Prufrock», que no sería un planteamiento crítico. Los planteamientos críticos, a diferencia de las apuestas, no se zanjan de esa manera. Los planteamientos críticos no se solucionan consultando al oráculo.

LA FALACIA AFECTIVA

I

Como el título de este ensayo invita a su comparación con el anterior, sería relevante aclarar en este punto que creemos estar explorando dos caminos que parecen haber ofrecido convenientes desviaciones para evitar los conocidos y frecuentemente temidos obstáculos de la crítica objetiva, si bien ambos han partido de la crítica y de la poesía. La falacia intencional es la confusión entre el poema y sus orígenes, un caso especial de lo que los filósofos conocen como falacia genética. Comienza al intentar derivar la norma crítica de las causas psicológicas del poema, terminando en la biografía y el relativismo. La falacia afectiva es la confusión entre el poema y sus resultados (lo que *es* y lo que *hace*), un caso especial de escepticismo epistemológico, si bien normalmente se comporta como si tuviera un fundamento más sólido que otras formas de escepticismo. Comienza al intentar derivar la norma crítica de los efectos psicológicos del poema y termina en el impresionismo y el relativismo. El resultado de ambas falacias, la intencional y la afectiva, es que el propio poema, como objeto de juicio específicamente crítico, tiende a desaparecer.

En el presente ensayo analizaremos brevemente la historia y los frutos de la crítica afectiva, algunos de sus correlatos en la crítica cognitiva y, a partir de ahí, ciertas características cognitivas de la poesía que han hecho plausible la crítica afectiva. También observaremos las premisas de la críti-

ca afectiva según aparecen hoy en ciertas disciplinas filosóficas y pseudofilosóficas de gran influencia. La primera y principal sería la «semántica».

II

Hace veinte años I. A. Richards planteó persuasivamente la necesidad de separar el significado emotivo del referencial. Los tipos de significado definidos en su *Practical Criticism* y en *Meaning of Meaning* de Ogden y Richards, crearon, en parte por sugestión, en parte con la ayuda de la simple aseveración, una clara «antítesis» entre «el uso simbólico y emotivo del lenguaje». En *Practical Criticism* Richards hablaba de palabras «estéticas» y «proyectivas» –adjetivos por medio de los cuales proyectamos sentimientos sobre el objeto mismo, siendo éste ajeno a cualquier cualidad que se corresponda con dichos sentimientos–, y en su sucinto *Science and Poetry*, diferenciaba entre ciencia como declaración y poesía como pseudodeclaración, desempeñando la última el importante papel de hacernos sentir más cómodos con las cosas, al contrario de lo que ocurre con las declaraciones. Después de Richards y bajo la influencia del antiaristotélico *Science and Sanity* del conde Kozybski, apareció la escuela semántica de Chase, Hayakawa, Walpole y Lee. Recientemente C. L. Stevenson, en su *Ethics and Language,* ha hecho un planteamiento que, al ser más cuidadoso y explícito que los otros, puede considerarse como el mejor defensor de su causa y el que mejor muestra sus debilidades.

Uno de los puntos de su sistema en los que Stevenson pone más énfasis es en la distinción entre lo que *significa* una palabra y lo que *sugiere.* Para hacer la distinción en un caso dado hay que aplicar lo que el semiólogo llama «regla lingüística» (en terminología tradicional «definición»), cuyo papel es estabilizar las reacciones ante una palabra. Se podría decir que la palabra «atleta» *significa* alguien interesado por los deportes, entre otras cosas, pero que puede sugerir un joven alto. La regla lingüística establece que «los atletas están necesariamente interesados por los deportes, pero pueden ser o no altos». Todo esto cae dentro de lo que podríamos llamar la función *descriptiva* (o *cognitiva*) de las palabras. Para una segunda y más importante función de las palabras –es decir, la *emotiva*– no hay regla lingüística que estabilice las reacciones y, por lo tanto, dentro del sistema de Stevenson no existe una distinción paralela entre el significado y la sugerencia. Si bien Stevenson recomienda la utilización del término «significado emotivo semi-dependiente» para aquellos «significados» emotivos que son «condicionales para la *sugestividad* cognitiva del signo», su principal argumentación es que el «significado» emotivo no es correlativo ni dependiente del significado descriptivo (o cognitivo). Por lo tanto, el «significado» emotivo ha de sobrevivir a los grandes cambios del significado descriptivo y palabras con el mismo significado descriptivo tendrán «significados» emotivos muy distintos. Stevenson cree, por ejemplo, que «licencia» y «libertad» tienen, en algunos contextos, el mismo significado descriptivo, pero «significados» emotivos opuestos. Por último, piensa que hay palabras que no tienen significado descriptivo, pero sí un claro «significado» emotivo. Ése sería el caso de diverso tipo de interjecciones.

Pero una distinción más, y de gran importancia, que no aparece en el sistema de Stevenson –ni en los de sus predecesores– es el que genera su continua utilización de la palabra «significado», tanto para la función cognitiva como emotiva del lenguaje, así como la ausencia de su cuidadosa distinción entre «significado» y «sugerencia» para la emotiva. Es un hecho sobre el que merece la pena insistir que el término «significado emotivo», según es utilizado por Stevenson, y el término más cauteloso de «sentimiento», usado por Richards respecto a uno de sus cuatro tipos de «significado», no refieren a ningún significado cognitivo como el transmitido por el nombre de una emoción: «rabia» o «amor». Por el contrario, estos términos refieren a la *expresión* de estados emotivos que Stevenson y Richards creen que son producidos por ciertas palabras –por ejemplo, «licencia», «libertad», «placentero», «bello», «feo»– y, por lo tanto, conectados con la *respuesta* emotiva que estas palabras pueden evocar en el oyente. Ya que el término «significado» ha sido asignado útil y tradicionalmente a la función cognitiva o descriptiva del lenguaje, hubiera sido conveniente que estos autores hubiesen empleado, en dichos contextos, términos menos marcados. Una buena elección podría haber sido «apropiación». Dicha diferenciación en el vocabulario hubiera tenido el mérito de reflejar la profunda diferencia entre funciones lingüísticas, toda la diferencia entre la base de las emociones y las propias emociones, entre lo que las palabras significan inmediatamente y lo que evocan sus significados o, más brevemente, lo que podríamos llamar la «apropiación» de las palabras mismas.

Sin pararnos a analizar la creencia de Stevenson en que las interjecciones no tienen significado descriptivo queremos observar, de pasada, que esas palabras, en cualquier caso, sólo tienen una vaga *apropiación* emotiva, algo incompleta, inarticulada, imprecisa: «¡Oh!» (sorpresa y sentimientos afines), «¡Ah!» (lamento), «¡Puag!» (disgusto). Se precisa una referencia más descriptiva para especificar el sentimiento: «Ella descansa en paz. ¡Ah! Si yo también lo pudiera hacer». Pero parece necesario un énfasis más esencial para la posición de Stevenson –y para la de sus predecesores, incluido Richards–, dado un hecho escasamente mencionado en los estudios semánticos: es decir, que una gran y evidente zona de la *apropiación* emotiva depende directamente del significado descriptivo (con o sin palabras de valoración explícita), como cuando alguien convincentemente dice: «El general X ordenó la ejecución de 50.000 civiles detenidos» o «El general X es culpable del asesinato de 50.000 civiles detenidos». Y, en segundo lugar, por el hecho de que buena parte de la *apropiación* emotiva que no depende directamente del *significado* descriptivo, depende de la *sugerencia* descriptiva. Aquí nos encontramos con el «significado emotivo semi-dependiente» del sistema de

Stevenson, un «significado» al que, seguramente, él le asigna un papel mínimo. Podríamos decir que éste es el tipo de apropiación emotiva que surge cuando las palabras cambian de *significado* descriptivo, conservan un «significado» emotivo similar, como cuando, por ejemplo, los comunistas se hicieron con el término «democracia» y lo aplicaron a algo distinto, preservando, sin embargo, la antigua *sugerencia* descriptiva del gobierno de, por y para el pueblo. Esto se da en pares de palabras, como «libertad» y «licencia», que, aunque tengan el mismo significado descriptivo (aunque resulte dudoso), ciertamente conllevan diferentes sugerencias descriptivas. También podríamos mencionar las series de palabras del ya clásico «Catálogo de motivos» de Bentham: «humanidad, buena fe, parcialidad», «frugalidad, interés pecuniario, avaricia» u otros ejemplos establecidos de insinuación emotiva: «los animales sudan, los hombres transpiran, las mujeres resplandecen»; «yo soy firme, tú obstinado, él engreído» o la frase, «debería haber una revolución cada veinte años» a la que el experto en respuestas emotivas le asignaría, en un caso, el nombre de Karl Marx (y provocaría sospechas) o, en otro, el de Thomas Jefferson (y provocaría el aplauso).

Evidentemente, el principio se aplica a los numerosos ejemplos que ofrece la escuela de Hayakawa, Walpole y Lee. En honor a la brevedad, aunque pueda parecer un desafío quijotesco a las advertencias de esta escuela contra las generalizaciones indiscriminadas, llamamos la atención sobre *Language Habits in Human Affairs* de Irving Lee, en particular los capítulos VII y VIII. Según Lee, todo error que alguien cometa al actuar, dado que directa o indirectamente implica lenguaje o pensamiento (que se encuentra relacionado con el lenguaje), puede ser considerado como «un mal hábito lingüístico», una especie de mala utilización mágica de las palabras. No se permiten distinciones. Basil Rathbone, ante una obra titulada *El monstruo*, la devolvió sin haberla leído, pero posteriormente la aceptó con otro título. El efraimita dijo «Sibboleth» en lugar de «Shibboleth» y fue ajusticiado. Un hombre se declaraba ofendido por palabras de cuatro letras que describían acontecimientos en una novela, pero no le ofendían dichos acontecimientos. Otro hombre recibe un telegrama mal redactado según el cual su hijo había muerto. El impacto tiene un resultado fatal. Se podría pensar que con dicho ejemplo, el prejuicio simplificador de Lee se descompondría, que un hombre erróneamente informado de la muerte de su hijo cayera a su vez muerto sin que nadie pensara que era víctima de un encantamiento emotivo; o que el título de una obra es razón suficiente para que se infiera que se trata de una película de terror de serie B; que la utilización de principios fonéticos al elegir una palabra clave es más una cuestión de razón que de magia –como se utilizaban en Guadalcanal «lollapalooza» y «lullabye» contra las tácticas de infiltración–; que, en ciertos acontecimientos, las palabras de cuatro letras puedan sugerir cualidades que para un lector resulten desagradables de contemplar. Ninguno de estos ejemplos (excepto el obviamente anómalo de «Sibboleth») ofrece evidencia alguna, es decir, que lo que una palabra *hace* a una persona no puede ser adscrito más que a lo que *significa* o, si esta conexión resulta demasiado evidente, como mucho a lo que *sugiere*.

Plantearse la relación del lenguaje con objetos emotivos es la sombra y el índice de otro planteamiento sobre el estatuto de las emociones mismas. Ha sido un fenómeno cultural consistente que, durante el mismo periodo del florecimiento de la semántica, cierto tipo de antropología haya lanzado un ataque paralelo a la relación de los objetos mismos con las emociones o, más específicamente, contra la constatación de sus relaciones en sociedades humanas en distintos momentos y lugares. Gracias al tratado clásico de Westermarck sobre *Relatividad ética* sabemos, por ejemplo, que la costumbre de eliminar a los ancianos e improductivos ha sido practicada por ciertas tribus primitivas y razas nómadas. Otras costumbres como la de exponer a los bebés, la del suicidio, la de mostrar hospitalidad a los extraños –o la contraria de comérselos, la recepción de los cíclopes en lugar de la de los alcides– parecen haber disfrutado en algunas culturas de un grado de aprobación desconocido, o al menos poco habitual, entre nosotros. Pero incluso Westermarck ha indicado que las diferencias en las emociones «en gran medida se originan en diversas medidas del conocimiento, basado en la experiencia de las consecuencias de la conducta y en diferentes creencias». Es decir, las diversas emociones, aunque sean respuestas a los mismos objetos o acciones, también pueden ser respuestas a diferentes cualidades o funciones –a la finitud de Odiseo más que a su retorno o humanidad–. Opuesto a esto encontramos el hecho de que ante diferentes objetos en diferentes culturas pueda haber, en términos cognitivos, emociones de cualidades semejantes– ante la astucia de Odiseo o ante la estrategia de Montgomery en El Alamein. De lo contrario no habría manera de entender ni describir emociones ajenas, ni base sobre la que se pudiera asentar la ciencia del analista cultural.

No pretendemos concretar ningún discurso formal sobre psicología afectiva, sobre las leyes de la emoción. Sin embargo, en este momento podemos aventurarnos a establecer ciertas generalidades sobre los objetos, las emociones y las palabras. La emoción, es cierto, tiene una capacidad bien conocida para fortalecer la opinión, para encender la cognición y para crecer sobre sí misma hasta proporciones sorprendentes para la razón. Conocemos la psicología de masas, la psicosis y la neurosis, la ansiedad injustificada y todos los estados de aprehensión vagamente comprendidos y registrados, la depresión o negación, los diversos estados de melancolía o euforia. Pero no está de más recordar que todos esos estados son de hecho vagos y por ello pueden converger en el inconsciente. De nuevo nos encontramos con las formas populares y auto-reivindicativas de confesar la emoción: «Me pone a cien», «me quema» o en las novelas de Evelyn Waugh en las que un acontecimiento social o una persona te «pone enfermo». Pero estas locuciones conllevan una extensión del estric-

to significado operativo del *hecho* o del *efecto*. Un alimento o un veneno producen dolor o la muerte, pero para una emoción tenemos una razón o un objeto y no sólo una causa eficiente. Si en alguna ocasión los objetos se encuentran conectados por «congruencia emocional», como en la psicología asociativa que J. S. Mill heredó del siglo XVIII, eso sólo puede significar que emociones semejantes se asignan a varios objetos por la semejanza de los objetos o de sus relaciones. Lo que enfada a alguien es algo falso, insultante o injusto; lo que asusta es un ciclón, la masa o un loco y en todos los casos la emoción es, en cierta forma, diferente.

El turista que dijo que una cascada era bella provocó el silencioso disgusto de Coleridge, mientras que aquel que dijo que era sublime ganó su aprobación. Esto, como C. S. Lewis acertadamente observó, no es lo mismo que si el turista hubiera dicho «me siento mal» y Coleridge hubiera pensado «no, yo me siento bastante bien».

La doctrina del significado emotivo, recientemente promocionada por los semiólogos, parece haber ofrecido la base científica para un tipo de relativismo afectivo en poesía: lo personal. Es decir, si una persona puede decir correctamente, en un contexto dado, «libertad» o «licencia», con independencia de la cualidad cognitiva del contexto, por mero deseo o emoción, se concluye que un lector puede sentir «calor» o «frío» y reaccionar «mal» o «bien» al leer «libertad» o «licencia» ya sea en una oda de Keats o en un romance. La secuencia de licencias es interminable. Del mismo modo, las doctrinas de una escuela de antropología han ido tan lejos como para fortalecer otro tipo de relativismo afectivo, el cultural o histórico: la medida del valor poético por el grado de sentimiento producido en los lectores de una época dada. Una crítica psicológica diferente, la de la intención del autor, como ya indicamos en nuestro anterior ensayo, resulta consistente tanto con la piedad hacia el poeta como con la curiosidad del anticuario, habiendo sido notablemente apoyada por los estudios históricos y biográficos. Una crítica tan afectiva, si bien encuentra una fuerte oposición en los estudiosos por su personalismo e impresionismo, en el terreno de lo teórico o lo científico se encuentra con un gran apoyo por parte de la misma gente. El estudioso de la historia, aunque no esté muy interesado por su propia respuesta personal ni por la de sus estudiantes, estará intensamente interesado en todo aquello que se pueda descubrir sobre cualquiera de las personas de la audiencia de Shakespeare.

III

El apoyo de Platón a las pasiones estableció uno de los primeros ejemplos de teoría afectiva, al igual que la contraposición teórica de Aristóteles con la catarsis (con sus análogos intencionalistas modernos en las teorías de la «distensión» y la «sublimación»). También tenemos que recordar el «transporte» de la audiencia en el *Peri Hypsous* (igualar la gran alma del

poeta) y los ecos de pasión o entusiasmo que despertó entre los longinianos del siglo XVIII. Más recientemente tenemos la teoría de la infección de Tolstoy (con su análogo intencionalista en el expresionismo emotivo de Veron), la *Einfühlung* o empatía de Lipps y otras teorías del placer con ella relacionadas, con mayor o menor tendencia a la «objetivación» de Santayana: «La belleza es el placer contemplado como la cualidad de una cosa». Podemos encontrar cierta afinidad con estas teorías en algunos planteamientos sobre lo cómico durante la misma época: la teoría de la relajación de Penjon, la teoría de la risa de Max Eastman. Ogden, Richards y Wood, en su *Fundamentos de estética* proponían dieciséis tipos de teorías estéticas de las que, al menos siete, pueden ser consideradas como afectivas. Entre ellas, la teoría sinestética (la belleza es lo que produce el equilibrio de los apetitos) fue la que ellos mismos expusieron. Después sería ampliamente desarrollada por Richards en sus *Principios de crítica literaria.*

Las teorías arriba mencionadas se puede considerar que pertenecen a una rama de la crítica afectiva, a la más importante, la emotiva, si bien la teoría de la empatía, con su transferencia del yo al objeto, pertenece a una teoría afectiva paralela e igualmente antigua, la imaginativa. Esto se encuentra representado por la figura de la vivacidad, tan mencionada por la retórica: *efficacia, enargeia* o la *phantasiai* del capítulo XV del *Peri Hypsous*. Si no nos equivocamos, ésta es la imaginación, los «placeres» tan celebrados por Addison en su serie *The Spectator*. Es una imaginación implícita en las teorías de Leibniz y Baumgarten, según las cuales la belleza se encuentra en claras, pero confusas o sensuales, ideas; en las declaraciones de Warton en su *Essay on Pope*, según el cual las «representaciones vívidas [...] constituyen principalmente la verdadera poesía». En nuestra época, al igual que la forma emotiva de la teoría psicológica o afectiva ha encontrado su más destacado defensor en I. A. Richards, la forma imaginativa lo ha encontrado en Max Eastman, cuyos *Literary Mind* y *Enjoyment of Poetry* tienen mucho que decir sobre la vivacidad de las representaciones o la agudización de la conciencia.

La teoría de la intención o de la psicología del autor ha sido la convicción más intensa de los propios poetas, de Wordsworth, Keats, Housman y, desde el romanticismo, de todo joven interesado por la poesía, de los aficionados introspectivos y de los cultivadores del alma. De forma paralela, la teoría afectiva ha sido con frecuencia menos un punto de vista científico sobre la literatura que una prerrogativa, la del alma aventurándose entre obras maestras, la del maestro inspirador, la del radiador poético: el magnetismo de un rapsoda Ion, de un Saintsbury, de un Quiller-Couch, de un William Lyon Phelps. La crítica en esta teoría se ha aproximado al tono de la secta buchmanita con las tertulias revivificadoras. «Para ser honestos», indicaba Anatole France, «el crítico debería decir: caballeros voy a hablar de mí mismo a partir de Shakespeare, a partir de Racine». La sinceridad del crítico cobra importancia, como para los intencionalistas la sinceridad del poeta.

Sainstbury veneraba «una misteriosa entidad llamada el Gran Estilo», algo parecido al «Sublime longiniano». «Siempre y cuando esta perfección en la expresión adquiera tal fuerza que transmute el tema y transporte al oyente o al lector, entonces y allí existirá el Gran Estilo, con tanta intensidad y tanto tiempo como duren la transmutación de uno y el transporte del otro». Ese era el gran estilo, el estilo emotivo de la crítica afectiva del siglo XIX. Otro estilo un tanto menos rimbombante y que ya hemos podido encontrar en los artículos y reseñas dominicales, así como entre nuestros exploradores literarios, se encuentra más conectado con el imaginismo y el tipo de vivacidad defendidas por Eastman. En el *Book of the Month Club News*, Dorothy Canfield da cuenta de la fuerza de una novela: «Leer este libro es como vivir una experiencia más que leer sobre ella. Según Hans Zinsser, un poema, «no significa nada a no ser que me pueda transportar con el gentil y apasionado ritmo de su emoción, más allá de los obstáculos de la realidad, hacia los prados y ámbitos de la ilusión [...]. El único criterio para mí es si puede arrastrarme junto a él hacia la emoción y la ilusión de la belleza, el terror, la tranquilidad o, incluso, el desagrado».

Sólo se trata de un corto paso hacia lo que podríamos considerar la forma psicológica de la crítica afectiva. La belleza, indicaba Burke en el siglo XVIII, es algo que «actúa relajando las certezas de todo el sistema». Más recientemente, en el terreno del testimonio personal, nos encontramos con la experiencia sobrecogedora frecuentemente citada que aparece en una carta de Emily Dickinson, así como la piel erizada mientras Housman se afeitaba, «los escalofríos por la espalda», esa sensación «en la boca del estómago». Si la poesía se ha distinguido por ese tipo de pruebas, también la verdad. «Todo científico», le decía D. H. Lawrence a Aldous Huxley, «es un mentiroso [...] me dan igual las evidencias. Las evidencias no significan nada para mí. No las siento *aquí*». Y Huxley aclaraba que al mismo tiempo «ponía ambas manos sobre su plexo solar».

Un estadio más avanzado de la teoría afectiva, el de la alucinación, parece haber desempeñado cierto papel en la convicción neoclásica en las unidades de tiempo y espacio que encontraría su pervivencia modificada en frases de Coleridge como la «voluntaria suspensión de la incredulidad» y una «medio-fe temporal» que todavía hoy podemos encontrar en algunos libros de texto. Sin duda podríamos invocar la hipnótica hipótesis de E. D. Snyder en su defensa. Dado que esta forma de la teoría afectiva es la menos teórica en sus detalles, la de menor contenido y la que menos reclama la inteligencia crítica, en sus casos más concretos no es una teoría sino una ficción o un hecho sin relevancia crítica. En el siglo XVIII Fielding proporcionaba una acertada imagen del poder alucinatorio del teatro en su descripción cómica de Partridge viendo a Garrick representar la escena del fantasma de Hamlet: «¡Oh, señor! [...] Si yo estaba asustado, no era el único [...] si lo desea me puede llamar cobarde, pero si ese pequeño hombre sobre el escenario no estaba asustado, es que no he visto un hombre asustado en mi vida». Tal vez hoy nos encontremos menos con Partridge entre las sofisticadas audiencias de los teatros, pero sigue estando entre los miles de espectadores del cine y la radio. Se dice, y sin duda con certeza, que durante la Segunda Guerra Mundial Stefan Schnabel desempeñaba papeles de nazi en las radionovelas de una manera tan convincente que recibía numerosas cartas de queja y, en particular, la de una señora que decía que le había denunciado al general MacArthur.

IV

Se puede distinguir entre los que dan cuenta de lo que la poesía les provoca y los que fríamente investigan lo que provoca en otros. Los investigadores más resueltos entre estos últimos han terminado en la asepsia de los laboratorios poniendo a prueba con Fechner los efectos de triángulos y rectángulos, investigando qué tipo de colores sugiere un verso de Keats, o midiendo la respuesta motora que provoca su lectura. Si los animales pudieran leer poesía, el crítico del afecto podría realizar descubrimientos análogos a los de W. B. Cannon en su *Cambios corporales ante el dolor, el hambre, el miedo y la ira*: el incremento en la liberación de azúcar por el hígado, la secreción de adrenalina por las glándulas. El crítico del afecto hoy puede, si lo desea, medir el «reflejo psicogalvánico» de personas expuestas a una película, pero, como indica Herbert J. Muller en su *Science and Criticism*: «los estudiantes han demostrado una "emoción" sincera al ser mencionada la palabra "madre", si bien el galvanómetro no mostró cambio corporal alguno. Tampoco han mostrado emoción ante la palabra "prostituta", aunque el galvanómetro mostró alteraciones». Thomas Mann y un amigo salieron de una película llorando copiosamente, pero Mann utilizaba ese incidente para defender su idea de que el cine no era arte: «El arte es una fría esfera». La distancia entre los diversos niveles de experiencia psicológica y el reconocimiento del valor sigue siendo grande ya sea dentro o fuera del laboratorio. Del mismo modo, la teoría general afectiva, en el nivel literario, por las propias implicaciones de su programa, ha producido muy poca crítica. El autor del antiguo *Peri Hypsous* se muestra más débil cuando intenta explicar que la pasión y lo sublime son el paliativo o la excusa *(alexipharmaka)* de metáforas atrevidas y que las pasiones que convergen son el lenitivo o el remedio *(panakeia)* ante semejantes audacias del habla, como la hipérbole. La literatura de la catarsis se ha ocupado de preguntarse histórica y teóricamente si Aristóteles se refería a metáforas médicas o decorativas, si el genitivo que sigue a *katharsis* se refería a la cosa purgada o al objeto purificador. Incluso la temprana práctica crítica de I. A. Richards tiene poco que ver con su teoría sinestética. Su *Practical Criticism* dependía, principalmente,

de dos importantes principios constructivos de la crítica que Richards había descubierto y sobre los que insistía: (1) que el ritmo (si directo, vaga expresión de la emoción) y la forma poética en general se encuentran íntimamente conectados e interpretados por otras partes más precisas del significado poético; (2) que el significado poético es inclusivo o múltiple y, por lo tanto, sofisticado. Esta última cualidad de la poesía puede ser el correlato objetivo del estado sinestético afectivo, pero en la crítica aplicada no parece haber mucho espacio para la sinestética ni para los pequeños detalles que la componen.

Por otro lado, la declaración de algunos lectores de que un poema o un cuento induce en ellos imágenes vívidas, sentimientos intensos o un mayor grado de conciencia no puede ser refutada ni tenida en cuenta por el crítico objetivo. La información puramente afectiva es o demasiado psicológica o demasiado vaga. Los sentimientos, como claramente indicó Hegel, «son afectos puramente subjetivos en mí, en los que se disuelve la materia concreta encerrada en un círculo de máxima abstracción». La única cosa constante y predecible respecto a las imágenes vívidas que experimentan los lectores más eidéticos es, precisamente, su vivacidad, como puede comprobarse si se le pide a una clase de estudiantes normales que ilustren un cuento o si consultamos la última edición de un clásico de Navidad del que ya tuviéramos conocimiento con ilustraciones de Howard Pyle o de N.C. Wyeth. La vivacidad no es algo que se encuentre en la obra por lo que pueda ser identificada, sino el resultado de una estructura cognitiva que *es* la cosa. «La historia es buena», como suelen decir los estudiantes en sus trabajos, «porque lo deja todo a la imaginación». La opaca acumulación de detalles físicos de algunas novelas realistas ha sido apropiadamente denominada por Middleton Murry «la falacia pictórica».

Algunos teóricos, especialmente Richards, han indicado algunas de las dificultades de la crítica afectiva al señalar que no es la intensidad de la emoción lo que caracteriza a la poesía (posiblemente den mejor cuenta de ello el asesinato, los robos, la fornicación, las carreras de caballos, la guerra o incluso el ajedrez), sino la sutil cualidad de emociones establecidas que funcionan en el nivel soterrado de la disposición y la actitud. Disponemos de teorías psicológicas sobre la distancia estética, la desfamiliarización o la indiferencia, con una crítica basada en estos principios que ya ha dado grandes pasos hacia la objetividad. Si la teoría de la vivacidad imaginativa de Eastman aparece hoy principalmente en las encendidas páginas de la sección de libros de los periódicos, la campaña de los semiólogos y las equilibradas emociones de Richards, en lugar de producir su propia escuela de crítica afectiva, han contribuido notablemente a la creación de recientes escuelas de análisis cognitivo, paradoja, ambigüedad, ironía y símbolo. No siempre es cierto que las formas cognitiva y emotiva de la crítica resulten tan diferentes. Si el crítico afectivo (evitando tanto las formas psicológicas como abstractamente psicológicas) se aventurara a establecer con cierta precisión lo que *hace* un verso

–como «nos llena de una mezcla de melancolía y reverencia ante la antigüedad»–, tal afirmación sería anormal o falsa, o sería la descripción de lo que *es* el significado del verso: «el espectáculo de la enorme antigüedad en ruinas». «Lágrimas, raras lágrimas» de Tennyson, dado que trata de una emoción que el hablante, en un primer momento, parece no entender, podría considerarse un poema especialmente emotivo. «La última estrofa», indica Brooks en su reciente análisis, «evoca una intensa respuesta emocional del lector.» Pero esta afirmación no forma parte, realmente, de la crítica de Brooks respecto al poema, sino que da cuenta de su gusto por él. «La segunda estrofa» –podría haber dicho Brooks en un momento anterior de su análisis– «nos ofrece la vívida comprensión momentánea de felices experiencias pasadas que nos entristecen ante su pérdida.» Pero realmente escribe: «La conjunción de las cualidades de la tristeza y la frescura se ve reforzada por el hecho de que el mismo símbolo básico –la luz sobre las velas de un barco– haya sido empleado para sugerir ambas cualidades». La distinción entre ambas formulaciones puede parecer mínima y en el primer ejemplo que hemos presentado puede no tener ninguna importancia. Sin embargo, la diferencia entre fórmulas emotivas traducibles y otras más psicológicas y psicológicamente vagas –intraducibles cognitivamente– resulta de una gran importancia teórica. La distinción, aunque sea sutil, se encuentra en la línea divisoria entre caminos que llevan a puntos opuestos en la crítica, hacia la objetividad clásica y hacia la psicología del lector romántico.

El crítico cuyas formulaciones se inclinen hacia lo emotivo y aquel que lo haga hacia lo cognitivo, a largo plazo, producirán un tipo de crítica muy diferente.

Cuanto más específico sea el análisis de la emoción inducida por un poema, más próximo estará a las razones de dicha emoción y al propio poema y será más fiable como análisis de los que puede inducir el poema en otros lectores suficientemente informados. De hecho, proporcionará el tipo de información que permitirá a los lectores responder ante el poema. No tratará de lágrimas, angustias ni otros síntomas psicológicos, ni de sentimientos de ira, alegría, calor, frialdad, ya sean intensos o vagos, sino de sombras distintivas y relaciones entre objetos de la emoción. Es precisamente aquí donde el crítico literario encuentra una ventaja insuperable respecto al sujeto del experimento de laboratorio y respecto al registrador de las respuestas del sujeto. El crítico no contribuye a la creación de informes estadísticos sobre el poema, sino que es un maestro, explica sus significados. Sus lectores, si están atentos, no se conformarán con aceptar lo que dice como un testimonio, sino que lo someterán al escrutinio de una enseñanza.

V

La poesía, como pensaba Matthew Arnold, «adjudica una emoción a la idea; la idea *es* el hecho». Sin embargo, el crítico objetivo debe

admitir que no resulta fácil explicar cómo ocurre esto, cómo la poesía adensa y complica las ideas para que se ajusten a las emociones. T. S. Eliot, en su ensayo «Hamlet y sus poemas», encuentra insatisfactorio el estado emocional de Hamlet porque carece de un «correlato objetivo», de «una cadena de acontecimientos» que constituyen la «fórmula de esa emoción *particular*». La emoción «*excede* a los hechos según éstos aparecen». Es «inexpresable». Pero las emociones de Hamlet tienen que ser expresables, según consideramos, y verdaderamente son expresadas (por algo) en la obra, de lo contrario, Eliot no podría saber que se encuentran ahí, dejando a un lado los hechos. No resulta relevante que el propio Hamlet o Shakespeare queden eclipsados por la emoción. El segundo capítulo de *Primitivismo y decadencia* de Yvor Winters ha ido más lejos al clarificar una distinción solapada por Eliot. Sin admitir la doctrina extrema de Winters según la cual si un poema no puede ser parafraseado es un poema pobre, podemos reiterar provechosamente su tesis principal: que hay una diferencia entre el motivo, como él lo denomina, o la lógica de una emoción y la superficie o textura de un poema construido para describir esa emoción y que ambos son importantes para el poema. Creemos que Winters ha mostrado cómo pueden darse buenos poemas que traten de nada. Existe una progresión racional y una «progresión cualitativa», esta última con varios modos sutilmente relacionados, característicos de la poesía decadente. La progresión cualitativa es la sucesión, el fluir de imágenes sin apoyo argumental. «Estoy más mojado que una ostra en su pegajoso claustro, más amoratado que un don Juan caído en una alcantarilla», escribía Morris Bishop en un reciente poema cómico:

> Con más frío que un asesino viendo un thriller,
> Más raro que un rijoso mirando su lascivia en un espejo,
> Más enfadado que una víbora con una piedra en la vesícula.
> Si queréis saber por qué no puedo sino responder:
> Realmente no os importa.

El término «pseudodeclaración» era para Richards un denominación paternalista para referirse a la atractiva nulidad de los poemas. Para Winters, el término «pseudorreferencia», semejante al anterior, apunta a la clase más distinguida de progresión cualitativa y tiene connotaciones de reproche. Nos parece muy significativo que para otro crítico psicológico, Max Eastman, una parte tan importante de la poesía como pueda serlo la metáfora sea también considerada una pseudodeclaración. La realización vívida de la metáfora procede de ser, en buena medida, una obstrucción al conocimiento práctico (como una manga desgarrada al acto de vestirse). La metáfora funciona al ser anormal o errónea, una manera equivocada de decir algo. Sin insistir más en ello, debemos indicar que aparece una semejanza incómoda de esta doctrina en la estructura lógica y la textura local de la irrelevancia de Ransom.

Lo señalado por Winters parece básico. Para adelantar una breve elaboración de todo esto y volver sobre el problema de la investigación de la semántica emotiva de nuestra primera parte: es una verdad bien conocida, si bien importante, que hay dos tipos de objetos reales que tienen cualidades emotivas, aquellos objetos que son la razón de la emoción humana y los que por algún tipo de asociación apuntan a la razón o a la emoción resultante: el ladrón, el enemigo o el insulto que nos enfada y la corneta que suena de forma estridente como cuando estamos enfadados; el asesino o el criminal y el cuervo que mata pajaritos y animales o que se alimenta de carroña y es negro como la noche al abrigo de la cual los hombres cometen los crímenes. La manera en que estos dos tipos de significados emotivos confluyen en una fusión característica de la poesía es, en resumidas cuentas, el símil, la metáfora y otras formas menos definidas de asociación. Ofrecemos el siguiente ejemplo como esqueleto al que se le pueden añadir todos los otros aspectos:

I. X se siente tan enfadado como una corneta.
II. X cuya comida ha sido robada está tan enfadado como una corneta.

El número I es el poema cualitativo, el vehículo de la metáfora, el correlato objetivo –de nada–. El número II aporta el tenor de la metáfora, el motivo para sentir el enfado y, por lo tanto, hace más específico el sentimiento. La declaración completa tiene una estructura más compleja y comprobable. El elemento de aptitud, o ineptitud, es más susceptible de discusión. «La luz se espesa y el cuervo dirige su vuelo hacia la confusión del bosque». Éste podría ser el verso de un poema que no trate de nada, pero adquiere gran parte de su fuerza por el hecho de ser pronunciado por un asesino que, al caer la noche, ha enviado a sus compinches para realizar más «hechos delictivos».

Estas distinciones tienen una íntima relación con las diferencias entre las declaraciones históricas, que pueden ser la razón de emociones por ser creíbles (Macbeth ha matado al rey), y las declaraciones ficticias o poéticas, en las que aparece un importante componente sugestivo (y por lo tanto metafórico). Evidentemente, el primero tiene lugar en estado puro en contadas ocasiones, al menos para el público en general. El coronel o el oficial de inteligencia se pueden conformar con él, pero no el cronista, ni el juglar, ni el periodista. A estos últimos les debemos palabras valorativas o de emoción más o menos directas (el asesinato, la atrocidad, la carnicería) con todo el repertorio de significados sugerentes que a lo largo de la historia –teniendo un punto de partida ya sea César o Macbeth– han creado, a partir de un simple caso fáctico para la intensidad de la emoción, un objeto específico, fortalecido figurativamente, de menor intensidad pero mucho más rico emo-

tivamente. Con el declive de los héroes y de la fe en un orden externo, en el siglo pasado nos hemos encontrado con un gran florecimiento de la poesía que ha hecho todo lo posible para seguir adelante sin héroes, acciones o ficciones de ese tipo –la poesía cualitativa del análisis de Winters–. Es cierto que todo héroe o acción cuando llegan a ser ficticios dan el primer paso hacia lo simplemente cualitativo y toda poesía, mientras se encuentre separada de la historia, tiende a ser la fórmula de la emoción. El héroe y la acción son tomados como simbólicos. Una serie graduada desde el hecho hasta la cualidad podría incluir los siguientes elementos: (1) El Macbeth histórico; (2) Macbeth como protagonista trágico renacentista; (3) el Macbeth de Eliot; (4) el Macbeth de Pound. Como ha indicado Winters, «el príncipe es brevemente introducido en las notas a pie de página» en *The Waste Land* y «resulta muy dudoso que Pound fuera capaz de semejante introducción». Sin embargo, en ninguno de esos cuatro niveles se ha dado nada que se parezca a la poesía puramente emotiva. El análisis semántico que hemos ofrecido en la primera parte indicaría que incluso en los últimos estadios, una poesía de emoción pura sería una mera ilusión. Lo que nos encontramos es una poesía en la que los reyes sólo son símbolos, o una poesía de cornetas y cuervos, más que una poesía de logros humanos. Pero sí una poesía que trate de las cosas. No obstante, seguirá siendo una cuestión crítica la manera en que se unen formando patrones esas cosas y qué denominación reciben esas emociones. Según observaba C. S. Lewis, «*El romance de la rosa* no podría ser reescrito como *El romance de la cebolla* sin sufrir pérdidas».

La poesía es característicamente un discurso que trata tanto de las emociones como de los objetos, o sobre la cualidad emotiva de los objetos. Una de las cuestiones con las que se trabaja son las emociones que se corresponden con los objetos poéticos, algo que no se transmite directamente al lector como una infección o una enfermedad, ni se inflige mecánicamente como la herida que produce un cuchillo o una bala, ni se administra como un veneno, ni se expresa simplemente con expletivas, interjecciones o ritmos, sino que se presenta en sus objetos y se contempla como un patrón del conocimiento. La poesía es una manera de fijar las emociones o de hacerlas más permanentemente perceptibles cuando los objetos han experimentado un cambio funcional desde una cultura a otra o cuando, siendo simples hechos históricos, han perdido su valor emotivo al perder su inmediatez. Aunque las razones para la emoción en poesía no sean tan simples como quería Ruskin al referirse a «nobles fundamentos para emociones nobles», sí se puede trazar un importante grado de constancia en los objetos poéticos emotivos –si es que buscamos constancia– a través del devenir de la historia humana. El asesinato de Duncan por Macbeth, ya sea historia del siglo XI o crónica del XVI, nunca ha llegado a convertirse en tema de un villancico. En la obra de Shakespeare es un acto de difícil parangón por todos los componentes de traición, premeditación y horror de la conciencia. Fijado en su

galaxia de símbolos –el cuervo, el espesor de la luz, el bebé arrancado de los pechos, el puñal en el aire, el fantasma, las manos ensangrentadas– este antiguo asesinato se ha convertido en un objeto de un gran valor emotivo ya establecido. El cadáver de Polinices, un objeto todavía más antiguo y en parte lejano a nosotros por la dificultad del griego, muestra una permanencia semejante, quedando entre los motivos comprensibles frente a un deber máximo. Las costumbres funerarias han cambiado pero no la comprensibilidad de la red de aspectos, religiosos, políticos y privados que se trenzan en torno al cadáver «insepulto, deshonrado, profanado». Una vez más, ciertos objetos parcialmente oscurecidos en una época, surgen en otra y, en parte, por los esfuerzos del poeta. No es cierto que surjan de la nada. El *pathos* de Shylock, por ejemplo, no es una creación de nuestro tiempo, aunque el humanitarismo moderno, dada su propaganda, pueda suponer que aquello no era sentido por Shakespeare o Southampton, sin reconocer su propia deuda con Shakespeare. Shelley decía que «los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo» y podríamos reconocer, al menos, que los poetas han sido los primeros exponentes de las leyes del sentimiento.

Al historiador relativista de la literatura le queda la incómoda tarea de establecer los momentos culturales del pasado en los que apareció y fue apreciado por primera vez el poema y el presente hasta el que ha sobrevivido con sus claros e interrelacionados significados, su totalidad, su equilibrio y su tensión. Una estructura de objetos emotivos, tan compleja y sólida como para haber sido considerada en cualquier tiempo pasado como gran poesía, nunca se verá tan debilitada por la decadencia de la cultura humana como para no ser recuperable, al menos, por un estudiante voluntarioso. En el mismo sentido, parece apropiado hablar de una confianza semejante en la discriminación objetiva de todos los futuros fenómenos poéticos, aunque no se pueda anticipar cuáles serán las premisas o materiales que constituyan dichos poemas. Si la exégesis de algunos poemas depende de la comprensión de costumbres obsoletas o exóticas, los propios poemas resultan el informe emotivo más preciso sobre las costumbres. En los objetos emotivos finamente ideados por el poeta, así como en otras obras de arte, el historiador encuentra las pruebas más fehacientes de las emociones de la Antigüedad y el antropólogo las del primitivismo contemporáneo. Para apreciar el amor cortés ponemos los ojos en Chrétien de Troyes y en Marie de France. Ciertas actitudes de finales del siglo XIV en Inglaterra, respecto a lo caballeresco, lo monástico, respecto a la burguesía, no se encuentran mejor ilustrados en ningún sitio como en el prólogo a *Los cuentos de Canterbury*. El investigador de campo que trabaje entre los zunis o los navajos, no encontrará mejor informante que el poeta o el miembro de la tribu que pueda citar sus propios mitos. Es decir, aunque las culturas hayan cambiado y cambien, los poemas permanecen y explican.

Postestructuralismo y Deconstrucción

JACQUES DERRIDA (1930-2004) es el filósofo francés que ha trazado una de las más influyentes líneas maestras del pensamiento crítico postestructuralista: la deconstrucción. De origen argelino (El-Biar), cursó estudios de filosofía en la Escuela Normal Superior de París, de la que él mismo llegó a ser profesor en los comienzos de una carrera universitaria que le llevaría como docente y conferenciante a importantes centros académicos europeos y norteamericanos. El contexto intelectual en el que Derrida dio sus primeros pasos se caracteriza por la coexistencia de las poderosas versiones francesas de la fenomenología y el existencialismo (Sartre, Hyppolite, Wahl, Levinas, Blanchot...) con el prestigio creciente de las adaptaciones teórico-críticas del estructuralismo y la semiología (Althusser, Lacan, Barthes, Foucault, Deleuze...). Desde su primer trabajo, *Introducción a «El origen de la geometría» de E. Husserl* (1962), se decanta por una revisión de las categorías del análisis fenomenológico que dará lugar poco después a un texto de gran calado como *La voz y el fenómeno* (1967), en el que la semiótica de Husserl es sometida a un desmontaje crítico-lingüístico de sus premisas metafísicas. Este modo de proceder metacrítico, inspirado en la *Destruktion* o *Abbau* que propugnara la hermenéutica de Heidegger, se formula definitivamente como método deconstructivo en otros dos libros esenciales de 1967: *La escritura y la diferencia* y *De la Gramatología*. Centrada en el análisis micrológico de los textos de la tradición filosófica y literaria, la obra derrideana propone una reinterpretación radical de la concepción metafísica del lenguaje (el llamado *logocentrismo*) de la que el estructuralismo sería expresión cadencial y epigonal. Es así como las interpretaciones de Derrida proceden al cuestionamiento de las oposiciones sistemáticas sobre las que se ha erigido el pensamiento occidental: habla/escritura, significante/significado, exterior/interior, identidad/diferencia, etc. Deudora de una crítica desmistificadora de los valores que remonta a filósofos como Nietzsche, Heidegger y Adorno, la teoría deconstructiva plantea la difuminación de los límites entre los géneros del discurso, siendo así que sus estrategias interpretativas tienden a fundir –en aras de una idea omnicomprensiva de *escritura*– los límites que convencionalmente separan el texto filosófico del literario. Esta complicidad entre filosofía y literatura, personificada en el diálogo mantenido por Derrida con escritores como Blanchot y críticos como De Man, ha convertido a la obra del pensador francés en un paradigma imprescindible de la teoría literaria del último tercio del siglo XX. En su ya prolífica obra *in progress* constan libros como *La diseminación* (1972), *Márgenes de la filosofía* (1972), *Glas* (1974), *La verdad en pintura* (1978), *La carta postal* (1980), *Memorias para Paul de Man* (1988), *Espectros de Marx* (1993) o *Psyché* (1998).

Jacques Derrida

La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*

Presenta más problema interpretar las interpretaciones que interpretar las cosas.

Montaigne

Quizá se ha producido en la historia del concepto de estructura algo que se podría llamar un «acontecimiento» si esta palabra no llevase consigo una carga de sentido que la exigencia estructural –o estructuralista– tiene precisamente como función reducir o someter a sospecha. Digamos no obstante un «acontecimiento» y tomemos esa palabra con precauciones entre comillas. ¿Cuál sería, pues, ese acontecimiento? Tendría la forma exterior de una *ruptura* y de un *redoblamiento*.

Sería fácil mostrar que el concepto de estructura e incluso la palabra estructura tienen la edad de la *episteme*, es decir, al mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía occidentales, y que hunden sus raíces en el suelo del lenguaje ordinario, al fondo del cual va la *episteme* a recogerlas para traerlas hacia sí en un desplazamiento metafórico. Sin embargo, hasta el acontecimiento al que quisiera referirme, la estructura, o más bien la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consistente en darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura –efectivamente, no se puede pensar una estructura desorganizada– sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el *juego* de la estructura. Indudablemente el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total. Y todavía hoy una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo.

Sin embargo el centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible. En cuanto centro, es el punto donde ya no es posible la sustitución de los contenidos, de los elementos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos (que pueden ser, por otra parte, estructuras comprendidas en una estructura) está prohibida. Por lo menos ha permanecido siempre *prohibida* (y empleo esta expresión a propósito). Así, pues, siempre se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura

* Texto tomado de J. DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 383-387.

justo aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad. Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura del centro puede decirse, paradójicamente, que está *dentro de* la estructura y *fuera de* la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene *su centro en otro lugar*. El centro no es el centro. El concepto de estructura centrada –aunque representa la coherencia misma, la condición de la *episteme* como filosofía o como ciencia– es contradictoriamente coherente. Y como siempre, la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo. El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego. A partir de esa certidumbre se puede dominar la angustia, que surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego. A partir, pues, de lo que llamamos centro, y que, como puede estar igualmente dentro que fuera, recibe indiferentemente los nombres de origen o de fin, de *arkhé* o de *telos*, las repeticiones, las sustituciones, las transformaciones, permutaciones quedan siempre *cogidas* en una historia del sentido –es decir, una historia sin más– cuyo origen siempre puede despertarse, o anticipar su fin, en la forma de la presencia. Por esta razón, podría decirse quizá que el movimiento de toda arqueología, como el de toda escatología, es cómplice de esa reducción de la estructuralidad de la estructura e intenta siempre pensar esta última a partir de una presencia plena y fuera de juego.

Si esto es así, toda la historia del concepto de estructura, antes de la ruptura de la que hablábamos, debe pensarse como una serie de sustituciones de centro a centro, un encadenamiento de determinaciones del centro. El centro recibe, sucesivamente y de una manera regulada, formas o nombres diferentes. La historia de la metafísica, como la historia de Occidente, sería la historia de esas metáforas y de esas metonimias. Su forma matriz sería –y se me perdonará aquí que sea tan poco demostrativo y tan elíptico, pero es para llegar más rápidamente a mi tema principal– la determinación del ser como *presencia* en todos los sentidos de esa palabra. Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia (*eidos, archê, telos, energeia, ousía* [esencia, existencia, sustancia, sujeto], *aletheia*, trascendentalidad, consciencia, Dios, hombre, etc.).

El acontecimiento de ruptura, la irrupción a la que aludía yo al principio, se habría producido, quizá, en que la estructuralidad de la estructura ha tenido que empezar a ser pensada, es decir, repetida, y por eso decía yo que esa irrupción era repetición, en todos los sentidos de la palabra. Desde ese momento ha tenido que pensarse la ley que regía de alguna manera el deseo del centro en la constitución de la estructura, y el pro-

ceso de la significación que disponía sus desplazamientos y sus sustituciones bajo esta ley de la presencia central; pero de una presencia central que no ha sido nunca ella misma, que ya desde siempre ha estado deportada fuera de sí en su sustituto. El sustituto no sustituye a nada que de alguna manera le haya preexistido. A partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. Éste es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; este es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso –a condición de entenderse acerca de esta palabra–, es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación.

¿Dónde y cómo se produce este descentramiento como pensamiento de la estructuralidad de la estructura? Para designar esta producción, sería algo ingenuo referirse a un acontecimiento, a una doctrina o al nombre de un autor. Esta producción forma parte, sin duda, de la totalidad de una época, la nuestra, pero ya desde siempre empezó a anunciarse y a *trabajar*. Si se quisiera, sin embargo, a título indicativo, escoger algunos «nombres propios» y evocar a los autores de los discursos en los que se ha llegado más cerca de la formulación más radical de esa producción, sin duda habría que citar la crítica nietzscheana de la metafísica, de los conceptos de ser y de verdad, que vienen a ser sustituidos por los conceptos de juego, de interpretación y de signo (de signo sin verdad presente); la crítica freudiana de la presencia a sí, es decir, de la consciencia, del sujeto, de la identidad consigo, de la proximidad o de la propiedad de sí; y, más radicalmente, la destrucción heideggeriana de la metafísica, de la ontoteología, de la determinación del ser como presencia. Ahora bien, todos estos discursos destructores y todos sus análogos están atrapados en una especie de círculo. Este círculo es completamente peculiar, y describe la forma de la relación entre la historia de la metafísica y la destrucción de la historia de la metafísica: *no tiene ningún sentido* prescindir de los conceptos de la metafísica para hacer estremecer a la metafísica; no disponemos de ningún lenguaje –de ninguna sintaxis y de ningún léxico– que sea ajeno a esta historia; no podemos enunciar ninguna proposición destructiva que no haya tenido ya que deslizarse en la forma, en la lógica y los postulados implícitos de aquello mismo que aquélla querría cuestionar. Por tomar un ejemplo entre tantos otros: es con la ayuda del concepto de *signo* como se hace estremecer la metafísica de la presencia. Pero a partir del momento en que lo que se pretende mostrar así es, como acabo de sugerir, que no había significado trascendental o privilegiado, y que el campo o el juego de significación no tenía ya, a partir de ahí, límite alguno, habría

que –pero es justo eso lo que no se puede hacer– rechazar incluso el concepto y la palabra signo. Pues la significación «signo» se ha comprendido y determinado siempre, en su sentido, como signo de, significante que remite a un significado, significante diferente de su significado. Si se borra la diferencia radical ente significante y significado, es la palabra misma «significante» la que habría que abandonar como concepto metafísico. Cuanto Lévi-Strauss dice en el prefacio a *Lo crudo y lo cocido* que ha «pretendido trascender la oposición de lo sensible y lo inteligible situándose de entrada en el plano de los signos», la necesidad, la fuerza y la legitimidad de su gesto no pueden hacernos olvidar que el concepto de signo no puede por sí mismo superar esa oposición de lo sensible lo inteligible. Está determinado por esa oposición: de parte a parte y a través de la totalidad de su historia. El concepto de signo sólo ha podido vivir de esa oposición y de su sistema. Pero no podemos deshacernos del concepto de signo, no podemos renunciar a esta complicidad metafísica sin renunciar al mismo tiempo al trabajo crítico que dirigimos contra ella, sin correr el riesgo de borrar la diferencia dentro de la identidad consigo mismo de un significado que reduce en sí su significante o, lo que es lo mismo, expulsando a éste simplemente fuera de sí. Pues hay dos maneras heterogéneas de borrar la diferencia entre el significante y el significado: una, la clásica, consiste en reducir o en derivar el significante, es decir, finalmente en *someter* el signo al pensamiento; otra, la que dirigimos aquí contra la anterior, consiste en poner en cuestión el sistema en el que funcionaba la reducción anterior: y en primer lugar, la oposición de lo sensible y lo inteligible. Pues la *paradoja* está en que la reducción metafísica del signo tenía necesidad de la oposición que ella misma reducía. La oposición forma sistema con la reducción. Y lo que decimos aquí sobre el signo puede extenderse a todos los conceptos y a todas las frases de la metafísica, en particular al discurso sobre la «estructura». Pero hay muchas maneras de estar atrapados en este círculo. Son todas más o menos ingenuas, más o menos empíricas, más o menos sistemáticas, están más o menos cerca de la formulación o incluso la formalización de ese círculo. Son esas diferencias las que explican la multiplicidad de los discursos destructores y el desacuerdo entre quienes los sostienen. Es en los conceptos heredados de la metafísica donde, por ejemplo, han operado Nietzsche, Freud y Heidegger. Ahora bien, como estos conceptos no son elementos, no son átomos, como están cogidos en una sintaxis y un sistema, cada préstamo concreto arrastra hacia él toda la metafísica. Es eso lo que permite, entonces, a esos destructores destruirse recíprocamente, por ejemplo, a Heidegger, considerar a Nietzsche, con tanta lucidez y rigor como mala fe y desconocimiento, como el último metafísico, el último «platónico». Podría uno dedicarse a ese tipo de ejercicio a propósito del propio Heidegger, de Freud o de algunos otros. Y actualmente ningún ejercicio está más difundido.

MICHEL FOUCAULT (1926-1984) nace en Poitiers (Francia) en el seno de una familia de médicos (su padre y ambos abuelos son cirujanos, como después lo será su propio hermano). Inclasificable pensador, su formación como filósofo, psicólogo, historiador y arqueólogo, apunta a la dificultad de encasillarlo que el propio Foucault quiso para sí mismo. Estudia filosofía y psicología en la École Normale Supérieure de París. En 1949, se licencia en Psicología y obtiene su diploma de estudios superiores de filosofía presentando una tesis sobre Hegel, bajo la dirección de Jean Hyppolite, quien impartía clases en tal institución y con quien entabla una amistad académica y personal. Allí también coincide, tanto en su faceta de alumno como en la de profesor, con algunas de las figuras fundamentales del pensamiento francés: Pierre Bourdieu, Jean-Pierre Serres, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida o Gérard Genette. Durante la década de 1960 consigue cierta posición en las universidades francesas de Clermont-Ferrand y Vincennes. Hasta que en 1969 fue elegido para ocupar la cátedra vacante que había dejado Jean Hyppolite en el prestigioso Collège de France. La cátedra que ocupó fue «recreada» para él bajo el título de «Historia de los sistemas de pensamiento». En su lección inaugural, «El orden del discurso», aparece ya tematizado el concepto de poder en relación con el saber y el lenguaje, tres de los ejes fundamentales en la obra del autor. Este puesto lo ocupará hasta que en 1984 muere de sida. No obstante, sus estancias en otras universidades fueron constantes, así en la Universidad de California en Berkeley o en la Universidad de Uppsala (Suecia). Nietzscheano declarado, prosigue, en cierto modo, el proyecto del alemán, y coincide con otros de sus contemporáneos en esta tarea de convertir la filosofía en una crítica, un análisis transformador de la filosofía. Aunque los críticos repiten que su obra sigue un camino de distintas etapas, hemos de otorgarle a su obra una coherencia clara: eso que él mismo denominó «la búsqueda de formas inéditas de ser» y la liberación de las subjetividades, focalizadas desde distintas perspectivas. La *Historia de la locura* (1960) junto a *El nacimiento de la clínica* (1963) o *Vigilar y castigar*, fueron, desde una óptica social, el enfrentamiento a lo que la sociedad ha venido definiendo como «normal» y que ha pasado como un concepto ahistórico y transparente. Por su parte, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966) quizá sea su obra más emblemática y con la que comenzaría su método de investigación arqueológico, en evidente deuda con la genealogía nietzscheana. Por último, *La historia de la sexualidad* (1978), junto a los cursos que Foucault dedicó a las «Tecnologías del yo», prosiguieron la tarea de mostrar la historicidad de los términos en cuestión. En esta línea, la preocupación de Foucault por el pensamiento literario, ha sido, como la influencia de Heidegger, dos de sus bases privilegiadas y, a la vez, olvidadas por la crítica. Este interés por la literatura entronca directamente con su interés por discursos que históricamente han demostrado cierta marginalidad frente a los discursos del poder.

Michel Foucault

Lenguaje y literatura*

Como ustedes saben, la pregunta que ha llegado a ser célebre, «¿Qué es la literatura?», está asociada para nosotros al ejercicio mismo de la literatura, no como si esta pregunta estuviera planteada a destiempo por una tercera persona que se interroga acerca de un objeto extraño y que le fuera exterior, sino como si tuviera su lugar de origen exactamente en la literatura, como si plantear la pregunta «¿Qué es la literatura?» se fundiera con el acto mismo de escribir.

«¿Qué es la literatura?» no es en absoluto una pregunta de crítico, ni una pregunta de historiador o de sociólogo que se interrogan ante cierto hecho de lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y recoger probablemente todo su ser. Hay sin embargo una paradoja, en cualquier caso una dificultad. Acabo de decir que la literatura se aloja en la pregunta «¿Qué es la literatura?». Pero, después de todo, esta pregunta es muy reciente; apenas más antigua que nosotros. En suma, la pregunta «¿Qué es la literatura?» se puede decir que en líneas generales ha llegado hasta nosotros y ha podido formularse sólo después del acontecimiento que ha sido la obra de Mallarmé. Mientras que la literatura no tiene edad, no tiene más cronología o estado civil que el propio lenguaje humano.

Sin embargo, no estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar «literatura». Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura.

Por eso, quisiera distinguir muy claramente tres cosas. En primer lugar está el lenguaje. El lenguajes es, como saben, el murmullo de todo lo que se pronuncia, y es al mismo tiempo ese sistema transparente que hace que, cuando hablamos, se nos comprenda; en pocas palabras, el len-

---

* Texto tomado de M. FOUCAULT, *De lenguaje y literatura,* trad. I. Herrera Baquera, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 64-81.

guaje es a la vez todo el hecho de las hablas acumuladas en la historia y además el sistema mismo de la lengua.

Así pues, tenemos aquí, de un lado, el lenguaje. Por otro, están las obras. Digamos que está esa cosa extraña en el interior del lenguaje, esta configuración de lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio que le es propio y que retiene en ese espacio el derrame del murmullo, que espesa la transparencia de los signos y de las palabras, y que erige así cierto volumen opaco, probablemente enigmático. Eso es en suma lo que constituye una obra.

Hay después un tercer término, que no es exactamente ni la obra ni el lenguaje; este tercer término es la literatura. La literatura no es la forma general de cualquier obra de lenguaje, no es tampoco el lugar universal donde se sitúa la obra de lenguaje. Es de alguna manera un tercer término, el vértice de un triángulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje. Creo que una relación de este género es lo que se designa con la palabra «literatura» en su acepción clásica: la literatura en el siglo XVII que, sin más, quería designar la familiaridad que alguien, en el momento mismo en que utilizaba el lenguaje corriente, podía tener con las obras de lenguaje, el uso, la frecuentación por la que recuperaba poniéndolo al nivel de su lenguaje cotidiano lo que era en sí y para sí una obra. En esta época la relación que constituía la literatura en la época clásica sólo era un asunto de memoria, de familiaridad, de saber: era un asunto de recepción. Ahora bien, esta relación entre el lenguaje y la obra, relación que pasa por la literatura, a partir de cierto momento ha dejado de ser una relación puramente pasiva de saber y de memoria, se ha convertido en una relación activa, práctica, por eso mismo, en una relación oscura y profunda entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo. En el orden de la cronología, el momento en que la literatura se ha convertido en el tercer término activo del triángulo así constituido, es evidentemente el principio del siglo XIX –o el final del XVIII en el entorno de Chateaubriand, de Madame de Staël, de La Harpe–, en el recodo del siglo XVIII, en el momento en que éste nos abandona, se cierra sobre sí y se lleva consigo algo que ahora nos está hurtado, pero que sin duda queda por pensar si queremos pensar qué es la literatura.

Habitualmente se dice que la conciencia crítica, la inquietud reflexiva sobre lo que es la literatura se ha introducido muy tarde. En cierto modo en la rarefacción, en la desecación de la obra en el momento en que, por razones puramente históricas, la literatura no ha sido capaz de darse otro objeto que ella misma.

A decir verdad, me parece que la relación de la literatura consigo misma, la pregunta acerca de lo que es formaba desde el origen parte de su triangulación de nacimiento. La literatura no es para un lenguaje el hecho de transformarse en obra, no es tampoco para una obra el hecho de ser fabricada con el lenguaje; la literatura es un tercer punto, diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que por eso

mismo dibuja un espacio vacío, una blancura esencial donde nace la pregunta: «¿Qué es la literatura?», blancura esencial que a decir verdad es esta misma pregunta. Por consiguiente, tal pregunta no se superpone a la literatura, no se añade a ella mediante una conciencia crítica suplementaria: es el ser mismo de la literatura, originariamente cuarteado y fracturado.

Bien es cierto que no tengo el proyecto de hablarles de lo que eso sea, ni de la obra, ni de la literatura, ni del lenguaje. Pero quisiera situar en cierto modo mi lenguaje, que desgraciadamente no es ni obra ni literatura, en esa distancia, en ese apartamiento, en ese triángulo, en esa dispersión de origen donde la obra, la literatura y el lenguaje se deslumbran mutuamente, quiero decir, se iluminan y se ciegan unos a otros, para que tal vez, gracias a ello, algo de su ser llegue taimadamente hasta nosotros. Acaso estén ustedes un poco sorprendidos y decepcionados por lo poco que tengo que decirles. Pero a este poco me gustaría mucho que le prestaran atención, porque quisiera que llegase hasta ustedes este hueco del lenguaje que no deja de socavar la literatura desde que él existe, es decir, desde el siglo XIX. Querría que por lo menos les resultara patente la necesidad de desembarazarse de una idea preconcebida, de una idea que la literatura precisamente se ha hecho de sí misma, y esta idea es que la literatura es un lenguaje, un texto hecho de palabras, de palabras como las demás, pero palabras que son suficientemente y de tal manera elegidas y dispuestas que a través de ellas pase algo que es inefable.

Me parece que es todo lo contrario, que la literatura no está en absoluto hecha de algo inefable: está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar, en el sentido estricto y originario del término, fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual me parece que es posible un discurso sobre la literatura, un discurso que fuera algo distinto de las alusiones que nos han repicado en los oídos desde hace centenares de años, esas alusiones al silencio, al secreto, a lo indecible, a las modulaciones del corazón, finalmente a todos los prestigios de la individualidad, donde la crítica, hasta estos últimos tiempos, había arropado su inconsistencia.

La primera constatación es que la literatura no es aquel hecho bruto de lenguaje que se deja poco a poco penetrar por la pregunta sutil y secundaria de su esencia y de su derecho a la existencia. La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio. Aun estas palabras, oscilación y vibración, son insuficientes y bastante poco ajustadas, porque permiten suponer que hay dos polos, que la literatura es a la vez literatura y además, al mismo tiempo, lenguaje, y que habría entre la literatura y el lenguaje algo así como una indecisión. De hecho, la relación con la literatura está por completo atrapada en el espesor absolutamente inmóvil, sin movimiento, de la obra, y al mismo tiempo

tal relación es aquello por lo que la obra y la literatura se esquivan mutuamente. Porque, en un sentido, ¿cuándo es literatura la obra? La paradoja de la obra es precisamente ésta: que sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primera frase, desde la página en blanco, y, a decir verdad, no es realmente literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco, en tanto que sobre esta superficie no ha sido escrito nada aún; ¿qué es lo que hace que la literatura sea literatura?, ¿qué es lo que hace que el lenguaje que está escrito ahí sobre un libro sea literatura? Es esa especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración.

Por consiguiente, desde que la página en blanco comienza a rellenarse, desde que las palabras comienzan a transcribirse en esta superficie que es todavía virgen, en ese momento cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura, porque no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza a la literatura. De hecho, desde que una palabra está escrita en la página en blanco, página que deber ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura; es decir, cada palabra real es en cierto modo una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su expoliación. Es una expoliación que toda palabra hace, incluso la que carece de estatuto y de prestigio literario; es una expoliación que toda palabra prosaica o cotidiana realiza, es más, es una expoliación efectuada, asimismo, por toda palabra desde que es escrita.

«Mucho tiempo, he estado acostándome temprano.» Ésta es la primera frase de *En busca del tiempo perdido*. Es efectivamente en un sentido una entrada en la literatura, pero es evidente que no hay una sola de estas palabras que pertenezca a la literatura; es una entrada en la literatura no porque la frase fuera la salida a escena de un lenguaje completamente armado con los signos, con el escudo y con las marcas de la literatura, sino lisa y llanamente porque es la irrupción de un lenguaje a secas sobre una página completamente en blanco; es la irrupción del lenguaje sin señas ni armas en el umbral mismo de algo que nunca se verá en cueros: esas palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia, que será la literatura.

Es por lo demás característico que la literatura, desde que existe, desde el siglo XIX, desde que ha ofrecido a la cultura occidental esta figura extraña acerca de la que nos interrogamos, se haya dado siempre cierta tarea, y que esta tarea sea precisamente el asesinato de la literatura. A partir del siglo XIX no se trata en absoluto, entre las obras que se suceden, de la relación impugnada, reversible, por lo demás ella misma muy intrigante, que es la relación de lo antiguo y lo nuevo, y sobre la que toda la literatura clásica se ha interrogado. La relación de sucesión que aparece a partir del siglo XIX es una relación mucho más de primera hora, que sería a la vez relación de acabamiento de la literatura y de asesinato inicial de la misma. Baudelaire no es al romanticismo, Mallarmé no es a Baudelaire, el surrealismo no es a Mallarmé lo que Racine fue a Corneille o lo que Beaumarchais fue a Marivaux.

En realidad, la historicidad que aparece en el siglo XIX en el dominio de la literatura es una historicidad de un tipo completamente especial y que no se puede en ningún sentido asimilar a la que ha asegurado la continuidad o discontinuidad de la literatura hasta el siglo XVIII. La historicidad de la literatura en el siglo XIX no pasa por el rechazo de obras, por dejarlas atrás o por su recepción; la historicidad de la literatura pasa obligatoriamente por el rechazo de la literatura misma, y este rechazo de la literatura hay que tomarlo en toda la madeja muy compleja de sus negaciones. Cada acto literario nuevo, sea el de Baudelaire, de Mallarmé, de los surrealistas, poco importa, creo que por lo menos implica cuatro negaciones, cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato: en primer lugar, rechazar la literatura de los demás; en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura.

Así pues, se puede decir, creo, que a partir del siglo XIX todo acto literario se da y toma conciencia de sí como una transgresión de esa esencia pura e inaccesible que sería la literatura. Y sin embargo, en un sentido distinto, cada palabra, a partir del momento en que es escrita en esa famosa página en blanco a propósito de la cual nos interrogamos, cada palabra, sin embargo, hace señas. Hace señas a algo porque no es como una palabra normal, como una palabra ordinaria. Señala hacia algo que es la literatura. Cada palabra, a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura. Porque, a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente. Nada es verdadero lenguaje. Les desafío a encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera que se pueda considerar prestado realmente de la realidad del lenguaje cotidiano.

Y bien sé que alguna vez se produce, bien sé que algunos han entresacado precisamente diálogos reales, alguna vez incluso registrados con el magnetófono, como Butor acaba de hacer para su descripción de San Marcos, donde en cierto modo ha pegado a la descripción misma de la catedral las bandas magnéticas que han sido efectivamente entresacadas del diálogo de los que visitaban la catedral y hacían comentarios, entre los cuales unos se referían a la propia catedral y otros a la calidad de los helados que se pueden tomar en la plaza.

Pero la existencia de un lenguaje real así entresacado e introducido en la obra literaria, cuanto eso se produce, no es sino un papel pegado en un cuadro cubista. El papel pegado, en un cuadro cubista, no está ahí para convertirlo en «verdadero», está ahí, por el contrario, para horadar en

cierto modo el espacio del cuadro, y, de la misma manera el lenguaje verdadero, cuanto se introduce realmente en una obra literaria, está puesto ahí para horadar el espacio del lenguaje, para darle en cierto modo una dimensión sagital que, de hecho, no le pertenecería naturalmente. De tal modo que la obra finalmente no existe sino en la medida en que en cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura, están alumbradas por la literatura, y al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada, la literatura que, sin embargo, sostiene todas y cada una de sus palabras, y desde la primera.

Así pues, es posible decir, si quieren, que en resumidas cuentas la obra como irrupción desaparece y se disuelve en el murmullo que es la machaconería de la literatura; no hay obra que no se convierta por ello en un fragmento de literatura, un pedazo que sólo existe porque existe a su alrededor, por delante y por detrás de ella, algo así como la continuidad de la literatura.

Me parece que estos dos aspectos, el de la profanación y el de esa seña perpetuamente renovada que cada palabra hace a la literatura, permitirían esbozar en cierto modo dos figuras ejemplares y paradigmáticas de lo que es la literatura, dos figuras ajenas y que, sin embargo, tal vez se pertenezcan mutuamente. Una sería la figura de la transgresión, la figura del habla transgresora, y otra, por el contrario, la figura de todas aquellas palabras que apuntan y hacen señas hacia la literatura; de un lado, pues, el habla de transgresión, y de otro lo que llamaría la machaconería de la biblioteca. Una es la figura de lo prohibido, del lenguaje en el límite, es la figura del escritor encerrado; la otra, por el contrario, es el espacio de los libros que se acumulan, que se adosan unos a otros, y de los cuales cada uno sólo tiene la existencia almenada que lo recorta y lo repite hasta el infinito en el cielo de todos los libros posibles.

Es evidente que Sade ha sido el primero en articular, a finales del siglo XVIII, el habla de transgresión; se puede incluso decir que su obra es el punto que a la vez acoge y hace posible cualquier habla de transgresión. La obra de Sade, no cabe ninguna duda, es el umbral histórico de la literatura. En un sentido, saben ustedes que la obra de Sade es un gigantesco pastiche. No hay una sola frase de Sade que no esté enteramente vuelta hacia algo que ha sido dicho antes que él, por los filósofos del siglo XVIII, por Rousseau; no hay un solo episodio, una de esas escenas únicas, insoportables, que Sade cuenta, que no sea en realidad el pastiche irrisorio, completamente profanador, de una escena de una novela del siglo XVIII –es suficiente por lo demás seguir el nombre de los personajes para encontrar exactamente de qué ha querido Sade hacer el pastiche profanador–. Es decir, la obra de Sade tiene la pretensión, tuvo la pretensión, de ser la borradura de toda la filosofía, de toda la literatura, de todo el lenguaje que ha podido serle anterior, y la borradura de toda esa literatura en la transgresión de un habla que profanaría la página vuelta así a tornarse blanca.

Con respecto a la nominación sin reticencias, con respecto a los movimientos que recorren meticulosamente todas las posibilidades en las famosas

escenas eróticas de Sade, no se trata sino de una obra reducida al habla única de transgresión, una obra que en un sentido borra cualquier habla alguna vez escrita, y por ello abre un espacio vacío donde la literatura moderna va a tener su lugar. Creo que Sade es el paradigma mismo de la literatura. Y esta figura de Sade, que es la del habla de transgresión, tiene su doble figura del libro, del libro que se mantiene en su eternidad; tiene su doble, su opuesto, en la biblioteca, es decir, en la existencia horizontal de la literatura, esa existencia que no es, a decir verdad, sencilla, que no es unívoca, pero cuyo paradigma gemelo sería, creo, Chateaubriand.

No hay absolutamente ninguna duda de que la contemporaneidad de Sade y Chateaubriand no es un azar en la literatura. De entrada, la obra de Chateaubriand, desde su primera línea, quiere ser un libro, quiere mantenerse en el nivel de un murmullo continuo de la literatura, quiere transportarse inmediatamente a esa especie de eternidad polvorienta que es la de la biblioteca absoluta. Enseguida se orienta a alcanzar el ser sólido de la literatura, haciendo que de ese modo retroceda a una especie de prehistoria todo lo que ha podido ser dicho o escrito antes de él, Chateaubriand. De tal manera que, pasados unos cuarenta años, se puede decir, creo, que Chateaubriand y Sade constituyen los dos umbrales de la literatura contemporánea. *Attala* y *La nouvelle Justine* han salido a la luz poco más o menos al mismo tiempo. Con toda seguridad sería un fácil juego aproximarlas u oponerlas, pero lo que hay que tratar de comprender es el sistema mismo de su pertenencia mutua, el pliegue en el que nace en ese momento, a finales del siglo XVIII, al comienzo del siglo XIX, en tales obras, en tales existencias, la experiencia moderna de la literatura; creo que esta experiencia no es disociable de la transgresión en la que Sade ha convertido toda su vida y de la que ha pagado por lo demás el precio de la libertad que ya saben; con respecto a la muerte, saben igualmente que obsesionó a Chateaubriand desde el momento en que empezó a escribir; era evidente para él que la palabra que escribía no tenía sentido sino en la medida en que estaba en cierto modo ya muerta, en la medida en que ese habla flotaba más allá de la vida y más allá de su existencia; me parece que la transgresión y tránsito más allá de la muerte representan dos grandes categorías de la literatura contemporánea. Se podría decir, si lo desean, que en la literatura, en esa forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX, sólo hay dos sujetos reales, dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión, Orfeo para la muerte. Y no hay sino dos figuras de las que se habla, y a las cuales al mismo tiempo, a media voz y como de soslayo, se dirige, que son la figura de Yocasta profanada y la de Eurídice perdida y recobrada.

Me parece, pues, que estas dos categorías de la transgresión y de la muerte, o si se quiere, de lo prohibido y de la biblioteca, distribuyen poco más o menos lo que podría llamarse el espacio propio de la literatura. En cualquier caso, es en ese lugar donde algo como la literatura nos llega. Es importante darse cuenta de que la literatura, la obra literaria, no viene de una especie de blancura anterior al lenguaje, sino justamente de

la machaconería de la biblioteca, de la impureza ya asesina de la palabra, y es a partir de ese momento cuando el lenguaje realmente nos hace señas y al mismo tiempo hace señas hacia la literatura.

La obra le hace señas a la literatura; ¿qué quiere decir esto? Quiere decir que la obra llama a la literatura, que le da garantías, que se impone a sí misma cierto número de marcas que le muestran a sí y a las demás que es efectivamente literatura. A esos signos, reales, por los cuales cada palabra, cada frase indican que pertenecen a la literatura, la crítica reciente, desde Roland Barthes, los llama la escritura.

Esta escritura hace de cualquier obra, en cierto modo, una pequeña representación, algo así como un modelo concreto de la literatura. Detenta la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En este sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura. Lo que ocurre simplemente es que no lo dice en dos tiempos, un tiempo para el contenido y un tiempo para la retórica; lo dice en una unidad. Esta unidad señalada precisamente por el hecho de que la retórica, a finales del siglo XVIII, desaparece. La retórica desaparece, lo que quiere decir que la literatura misma está encargada, a partir de esa desaparición, de definir los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura.

Así pues, se puede decir, si lo desean, que la literatura, tal como existe desde la desaparición de la retórica, no tendrá la tarea de contar algo y añadir después los signos manifiestos y visibles de que eso es literatura, los signos de la retórica; va a verse obligada a tener un lenguaje único, y, sin embargo, un lenguaje bifurcado, un lenguaje desdoblado, puesto que, no diciendo sino una historia, no contando sino una cosa, deberá en cada instante mostrar y hacer visible lo que es la literatura, lo que es el lenguaje de la literatura, puesto que ha desaparecido la retórica, que era en otro tiempo la encargada de decir lo que debía ser un bello lenguaje.

Es posible, pues, decir que la literatura es un lenguaje a la vez único y sometido a la ley del doble; ocurre con la literatura lo que pasaba con el doble, en Dostoievski, esa distancia ya dada en la bruma y en el anochecer, esa otra cara mediante la cual no se deja, en el recodo de las calles, de estar doblado y que, sin embargo, viene de hecho también al encuentro del paseante, y esto hasta el pánico, que obliga a reconocer al doble en ese mismo momento en que uno se encuentra justamente frente a él.

Un juego semejante es el que se produce entre la obra y la literatura: la obra va sin cesar por delante de la literatura, la literatura es esa especie de doble que se pasea ante la obra, la obra no la reconoce nunca, la cruza, no obstante, sin detenerse, pero, justamente, carece siempre de ese momento de pánico que se encuentra en Dostoievski. En la literatura, no hay nunca encuentro absoluto entre la obra real y la literatura en carne y hueso. La obra no encuentra nunca su doble por fin dado, y, en esta medida, la obra es aquella distancia, la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura; es esta especie de espacio de desdoblamiento, el espacio de espejo, que se podría llamar el simulacro. Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si se la interroga sobre lo que es, sobre su ser mismo, sólo podría responder una cosa: que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un simulacro, un simulacro que es todo el ser de la literatura.

Creo que la obra de Proust podría mostrarnos muy bien en qué y cómo la literatura es un simulacro. *En busca del tiempo perdido*, ya se sabe, es el relato de un camino que no va de la vida de Proust a la obra de Proust, sino que va del momento en que la vida de Proust, la vida real, su vida mundana, etc., se suspende, se interrumpe, se cierra sobre sí misma, y donde, en la misma medida en que la vida se repliega sobre sí, la obra va a poder inaugurarse y abrir su propio espacio. Pero la vida de Proust, la vida real, no se cuenta nunca en la obra. Y, por otro lado, esta obra por cuya causa ha suspendido su vida y decidido interrumpir su vida mundana, esta obra no está tampoco dada nunca, puesto que Proust cuenta cómo, precisamente, va a llegar a esta obra, la obra que debería comenzar en la última línea del libro, pero que, en realidad, no está nunca dada en su cuerpo propio.

De tal manera que, en *En busca del tiempo perdido*, la palabra «perdido» tiene al menos tres significados. Por una parte, quiere decir que el tiempo de la vida aparece ahora como encerrado, lejano, irrecuperable, perdido. En contrapartida, en segundo lugar, el tiempo de la obra, que precisamente no tiene el tiempo de ser hecha, puesto que cuando el texto realmente escrito se acaba, la obra no está aún ahí, es decir, el tiempo de la obra que no ha podido llegar a hacerse sitio en el relato que debía contar la génesis de la obra, este tiempo de la obra ha sido en cierto modo despilfarrado de antemano, no solamente por la vida, sino por el relato que Proust hace de la manera en que va a escribir su obra. Y finalmente el tiempo sin hogar ni sede, tiempo sin fecha ni cronología, que flota en plena deriva, como perdido entre el lenguaje sofocado de todos los días y aquel otro, centelleante, de la obra por fin iluminada, este tiempo es el que vemos en la obra misma de Proust, que vemos aparecer por fragmentos, que vemos aparecer a la deriva, sin cronología real, es un tiempo que está perdido y que no se puede recuperar sino como pepitas de oro, por fragmentos. Si bien la obra, en Proust, no es nunca la propia obra dada en la literatura, tampoco es nada distinto, la obra real de Proust, del proyecto de hacer una obra, del proyecto de hacer literatura; pero, sin cesar, la obra real está retenida en el umbral de la literatura.

En el momento en que el lenguaje real, que cuenta esta venida de la literatura, va a callarse, para que, por fin, la obra pueda aparecer, en su habla soberana, inevitable, en ese momento la obra se acaba, el tiempo ha terminado, de tal manera que es posible decir que, en un cuarto sentido, el tiempo se pierde en el momento mismo en que se recobra.

Ven ustedes que en una obra como la de Proust no se puede decir que hay un solo momento que sea realmente la obra, no se puede decir que hay un solo momento que sea la literatura. De hecho, todo el lenguaje real de

Proust, todo el lenguaje que ahora leemos y que nosotros en particular llamamos su obra, y del que decimos que es literatura, si se le pide lo que es, no para nosotros, sino en sí, uno se apercibe de que no es ni una obra ni literatura, sino aquella especie de espacio intermedio, de espacio virtual como el que uno puede vislumbrar, pero nunca tocar, en los espejos, y este espacio de simulacro es el que da a la obra de Proust su verdadero volumen.

En esta medida es preciso convenir efectivamente que el proyecto mismo de Proust, el acto literario que realizó cuando escribió su obra, no tiene realmente ningún ser asignable, no se puede situar nunca en un punto cualquiera del lenguaje o de la literatura; de hecho, sólo es posible encontrar el simulacro, el simulacro de la literatura. Y la importancia aparente del tiempo proustiano, que, por un lado, es dispersión y marchitamiento, retorno e identidad de los momentos dichosos, por el otro, este tiempo proustiano no es sino la proyección interna, temática, dramatizada, contada, relatada, de esta distancia esencial entre la obra y la literatura, que constituye, creo, el ser profundo del lenguaje literario.

Así pues, si tenemos que caracterizar qué es la literatura, se encontraría la figura negativa de la transgresión y de lo prohibido, simbolizada por Sade, la figura de la machaconería, la imagen del hombre que desciende a la tumba con un crucifijo en la mano, ese hombre que sólo ha escrito «ultratumba»; finalmente, pues, encontramos la figura de la muerte simbolizada por Chateaubriand, y después encontramos la figura del simulacro. Otras tantas figuras, no diría que negativas, sino sin ninguna positividad, y entre las cuales el ser de la literatura me parece fundamentalmente disperso y cuarteado.

Pero tal vez carecemos aún, para definir lo que es la literatura, de algo esencial. En cualquier caso, hay algo que todavía no hemos dicho y que es, sin embargo, históricamente muy importante para saber qué es esta forma de lenguaje que ha aparecido a partir del siglo XIX. Es evidente, en efecto, que la transgresión no basta para definir del todo la literatura, puesto que había efectivamente literaturas transgresoras antes del siglo XIX. Es asimismo evidente que tampoco el simulacro basta para definirla, puesto que antes de Proust había algo así como el simulacro, y si no miren a Cervantes, que escribe el simulacro de una novela, miren igualmente a Diderot con *Jacques el fatalista*. En todos estos textos se encuentra aquel espacio virtual en el que no hay ni literatura ni obra, y donde, sin embargo, hay perpetuamente intercambio entre la obra y la literatura.

«Ah, si yo fuera novelista», le dice Jacques el fatalista a su señor, «lo que cuento sería mucho más bello que la realidad que estoy narrando; si quisiera embellecer todo lo que le cuento, vería usted como, en ese momento, esto sería bella literatura, pero no puedo, no hago literatura, estoy obligado a contar lo que es...» Y en el simulacro de literatura, en el simulacro de rechazo de literatura, es donde Diderot escribe una novela que es, en el fondo, el simulacro de una novela.

Efectivamente, el problema del simulacro, por ejemplo en Diderot, y del simulacro en la literatura a partir del siglo XIX, es importante para introducirnos en lo que me parece central en el hecho de la literatura. En *Jacques el fatalista*, en efecto, saben ustedes que la historia se despliega en varios niveles. Por una parte, el nivel uno es el relato, de Diderot, del viaje y de los diálogos entre Jacques, llamado el fatalista, y su señor. Después el relato de Diderot es interrumpido por el hecho de que Jacques, en cierto modo, toma la palabra en lugar de Diderot, y empieza a contar sus amores. Además, el relato de los amores de Jacques es interrumpido de nuevo, interrumpido por un relato de tercer nivel, por una serie de relatos de tercer nivel, donde se ve, por ejemplo, que los huéspedes, o el capitán, etc., cuentan sus propias historias. Y tenemos así en el interior del relato todo un espesor de relatos que se encajan como muñecas japonesas, y eso es lo que constituye el pastiche de la novela de aventuras de *Jacques el fatalista*.

Pero lo que es importante, lo que parece del todo característico, no es tanto esa encajadura de los relatos unos en otros, como el hecho de que en cada instante Diderot, en cierto modo, hace que el relato salte hacia atrás, y les impone, en cualquier caso, a esos relatos que se encajan, géneros de figuras retrógradas que inducen sin cesar hacia una especie de realidad, realidad de lenguaje neutro, de lenguaje primero, que sería el lenguaje de todos los días, el lenguaje del propio Diderot, el lenguaje mismo de los lectores.

Y estas figuras retrógradas son de tres clases. Se dan, en primer lugar, las reacciones de los personajes del relato encajador, los cuales en cada instante interrumpen el relato que oyen; después, en segundo lugar, tienen ustedes los personajes que se ve que aparecen en un relato encajado –en un momento dado, el huésped cuenta la historia de alguien que no se ve, que simplemente está alojado ahí, virtualmente, en el relato, y después, encontramos que bruscamente, en el relato del propio Diderot, se ve que surge el personaje real, mientras que en realidad sólo tenía estatuto de realidad encajado en el interior del relato hecho por el huésped.

Más tarde, tercera figura, en cada instante, Diderot se vuelve hacia su lector, para decirle: «Debe encontrar extraordinario lo que le cuento, pero así es como ha pasado; naturalmente, esta aventura no es conforme a las reglas de la literatura, no es conforme a las reglas de los relatos bien hechos, pero no soy dueño de mis personajes, ellos me desbordan, han llegado a mi horizonte con su pasado, con sus aventuras, con sus enigmas, no hago sino contarle las cosas tal como han pasado efectivamente...».

Así, del corazón más escondido, más indirecto del relato, hasta una realidad que es contemporánea, anterior incluso a la escritura, Diderot no hace otra cosa que desengancharse, en cierto modo, con respecto a su propia literatura. Se trata en cada instante de mostrar que, de hecho, todo ello no es literatura, y que hay un lenguaje inmediato y primero, el único sólido, sobre el que se encuentran edificados, arbitrariamente y a capricho, los propios relatos. Esta estructura es una estructura caracte-

rística de Diderot, pero que se encuentra igualmente en Cervantes, y en infinidad de relatos que van de los siglos XVI al XVIII.

Para la literatura, es decir, para la forma de lenguaje que se inaugura en el siglo XIX, juegos como el de *Jacques el fatalista*, de los que acabo de hablar, no son en realidad, más que bromas. Cuando Joyce, por ejemplo, se entretiene en hacer una novela que está, si les parece, construida por entero sobre la *Odisea*, no hace del todo como Diderot cuanto construye una novela sobre el modelo de la novela picaresca; de hecho, cuando Joyce repite a Ulises, lo repite para que en ese pliegue del lenguaje, repetido sobre sí mismo, aparezca algo que no sea como en Diderot el lenguaje de todos los días, sino algo que sea como el nacimiento mismo de la literatura. Es decir, Joyce actúa de tal modo que, en el interior de su relato, en el interior de sus frases, de las palabras que emplea, del relato infinito de la jornada de un hombre como todo el mundo en una ciudad como cualquier otra, algo se ahueca, bien sea a la vez la ausencia de la literatura y su inminencia, bien el hecho de que está ahí, la literatura, absolutamente, y está ahí absolutamente porque se trata de Ulises, pero al mismo tiempo, en la distancia, en cierto modo, si ustedes quieren, en la mayor cercanía de su alejamiento.

De aquí, sin duda, esta configuración que le es esencial al *Ulises* de Joyce: por una parte las figuras circulares, el círculo del tiempo, que va desde la madrugada hasta el anochecer del día, después el círculo del espacio, que da la vuelta a la ciudad, con el paseo del personaje. Después, fuera de estas figuras circulares, tienen ustedes una especie de relación perpendicular y virtual, una relación punto por punto, una relación biunívoca, entre cada episodio del *Ulises* de Joyce y cada aventura de la *Odisea*. Y mediante esta referencia, en cada instante, las aventuras del personaje de Joyce no están dobladas y sobreimpresionadas; por el contrario, están socavadas por la presencia ausente del personaje de la *Odisea*, que es, él, el dententador, pero detentador absolutamente lejano, nunca accesible, de la literatura.

Tal vez se podría decir, para resumir todo esto, que la obra de lenguaje, en la época clásica, no era verdaderamente literatura. ¿Por qué no se puede decir que *Jacques el fatalista*, o Cervantes, por qué no decir que Racine, o Corneille, o Eurípides son literatura, salvo naturalmente para nosotros, en la medida en que lo integramos en nuestro lenguaje? ¿Por qué, en aquel momento, la relación de Diderot con su propio lenguaje no era esa relación literaria de la he hablado hace un instante? Me parece que cabría decir lo siguiente; lo que sucede es que, en la época clásica, en cualquier caso antes de finales del siglo XVIII, toda obra existía en función de cierto lenguaje mudo y primitivo que ella estaría encargada de restituir.

Ese lenguaje mudo era en cierto modo el fondo inicial, el fondo absoluto del que toda obra en lo sucesivo venía a desprenderse, en cuyo interior venía a alojarse. Ese lenguaje mudo, lenguaje anterior a los lenguajes, era la palabra de Dios, era la verdad, era el modelo, eran los clásicos, era

la Biblia, dándole a la palabra misma «biblia» su sentido absoluto, es decir, su sentido común. Había una especie de libro previo, que era la verdad, que era la naturaleza, que era la palabra de Dios, y que, en cierto modo, ocultaba en él y pronunciaba al mismo tiempo toda la verdad.

Y ese lenguaje soberano y retenido era tal que, por una parte, cualquier otro lenguaje, cualquier lenguaje humano, cuando quería ser una obra, debía lisa y llanamente volver a traducirlo, volver a transcribirlo, repetirlo, restituirlo. Pero, por otro lado, el lenguaje, de Dios, de la naturaleza o de la verdad, estaba, sin embargo, oculto. Era el fundamento de cualquier desvelamiento y, no obstante, él mismo estaba oculto, no se podía transcribir directamente. De ahí la necesidad de los deslizamientos, de las torsiones de palabras, de todo ese sistema que se llama precisamente la retórica. Después de todo, ¿qué eran las metáforas, las metonimias, las sinécdoques, etc., sino el esfuerzo por, con palabras humanas que son oscuras y ocultas en sí misma, reencontrar, mediante un juego de aberturas y como a través de enredos, ese lenguaje mudo que la obra tenía como sentido y como tarea restituir y restaurar?

Dicho de otro modo: entre un lenguaje charlatán, que no decía nada, y un lenguaje absoluto, que lo decía todo, pero no mostraba nada, era preciso que hubiera un lenguaje intermedio, lenguaje intermedio que llevaba de nuevo del lenguaje charlatán al lenguaje mudo de la naturaleza y de Dios, y era precisamente el lenguaje literario. Si llamamos signos, con Berkeley, con los filósofos del siglo XVIII, a eso mismo que antes era dicho por la naturaleza o por Dios, es posible decir, lisa y llanamente, que la obra clásica se caracteriza por el hecho de que se trataba, mediante un juego de figuras, que eran las figuras de la retórica, de llevar de nuevo la espesura, la opacidad, la oscuridad del lenguaje a la transparencia, a la luminosidad misma de los signos.

Por el contrario, la literatura comienza cuando ha callado, para el mundo occidental, o para una parte del mundo occidental, aquel lenguaje que no se había dejado de oír, de percibirse, de estar supuesto durante milenios. A partir del siglo XIX, se deja de estar a la escucha de ese habla primera y, en su lugar, se deja oír el infinito del murmullo, el amontonamiento de las hablas ya dichas; en esas condiciones, la obra no tiene que tomar cuerpo en las figuras de la retórica, que valdrían como signos de un lenguaje mudo y absoluto, la obra sólo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que se ha dicho, y que, por la fuerza de su repetición, borra a la vez todo lo que ha sido dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura.

Se puede decir, si quieren, que la literatura comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro sustituye al espacio de la retórica.

Por lo demás, es muy curioso constatar que el libro sólo se ha convertido en un acontecimiento, en el ser de la literatura muy tarde. Cuatro siglos después del momento en que ha sido realmente, técnicamente, materialmente inventado, es cuando el libro ha obtenido estatuto en la literatura; y el Libro de Mallarmé es el primer libro de la literatura, el Libro de Mallarmé,

ese proyecto fundamentalmente fracasado, ese proyecto que no podía sino fracasar, es, si les parece, la incidencia del logro de Gutenberg en la literatura. El Libro de Mallarmé, que quiere repetir y anular al mismo tiempo todos los demás libros, ese libro que, en su blancura, roza el ser definitivamente escapado de la literatura, responde al gran libro mudo, pero lleno de signos, que la obra clásica procuraba copiar, procuraba representar. El Libro de Mallarmé responde a aquel gran libro, pero, al mismo tiempo, lo sustituye, es el atestado de su desaparición.

Se comprende por qué, ahora, en su celebridad, y no solamente en ella, sino en su esencia, por una parte, la obra clásica no era algo distinto de una re-presentación, porque tenía que re-presentar un lenguaje que estaba ya hecho, y por eso, en el fondo, la esencia misma de la obra clásica, se la encuentra siempre, ya sea en Shakespeare o en Racine, en el teatro, porque se está en el mundo de la representación; y, a la inversa, la esencia de la literatura, en el sentido estricto del término, a partir del siglo XIX, no es en el teatro donde se la va a encontrar, sino precisamente en el libro.

Y es finalmente en el libro, ese libro asesino de todos los otros libros, que asume al mismo tiempo en él el proyecto, siempre frustrado, de hacer literatura, donde la literatura encuentra y funda su ser. Si el libro existía, y con una realidad muy densa, desde hace siglos, antes de esta invención de la literatura, él no era, en realidad, el lugar de la literatura, sólo era una ocasión material de hacer que transite el lenguaje. La mejor prueba es que *Jacques el fatalista* escapaba o buscaba escapar, sin cesar, del embrujo de los libros de aventuras, mediante aquellos saltos hacia atrás de los que hemos hablado; del mismo modo Don Quijote y Cervantes.

Pero, de hecho, si la literatura realiza su ser en el libro, no acoge plácidamente la esencia del libro –por lo demás el libro, en realidad, no tiene esencia, no la tiene fuera de lo que contiene–, por eso, la literatura será siempre el simulacro del libro; hace como si fuera un libro, hace que semeje ser una serie de libros. Por eso, igualmente, no puede realizarse sino mediante la agresión y la violencia contra todos los demás libros, mucho más, mediante la agresión y la violencia contra la esencia plástica, irrisoria, femenina del libro. La literatura es transgresión, la literatura es la virilidad del lenguaje contra la feminidad del libro, pero, ¿qué puede ser finalmente ella sino un libro entre todos los demás, un libro junto a todos los demás, en el espacio lineal de la biblioteca? Que acaso la literatura no pueda ser sino, precisamente, una endeble existencia póstuma del lenguaje responde a que a esta literatura, ahora que todo su ser está en el libro, no le es posible no ser, fatalmente, de ultratumba.

Así, en el espesor único, abierto y cerrado del libro, en las hojas que están a la vez en blanco y cubiertas de signos, en el volumen único, porque cada libro es único, pero semejante a todos porque todos los libros se parecen, lo que se recoge es algo así como el ser mismo de la literatura; literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o

del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. En la literatura sólo hay un sujeto que habla, habla de uno solo, y es el libro, esa cosa que Cervantes, lo recuerdan, había hasta tal punto querido quemar, el libro, esa cosa de la que Diderot había querido, en *Jacques el fatalista*, tan a menudo escaparse, el libro, esta cosa en la que Sade ha estado, lo saben, encerrado, y en la que nosotros en particular estamos, también nosotros, encerrados.

Roland Barthes
«S/Z»*

La evaluación

Se dice que a fuerza de ascesis algunos budistas alcanzan a ver un paisaje completo en un haba. Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato: ver todos los relatos del mundo (tantos como hay y ha habido) en una sola estructura: vamos a extraer de cada cuento un modelo, pensaban, y luego con todos esos modelos haremos una gran estructura narrativa que revertiremos (para su verificación) en cualquier relato: tarea agotadora («*Ciencia con paciencia, El suplicio es seguro*») y finalmente indeseable, pues en ella el texto pierde su diferencia. Esta diferencia no es evidentemente una cualidad plena, irreductible (según una visión mítica de la creación literaria), no es lo que designa la individualidad de cada texto, lo que lo nombra, lo señala, lo rubrica, lo termina; por el contrario, es una diferencia que no se detiene y se articula con el infinito de los textos, de los lenguajes, de los sistemas: una diferencia de la que cada texto es el retorno. Por lo tanto, hay que elegir: o bien colocar todos los textos en un vaivén demostrativo, equipararlos bajo la mirada de la ciencia in-diferente, obligarlos a reunirse inductivamente con la copia de la que inmediatamente se los hará derivar, o bien devolver a cada texto no su individualidad, sino su juego, recogerlo –aun antes de hablar de él– en el paradigma infinito de la diferencia, someterlo de entrada a una tipología fundadora, a una evaluación. ¿Cómo plantear entonces el valor de un texto? ¿Cómo fundar una primera tipología de los textos? La evaluación fundadora de todos los textos no puede provenir de la ciencia, pues la ciencia no evalúa; ni de la ideología, pues el valor ideológico de un texto (moral, estético, político, alético) es un valor de representación, no de producción (la ideología no trabaja, «refleja»). Nuestra evaluación sólo puede estar ligada a una práctica, y esta práctica es la de la escritura. De un lado está lo que se puede escribir, y del otro, lo que ya no es posible escribir: lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella: ¿qué textos aceptaría yo escribir (reescribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (reescrito): lo *escribible*. ¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del

* Texto tomado de R. Barthes, *S/Z*, trad. Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI, 1980, pp. 9-25. [Sobre R. Barthes, véase p. 164.]

texto. Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector. Este lector está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad, y, ¿por qué no decirlo?, de *seriedad*: en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un *referéndum*. Por lo tanto, frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo *legible*. Llamaremos clásico a todo texto legible.

La interpretación

Tal vez no haya nada que decir de los textos escribibles. Primero: ¿dónde encontrarlos? Con toda seguridad no en la lectura (o al menos muy poco: por azar, fugitiva y oblicuamente en algunas obras-límites): el texto escribible no es una cosa, es difícil encontrarlo en librerías. Segundo: siendo su modelo productivo (y no ya representativo), suprime toda crítica que, al ser producida, se confundiría con él: reescribirlo no sería sino diseminarlo, dispersarlo en el campo de la diferencia infinita. El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente* (que lo transformaría fatalmente en pasado); el texto escribible somos *nosotros en el momento de escribir*, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura. Pero ¿y los textos legibles? Son productos (no producciones), forman la enorme masa de nuestra literatura. ¿Cómo diferenciar nuevamente esta masa? Es necesaria una segunda operación consiguiente a la evaluación que ha clasificado en un principio los textos, pero más precisa que ella, basada en la apreciación de una cierta cantidad, del *más o menos* que puede movilizar cada texto. Esta nueva operación es la *interpretación* (en el sentido que Nietzsche daba a esta palabra). Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho. Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversi-

ble; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista,* son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); de este texto absolutamente plural, los sistemas de sentido pueden adueñarse, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible. Sin embargo, esta afirmación necesaria es difícil, pues al mismo tiempo que nada existe fuera del texto, no hay tampoco un *todo* del texto (que, por reversión, sería el origen de un orden interno, reconciliación de las partes complementarias bajo la mirada paternal del modelo representativo): es necesario simultáneamente librar al texto de su exterior y de su totalidad. Todo esto quiere decir que en el texto plural no puede haber estructura narrativa, gramática o lógica del relato; si en algún momento éstas dejan que nos acerquemos es *en la medida* (dando a esta expresión su pleno valor cuantitativo) en que estamos frente a textos no totalmente plurales: textos cuyo plural es más o menos parsimonioso.

En contra de la connotación

Para estos textos moderadamente plurales (es decir, simplemente polisémicos) existe un apreciador medio que sólo puede captar una cierta porción, mediana, del plural, instrumento a la vez demasiado preciso y demasiado impreciso para ser aplicado a los textos unívocos, y demasiado pobre para ser aplicado a los textos multivalentes, reversibles y francamente indecidibles (a los textos íntegramente plurales). Este *modesto* instrumento es la connotación. Para Hjelmslev, que ha dado una definición de ella, la connotación es un sentido secundario, cuyo significante está constituido por un signo o un sistema de significación principal que es la denotación: si E es la expresión, C el contenido y R la relación de los dos que funda el signo, la fórmula de la connotación es: (ERC)RC. Sin duda porque no se la ha limitado, sometido a una tipología de los textos, la connotación no tiene buena prensa. Unos (digamos los filólogos), decretando que todo texto es unívoco, poseedor de un sentido verdadero, canónico, remiten los sentidos simultáneos, secundarios a la nada de las elucubraciones críticas. Otros (digamos los semiólogos) cuestionan la jerarquía de lo denotado y lo connotado; la lengua, dicen, materia de la denotación, con su diccionario y su sintaxis, es un sistema como cualquier otro; no hay ninguna razón para privilegiar este sistema y

hacer de él el espacio y la norma de un sentido principal, origen y baremo de todos los sentidos asociados; si erigimos la denotación en verdad, en objetividad, en ley, es porque todavía estamos sometidos al prestigio de la lingüística que, hasta este momento, ha reducido el lenguaje a la frase y a sus componentes léxicos y sintácticos; ahora bien, lo que está en juego en esta jerarquía es algo serio: disponer todos los sentidos de un texto en círculo alrededor del foco de la denotación (el foco: centro, custodia, refugio, luz de la verdad) es volver al cierre del discurso occidental (científico, crítico o filológico), a su organización centralizada.

A favor de la connotación, a pesar de todo

Esta crítica de la connotación es justa sólo a medias: no tiene en cuenta la tipología de los textos (esta tipología es fundadora: ningún texto existe antes de ser clasificado según su valor); pues si hay textos legibles, inscritos en el sistema de clausura occidental, fabricados según los fines de este sistema, entregados a la ley del Significado, es necesario que posean un régimen particular de sentido, y ese régimen tiene por fundamento la connotación. Por eso, negar universalmente la connotación es abolir el *valor* diferencial de los textos, negarse a definir el aparato específico (poético y crítico a la vez) de los textos legibles, es equiparar el texto limitado al texto-límite, es privarse de un instrumento tipológico. La connotación es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico, a ese plural limitado que funda el texto clásico (no es seguro que haya connotaciones en el texto moderno). Por lo tanto hay que salvar a la connotación de su doble proceso y guardarla como la huella nombrable, computable, de un *cierto* plural del texto (este plural limitado del texto clásico). ¿Qué es, pues, una connotación? Definicionalmente, es una determinación, una relación, una anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto): no hay que restringir en nada esta relación, que puede ser designada de diversas maneras (*función* o *indicio*, por ejemplo), siempre que no se confunda connotación y asociación de ideas: ésta remite al sistema de un sujeto mientras que aquélla es una correlación inmanente al texto, a los textos, o si se prefiere, es una asociación operada por el texto-sujeto en el interior de su propio sistema.

Tópicamente, las connotaciones son sentidos que no están en el diccionario ni en la gramática de la lengua en la que está escrito un texto (por supuesto, ésta es una definición precaria: el diccionario puede ampliarse, la gramática puede modificarse). Analíticamente, la connotación se determina a través de dos espacios: un espacio secuencial, sucesión de orden, espacio sometido a la sucesividad de las frases a lo largo

de las cuales el sentido prolifera por acodadura, y un espacio aglomerativo, en el que ciertos lugares del texto se correlacionan con otros sentidos exteriores al texto material y forman con ellos una especie de nebulosas de significados. Topológicamente, la connotación asegura una diseminación (limitada) de los sentidos, extendida como un polvillo de oro sobre la superficie aparente del texto (el sentido es de oro). Semiológicamente, toda connotación es el punto de partida de un código (que no será nunca reconstituido), la articulación de una voz que está tejida en el texto. Dinámicamente: es un sojuzgamiento al que está sometido el texto, es la posibilidad de este sojuzgamiento (el sentido es una fuerza). Históricamente, al inducir sentidos aparentemente detectables (aunque no sean léxicos), la connotación funda una Literatura (fechada) del Significado. Funcionalmente, la connotación, al engendrar por principio el doble sentido, altera la pureza de la comunicación: es un «ruido» voluntario, cuidadosamente elaborado, introducido en el diálogo ficticio del autor y el lector, en resumen una contracomunicación (la Literatura es una cacografía intencional). Estructuralmente, la existencia de dos sistemas considerados diferentes –denotación y connotación– permite al texto funcionar como un juego en el que un sistema remite al otro según las necesidades de una cierta ilusión. Ideológicamente, por último, este juego asegura ventajosamente al texto clásico una cierta *inocencia*: de los dos sistemas, denotativo y connotativo, uno se vuelve y se señala: el de la denotación. La denotación, no es el primero de los sentidos, pero finge serlo; bajo esta ilusión no es finalmente sino la *última* de las connotaciones (la que parece a la vez fundar y clausurar la lectura), el mito superior gracias al cual el texto finge retornar a la naturaleza del lenguaje, al lenguaje como naturaleza: por muchos sentidos que libere una frase posteriormente a su enunciado, ¿no parece decirnos algo sencillo, literal, primitivo: algo *verdadero* en relación a lo cual todo lo demás (lo que viene *después, encima)* es literatura? Por esto, si queremos ajustarnos al texto clásico, hemos de conservar la denotación, vieja deidad vigilante, astuta, teatral, encargada de *representar* la inocencia colectiva del lenguaje.

La lectura, el olvido

Leo el texto. Esta enunciación, conforme con el «genio» de la lengua francesa (sujeto, verbo, complemento), no es siempre verdadera. Cuanto más plural es el texto, menos está escrito antes de que yo lo lea: no lo someto a una operación predicativa, consecuente con su ser, llamada *lectura*, y *yo* no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese «yo» que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde). *Objetividad* y *subjetividad* son ciertamente fuerzas que pueden apoderarse del texto, pero son fuerzas que no tienen afinidad con él. La subjetividad es una imagen plena, con la que se supone que sobrecargo el texto, pero cuya plenitud, amañada, no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen, de manera que mi subjetividad tiene finalmente la misma generalidad de los estereotipos. La objetividad es un relleno del mismo orden: es un sistema imaginario como los otros (aunque en él el gesto castrador se señale más ferozmente), una imagen que sirve para hacerme designar ventajosamente, para darme a conocer, para conocerme mal. La lectura sólo comporta riesgos de objetividad o de subjetividad (ambas son imaginarias) en la medida en que se define el texto como un objeto expresivo (ofrecido a nuestra propia expresión), sublimado bajo una moral de la verdad, unas veces laxa y otras ascética. Sin embargo, leer no es un gesto parásito, complemento reactivo de una escritura que adornamos con todos los prestigios de la creación y de la anterioridad. Es un trabajo (por esto sería mejor hablar de un acto lexeológico, o incluso lexeográfico, puesto que también escribo mi lectura), y el método de este trabajo es topológico: no estoy oculto en el texto, sólo que no se me puede localizar en él: mi tarea consiste en mover, trasladar sistemas cuya investigación no se detiene ni en el texto ni en «mí»: operatoriamente, los sentidos que encuentro no son comprobados por «mí» ni por otros, sino por su marca *sistemática*: no hay más *prueba* de una lectura que la calidad y resistencia de su sistemática; en otras palabras, que su funcionamiento. En efecto, leer es un trabajo de lenguaje. Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. Por lo tanto, frente al texto plural el olvido de un sentido no puede ser recibido como una falta. ¿Olvidar en relación a qué? ¿Cuál es la *suma* del texto? Es posible olvidar algunos sentidos, pero sólo si se ha elegido echar sobre el texto una mirada singular. De todas maneras, la lectura no consiste en detener la cadena de los sistemas, en fundar una verdad, una legalidad del texto y, en consecuencia, provocar las «faltas» de su lector; consiste en embragar esos sistemas no según su cantidad finita, sino según su pluralidad (que es un ser y no una cuenta): paso, atravieso, articulo, desencadeno, pero no cuento. El olvido de los sentidos no es cosa de excusas, un desgraciado error de ejecución: es un valor afirmativo, una manera de afirmar la irresponsabilidad del texto, el pluralismo de los sistemas (si cerrase la lista, reconstituiría fatalmente un sentido singular, teológico): precisamente leo porque olvido.

Paso a paso

Si se quiere estar atento al plural de un texto (por limitado que sea), hay que renunciar a estructurar ese texto en grandes masas, como lo hacían la retórica clásica y la explicación escolar: nada de *construcción* del texto: todo significa sin cesar y varias veces, pero sin delegación en un gran conjunto final, en una estructura última. De ahí la idea, y por decirlo así la necesidad, de un análisis progresivo aplicado a un texto único. Esto tiene, al parecer, algunas implicaciones y algunas ventajas. El comentario de un solo texto no es una actividad contingente, colocada bajo la coartada tranquilizadora de lo «concreto»: el texto único vale por todos los textos de la literatura, no porque los represente (los abstraiga y los equipare), sino porque la literatura misma no es nunca sino un solo texto: el texto único no es acceso (inductivo) a un Modelo, sino entrada a una red con mil entradas; seguir esta entrada es vislumbrar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una Ley narrativa o poética, sino una perspectiva (de fragmentos, de voces venidas de otros textos, de otros códigos), cuyo punto de fuga es, sin embargo, incesantemente diferido, misteriosamente abierto: cada texto (único) es la teoría misma (y no el simple ejemplo) de esta fuga, de esta diferencia que vuelve indefinidamente sin conformarse. Además, trabajar ese texto único hasta el último detalle es reanudar el análisis estructural del relato en el punto en que ahora está detenido: en las grandes estructuras; es darse el poder (el tiempo, la facilidad) de remontar las venillas del sentido, no dejar ningún lugar del significante sin presentir en él el código o los códigos de que este lugar puede ser punto de partida (o de llegada); es (al menos cabe esperarlo y trabajar en ello) sustituir el simple modelo representativo por otro modelo cuya progresión misma garantizara lo que pueda haber de productivo en el texto clásico, pues el *paso a paso*, por su lentitud y su misma dispersión, evita penetrar, invertir el texto tutor, dar de él una imagen interior: no es sino la *descomposición* (en el sentido cinematográfico) del trabajo de lectura: si se quiere una *cámara lenta* ni completamente imagen ni completamente análisis, y, por último, es jugar sistemáticamente con la digresión (forma mal integrada por el discurso del saber) en la escritura misma del comentario y observar de esta manera la reversibilidad de las estructuras con que está tejido el texto; es verdad que el texto clásico no es completamente reversible (puesto que es modestamente plural): su lectura se hace en un orden necesario cuyo análisis progresivo determinará precisamente su orden de escritura; pero comentar paso a paso es por fuerza renovar las entradas del texto, evitar estructurarlo *demasiado*, evitar darle ese suplemento de estructura que le vendría de una disertación y lo clausuraría: es esparcir el texto en lugar de recogerlo.

El texto esparcido

Por lo tanto se esparcirá el texto, descartando –como si fuera un pequeño seísmo– los bloques de significación cuya lectura capta solamente la superficie lisa, imperceptiblemente soldada por el caudal de las frases, el discurso fluido de la narración, la naturalidad del lenguaje corriente. El significante tutor será dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que aquí llamaremos *lexias*, puesto que son unidades de lectura. Es necesario advertir que esta división será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado. La lexia comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases, será cuestión de comodidad: bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empíricamente a ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones, que es variable según los momentos del texto: simplemente se pretende que en cada lexia, no haya más de tres o cuatro sentidos que enumerar, como máximo. El texto, en su conjunto, es comparable a un cielo, llano y profundo a la vez, liso, sin bordes y sin referencias; como el augur que recorta en él con la punta de su bastón un rectángulo ficticio para interrogar, de acuerdo con ciertos principios, el vuelo de las aves, el comentarista traza a lo largo del texto zonas de lectura con el fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas. La lexia no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles (aunque regulados, atestiguados por una lectura sistemática) bajo el flujo del discurso: la lexia y sus unidades formarán de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, la frase o el párrafo; dicho de otro modo, el lenguaje, que es su excipiente «natural».

El texto quebrado

Lo que se indicará a través de estas articulaciones postizas será la traslación y la repetición de los significados. Al señalar sistemáticamente los significados de cada lexia no se pretende establecer la verdad del texto (su estructura profunda, estratégica), sino su plural (aunque éste sea parsimonioso); por lo tanto, las unidades de sentido (las connotaciones), desgranadas por separado en cada lexia, no serán reagrupadas, provistas de un metasentido, tratando de darles una construcción final (solamente podrán reagruparse, en anexo, aquellas secuencias cuya continuación haya podido perderse por el hilo del texto-tutor). No se expondrá la crítica de un texto, o una crítica de *este* texto; se propondrá la mat· ia

semántica (dividida pero no distribuida) de varias críticas (psicológica, psicoanalítica, temática, histórica, estructural); luego cada una podrá (si le viene en gana) intervenir, hacer oír su voz, que se escucha de una de las voces del texto. Lo que se busca es dibujar el espacio estereográfico de una escritura (que en este caso es una escritura clásica, legible). El comentario, fundado sobre la afirmación del plural, no puede trabajar «respetando» el texto: el texto tutor será continuamente quebrado, interrumpido, sin ninguna consideración para sus divisiones naturales (sintácticas, retóricas, anecdóticas); el inventario, la explicación y la digresión podrán instalarse en el mismo corazón de la suspensión, separar incluso el verbo y su complemento, el nombre y su atributo; el trabajo del comentario, desde el momento en que se sustrae a toda ideología de la totalidad, consiste precisamente en *maltratar* el texto, en *cortarle la palabra*. Pero en realidad lo que se niega no es la *calidad* del texto (en este caso incomparable), sino su «naturalidad».

¿Cuántas lecturas?

Hay que aceptar también una última libertad: la de leer el texto como si ya hubiese sido leído. Aquellos que gustan de las bellas historias podrán ciertamente comenzar por el final y leer primero el texto tutor que se ofrece en anexo en su pureza y su continuidad, tal como ha salido de la edición, es decir, tal como se lee habitualmente. Pero nosotros, que tratamos de establecer un plural, no podemos detener ese plural en las puertas de la lectura: es necesario que la lectura sea también plural, es decir, sin orden de entrada: la «primera» versión de una lectura debe también poder ser su versión última, como si el texto fuese reconstituido para acabar en su artificio de continuidad, estando entonces el significante provisto de una figura suplementaria: el desplazamiento. La relectura, operación opuesta a los hábitos comerciales e ideológicos de nuestra sociedad que recomienda «tirar» la historia una vez consumida («devorada») para que se pueda pasar a otra historia, comprar otro libro, y que sólo es tolerada en ciertas categorías marginales de lectores (los niños, los viejos y los profesores), la relectura es propuesta aquí de entrada, pues sólo ella salva al texto de la repetición (los que olvidan releer se obligan a leer en todas partes la misma historia), lo multiplica en su diversidad y en su plural: lo saca de la cronología interna («esto pasa *antes* o *después* que aquello») y encuentra de nuevo un tiempo mítico (sin *antes* ni *después*); cuestiona la pretensión que intenta hacernos creer que la primera lectura es una lectura primera, ingenua, fenoménica, que luego sólo habría que «explicar», que intelectualizar (como si hubiese un comienzo de la lectura, como si todo no hubiese sido ya leído: no hay una *primera* lectura, aunque el texto se esfuerce por crear en nosotros esa ilusión

mediante algunos operadores de *suspense,* artificios espectaculares más que persuasivos); no es ya consumo, sino juego (ese juego que es el retorno de lo diferente). Por lo tanto si, lo que supone una contradicción voluntaria en sus términos, se relee *al instante* el texto, es para obtener, como bajo el efecto de una droga (la del recomienzo, la de la diferencia), no el texto «verdadero», sino el texto plural: el mismo pero nuevo.

PAUL DE MAN (1919-1983), nació en Amberes, Bélgica, en el seno de una familia flamenca. Comienza sus estudios de ciencias sociales en la Universidad Libre de Bruselas, pero los interrumpe en 1941 tras la ocupación nazi. Tras un intento de huir, frustrado en la frontera española, regresa y colabora, como crítico cultural, en diversas publicaciones locales, entre ellas el periódico *Le Soir*, aunque renuncia en 1942 por la censura excesiva impuesta por las autoridades alemanas. Sus primeros ensayos, marcados por cierto nacionalismo cultural, demuestran la vastísima erudición del joven De Man en campos diversos, como la música, la poesía, la narrativa, la filosofía, o la historia de la ciencia. Tras realizar diversos trabajos, entre ellos la traducción de *Moby Dick* al flamenco, decide emigrar a los Estados Unidos en 1948, donde inicia una segunda vida. En 1950 se vincula a la Universidad de Harvard bajo la tutela de Poggioli y Harry Levin, y comienza su tesis doctoral sobre Mallarmé, Yeats y la aporía posromántica, para cuya elaboración disfruta de una estancia en París en 1955, en la que estrecha vínculos con Jean Wahl y Georges Bataille. En esta década de los cincuenta comienza a publicar ensayos sobre narrativa y poesía fuertemente marcados por el *revival* hegeliano francés (Kojève, Wahl, Hyppolite) y por la estela heideggeriana que atraviesa la crítica literaria de Sartre y Blanchot. Algunos de estos ensayos, sobre Gide, Malraux, Camus, Keats, Hölderlin o Mallarmé, se publicaron de manera póstuma en *Critical Writings, 1953-1978* (1989). La madurez creciente de sus escritos consolida su situación académica, que le lleva de Harvard a Cornell, y luego a Zurich (1963-1970), ya como comparatista, más adelante a la John Hopkins y finalmente a la Universidad de Yale, en la que ejerció su implacable docencia desde 1970 hasta su muerte en 1983. Su primer gran libro fue *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Theory* (1971), pleno de controlada agresión a los presupuestos impensados de la crítica dominante, los *new critics* y sus herederos formalistas. Asimismo, De Man hace una calculada apología de nuevas propuestas de lectura, como las de Blanchot o Derrida, no sin denunciar sus áreas de ceguera hermenéutica. La obsesión demaniana es recurrente: salvaguardar, frente al secuestro interpretativo, la anomalía inmanente de cada texto. Tanto la anomalía como la inmanencia cobra, en las lecturas de De Man, un carácter crecientemente retórico. La influencia, aquí, de Derrida, Genette y Barthes, es indiscutible, como lo es su atención renacida por la visión nietzscheana de un lenguaje atravesado, diacrónicamente, por la aberración tropológica. En los ensayos de *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (1979), De Man propone su gesto crítico más duradero: la disipación del espejismo trascendente, intencional-semántico, por parte del obrar inmanente de la maquinaria tropológica. El romanticismo, genéticamente asido a los tropos del símbolo y la metáfora, queda, así, reducido a ruina textual. De Man incorpora a su visión diacrónica de la retórica, cada vez más influida por la visión benjaminiana de la alegoría, nociones de la pragmalingüística. En 1982 publica *The Rhetoric of Romanticism*, con gran parte de su tesis doctoral, y diversos ensayos sobre Rousseau, Wordsworth y Hölderlin. Más adelante se publican, de manera póstuma, *Romanticism and Contemporary Criticism* (1993), *The Resistance to Theory* (1986), donde defiende la vigencia del pensamiento filológico en su alianza con una teoría fuerte, y *The Aesthetic Ideology* (1996), en donde profundiza en las aporías retóricas del lecho textual del pensamiento romántico, de Kant a Hegel. Silenciado por el oportunismo ideológico y la indigencia teórica creciente, el pensamiento crítico de De Man, tan complejo como la textualidad que versa y tergiversa, contiene un potencial hermenéutico extraordinario todavía por descubrir.

Paul de Man

La autobiografía como des-figuración*

La teoría de la autobiografía está acosada por una serie recurrente de cuestiones y aproximaciones que no son sencillamente falsas, en el sentido de extravagantes o erráticas, sino que son restrictivas, en la medida en que asumen presunciones sobre el discurso biográfico que son de hecho altamente problemáticas. De ahí que se sigan viendo obstaculizadas, con monotonía predecible, por conjuntos de problemas que son inherentes a su propio uso. Uno de estos problemas es el intento de definir y tratar la autobiografía como si fuese un género literario entre otros. Como el concepto de género designa una función tanto estética como histórica, no está en juego sólo la distancia que protege al autor de una autobiografía de su experiencia sino la convergencia posible entre estética e historia. La inversión en esta convergencia es considerable, en especial cuando se trata de la autobiografía. Al convertir a la autobiografía en un género se la eleva por encima del estatuto literario de mero reportaje, crónica, o memoria, y se le concede un lugar, aunque modesto, entre las jerarquías canónicas de los géneros literarios más importantes. Esto no ocurre sin cierto embarazo, puesto que, comparada a la tragedia, la épica o la poesía lírica, la autobiografía parece siempre excesiva, caprichosa, de reputación cuestionable, lo que es sintomático de su incompatibilidad con la dignidad monumental de los valores estéticos. Sea por la razón que sea, la autobiografía empeora las cosas al responder mal a esta elevación de categoría. Los intentos de alcanzar una definición genérica parecen zozobrar en problemas irresolubles que carecen de sentido. ¿Puede existir la autobiografía antes del siglo dieciocho o se trata de un fenómeno específicamente prerromántico y romántico? Los historiadores de los géneros literarios tienden a pensar lo segundo, lo cual suscita de inmediato la cuestión del elemento autobiográfico en *Les Confesions (Las confesiones)* de san Agustín, un asunto que, a pesar de valiosos esfuerzos recientes, está muy lejos de haberse resuelto. ¿Se puede escribir en verso una autobiografía? Incluso algunos de los teóricos más recientes de la autobiografía niegan categóricamente esta posibilidad, pero no dan razones. De este modo se torna irrelevante considerar *The Prelude (El Preludio)* de Wordsworth en el contexto del estudio de la autobiografía, una exclusión que a cualquier investigador de la tradición inglesa le resultará difícil aceptar. Tanto empírica como teóricamente, la autobiografía se presta mal a una definición genérica. Cada caso específico parece una excepción a

---

* Texto tomado de Paul DE MAN, *La retórica del romanticismo*, trad. J. Jiménez Heffernan, Madrid, Akal, de próxima publicación.

la norma. Las obras mismas parecen siempre desdibujarse en géneros vecinos o incompatibles y, lo que resulta aún más revelador, las discusiones genéricas, de tan poderoso valor heurístico en los casos de la tragedia o la novela, resultan irritantemente estériles cuando se habla de la autobiografía.

Otro intento recurrente de circunscripción específica, ciertamente más productivo que la clasificación genérica aunque igualmente indeciso, se ocupa de la distinción entre autobiografía y ficción. La autobiografía parece depender de sucesos reales y potencialmente verificables de una manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo más simple de referencialidad, de representación y de diégesis. Puede que contenga muchos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad siguen estando enraizadas en un sujeto único cuya identidad se define por la legibilidad incontestada de su nombre propio: el narrador de *Les Confesions* de Rousseau parece definirse por el nombre y la firma de Rousseau de una manera más universal que en el caso de *Julie*, según confesión expresa de Rousseau. Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de la referencia, igual que una fotografía depende de su tema o una pintura (realista) de su modelo? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía igual que un acto produce sus consecuencias, pero ¿acaso no podemos sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida y que cualquier cosa que *haga* el escritor está realmente gobernada por exigencias técnicas de autorretrato y por lo tanto determinada, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y como la mímesis que aquí se asume operativa no es más que un modo de figuración entre otros, ¿determina el referente a la figura o al revés? ¿No es acaso la ilusión de la referencia una correlación de la estructura de la figura, o sea, no ya clara y simplemente un referente sino algo más próximo a una ficción que entonces, a su vez, adquiere cierto grado de productividad referencial? Gérard Genette plantea esta cuestión de modo muy correcto en una nota a su discusión de la figuración en Proust. Comenta una articulación particularmente adecuada entre dos esquemas figurativos. El ejemplo es la imagen de flores e insectos usada en el encuentro entre Charlus y Jupien. Se trata de un efecto de lo que Genette denomina «concommitance» (*ajuste* correcto) del cual es imposible determinar si es realidad o ficción. Pues, dice Genette, «basta colocarse [como lector] fuera del texto (*delante* de él) para poder afirmar que el ajuste ha sido manipulado con el fin de producir la *metáfora*. Sólo una situación que se supone impuesta sobre el autor desde afuera, por la historia, o por la tradición, y por lo tanto (para él) no ficcional [...] fuerza al lector a sostener la hipótesis *genética* de una relación causal en la que la metonimia funciona como causa y la metáfora como efecto, y *no* la causalidad *teleológica* en la que la metáfora es el fin *(fin)* y la metonimia el medio hacia este fin, una estructura que siempre es posible en una ficción hipotéticamente pura. Es evidente que, en el caso de Proust, cualquier ejemplo tomado de la *Recherche* puede producir, en este nivel, una discusión inacabable entre una lectura de la novela como ficción y una lectura de la misma novela como autobiografía. Quizá debamos permanecer *dentro* de este torniquete *(tourniquet)*»[1].

Parece, entonces, que la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad tajante sino que es indecidible. Pero, ¿es posible permanecer, como querría Genette, *dentro* de una situación indecidible? Resulta enormemente incómodo, como podrá testimoniar todo el que se ha quedado atrapado en una puerta giratoria o en una rueda giratoria, y en este caso en particular, puesto que este torniquete es capaz de una aceleración infinita y no es sucesivo sino simultáneo. No parece sensato un sistema de diferenciación basado en dos elementos que, en términos de Wordsworth, «no [son] ninguno de estos, y [son] ambos a la vez».

La autobiografía, entonces, no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de la comprensión que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos. El momento autobiográfico ocurre como un alineamiento entre los dos sujetos involucrados en el proceso de la lectura en el que se determinan el uno al otro mediante una mutua sustitución reflexiva. La estructura implica tanto diferenciación como similaridad, pues ambas dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto. Esta estructura especular se interioriza en un texto en el que el autor se declara el tema de su propia comprensión, pero esto simplemente hace explícito el derecho más extendido de autoría que surge cada vez que se declara que un texto es *de* alguien y se asume que es comprensible en la medida en que ello es así. Lo que se resume afirmando que todo libro con la portada legible es, hasta cierto punto, autobiográfico.

Pero, así como parece que afirmamos que todos los textos son autobiográficos, debemos decir que, por idéntica razón, ninguno lo es o puede serlo. Las dificultades de definición genérica que afectan al estudio de la autobiografía repiten una inestabilidad inherente que deshace el modelo tan pronto como ha sido establecido. La metáfora propuesta por Genette de la puerta giratoria nos ayuda a comprender por qué ocurre esto: connota de manera adecuada el movimiento giratorio de los tropos y confirma que el momento especular no es primariamente una situación o un suceso que pueda ser localizado en una historia, sino que es la manifestación, en el nivel del referente, de una estructura lingüística. El momento especular que es parte de toda comprensión revela la estructura tropológica que subyace a todas las cogniciones, incluido el conocimiento del yo. El interés de la autobiografía, entonces, no reside en que revela autoconocimiento fiable –no lo hace– sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de cierre o de totalización (que es la imposibilidad de que lleguen a ser) de todos los sistemas textuales hechos de sustituciones tropológicas.

---

[1] Gérard GENETTE, *Figures III,* París, Seuil, 1972, p. 50.

Pues, así como las autobiografías, merced a su insistencia temática en el sujeto, en el nombre propio, en la memoria, en el nacimiento, el eros y la muerte, y en la doblez de la especularidad, declaran abiertamente su constitución cognitiva y tropológica, están igualmente ansiosas de escapar de las coerciones de este sistema. Tanto los escritores *de* autobiografías como los escritores *sobre* la autobiografía están obsesionados por la necesidad de desplazarse desde la cognición a la resolución y la acción, desde la autoridad especulativa a la autoridad política y legal. Philippe Lejeune, por ejemplo, cuya obra despliega todas las aproximaciones a la autobiografía con una tenacidad ejemplar, insiste de manera obcecada –y califico su insistencia de obcecada porque no parece basada en argumento o prueba– en que la identidad de la autobiografía no es sólo representacional y cognitiva sino también contractual, fundada no tanto en tropos como en actos de habla. El nombre en la portada no es el nombre propio de un sujeto capaz de autoconocimiento y comprensión, sino la firma que proporciona al contrato autoridad legal, nunca epistemológica. El hecho de que Lejeune use de manera intercambiable «nombre propio» y «firma» indica tanto la confusión como la complejidad del problema. Pues, así como le resulta imposible permanecer dentro del sistema tropológico del nombre, desplazándose desde la identidad ontológica a la promesa contractual, tan pronto como se establece la función realizativa, ésta se reinscribe de inmediato entre límites cognitivos. El lector pasa de ser figura especular del autor a ser su juez, el poder policial encargado de verificar la *autenticidad* de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el grado de cumplimiento o desacato del acuerdo contractual que ha firmado. La autoridad trascendental debe primeramente decidirse entre el autor y el lector, o (lo que es lo mismo), entre el autor *de* el texto y el autor *en* el texto que lleva su nombre. Esta pareja especular ha sido sustituida por la firma de un sujeto que ya no se pliega sobre sí en autocomprensión especular. Sin embargo, tanto el modo de lectura de Lejeune como sus elaboraciones teóricas muestran que la actitud del lector hacia este «sujeto» contractual (que en realidad ya no tiene nada de sujeto) es nuevamente una actitud de autoridad trascendental que le permite juzgar. La estructura especular ha sido desplazada pero no superada, y volvemos a ingresar en un sistema de tropos en el mismo instante en que aseguramos haber escapado de él. El estudio de la autobiografía está atrapado en este movimiento doble, la necesidad de huir de la tropología del sujeto y la reinscripción igualmente inevitable de esta necesidad dentro de un modelo especular de cognición. Me propongo ilustrar esta abstracción con la lectura de un texto autobiográfico ejemplar, los *Essays upon Epitaphs (Ensayos sobre epitafios)*[2] de Wordsworth.

[2] Para una edición crítica de estos ensayos, véase W. J. B. OWEN y Jane WORTHINGTON SMYSER (eds.), *The Prose Works of William Wordsworth,* Oxford, Clarendon, 1974. La numeración de páginas citadas en el texto corresponde a OWEN (ed.), *Wordsworth's Literary Criticism,* London, Routledge, 1974.

No sólo vamos a considerar el primero de estos tres ensayos, que Wordsworth también incluyera como una nota al Libro VII de *The Excursion (La Excursión),* sino la secuencia de los tres ensayos consecutivos escritos presumiblemente en 1810, que aparecieron en *The Friend.* No se requiere un argumento demasiado extenso para subrayar los componentes autobiográficos en un texto que sufre una compulsiva transformación, que pasa de ser un ensayo *sobre* epitafios a ser él mismo un epitafio y, de manera más específica, la inscripción monumental o la autobiografía de su autor. Los ensayos citan numerosos epitafios tomados de fuentes diversas, desde libros banales como *Ancient Funerall Monuments (Antiguos monumentos funerarios),* de John Weever, fechado en 1631, hasta ejemplos de alta literatura compuestos por Gray o por Pope. Pero Wordsworth termina con una cita de sus propias obras, un pasaje de *The Excursion* inspirado en el epitafio y la vida de un cierto Thomas Holme. Narra, en un lenguaje muy crudo, la historia de un hombre sordo que compensa su debilidad sustituyendo los sonidos de la naturaleza por la lectura de libros.

El argumento general de la historia, situado estratégicamente como conclusión ejemplar de un texto ejemplar, resulta muy familiar para los lectores de *The Prelude.* Trata de un discurso que se *mantiene* más allá y a pesar de una *penuria* que, como en este caso, puede ser un accidente de nacimiento o puede ocurrir como un súbito *shock,* a veces catastrófico, otras aparentemente trivial. El *shock* interrumpe una situación que era relativamente estable. Uno piensa en algunos pasajes famosos de *The Prelude* como el himno al niño recién nacido en el Libro II («Bless'd be the infant babe», «Bendito sea el bebé infante...») que cuenta cómo se manifiesta «the first / Poetic spirit of our human life» («el primer / espíritu poético de nuestra vida humana»). Se establece inicialmente una condición de intercambio mutuo y de diálogo, luego se interrumpe sin aviso cuando «the props of my affections were remov'd» («se retiraron los adornos de mis afectos») y se restituye cuando se dice que «... the building stood, as if sustain'd / By its own spirit!» («... el edificio se mantuvo, como sostenido / por su propio espíritu!», II. 294-296). O uno piensa en el ahogado en el Libro V que «'mid that beauteous scene / Of trees and hills and water, bolt upright / Rose, with his ghastly face, a spectre shape / Of terror even» («'en medio de esa hermosa escena / de árboles, aguas y colinas, se irguió / muy rígida, con rostro cadavérico, una sombra espectral / de terror», V. 470-473). Wordsworth informa que el niño de nueve años que él era entonces hallaba consuelo en la idea de que él ya había encontrado previamente dichas escenas en los libros. Y uno piensa sobre todo en el episodio igualmente célebre que casi precede a esta escena, el del niño de Winander. Numerosos ecos verbales vinculan este pasaje de *The Excursion* citado al final de los *Essays upon Epitap*

con la historia del niño cuya alegría mimética se ve interrumpida por un súbito silencio prefigurador de su propia muerte y de su subsiguiente restauración. Como es bien sabido, este episodio es el que proporciona, en una variante anterior, la prueba textual para asumir que estas figuras de penuria, hombres mutilados, cuerpos ahogados, mendigos ciegos, niños a punto de morir, que recorren *The Prelude* son figuras del yo poético de Wordsworth. Revelan la dimensión autobiográfica que todos estos textos tienen en común. Pero persiste el problema de cómo debe entenderse esta preocupación casi obsesiva con la mutilación, frecuentemente como pérdida de uno de los sentidos, como la ceguera, la sordera, o, como revela la palabra clave de el Niño de Winander, la *mudez*, y consecuentemente, el problema de la fiabilidad de la pretensión derivada de compensación y restauración. Este problema tiene importancia adicional para la relación de estos cuentos con otros episodios de *The Prelude* en los que también aparecen *shocks* e interrupciones, aunque tengan lugar en un modo de sublimidad en el que la condición de penuria ya no se presenta claramente. Esto nos lleva, por supuesto, más allá del ámbito de este ensayo. Debo limitarme a sugerir la relevancia de los *Essays upon Epitaphs* para la cuestión más amplia del discurso autobiográfico como discurso de autorrestauración.

La pretensión de restauración frente a la muerte, que Wordsworth formula en los *Essays upon Epitaphs*, se funda en un sistema consistente de pensamiento, de metáforas, y de dicción que se anuncia al comienzo del primer ensayo y que se desarrolla a todo lo largo. Es un sistema de mediaciones que convierte la distancia radical de una oposición disyuntiva (esto o esto) en un proceso que permite el movimiento de un extremo a otro mediante una serie de transformaciones que dejan intacta la negatividad de la relación (o falta de relación) inicial. Uno se mueve, sin compromiso alguno, desde la muerte *o* la vida hasta la vida *y* la muerte. La intensidad existencial del texto brota de la aceptación total del poder de la mortalidad. En Wordsworth no puede decirse que tenga jamás lugar una simplificación en la forma de una negación de la negación. El texto construye una secuencia de mediaciones entre incompatibles: ciudad y naturaleza, pagano y cristiano, particularidad y generalidad, cuerpo y tumba, reunidos bajo el principio general de acuerdo con el cual «origen y tendencia son nociones inseparablemente correlativas». Nietzsche dirá exactamente lo simétricamente opuesto en *La genealogía de la moral* –«origen y tendencia *(Zweck)* [son] dos problemas que no están y no deben ser vinculados»– y los historiadores del romanticismo y el posromanticismo no han dudado en usar el sistema de esta simetría para unir este origen (Wordsworth) con esta tendencia (Nietzsche) en un itinerario histórico único. El mismo itinerario, la misma imagen del camino, aparecen en el texto como «las analogías

vivas y conmovedoras de la vida como viaje» interrumpidas, pero no terminadas, con la muerte. La metáfora amplia que cubre y abarca todo este sistema es la del sol en movimiento: «Así como, cuando se navega por el orbe de este planeta, un viaje hacia las regiones en las que se pone el sol conduce gradualmente el lado en el que nos hemos acostumbrado a verlo elevarse en su salida, y, de manera parecida, un viaje hacia el este, la cuna en nuestra imaginación de la mañana, lleva finalmente al lado en el que el sol es visto por última vez cuando se despide de nuestros ojos, así el Alma contemplativa, cuando viaja en la dirección de la mortalidad, avanza al país de la vida eterna, y, de manera parecida, puede continuar explorando esas joviales extensiones, hasta que es devuelta, para su provecho y beneficio, a la tierra de las cosas transitorias –del pesar y de las lágrimas». En este sistema de metáforas, el sol es algo más que un mero objeto natural, aunque tiene el poder suficiente, como tal, para dirigir una cadena de metáforas que permiten ver en el trabajo de un hombre un árbol, hecho de troncos y ramas, y ver el lenguaje como algo cercano al «poder de la gravitación o el aire que respiramos» (p. 154), la parusía de la luz. Transmitido por el tropo de la luz, el sol se torna en figura tanto de conocimiento como de naturaleza, el emblema de lo que el tercer ensayo denomina «la mente con soberanía absoluta sobre sí misma». Conocimiento y mente implican lenguaje y dan cuenta de la relación que se establece entre el sol y el texto del epitafio: el epitafio, dice Wordsworth, «se abre al día; el sol mira a la piedra, y la lluvia del cielo la golpea». El sol se torna en el ojo que *lee* el texto del epitafio. Y el ensayo nos explica en qué consiste este texto por medio de una cita de Milton reltativa a Shakespeare: «What need'st thou such weak witness of thy *name*?» («¿Qué necesitas tú, testigo débil de tu *nombre*?»). En el caso de poetas como Shakespeare, Milton, o el propio Wordsworth, el epitafio puede consistir sólo en lo que denomina «el nombre desnudo» (p. 133), ya que es leído por el ojo del sol. A esta altura del argumento, cabe decir que «el lenguaje de la piedra insensible» adquiere una «voz», de modo que la piedra *parlante* sirve de contrapeso al ojo *vidente*. El sistema pasa del sol al ojo, al lenguaje como nombre y como voz. Podemos identificar la figura que completa la metáfora central del sol y que completa de este modo el espectro tropológico que el sol engendra: es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o muda, que plantea la posibilidad de la respuesta de esta entidad al tiempo que le confiere el poder del habla. La voz asume boca, ojo, y finalmente rostro, una cadena que se manifiesta en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poien*, conferir una máscara o un rostro *(prosopon)*. La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, mediante el cual el nombre de una persona, como en el poema de Milton, se torna tan inteligible y memorable como un rostro. Nuestro asunto versa sobre la concesión y retirada de

rostros, sobre el rostro y su borramiento, sobre la *figura*, la figuración y la desfiguración.

Desde un punto de vista retórico, los *Ensayos sobre epitafios* son un tratado sobre la superioridad de la prosopopeya (vinculada a los nombres de Milton y de Shakespeare) por encima de la antítesis (vinculada al nombre de Pope). En términos de estilo y dicción narrativa, la prosopopeya es también el arte de la transición delicada (una proeza más al alcance de la autobiografía que de la narrativa épica). Las transformaciones graduales ocurren de manera que «los sentimientos [que] parecen oponerse tienen una conexión distinta y mejor que la del contraste». La estilística del epitafio está muy alejada de las «antítesis sin sentido» de la sátira. Opera, en cambio, mediante desplazamientos deslizantes, mediante, asegura Wordsworth, «una gradación suave o transición delicada hacia otra cualidad relacionada», «retenida en el círculo de las cualidades que tranquilamente se delimitan con sus lados recíprocos». La metáfora y la prosopopeya producen juntas un *pathos* temático de dicción sutilmente diferenciada. Alcanza, en Wordsworth, el triunfo de una narrativa autobiográfica fundada en una dialéctica genuina que es también el sistema más abarcador de tropos que quepa concebir.

Sin embargo, a pesar del cierre perfecto del sistema, el texto contiene elementos que no sólo perturban su equilibrio sino también su principio de producción. Vimos cómo el nombre, ya fuese el propio del autor o el de un lugar, es un vínculo esencial en la cadena. Pero en el pasaje sorprendente que ejemplifica la unidad de origen y destino mediante la metáfora de un río que fluye, Wordsworth afirma que, mientras que el sentido literal de la figura muerta puede de hecho ser, como ocurre en el poema de Milton sobre Shakespeare, un nombre, «una imagen tomada de un mapa, o del objeto real en la naturaleza», «el espíritu... [en cambio] debe haber sido *como* inevitablemente un recipiente sin límites ni dimensiones –nada menos que la infinitud». La oposición entre lo literal y lo figural funciona aquí por analogía con la oposición entre el nombre y lo innombrable, aunque el objetivo de toda su exposición sea precisamente superar esta oposición.

La cita de Milton resulta excepcional todavía en otro sentido. Omite seis versos del original, lo cual es ciertamente legítimo, aunque resulta muy revelador en relación con otra anomalía más sorprendente del texto. La figura dominante del discurso epitáfico o autobiográfico es, como veíamos, la prosopopeya, la ficción de la voz de ultratumba. Una piedra sin letras dejaría al sol suspendido en la nada. No obstante, en diversos momentos a lo largo de los tres ensayos, Wordsworth advierte consistentemente contra el uso de la prosopopeya, contra la convención que hace que la voz de una persona difunta dirija el «Sta viator» («Detente, viajero») a un viajero en el camino de la vida. Estas figuras quiásticas, que entrecruzan las condiciones de la muerte y de

la vida con los atributos del habla y del silencio son, según Wordsworth, «demasiado dolorosas y demasiado transitorias» –una crítica curiosamente formulada, puesto que el movimiento mismo de la consolación es el de lo transitorio y puesto que los ensayos persiguen precisamente ese dolor del «silente mármol» plangente, como en el epitafio que escribiera Gray para Mrs. Clark–. Siempre que se habla de la prosopopeya, lo que sucede al menos en tres ocasiones, el argumento se torna singularmente vago. «Representar [a los muertos] como si hablasen desde su lápida» se denuncia como una «tierna ficción», una «interposición brumosa [que] une armoniosamente dos mundos, el de los vivos y el de los muertos...», todo lo que, en otras palabras, se propuso lograr la temática y estilística del tema autobiográfico. Sin embargo, en el párrafo siguiente se dice que «el modo segundo, esto es, el que permite a los supervivientes hablar en *sus propias* personas, me parece en general el más preferible» porque «excluye la ficción que es el trabajo de base de la otra» (p. 132). Gray y Milton son censurados por lo que son en realidad, figuraciones derivadas de la prosopopeya. El texto desaconseja el uso de su figura más importante. Siempre que esto ocurre, indica la amenaza de una perturbación lógica más profunda.

Las omisiones del soneto de Milton ofrecen una manera de explicar esta amenaza. En los seis versos eliminados, Milton habla de la carga que los «números fáciles» de Shakespeare suponen para quienes, como todos nosotros, sólo somos capaces de un «arte esforzado y lento». Luego añade

> Then thou our fancy of itself bereaving
> Dost make us marble with too much conceiving.
>
> [Entonces tú, despojando a nuestra fantasía de sí misma,
> saturados de conceptos, nos transformas en mármol.]

Isabel MacCaffrey parafrasea estos dos versos difíciles como sigue: «nuestras imaginaciones son arrebatadas "fuera de nosotros" dejando atrás nuestros cuerpos sin alma como estatuas». «Nos transformas en mármol», en los *Ensayos sobre epitafios*, no hace sino evocar la amenaza latente que mora en la prosopeya, a saber, que al hacer que los muertos hablen, la estructura simétrica implica, por la misma moneda, que los vivos se quedan mudos y helados en su propia muerte. La conjetura del «¡Detente, viajero!» adquiere así una connotación siniestra que no es sólo la prefiguración de la mortalidad propia, sino el ingreso real en el mundo helado de los muertos. Podría argüirse que la conciencia que Wordsworth tiene de esta amenaza es lo suficientemente perspicua como para permitir su inscripción en el sistema solar, cognitivo, del autoconocimiento especular que subyace a estos ensayos, y que las advertencias contra el uso de la prosopopeya,

lejos de ser reales, son estratégicas y didácticas. Sabe que la «exclusión» defendida de la voz ficticia y su sustitución por la voz real de los vivos reintroduce efectivamente a la prosopopeya en la ficción de la *interpelación*. Con todo, el hecho de que esta afirmación se haga mediante omisiones y contradicciones despierta inmediatamente sospechas.

La mayor inconsistencia del texto, que es también el origen de su considerable importancia teórica, ocurre en un esquema relacionado pero diferente. Los *Essays* critican con fuerza el lenguaje antitético de la sátira y la invectiva y aconsejan con elocuencia el lenguaje lúcido del reposo, la tranquilidad y la serenidad. Sin embargo, si nos hacemos la pregunta legítima sobre cuál de los dos prevalecen en el texto, el modo de la agresión o el del reposo, resulta evidente que los ensayos contienen grandes porciones que son abiertamente antitéticas y agresivas. «No puedo tolerar que ningún individuo se interponga en mi camino, por muy alta y meritoriamente honrado que sea por mis compatriotas.» Esta referencia a Pope y otras muchas dirigidas al mismo, son cualquier cosa menos educadas. Wordsworth está enormemente molesto con la discrepancia –y *es* una discrepancia, pues no hay razón humana para no tratar a Pope con la misma generosidad dialéctica que se le otorga a la muerte– de generar un discurso abundante de autojustificación que se derrama y convierte en un apéndice redundantemente insistente. Con todo, el lenguaje más violento se reserva, no ya a Pope, sino al lenguaje mismo. Se denuncia en términos muy enérgicos cierto mal uso del lenguaje: «Las palabras son un instrumento demasiado terrible como para jugar con el bien y el mal: ejercen, por encima del resto de los poderes externos, un dominio sobre los pensamientos. Si las palabras no son [...] una encarnación del pensamiento sino más bien un vestido para éste, entonces habrán de resultar con seguridad un regalo defectuoso; como una de esas vestimentas envenenadas, de las que se lee en las historias de tiempos supersticiosos, que tenían el poder de consumir y alienar de su mente sana a la víctima que la llevaba puesta. El lenguaje, si no eleva, y alimenta, y tranquiliza, como el poder de la gravitación o el aire que respiramos, entonces es un contra-espíritu...» (p. 154). ¿Qué caracteriza a este lenguaje tan severamente condenado? La distinción entre bien total y mal radical descansa en la distinción entre pensamiento encarnado y «un vestido para el pensamiento», dos nociones que en efecto parecen «tener una conexión distinta y mejor que la del contraste». De Quincey señaló esta distinción y la interpretó como medio para oponer figuras necesarias a figuras arbitrarias. Pero la carne encarnada y el vestido tienen al menos una propiedad en común opuesta a los pensamientos que ambos representan, a saber, su visibilidad, su accesibilidad a los sentidos. Un poco antes en el pasaje, Wordsworth caracterizaba de manera similar al tipo correcto de lenguaje, describiéndolo como «no lo que la prenda es al cuerpo sino como el cuerpo es al alma» (p. 154). La secuencia prenda-cuerpo-alma es ciertamente una cadena metafórica perfectamente consistente: la prenda es el afuera visible del cuerpo como el cuerpo es el afuera visible del alma. El lenguaje que se denuncia de manera tan violenta es de hecho el lenguaje de la metáfora, de la prosopopeya y de los tropos, el lenguaje solar de la cognición que hace que lo desconocido sea accesible a la mente y a los sentidos. El lenguaje de los tropos (que es el lenguaje especular de la autobiografía) es como el cuerpo, que es como sus prendas, el velo del alma como la prenda es el velo protector del cuerpo. ¿Cómo puede, entonces, este velo inofensivo convertirse de pronto en algo tan letal y violento como la capa envenenada de Jasón o de Neso?

La capa de Neso que causó la muerte violenta de Hércules, según narra Sófocles en las Traquinianas, fue entregada a su mujer Deyanira, con la esperanza de volver a granjearse los afectos de los que pronto habría de ser privada. Se suponía que habría de restaurar el amor que perdió, pero la restauración se tornó en una penuria aún peor, una pérdida de vida y de sentido. El pasaje de *The Excursion* que cierra los *Essays* narra una historia similar, si bien no hasta el final. La sordera de el «gentle Dalesman» («gentil habitante del valle»), el protagonista del cuento, encuentra su equivalente externo, mediante un cruce muy persistente, en la mudez de una naturaleza de la que se dice que, incluso en el fragor de una tormenta, está «callada como un cuadro». En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), el lenguaje no es la cosa en sí sino la representación, el cuadro de la cosa, y como tal, está callado, tan mudo como los cuadros. El lenguaje, en tanto que tropo, es siempre privación. Para Wordsworth, el lenguaje malo, en realidad todo lenguaje incluido su propio lenguaje de la restauración, opera «sin tregua y *sin ruido*» (p. 154). En la medida en que, en la escritura, dependemos de este lenguaje, todos somos como el gentil habitante del valle de *The Excursion*, sordos y mudos –no callados, lo que implica una manifestación posible de sonido en función de nuestra voluntad, sino callados como un cuadro, esto es, eternamente privados de voz y condenados a la mudez. No sorprende que el habitante del valle se entregue con tanta avidez a los libros y encuentre en ellos tanto consuelo, pues para él el mundo externo ha sido siempre un libro, una sucesión de tropos sin voz. Tan pronto como comprendamos que la función retórica de la prosopopeya postula voz o rostro mediante el lenguaje, comprenderemos que aquello de lo que se nos priva no es la vida sino la forma y el sentido de un mundo accesible únicamente en la manera privativa de la comprensión. La muerte es el nombre desplazado de una aporía lingüística, y la restauración de la mortalidad mediante la autobiografía (la prosopopeya de la voz y el nombre) priva y desfigura en la medida exacta en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente de la que ella misma es la causa.

GÉRARD GENETTE Nacido en París, en 1930, Genette es uno de los representantes más destacados del llamado estructuralismo francés. Estudió en la École Normale Supérieure de París. Dio clases en institutos de enseñanza media en Amiens y du Mans. Entre 1963 y 1967 fue profesor en la Sorbona. Desde 1967 en adelante, ha dirigido un seminario de poética y estética en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Su contribución a la nueva poética de la novela, conocida como narratología, ha sido fundamental, así como su comprensión generosa del acto de la lectura crítica, siempre expuesta al «vértigo, o, si se prefiere, el juego, cautivante y mortal, de la escritura» («Razones de la crítica pura»). De ahí que su legado teórico haya podido emplearse, sin forzamientos excesivos, en el horizonte postestructuralista. Su primer estudio significativo fue *Figures I* (1966), en pleno auge de la ofensiva estructuralista. Le siguen *Figures II* (1969), en el que explora la sintaxis narrativa de escritores predilectos, como Stendhal o Proust, sin perder de vista el horizonte de la retórica, crecientemente reclamado por colegas como Todorov o Barthes. En *Figures III* (1972) aparecen algunos de sus ensayos más celebrados, como «La rhétorique restreinte» o el dedicado a la metonimia en Proust, texto que provocó una respuesta correctora en Paul de Man («Semiology and Rhetoric»), más atento a las tensiones lógicas y dialécticas entre metáfora y metonimia. En este libro apareció asimismo el ensayo que habría de tornarse en la pieza magistral de Genette, *Discours du récit*, por cuanto sintetiza el rigor metodológico de su poética narrativa, desplegada en distinciones estratégicas, de sabor formalista, entre historia, relato y narración, y articulada en torno a cinco aspectos de la narración: orden, duración, frecuencia, modo y voz. Estos aspectos representan la expresión transfrásica de tres categorías verbales, el tiempo, el modo y la voz. Genette pone a prueba su método en una lectura minuciosa de la obra cumbre de Proust. Por mucho que algunos críticos se mofasen *du temps perdu à la recherche*, la investigación del crítico francés se ha tornado en un punto de arranque decisivo para la narratología contemporánea, plenamente reconciliable con metodologías diversas (marxistas, psicoanalíticas). De otra parte, Genette desbrozó un camino que Barthes supo perseguir (y extraviar) en *S/Z*, pues en los ejes diairético y hermenéutico resuenan distinciones genettianas. En textos sucesivos como *Introduction à l'architexte* (1979) o *Nouveau discours du récit* (1983) ha buscado refinar su metodología. Dos estudios de la década de los ochenta, plenos de erudición y lucidez analítica, consagran definitivamente la supervivencia de su mirada estructural: *Palimpsestes* (1982), dedicado a la reescritura o literatura se segundo grado, y *Seuils* (1987), volcado al estudio de los umbrales y paratextos discursivos. Ambas obras ofrecen un andamiaje extraordinario para lecturas supuestamente postestructuralistas, pues los conceptos de palimpsesto y umbral laten en el seno de la identidad literaria desconstructiva. En 1999, ve la luz *Figures IV*, en los que retorna a la historicidad de la retórica y profundiza en la relación estética y axiológica, también en el campo de la pintura (Cézanne, Mondrian o Pissarro), que también explora en *L'oeuvre de l'art* (1994). En su última entrega, *Figures V* (2002), Genette preludia, con una obertura metacrítica, una rica colección de ensayos que van de Vermeer a Chateaubriand.

Gérard Genette

La retórica limitada*

G. C.: Hace tres o cuatro años, revistas, artículos, ensayos estaban llenos de la palabra metáfora. La moda ha cambiado. Metonimia substituye a metáfora.
J. L. B.: No creo que ganemos mucho con esa diferencia.
G. C.: Claro que no.

Georges Charbonnier,
Entretiens avec Jorge Luis Borges.

En el año 1969-1970 aparecieron casi simultáneamente tres textos de diversa extensión, pero cuyos títulos presentan una consonancia muy sintomática: se trata de la *Rhétorique générale* del grupo de Lieja[1], cuyo título inicial era, como se sabe, *Rhétorique généralisée*; del artículo de Michel Deguy «Pour une théorie de la figure généralisée»[2]; y del de Jacques Sojcher «La métaphore généralisée»;[3] retórica-figura-metáfora: so capa denegatoria, o compensatoria, de una generalización pseudoeinsteiniana, ahí tenemos trazado en sus etapas principales el recorrido (aproximadamente) histórico de una disciplina que no ha cesado, a lo largo de los siglos, de ver reducirse como piel de zapa su campo de competencia o, como mínimo, de acción. La *Retórica* de Aristóteles no pretendía ser «general» (y menos aún «generalizada»): lo era, y tanto, en la amplitud de su objetivo, que aún no merecía en ella mención particular una teoría de las figuras; sólo unas páginas sobre la comparación y la metáfora, en un libro (de tres) dedicado al estilo y a la composición, territorio exiguo, provincia poco frecuentada, perdida en la inmensidad de un Imperio. Hoy nos encontramos[4] en la tesitura de titular retórica general lo que en realidad es un tratado de figuras. Y, si tenemos que «generalizar» tanto, es, evidentemente, por haber limitado tanto: de Corax a nuestros días, la historia de la retórica es la de una *limitación generalizada.*

---

* Texto tomado de G. GENETTE, *Figuras III*, trad. C. Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 23-46.

[1] Larousse, París, 1970.

[2] *Critique*, octubre de 1969.

[3] *Revue internationale de philosophie*, 23.º año, núm. 87, f. I.

[4] Este plural no es de cortesía y según la figura llamada *comunicación*. El reproche, de haberlo, se dirige aquí igualmente a quien lo articula y que, en el actual abuso relativo del concepto de figura, encontraría alguna dificultad para considerarse inocente. La crítica será aquí una forma disfrazada (y cómoda) de la autocrítica.

Al parecer, desde principios de la Edad Media comienza a descomponerse el equilibrio propio de la retórica antigua, que atestiguan las obras de Aristóteles y, mejor aún, del Quintiliano: el equilibrio entre los géneros (deliberativo, judicial, epidíctico), en primer lugar, porque la muerte de las instituciones republicanas, en la que ya Tácito veía una de las causas del declive de la elocuencia[5], entraña la desaparición del género deliberativo y también, al parecer, del epidíctico, vinculado a las grandes circunstancias de la vida cívica: Marciano Capela y después Isidoro de Sevilla dejan constancia de esas defecciones: *rhetorica est bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus*[6]; el equilibrio entre las «partes» *(inventio, dispositio, elocutio)*, en segundo lugar, porque la retórica del *trivium*, aplastada entre gramática y dialéctica, se ve rápidamente confinada en el estudio de la *elocutio*, de los adornos del discurso, *colores rhetorici*. La época clásica, en particular en Francia, y más en particular aún en el siglo XVIII, hereda esa situación que acentúa al dar constante preferencia en sus ejemplos al *corpus* literario (y especialmente poético) sobre el oratorio: Homero y Virgilio (y pronto Racine) suplantan a Demóstenes y Cicerón, la retórica va convirtiéndose en lo esencial en un estudio de la *lexis* poética.

Para detallar y corregir[7] esa concepción inconveniente, haría falta una inmensa investigación histórica que superaría con mucho nuestras competencias, pero que Roland Barthes ha esbozado en un seminario de la *École pratique des hautes études*[8]. Aquí sólo quisiéramos insistir en las últimas etapas de ese movimiento –las que señalan el paso de la retórica clásica a la neorretórica moderna– y preguntarnos por su significado.

---

[5] *Dialogue des orateurs*, XXXVI-XXXVII.

[6] Curtius, *Littérature européenne*, p. 94.

[7] A. KIBÉDI VARGA (*Rhétorique et Littérature*, Didier, París, 1970, pp. 16-17) niega que la retórica francesa clásica sea, como hemos dicho en otro lugar, «sobre todo una retórica de la *elocutio*» y el conjunto de su libro demuestra, en efecto, el interés de ciertos retóricos de los siglos XVII y XVIII por las técnicas de argumentación y de composición. Se trata de una cuestión de insistencia y proporciones relativas y también de elección de las referencias: Varga se apoya en Barry, Legras, Crevier y yo en Lamy, Dumarsais, Fontanier. Habría que examinar sistemáticamente, por ejemplo, el centenar de títulos reunidos por P. KUENTZ (*XVII^e siécle*, n.^os 80-81). Me parece también que la parte dedicada a la *elocutio*, aun cuando no sea la más importante, es en esa época ya la más viva, la más original respecto de los modelos antiguos y, por tanto, la más productiva (pese al material nuevo aportado por la elocuencia sagrada). ¿Será tal vez un efecto de proyección? Pero el propio Varga trae agua a este molino al observar que Ramus ya en el siglo XVI, proponía asignar a la dialéctica la *inventio* y la *dispositio* y sólo dejaba a la retórica el arte de la *elocutio*.

[8] «L'ancienne rhétorique», *Communications* 16, diciembre de 1970.

La primera de esas etapas es la publicación, en 1730, del tratado *Des Tropes* de Dumarsais. Esa obra no pretendía, desde luego, abarcar todo el campo de la retórica y el punto de vista adoptado por el gramático de la *Enciclopedia* no fue siquiera el de un retórico exactamente, sino más bien el de un lingüista y, más precisamente, un semántico (en el sentido que Bréal daría más adelante a ese término), como lo manifiesta con claridad en su subtítulo: «... o de los diferentes sentidos en que se puede tomar una misma palabra en una misma lengua». Pero, con su existencia y su prestigio, contribuyó sobremanera a colocar en el centro de los estudios retóricos, no ya en general la teoría de las figuras, sino, de forma más específica aún, la de las figuras de sentido, «mediante las cuales se hace adoptar a una palabra un significado que no es precisamente el suyo propio», y, por tanto, a situar en el centro del pensamiento retórico la oposición de lo propio y lo *figurado* (objeto de los capítulos VI y VII de la primera parte), y, por tanto, a convertir la retórica en un pensamiento de la figuración, torniquete de lo figurado definido como lo distinto de lo propio y de lo *propio* definido como lo distinto de lo figurado, y a encerrarla para mucho tiempo en ese meticuloso vértigo.

Nada ilustra mejor la influencia de esa *reducción tropológica* en la evolución de la retórica francesa que la obra de quien se jactaba, casi un siglo después, a la vez de asumir y liquidar la herencia de Dumarsais mediante una *Aufhebung* que se tituló, primero, *Commentaire raisonné des Tropes* (1818) y, después, *Traité général des figures du discours* (1821-1827). En efecto, el «relevo» de Dumarsais por Fontanier, desde el punto de vista que aquí nos interesa, es de una ambigüedad notable: por una parte, Fontanier amplió de nuevo el campo de estudio al conjunto de las figuras, tropos, y no-tropos, pero, por otra, al recuperar con mayor vigor (con exclusión de la catacresis como tropo no figura por no ser substitutivo: *hoja de papel,* por ejemplo, donde *hoja* no suplanta a ninguna propiedad) el criterio de substitución que rige la actividad tropológica y ampliarlo a la totalidad del campo figural (lo que explica la exclusión de determinada «supuesta figura del pensamiento» por no expresar nada distinto de lo que dice), contribuyó a convertir al tropo en el modelo de toda figura y, por tanto, a acentuar aún más, al atribuirle un fundamento de derecho, la limitación iniciada, de hecho, por su predecesor. Dumarsais no hacía sino proponer un tratado de los tropos; Fontanier impuso (mediante su adopción como manual en la enseñanza pública) un tratado de figuras, tropos y «los que no son tropos» (esta claudicación terminológica es bastante elocuente en sí misma), cuyo *objeto* es sin duda todas las figuras, pero cuyo *principio* (criterio de admisión y exclusión) es, en su fondo, puramente tropológico[9].

---

[9] Remito aquí a la Introducción de la reedición de *Figures du discours*, Flammarion, 1968.

Ya tenemos, pues, al tropo instalado en el núcleo paradigmático de lo que no es sino una teoría de las figuras, pero, en virtud de una carencia léxica singular y aparentemente universal, seguiría llamándose retórica[10]: buen ejemplo de sinécdoque generalizadora. Pero a ese primer gesto de Fontanier se sumó otro por el cual se confirmó su papel[11] de fundador de la retórica moderna o, mejor, de la idea moderna de retórica: se refería a la clasificación o, por hablar como en su época, la *división* de los tropos.

Dumarsais había establecido una lista, algo caótica y a veces redundante, de dieciocho tropos, que no resultará demasiado difícil de abreviar reduciendo las repeticiones (ironía-antífrasis) o las subespecies (antonomasia, eufemismo, hipálage) y trasladando a otras clases los «supuestos tropos» como la metalepsis, la perífrasis o la onomatopeya. Pero, en un capítulo especial[12], curiosamente sin efecto sobre la disposición de su propio inventario, había evocado igualmente la posibilidad de una «subordinación de los tropos», es decir, una indicación del «rango que deben ocupar unos en relación con los otros». Ya Vossius proponía tal jerarquía, en que todos los tropos correspondían, «como las especies a los géneros», a cuatro principales: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Dumarsais esbozó una nueva aproximación, la de la sinécdoque y la metonimia, reunidas por estar basadas las dos en una *relación* o *enlace* (con «dependencia» en la sinécdoque), que no es ni la de *semejanza* de la metáfora ni la de *contraste* de la ironía: equivalía implícitamente a «subordinar» la totalidad de los tropos a los tres grandes principios asociativos de similitud, contigüidad y oposición. Por su parte, Fontanier restituyó toda su función jerárquica a la distinción metonimia/sinécdoque, pero, en cambio, excluyó la ironía como figura «de expresión» (tropo en varias palabras y, por tanto, pseudotropo), y sobre todo no se contentó con «atribuir» todos los tropos a los tres géneros fundamentales que dejó subsistir: ya sólo reconocía esos tres, todo lo demás era confusión, tropos no-figuras, figuras no-tropos o, incluso, no-figuras, no-tropos. Los únicos tropos dignos de ese nombre son, pues, (por orden) la metonimia, la sinécdoque y la metáfora. Como ya se habrá advertido, ahora basta con sumar esas dos restas, la aproximación de Dumarsais entre metonimia y sinécdoque y la exclusión por Fontanier de la ironía, para obtener la

[10] Hay que solucionar, mal que bien, esa carencia: por eso, quisiera proponer que se designara esa parte de la retórica con el nombre de *figurática*, que al menos no se presta a equívocos.

[11] Papel simbólico, conviene precisar, pues si bien se utilizó mucho su manual en las clases a lo largo del siglo XIX, su influencia posterior parece haber sido prácticamente nula hasta su reciente resurrección.

[12] II, cap. 21.

pareja figural ejemplar, polos opuestos insubstituibles de nuestra propia retórica moderna: Metáfora y Metonimia.

Esa nueva reducción forma parte, salvo error, de la vulgata del formalismo ruso, desde la aparición, en 1923 de la obra de Boris Eikhenbaum sobre Anna Ajmatova, incluida la equivalencia metonimia=prosa, metáfora=poesía. Volvemos a encontrarla con el mismo valor en 1935 en el artículo de Jakobson sobre la prosa de Pasternak y sobre todo en su texto de 1956, *Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia*, en que la oposición clásica analogía/contigüidad (que se refiere, recordémoslo, a los *significados* en relación de substitución en la metáfora y la metonimia: el oro y el trigo, el hierro y la espada) se ve confirmada por una asimilación tal vez audaz a las oposiciones propiamente lingüísticas (que se refieren, por su parte, a los significantes) entre paradigma y sintagma, equivalencia y sucesión.

Ese episodio está demasiado próximo a nosotros y es demasiado conocido como para que insistamos al respecto. En cambio, tal vez convenga preguntarse por las razones que han podido conducir, dentro de la propia esfera figural, a una reducción tan drástica. Ya hemos recordado el desplazamiento progresivo del objeto retórico de la elocuencia hacia la poesía[13], evidente ya en los clásicos, que conduce a la atención metarretórica a centrarse preferentemente en las figuras con mayor contenido semántico (figuras de significado en una sola palabra) y, entre ellas, con mayor preferencia en las figuras de semantismo «sensible»[14] (relación espacio-temporal, relación de analogía), excluyendo los tropos de semantismo considerado más intelectual, como la antífrasis, la lítotes o la hipérbole, excluidos cada vez con mayor severidad del campo poético o, más en general, de la función estética del lenguaje. Ese desplazamiento del objeto, de carácter evidentemente histórico, contribuye, pues, a dar preferencia a las dos relaciones de contigüidad (y/o inclusión) y de semejanza. Pero no es difícil descubrir otros movimientos convergentes, como el que se revela en Freud, al tratar, en *Tótem y tabú*, de los «principios de la asociación». En su *Esquisse d'une théorie de la magie* (1902), Mauss, de acuerdo con una tradición que se remonta a Tylor, admitía como leyes de asociación mágica los tres principios asociacionistas de contigüidad, similitud y contraste u oposición. En *Tótem y tabú* (1912), Freud, repitiendo en otro terreno el gesto de Fontanier de excluir la ironía de la lista de los tropos, no conserva como principios de asociación sino los dos primeros, por lo demás subsumidos juntos en el con-

[13] O hacia la prosa escrita considerada en su función estética, como lo hace la estilística moderna.

[14] Recordemos también esta frase del P. Lamy: «Las metáforas vuelven sensibles todas las cosas».

cepto «superior» de *contacto,* pues la similitud aparece definida, con bastante gracia en ese caso, como un «contacto en el sentido figurado de la palabra»[15].

Como hemos visto, Dumarsais ya había indicado la aproximación de la sinécdoque y la metonimia, pero el concepto de «enlace» era bastante vasto (o bastante elástico) como para contener tanto los enlaces sin «dependencias» (es decir, sin inclusión), que rigen la metonimia, como las relaciones de inclusión, que definen la sinécdoque. El concepto de *contigüidad* revela o realiza, al contrario, una elección en favor del «enlace sin dependencia» y, por tanto, una reducción unilateral de la sinécdoque y la metonimia, que, por lo demás, se hace explícita en Jakobson, cuando escribe, por ejemplo: «Uspensky tenía inclinación por la metonimia, en particular por la sinécdoque»[16]. Mauss, entre otros, ofrece la justificación de ese gesto en el texto antes citado: «la forma más simple [de la asociación por contigüidad]», dice, «es la identificación de la parte con el todo»[17].

Sin embargo, no es seguro que se pueda convertir legítimamente la inclusión, ni siquiera en sus formas más groseramente espaciales, en un caso particular de la contigüidad. Esa reducción se origina seguramente en una confusión casi inevitable entre la relación de la parte con el todo y la relación de esa misma parte con las *demás partes* constitutivas del todo: relación, si se prefiere, de la parte con el *resto*. La vela no es contigua a la nave, pero es contigua al mástil y a la verga y, por extensión, al resto de la nave, a todo lo de la nave que no es vela. La mayoría de los casos «dudosos» se deben a esa elección, siempre abierta, de enfocar, ora

[15] «Los dos principios de la asociación, la similitud y la contigüidad, encuentran su síntesis en una unidad superior: el *contacto*. La asociación por contigüidad equivale a un contacto directo, la asociación por similitud es un contacto en el sentido figurado de la palabra. La posibilidad de designar por la misma palabra las dos variedades de asociación prueba ya que el mismo proceso psíquico rige una y otra» (*Totem et tabou*, trad. S. Jankélévitch, Petite Collection Payot, pp. 100-101). Esa dicotomía recoge, evidentemente, la oposición establecida por Frazer entre *imitación* y *contagio*. Sabido es, sin embargo, el lugar que la *Traumdeutung* (1900) y el *Witz* (1905) reservaban a la «representación por el contrario» en el trabajo del sueño y la agudeza y que más adelante la figura de la antífrasis reaparecería en la retórica de la denegación (*Die Verneinung*, 1925).

[16] *Essais de linguistique générale*, p. 65. La reducción se enuncia ya de pasada en DUMARSAIS, *Tropes*, II, 4: «La sinécdoque es, pues, una especie de metonimia por la cual (...) tomo lo *más* por lo *menos*, o lo *menos* por lo *más*.»

[17] *Sociologie et Anthropologie*, p. 57. Véase también JAKOBSON, «Remarques sur la prose de Pasternak», trad. fr. en *Poétique* 7, p. 317: «El paso de la parte al todo y del todo a la parte no es sino un caso particular del proceso (de la asociación por contigüidad)».

la relación de la parte con el todo, ora la de la parte con el resto: como en la relación simbólica en su étimo antiguo, en la que podemos ver a la vez una relación de contigüidad entre las dos mitades complementarias del *symbolon* y una relación de inclusión entre cada una de esas dos mitades y el todo que constituyen y reconstituyen. Cada semisímbolo, exige el otro y a un tiempo evoca su conjunto común. Asimismo, podremos ver *ad libitum*, en la figura por atributo (por ejemplo, «corona» por *monarca*), una metonimia o una sinécdoque, según se considere, por ejemplo, la corona como simplemente vinculada al monarca o como parte integrante de él, en virtud del axioma implícito: no hay monarca sin corona. Vemos entonces que en última instancia toda metonimia puede convertirse en sinécdoque recurriendo al conjunto superior, y toda sinécdoque en metonimia recurriendo a las relaciones entre partes constituyentes. El hecho de que cada figura-espécimen pueda analizarse de dos maneras, a elección, no quiere decir, desde luego, que esas dos maneras no sean sino una, como tampoco Arquímedes no es *de la misma manera* príncipe y geómetra a la vez, sino que, como vemos, esa clase de pertenencia doble puede favorecer la confusión.

Falta por explicar, evidentemente, por qué esa confusión se ha producido más en un sentido que en el otro, a favor de la metonimia y no de la sinécdoque. Puede ser que en este caso el concepto pseudoespacial de contigüidad haya desempeñado un papel catalizador al proponer un modelo de relación a la vez más simple y más material que ningún otro. Pero hay que observar también que, si ese concepto beneficia a la metonimia, no por ello deja de realizar, dentro del propio ámbito de esa figura, una nueva reducción, pues muchas de las relaciones abarcadas por la metonimia clásica (el efecto por la causa y, recíprocamente, el signo por la cosa, el instrumento por la acción, lo físico por lo moral, etc.) no se dejan reducir tan fácilmente, si no es mediante metáfora, a un efecto de contacto o de proximidad espacial: ¿qué tipo de «contigüidad» podrían mantener el corazón y el coraje, el cerebro y la inteligencia, las entrañas y la piedad? Reducir toda metonimia (y, a *fortiori*, toda sinécdoque) a una pura relación espacial equivale, evidentemente, a limitar el funcionamiento de esas figuras a su aspecto físico o «sensible» y en ello descubrimos una vez más el privilegio poco a poco conquistado por el discurso poético en el campo de los objetos retóricos, así como el desplazamiento efectuado por ese discurso mismo, en la época moderna, hacia las formas más materiales de la figuración.

A esa reducción progresiva de las figuras de «enlace» al modelo único de la metonimia espacial corresponde, por el otro lado –el de las figuras de «semejanza»–, una reducción sensiblemente simétrica, que en este caso beneficia sólo a la metáfora. En efecto, sabido es que el término de metáfora tiende a abarcar cada vez más el conjunto del campo analógico: mientras que el *ethos* clásico veía en la metáfora una comparación

implícita[18], la modernidad parece preferir tratar la comparación como una metáfora explícita o motivada. El ejemplo más característico de ese uso se encuentra, evidentemente, en Proust, que no cesó de llamar metáfora a lo que en su obra es, la mayoría de las veces, pura comparación. También en este caso se revelan con claridad los móviles de la reducción en la perspectiva de un estudio de las figuras centrado en el discurso poético o, al menos (como en Proust) en una poética del discurso: ya no se trata de las comparaciones homéricas, y la concentración semántica del tropo le asegura una superioridad estética casi evidente sobre la forma desarrollada de la figura. Mallarmé se jactaba de haber desterrado la palabra «como» de su vocabulario. Sin embargo, si bien la comparación explícita tiende a desaparecer del lenguaje poético, no ocurre lo mismo, dicho sea de paso, con el conjunto del discurso literario y menos aún con la lengua hablada, tanto más cuanto que la comparación puede compensar la falta de intensidad que la caracteriza con un efecto de anomalía semántica que la metáfora apenas puede permitirse so pena de resultar, a falta del término de comparación, totalmente ininteligible. Ese efecto es, en particular, lo que Jean Cohen llama falta de pertinencia[19]. Todo el mundo recuerda el verso de Éluard «La tierra es azul como una naranja» o la serie de Lautréamont de «bello como...»; pensemos igualmente en el gusto del lenguaje popular por las comparaciones arbitrarias («... como la luna») o antifrásticas («amable como una puerta de prisión», «bronceado como una tableta de aspirina», «rizado como un huevo duro») o graciosamente descabelladas, como las que animan la dicción de un Peter Cheyney, un san Antonio o un Pierre Perret: «los muslos abiertos como el misal de una devota». Una teoría de las figuras de analogía demasiado centrada en la forma metafórica se condena a pasar por alto esos efectos y otros.

Añadamos, por último, que la reducción al «polo metafórico» de todas las figuras de analogía daña no sólo a la comparación, sino también a varias formas de figuras cuya diversidad no parece haberse tenido en cuenta del todo hasta ahora. Se suele oponer metáfora a comparación en nombre de la ausencia en una y la presencia en la otra del término de comparación. Esa oposición no me parece demasiado bien formulada en esos términos, pues un sintagma del tipo de *pastor promontorio* o *sol cuello cortado*, que contiene a la vez comparante y comparado, no se considera comparación, como, por lo demás, tampoco metáfora, y, al final, se deja de lado a falta de un análisis más completo

[18] «... en virtud de una comparación que está en la mente» (Dumarsais, II, 10).

[19] «La comparaison poétique: essai de systématique» (*Langages*, 12, diciembre de 1968).

de los elementos constitutivos de la figura de analogía. Para no dejar ningún cabo suelto, hay que tener en cuenta no sólo la presencia o la ausencia del comparante y el comparado (*vehicle* y *tenor*, en el vocabulario de Richards), sino también del modalizador comparativo (*como, igual a, asemejarse*, etc.) y del *motivo (ground)* de la comparación. Observamos entonces que lo que solemos llamar «comparación» puede adoptar dos formas sensiblemente diferentes: comparación inmotivada *(mi amor es como una llama)*, y comparación motivada *(mi amor abrasa como una llama),* necesariamente más limitada en su alcance analógico, ya que se selecciona como motivo un solo sema común (calor) de entre otros *(luz, ligereza, movilidad)* que la comparación inmotivada podría al menos no excluir; vemos, pues, que la distinción entre esas dos formas no es totalmente inútil. Resulta asimismo que la comparación canónica, en sus dos especies, debe entrañar no sólo comparante y comparado, sino también el modalizador, sin el cual se tratará más bien de una *identificación*[20], motivada o no, ya sea del tipo *mi amor (es) una llama ardiente* o *mi ardiente amor (es) una llama* («Sois mi león soberbio y generoso») o del tipo *mi amor (es) una llama* («Aquiles es un león», «pastor promontorio» ya citado). La elipsis del comparado determinará dos formas más de identificación, una también motivada, del tipo de *mi ardiente llama,* y la otra sin motivo, que es la metátora propiamente dicha: *mi llama.* El cuadro anexo reúne estas formas diferentes, más cuatro estados elípticos menos canónicos pero bastante concebibles[21], comparaciones motivadas o no con *elipsis del comparante (mi amor es ardiente como...* o *mi amor es como...)* o del comparado *(... como una llama ardiente,* o *... como una llama)*: como ha visto acertadamente Jean Cohen, no deben descartarse totalmente esas formas en apariencia puramente hipotéticas: ¿quién recuerda, por ejemplo, el comparado de los «bello como...» de Lautréamont, en que la discordancia entre el motivo y el comparante entraña, evidentemente, algo más que la atribución del predicado total al duque de Virginia, al buitre, al escarabajo, a Mervyn o al propio Maldoror?

[20] Tomo este término de Danielle BOUVEROT, «Comparaison et Métaphore», *Le Français moderne,* 1969. La autora propone un reparto de las «imágenes» (figuras de analogía) en cuatro tipos: *comparación* («La noche se adensaba como un tabique»), que corresponde a nuestra comparación motivada; *identificación atenuada* («Y esa inmensa noche semejante al viejo caos»), que corresponde a nuestra comparación inmotivada; *identificación* («La noche, huésped huraña»), que yo especifico como identificación inmotivada; *metáfora* («Oigo la dulce noche que camina»). La diferencia esencial entre las dos clasificaciones atañe a la importancia concedida a la presencia o ausencia del modalizador, que determina para mí la distinción entre comparación e identificación.

[21] Marcados aquí por un asterisco.

FIGURAS DE ANALOGÍA	Comparado	Motivo	Modalizador	Comparante	EJEMPLOS
Comparación motivada	+	+	+	+	*Mi amor arde como una llama*
Comparación inmotivada	+		+	+	*Mi amor se parece a una llama*
Comparación motivada sin comparante*	+	+	+		*Mi amor arde como*
Comparación motivada sin comparado		+	+	+	*...ardiente como una llama*
Comparación inmotivada sin comparante*	+		+		*Mi amor se parece a...*
Comparación inmotivada sin comparado*			+	+	*...como una llama*

Identificación motivada	+	+		+	*Mi amor (es) una llama ardiente*
Identificación inmotivada	+			+	*Mi amor (es) una llama*
Identificación motivada sin comparado		+		+	*Mi ardiente llama*
Identificación inmotivada sin comparado *(metáfora)*				+	*Mi llama*

Este cuadro un poco expeditivo[22] no tiene otro objeto que el de manifestar hasta qué punto no es la metáfora sino una forma entre muchas otras y que su promoción al rango de figura de analogía por excelencia se debe a una especie de abuso. Pero falta por examinar un último[23] movimiento reductor, por el cual la propia metáfora, al absorber a su último adversario, se convertirá, «tropo de tropos» (Sojcher), «figura de figuras» (Deguy), en el núcleo, el meollo y, por último, la esencia y casi la totalidad de la retórica.

Acabamos de recordar que Proust llamaba metáfora a toda figura de analogía: ahora hay que añadir que, en virtud de un lapsus de lo más significativo, llega a ampliar esa denominación a toda especie de tropo, hasta el más típicamente metonímico, como la locución «hacer catleya» (por *hacer el amor* utilizando como accesorio, o al menos como pretexto, un ramillete de catleyas)[24]. Más adelante intentaré demostrar que gran número de «metáforas» proustianas son, en realidad, metonimias o, al menos, metáforas con fundamento metonímico. El hecho de que ni Proust ni la mayoría de los críticos lo hayan advertido es característico, aun cuando esa confusión, o impropiedad, proceda de una simple carencia terminológica: a comienzos del siglo xx, *metáfora* es uno de los pocos términos que han sobrevivido al gran naufragio de la retórica y esa supervivencia milagrosa no es, evidentemente, ni fortuita ni insignificante. En el caso de otros, la coartada terminológica no es admisible, como cuando Gérald Antoine llama metáfora a un lema publicitario como *A usted le sobran diez años de peso*, donde se ve con bastante claridad la designación de la causa por el efecto[25], o cuando Jean Cohen no quiere ver en los *azules ángelus* de Mallarmé sino una sinestesia analógica [26], y sabido es que Lacan encontró un día en el diccionario Quillet este ejemplo de «metáfora» que no le pareció «sospechosa de haber sido seleccionada»: *su gavilla no era avara ni acerba*[27].

---

[22] Pasa por alto, en particular, el papel de la cópula y sus diferentes formas. Véase al respecto Christine BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, Londres, 1958.

[23] Evidentemente, no hay que tomar aquí este calificativo en un sentido rigurosamente cronólogico. En el movimiento que describimos, ciertas etapas se superponen y Proust, por ejemplo, representa una fase de limitación más «avanzada» que Jakobson.

[24] «Mucho después, cuando la disposición (o el simulacro ritual de la disposición) de las catleyas ya llevaban mucho tiempo en desuso, la metáfora "hacer catleya", convertida en una simple expresión que empleaban sin pensar, cuando querían significar el acto de la posesión física... sobrevivió en su lenguaje, en que lo conmemoraba, a ese uso olvidado» (Pléiade, I, p. 234).

[25] «Pour une méthode d'analyse stylistique des images», *Langue et Littérature*, Les Belles Lettres, París, 1961, p. 154.

[26] *Structure du langage poétique*, pp. 128-129.

[27] *Écrits*, p. 506; confusión notada por J. F. LYOTARD, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971, p. 256: «Me parece que su *gavilla*... es un caso válido de metonimia, pues *su gavilla* se entiende como emblema de Booz». Lacan, propone, por lo

En retóricos tan avisados como los miembros del grupo de Lieja, encontramos también una inflación de la metáfora que, evidentemente, no puede deberse a ignorancia ni a descuido: así, ese grupo escogió como sigla la letra μ «inicial de la palabra que en griego designa la más prestigiosa de las metábolas». Resulta que la misma inicial, y con razón, se encuentra en *metonimia,* pero no hay vacilación posible respecto de la identidad de la prestigiosa metábola, sobre todo si recurrimos a otro personaje de la *Rhétorique générale,* en que leemos que la metáfora es la «figura *central* de toda retórica»[28]. Prestigiosa podía parecer un poco juvenil, pero transmitía una opinión común[29]. *Central,* en cambio, se debe a una iniciativa deliberada de valorización, que recuerda irresistiblemente la observación de Bachelard sobre las jerarquías animales de Buffon: «El león es el rey de los animales porque conviene a un partidario del orden que todos los seres, incluso los animales, tengan un rey»[30]. Del mismo modo, seguramente, la metáfora es la «figura central de toda retórica» porque conviene a la inteligencia, en su debilidad, que todas las cosas, incluso las figuras, tengan un centro.

Así, en virtud de un *centrocentrismo* al parecer universal e irreprimible, en el núcleo de núcleos de la retórica –o de lo que de ella conservamos– tiende a instalarse no ya la oposición metáfora/metonimia, en la que aún podía pasar un poco de aire y podían circular algunos *vestigios*

demás (p. 507), como «fórmula» de la metáfora: «una palabra por otra», lo que es la definición del tropo general. Lyotard declara esa fórmula «enteramente adecuada», pero a continuación le reprocha no decir qué es «lo esencial de la metáfora». ¿Cómo puede ser «enteramente adecuada» una definición que omite lo esencial? A decir verdad, ese elemento esencial no es para Lyotard la relación de analogía entre contenido y vehículo, sino (según el prejuicio surrealista erigido aquí en norma y criterio) la novedad, o incluso la arbitrariedad de su aproximación, el hecho de una «substitución no autorizada por el uso»: «La verdadera metáfora, el tropo, comienza con el exceso en el alejamiento, con la transgresión del campo de los sustituibles recibidos por el uso» (pp. 254-255). Así, según Lacan, «gavilla» por *segador* es una metáfora, y según Lyotard, «llama» por *amor,* por formar parte del «uso», no lo es seguramente. El concepto de *uso* en definido singular, como si sólo hubiera uno, es, evidentemente, en éste, como en otros casos, fuente de confusión, pues la retórica vive, al contrario, de la pluralidad de los usos. Sin embargo, Lyotard no anda desacertado seguramente, cuando reprocha a Jakobson su extensión subrepticia del concepto (retórico) de metáfora al conjunto de las relaciones (lingüísticas) de selección... y yo añadiría: del concepto de metonimia al conjunto de las relaciones de combinación.

[28] Pp. 7 y 91. (El subrayado es nuestro.)

[29] Recordemos que Tesauro veía en la metáfora la «reina de las figuras» (J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque,* p. 187) y Vico «la más luminosa de las figuras» y que el propio Aristóteles veía en ella el indicio de una especie de genio *(euphuia),* el don de «ver las semejanzas» (*Poética* 1459 a).

[30] *Formation de l'esprit scientifique,* p. 45.

de un gran juego, sino sólo la metáfora, petrificada en su realeza inútil. «Si la poesía», escribe Jacques Sojcher, «es un espacio que se abre en el lenguaje, si por ella las palabras vuelven a hablar y el sentido se recarga de significado, es porque entre la lengua usual y la palabra recuperada hay un desplazamiento del sentido, metáfora. En esa perspectiva, la metáfora ya no es *una* figura entre otras, sino *la* figura, el tropo de tropos»[31]. Observamos en este caso el recurso implícito a la prueba etimológica, según la cual «todo desplazamiento de sentido» es metáfora. ¿Hace falta recordar que el mismo argumento, si tuviera el menor valor, lo tendría también en los casos de *metonimia, metalepsis, hipálage, antonomasia* y otros más?

Más imponente (aun haciendo abstracción del genio poético del autor) es la argumentación de Michel Deguy en el artículo, ya citado, «Pour une théorie de la figure généralisée», que podría también, y con mayor razón, titularse *Metáfora generalizada.* «Si de lo que se trata es de subordinar una de las especies a un género, la metáfora, o figura de figuras, es la que puede desempeñar el papel de género... No hay sino un género supremo, el de la *figura* o metáfora... Metáfora y metonimia pertenecen, bajo su diferencia secundaria, a una misma dimensión, para la cual el término de metaforicidad puede servir en general»[32]. Deguy basa esa superioridad jerárquica tan vigorosamente afirmada en la idea de que el sistema de la tropología clásico-moderna (Fontanier-Jakobson), en la propia partición que hace entre las figuras, obedece a un modelo perceptivo espacializado –contigüidad o proximidad o yuxtaposición en el caso de la metonimia, intersección en el de la sinécdoque, semejanza, «que remite a la superposición posible», en el de la metáfora– y, por consiguiente, metafórico ya.

Esa descripción de la partición tropológica no es del todo exacta, al menos en lo que se refiere a la época clásica. Ya hemos comprobado que el concepto de contigüidad, utilizado por los modernos, reducía a una sola las diversas modalidades de la relación metonímica, a la cual el propio Fontanier reservaba una extensión mucho mayor bajo la denominación prudente de «tropos por correspondencia». A decir verdad, el esquema de la intersección no ha definido nunca, en ninguna tropología, clásica o moderna, la sinécdoque: se trata, en realidad, de una inclusión o pertenencia (Fontanier dice «conexión») y más de tipo lógico que espacial: la inclusión de *vela* en *nave* es espacial, si se quiere, pero en grado alguno lo es la de *hierro* en *espada* o la de *hombre* en *mortal.* Si así fuera, los retóricos no definirían la figura «beber un vaso» como lo hacen constantemente, es decir, como una *metonimia del continente,* sino como una sinécdoque, teniendo en cuenta que el

[31] Art. cit., p. 58.

[32] Art. cit., pp. 841, 852, 861.

vino va «incluido» en el vaso: error que nunca han cometido. De igual modo, la relación de superposición, hacia la cual Deguy inclina la de semejanza en nombre de la retórica, nunca ha definido a la metáfora; los de Lieja la analizan más bien, y con razón, como coposesión parcial de semas y, por tanto, como intersección lógica: entre *oro* y *trigo* hay un sema común que es el color, y la *substitución* de un significante por otro en el texto no significa en ninguna parte *superposición* de los significados, o, de lo contrario, toda especie de tropo respondería a ese esquema.

Ese retorcimiento, que Deguy imprime a los conceptos de la tropología para poner de relieve mejor su esencia metafórica, se manifiesta también en su análisis de la silepsis según Fontanier. Recurriendo al ejemplo raciniano: «Un padre al castigar, señora, sigue siendo padre», acusa a Fontanier de considerar, primero, como sentido propio «la propiedad de copulador-genitor» y, después, como sentido figurado «todo el resto de la paternidad, *incluida* una cosa tan *natural*[33] como "los sentimientos, el corazón de un padre"» y, más adelante, designa el sentimiento paterno como, en la concepción de Fontanier, añadido «metafórico»; acaba rechazando con razón una semántica tan grosera. Lo malo es que esa semántica no es en absoluto de Fontanier, para quien el segundo *padre* de «un padre siempre es un padre» no es un añadido metafórico, sino, al contrario, la reducción por sinécdoque de un sentido «primero» (precisamente el del *primer padre* de la frase) en principio total. En efecto, releamos el texto de las *Figures du discours*[34]: «Un padre, es decir, quien tiene la calidad, el título de padre: *sentido propio. Siempre es padre,* es decir, tiene siempre, aun en sus rigores, los sentimientos, el corazón de un padre, es siempre bueno y tierno como un padre: *sentido figurado* y aproximadamente la misma clase de *sinécdoque* de más arriba», y volvamos al comienzo de ese artículo sobre la «silepsis de sinécdoque». En él encontramos este doble ejemplo: «El mono siempre es mono y el lobo siempre lobo», comentado así: «Eso quiere decir que nada puede cambiar la naturaleza, las costumbres del mono y del lobo, y que esos animales serán siempre los mismos en ese sentido. En este caso el mono y el lobo representan, en primer lugar, a esos animales mismos y en toda la comprensión de las ideas que uno y otro vocablo expresa: *sentido propio*; y, además, representan sólo algo de dichos animales, sus costumbres, su naturaleza: *sentido figurado* y *sinécdoque* del todo por la parte». El sentido primero, según Fontanier, no es, pues, en ese caso, ni en el caso de *mono*, ni en el de *lobo*, ni en el de *padre*, ese sentido reducido a las propiedades biológicas que Deguy quiere ver en ellos, sino, al contrario, el sentido entendido *en toda su comprensión de las ideas que expresa*, y en

[33] El subrayado es de Deguy (p. 848).

[34] P. 107.

este caso el «figurado» es el que limita. Así pues, no existe la ampliación «metafórica» de la que se acusa a Fontanier y, cuando Deguy concluye: «la polisemia es primordial», no refuta la retórica, sino que la repite[35].

Vemos, pues, que el carácter metafórico atribuido por Deguy a las definiciones de la retórica clásica y, por consiguiente, de su reproducción lingüística es un poco forzado y se debe a su propia interpretación. Además, y tal vez sobre todo, no vemos cómo se pueden invalidar las «divisiones» tropológicas y, en particular, la oposición metáfora/metonimia, en función de que descansan... sobre una metáfora. ¿Por qué metáfora? La articulación de la queja supone admitido aquello precisamente que la queja pretende rechazar. No se puede deconstruir la oposición y a la vez remitirla a uno de sus términos: se puede decir que las particiones de la retórica son ociosas y que todas las figuras no son sino una, pero con la condición de no denominarla «metáfora» en lugar de antanáclasis o poliptoton, so pena de revelar inevitablemente lo que llamaré simplemente, y sin ninguna intención polémica (cada cual tiene las suyas), una *idea preconcebida*. En efecto, me parece que el deseo profundo de toda una poética moderna es sin duda el de suprimir las particiones y a la vez establecer el reino absoluto –sin partición– de la metáfora. El resto tal vez no sea sino *motivación*.

Así, pues, el movimiento secular de reducción de la retórica parece desembocar en una valorización absoluta de la metáfora, vinculada a la idea de una metaforicidad esencial del lenguaje poético... y del lenguaje en general[36]. Antes de preguntarnos por el significado de ese último avatar, tal vez no sea inútil observar dos rasgos de léxico que proceden seguramente de la misma tendencia y cuya acción de rechazo, en todo caso, ha de reforzarla por fuerza. El primero es el empleo con frecuencia abusivo, en nuestro vocabulario crítico, del término *imagen* para designar no sólo las figuras por semejanza, sino toda especie de figura o de anomalía semántica, cuando, en realidad, esa palabra connota casi inevitablemente por su origen un efecto de analogía o incluso de mimesis. Sabemos, en particular, la fortuna de que gozó ese término en el léxico del surrealismo, hasta el punto de que su empleo dispensa generalmente de cualquier otra designación de los procedimientos propios de la escritura surrealista y, de forma más general, de la poesía moderna. No es seguro que sintagmas como «oigo las hierbas de tu

[35] La misma desviación se da cuando Deguy rechaza la división de las metáforas en animado/inanimado por ser, a su vez, metafórica, «cuando la totalidad del ser se ve "como" vida en hálito *(spiritus, anima)*, ¡como para que pueda haber una diferencia tal como lo *animado* a lo *inanimado*!» (p. 847). Pero *hálito* por *vida* procede, a su vez, de una sinécdoque (como atributo) o de una metonimia (como efecto y signo), en absoluto de una metáfora.

[36] Desde luego, no vamos a negar aquí esa metaforicidad, por lo demás evidente, sino sólo recordar que la figuratividad esencial a todo lenguaje no se *reduce* a la metáfora.

risa» o «las barcas de tus ojos» (Éluard) o el inevaporable «rocío de cabeza de gata» (Breton) se dejen reducir sin perjuicio a un proceso puramente metafórico; no es éste el lugar para emprender su análisis semántico, tal vez fuera del alcance de los instrumentos que nos legó la tradición clásica: observemos solamente que el empleo de la palabra *imagen* hace de pantalla, si no de obstáculo, para el análisis e induce sin control a una interpretación metafórica tal vez defectuosa y, como mínimo, reductora.

El otro indicio convergente es, al menos en francés, el desplazamiento (también reductor) del sentido de la palabra *símbolo*. Sabido es que el griego *symbolon* designaba originariamente, como hemos recordado más arriba, una relación metonímico-sinecdóquica entre las partes, o entre cada parte y el conjunto, de un objeto cortado en dos para servir posteriormente de signo de reconocimiento. Pero dejemos la etimología, que todo el mundo propende a evocar siempre cuando favorece a su tesis: el caso es que el empleo real del término en la lengua francesa apunta a cualquier relación semiótica motivada (e incluso, en matemáticas, inmotivada), ya sea dicha motivación analógica o de otro tipo, como lo indica perfectamente esta frase de Marmontel citada por Littré: «La hoz es el símbolo de la siega de las mieses, la balanza es el símbolo de la justicia», en que el segundo ejemplo es, evidentemente, metafórico y el primero típicamente metonímico. Pero esa variedad en el empleo de hecho no impide en absoluto la «conciencia lingüística» común de definir el símbolo como un signo analógico, como lo atestigua elocuentemente su confiscación por el movimiento simbolista, cuya estética, como es sabido, se basa en la «analogía universal», y lo expresa con toda quietud el *Dictionnaire philosophique* de Lalande (citado en el *Petit Robert*), al definir el símbolo así: «lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica». También en este caso, pues, la analogía tiende a enmascarar –o a sumergir– toda especie de relación semántica.

Sería fácil (y facilón) interpretar tales anexiones desde el punto de vista de la ideología o incluso de la teología: sabido es, por ejemplo, lo que el tema baudelairiano de la correspondencia de la Tierra con el Cielo debe a una tradición a la vez platónica y judeocristiana. Resulta tentador volver a ver en la pareja metáfora-metonimia la oposición entre el espíritu de trascendencia religiosa y el espíritu prosaico, consagrado a la inmanencia de aquí abajo. Metonimia y Metáfora son las dos hermanas del Evangelio: Marta la activa, la mujer de su casa, atareada, que va y viene, pasa, con el trapo en la mano, de un objeto a otro, etc., y María, la contemplativa, que ha «elegido la mejor parte» e irá derecha al Cielo. Horizontal *versus* vertical. Así, podríamos clasificar las mentes en «materialistas» (prosaicas), las que –como Freud– dan preferencia al «contacto»[37] y no ven en la similitud sino su insípido reflejo, y «espiritualistas» (poéticas), inclinadas, al contrario, a eludir el contacto o, al menos, a sublimarlo en función de la analogía. No vamos a continuar más ese juego de extrapolaciones maniqueístas, cuyas estaciones terminales no reservan la menor sorpresa. Más vale seguramente examinar aquí, antes de concluir, uno de los motivos psicológicos –el más determinante acaso– de esa valorización de lo analógico.

[37] Habría que saber qué palabra alemana traduce aquí el Dr. Jankélévitch, pero por alguna razón la palabra francesa me parece claramente insustituible.

Por definición, todo tropo consiste en una sustitución de términos y, por consiguiente, sugiere una *equivalencia* entre esos dos términos, aun cuando su relación no sea en absoluto analógica: decir *vela* por *nave* es hacer de la vela el sustituto y, por tanto, el equivalente de la nave. Ahora bien, la relación semántica más próxima de la equivalencia es, evidentemente, la similitud, espontáneamente sentida como una cuasi-identidad, aun cuando no se trate sino de una semejanza parcial. Así, pues, hay, al parecer, una confusión casi inevitable, y que sentimos la tentación de considerar «natural», entre *valer para* y *ser como*, en nombre de la cual cualquier tropo puede *pasar por* una metáfora[38]. Toda semiótica racional debe constituirse en reacción contra esa ilusión aparentemente primordial, *ilusión simbolista* que Bachelard habría podido clasificar entre esos obstáculos epistemológicos que el conocimiento objetivo debe superar «psicoanalizándolos». La motivación ilusoria del signo por excelencia es la motivación analogista, y hasta nos atreveríamos a decir que el primer impulso de la mente, ante una relación semántica cualquiera, es el de considerarla analógica, aun cuando sea

[38] Eso es más o menos lo que da a entender Fontanier, cuando, al criticar la definición de la metáfora que da Dumarsais (transferencia de significado, «en virtud de una comparación que está en la mente»), escribe: «Si la metáfora se produce por comparación, y por una comparación mental, ¿no tiene eso en común con los demás tropos? ¿Acaso no es en virtud de una comparación mental como se transfiere el nombre de la causa al efecto o del efecto a la causa? ¿El nombre de la parte al todo o del todo a la parte? ¿Acaso no es, por último, semejante tipo de comparación el que hace captar todas las relaciones cualesquiera entre los objetos y entre las ideas?» (*Commentaire*, pp. 161-162). La palabra *comparación* esta tomada aquí, evidentemente, en su sentido más amplio (percepción de una relación «cualquiera» entre dos objetos o ideas), pero esa extensión misma es característica: comparar es percibir (o establecer) una relación cualquiera y, *más particularmente*, una relación de similitud. Parece «como si» la analogía fuera la relación por excelencia. Recordemos también que Jakobson (*Essais*, pp. 66-67 y *Langage enfantin*, pp. 116-117) atribuye la reducción, en los estudios literarios, de la «estructura bipolar efectiva» metáfora/metonimia a un «esquema unipolar amputado», al hecho de que por esencia la relación entre todo metalenguaje teórico y su lenguaje-objeto es de tipo metafórico: la teoría de a metáfora, es decir, el discurso sobre la metáfora, es, pues, más homogéneo a su objeto –más «natural»– que el discurso sobre la metonimia o sobre cualquier otro tropo. O sobre cualquier otro objeto. Cuando el «principio de equivalencia» atañe a la equivalencia misma, *similitudo similitudinem fricat*. ¿Puede haber algo más voluptuoso para un (hipotético) *narcisismo de la lengua*?

de otra naturaleza, y aun cuando sea puramente «arbitraria», como ocurre la mayoría de las veces en la semiosis lingüística, por ejemplo: a eso se debe la creencia espontánea en la semejanza de las palabras con las cosas, que ilustra el eterno cratilismo, el cual ha funcionado siempre como la ideología, o la «teoría indígena», del lenguaje poético.

Durante dos siglos (el XVII y el XVIII), y sobre todo en Francia, esa tendencia «natural» a la valoración (y a veces a la sobreestimación) de la relación analógica ha estado inhibida –lo que no era seguramente la forma mejor de «psicoanalizarla»– por el objetivismo represivo propio del *ethos* clásico, que consideraba *a priori* a toda metáfora sospechosa de exceso fantasmático y mantenía cuidadosamente a raya la imaginación «simbólica»[39]. Sabido es que el romanticismo y el simbolismo le devolvieron la libertad, pero el surrealismo al menos en su doctrina, se mantuvo al respecto más fiel de lo que se suele creer al espíritu del siglo XIX, como lo demuestra con bastante claridad esta declaración de André Breton: «(Al lado de la metáfora y la comparación) las demás "figuras" que la retórica persiste en enumerar carecen del menor interés. Sólo el gatillo analógico nos apasiona: sólo gracias a él podemos actuar sobre el motor del mundo»[40]. En este caso la preferencia parece expresada sin rodeos, con todo su derecho, pero por una vez la motivación es lo que nos detiene... y, digámoslo, nos incomoda, pues esa acción *por analogía* sobre el «motor del mundo» no puede tener en verdad sino un sentido, que es: regreso a la magia.

Resulta evidente, espero, que aquí no proponemos ni a la poesía ni a la poética que renuncien al uso o a la teoría de la metáfora. Lo que, en cambio, es cierto es que una metáfora, una tropología, una teoría de las figuras no nos liberan de la retórica general y menos aún de esa «nueva retórica» (si se quiere) que nos falta (entre otras cosas) para «actuar sobre el motor del mundo» y que sería una semiótica de los discursos. De *todos* los discursos[41].

Así, pues, por una vez, y en cierto modo, podríamos escuchar el ambiguo consejo del viejo y joven autor de *Falstaff*: «*Torniamo all'antico, sarà un progresso*».

---

[39] Véase Jean Rousset, «La querelle de la métaphore», *L'Intérieur et l'Extérieur*, Corti, París, 1968. Rousset relaciona la «relativa decadencia» de la metáfora durante el siglo XVII (que es una de las formas adoptadas por el rechazo del espíritu barroco por el clasicismo) con la substitución por la cosmología posterior a Galileo del «antiguo cosmos analógico; aquél fundamentaba lógicamente la validez del espíritu metafórico que descansaba sobre las semejanzas y las correspondencias entre todos los órdenes de la realidad, de la piedra al hombre y del hombre a los astros» (p. 67).

[40] *La Clé des champs*, 1953, p. 114.

[41] No obstante, hay que saludar algunas excepciones recientes al movimiento general, aquí descrito, de limitación del concepto de retórica: así, el seminario de Roland Barthes y el libro de A. Kibédi Varga –en que el objetivo teórico se toma en su máxima amplitud–, ya citados.

EDWARD W. SAID (1935-2003), musicólogo, pensador y crítico literario, nace en Jerusalén, donde vivió hasta 1947, año en el que se trasladó a Egipto y luego a Líbano. En estos años se forma en escuelas inglesas que estaban destinadas principalmente a la formación de la futura clase de gobernantes árabes; por ello, afirma el propio Said, el dominio colonizador se le hizo más evidente. Después, la *al-Nakbah* les obligó a exiliarse, primero a El Cairo y luego a Estados Unidos. Allí estudia en las universidades de Princeton y Harvard. Profesor reconocido de Literatura comparada en la Universidad de Columbia desde 1963, y musicólogo eminente, destaca su labor de crítico literario de autores como Jane Austen, Albert Camus o Joseph Conrad; con este último, sobre el que realiza su tesis doctoral, compartía la constante conciencia de la Otredad del extranjero. Esta condición lo sitúa en la frontera entre dos mundos, dos culturas, dos lenguas que busca conciliar desechando las técnicas de dominación imperialista que habían predominado en las relaciones entre Oriente y Occidente. Su labor como intelectual que toma un papel activo en la sociedad abre una alternativa a la abstracción mayoritaria (*Representaciones del intelectual,* 1994) y lo proyecta como figura fundamental en los debates teórico-políticos sobre la cuestión de Oriente y Occidente en el panorama internacional. Escribió obras de temática muy variada como demuestran sus títulos más conocidos: *Intención y método*, *La cuestión de Palestina* (1979), *Desde el último cielo*, *Elaboraciones musicales*, *Cultura e Imperialismo* (1993). Sin embargo, se puede decir que su libro más emblemático fue *Orientalismo* (1978), junto a la recopilación de ensayos teóricos *El mundo, el texto y la crítica* (1983), en los que dialoga de forma exigente con la deconstrucción norteamericana. *Orientalismo*, texto de raigambre foucaultiana y marxista, inaugura una nueva etapa en la teoría literaria que ha sido denominada análisis del discurso colonial, o más comúnmente, teoría poscolonial decisiva para el mundo académico norteamericano contemporáneo.

Edward W. Said

El discurso del Oriente*

I

En una visita que hizo a Beirut durante la terrible guerra civil de 1975-1976, un periodista francés, profundamente entristecido, escribió refiriéndose al desvastado centro de la ciudad: «Hubo una época en la que parecía formar parte [...] del Oriente descrito por Chateaubriand y Nerval». Sin duda, tenía mucha razón en lo que respecta al lugar, especialmente desde el punto de vista de un europeo. Oriente era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias. Ahora estaba desapareciendo, en cierto sentido había existido, pero su momento ya había pasado. Parecía irrelevante, tal vez, el hecho de que los propios orientales se estuvieran jugando algo en el proceso, de que incluso en los tiempos de Chateaubriand y Nerval hubieran vivido allí y de que en esos momentos fueran ellos los que sufrían; lo principal para el visitante europeo era la representación que Europa tenía de Oriente y de su destino inmediato, factores ambos que tenían una trascendencia particular y nacional, para el periodista y para sus lectores franceses.

Los americanos no sienten exactamente lo mismo acerca de Oriente, al que tienden a asociar, más bien, con el Extremo Oriente (China y Japón, sobre todo). Al contrario que los americanos, los franceses y británicos –y en menor medida los alemanes, rusos, españoles, portugueses, italianos y suizos– han tenido una larga tradición en lo que llamaré *orientalismo*, que es un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa occidental. Oriente no es sólo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de Lo Otro. Además, Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, nada de este Oriente es puramente imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura *material* europea. El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas

* Texto tomado de E. W. SAID, *Orientalismo*, trad. M.ª L. Fuentes, Madrid, Ediciones Libertarias, 1990, pp. 19-28 y 271-276.

burocracias y estilos coloniales. En contraposición, el conocimiento que América tiene de Oriente parece considerablemente menos denso; sin embargo, nuestras aventuras japonesa, coreana e indochina probablemente estén creando ahora una concienciación de lo «oriental» más seria y realista. Por otra parte, la creciente expansión política y económica de Estados Unidos en Oriente Próximo (Oriente Medio) ha influido decisivamente en nuestro conocimiento de esta región.

Es evidente (y a lo largo de las páginas siguientes lo será aún más) que cuando hablo de orientalismo me refiero a bastantes cosas, todas ellas, en mi opinión, dependientes entre sí. En general, la acepción de orientalismo más admitida es la académica, y esta etiqueta sirve para designar a un gran número de instituciones de este tipo. Alguien que enseñe, escriba o investigue sobre Oriente –y esto es válido para un antropólogo, un sociólogo, un historiador o un filólogo– tanto en sus aspectos específicos como generales, es un orientalista, y lo que él –o ella– hace, orientalismo. Si lo comparamos con los términos *estudios orientales* o *estudios de áreas culturales (area studies)*, el de *Orientalismo* es el que actualmente menos prefieren los especialistas, porque resulta demasiado vago y recuerda la actitud autoritaria y despótica del colonialismo del siglo XIX y principios de XX. Sin embargo, se han escrito muchos libros y se han celebrado muchos congresos con «Oriente» como tema central y con el orientalismo, con su nueva o vieja apariencia, como principal autoridad. La realidad es que, aunque ya no sea lo que en otro tiempo fue, el orientalismo sigue presente en el mundo académico a través de sus doctrinas y tesis sobre Oriente y lo oriental.

En cuanto a esta tradición académica, cuyos destinos, transmigraciones, especializaciones y transmisiones que son, en parte, el objeto de este estudio, existe un significado más general del término Orientalismo. Es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y –la mayor parte de las veces– Occidente. Así pues, una gran cantidad de escritores –entre ellos, poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperio– han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su «mentalidad», su destino, etc. Este tipo de orientalismo se puede encontrar en Esquilo, Victor Hugo, Dante y Carlos Marx. Más adelante, en esta introducción, trataré de los problemas metodológicos que se plantean al estudiar un tema tan vasto como éste.

Siempre se ha producido un intercambio entre el significado académico y el significado más o menos imaginativo de orientalismo, pero desde los últimos años del siglo XVIII la comunicación entre los dos ha sido considerable y bastante disciplinada –quizá incluso regulada–. Con esto, llego al tercer significado de orientalismo, que se define de una manera más histórica y material que los otros dos. Si tomamos como punto de partida

aproximado el final del siglo XVIII, el orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente. Para definir el orientalismo me parece útil emplear la noción de discurso que Michel Foucault describe en *La arqueología del saber* y en *Vigilar y castigar*. Creo que si no se examina el orientalismo como un discurso, posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular –e incluso dirigir– Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del periodo posterior a la Ilustración. Por otro lado, el orientalismo mantiene una posición de autoridad tal, que no creo que nadie que escriba, piense o haga algo relacionado con Oriente sea capaz de hacerlo sin darse cuenta de las limitaciones de pensamiento y acción que el orientalismo impone. En pocas palabras, que por causa del orientalismo, Oriente no fue (y no es) un tema sobre el que se tenga libertad de pensamiento o acción. Esto no significa que el orientalismo tenga que determinar unilateralmente lo que se puede decir sobre Oriente, pero sí que constituye una completa red de intereses que inevitablemente se aplica (y, por tanto, siempre está implicada) en cualquier ocasión en que esa particular identidad que es Oriente se plantea. ¿Cómo ocurre este proceso? Eso es lo que este libro intenta exponer. También pretende demostrar cómo la cultura europea adquirió fuerza e identidad al situarse en contraposición a Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable de su propia identidad.

Hay una diferencia cualitativa y cuantitativa, tanto desde un punto de vista histórico como cultural, entre la participación franco-británica en Oriente y, hasta la ascensión americana después de la Segunda Guerra Mundial, la participación de otras potencias europeas y atlánticas. Hablar de orientalismo, pues, es hablar principalmente, aunque no exclusivamente, de una empresa cultural británica y francesa, un proyecto cuyas dimensiones abarcan campos tan dispares como los de la propia imaginación: el territorio total de la India y de los países del Mediterráneo oriental, las tierras y textos bíblicos, el comercio de las especias, los ejércitos coloniales y una larga tradición de administradores coloniales, un impresionante conjunto de textos, innumerables «expertos» en todo lo referido a Oriente, un cuerpo de profesores orientalistas, un complejo aparato de ideas «orientales» (despotismo, esplendor, crueldad, sensualidad orientales), muchas sectas orientales, filosofías y sabidurías orientales adaptadas al uso local europeo... la lista podría extenderse más o menos indefinidamente. Mi punto de vista es que el orientalismo proviene de una relación muy particular que mantuvieron Francia y Gran Bretaña con Oriente que hasta principios del siglo XIX sólo se había limitado a la India y a tierras bíblicas. Desde el comienzo del siglo XIX, y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, Francia y Gran Bretaña dominaron Oriente y el orientalismo; desde la Segunda Guerra Mundial, América ha dominado Oriente y se relaciona con él del mismo modo en que Francia y Gran Bretaña lo hicieron en otra época. De esta relación, cuya dinámica es muy productiva, incluso aunque siempre se demuestre la fuerza comparativamente mayor de Occidente (Gran Bretaña, Francia o América), proviene el enorme volumen de textos que yo denomino orientalistas.

Debo decir que además del importante número de libros y autores que examino, existe una cantidad mucho mayor de la que simplemente he tenido que prescindir. Mis tesis, sin embargo, no se apoyan en un catálogo exhaustivo de textos que tratan de Oriente, ni en la colección de escritos, autores e ideas claramente delimitados que forman en conjunto el canon del orientalismo; en su lugar he basado mi estudio, en una alternativa metodológica diferente cuya columna vertebral, en cierto sentido, es el conjunto de generalizaciones históricas que he presentado en esta introducción, y que a continuación quiero analizar con más detalle.

II

He comenzado asumiendo que Oriente no es una realidad inerte de la naturaleza. No está simplemente *allí*, lo mismo que el propio Occidente tampoco está precisamente *allí*. Tenemos que admitir seriamente la gran observación de Vico acerca de que los hombres hacen su propia historia, de que lo que ellos pueden conocer es aquello que han hecho, y debemos extenderla al ámbito de la geografía: esos lugares, regiones y sectores geográficos que constituyen Oriente y Occidente, en tanto que entidades geográficas y culturales –por no decir nada de las entidades históricas–, son creación del hombre. Por consiguiente, en la misma medida en que lo es el propio Occidente, Oriente es una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente. Las dos entidades geográficas, pues, se apoyan, y hasta cierto punto se reflejan la una en la otra.

Después de haber dicho esto, parece razonable exponer algunas puntualizaciones. En primer lugar, sería un error concluir que Oriente fue *esencialmente* una idea o una creación sin su realidad correspondiente. Cuando Disraeli dijo en su novela *Tancred* que Oriente era una carrera, quería decir que para los occidentales jóvenes e inteligentes mostrar interés por el Oriente podía llegar a ser una actividad apasionante; no se debería interpretar lo que dijo como que Oriente era *sólo* una carrera para los occidentales. Había –y hay– culturas y naciones, localizadas en Oriente,

cuyas vidas, historias y costumbres poseen una realidad obviamente más rica que cualquier cosa que se pueda decir de ellas en Occidente. Sobre este punto, este estudio de orientalismo no tiene nada que añadir; simplemente desea contribuir con su reconocimiento tácito. Pero el fenómeno del orientalismo, tal y como yo lo estudio aquí, trata principalmente, no de la correspondencia entre el orientalismo y Oriente, sino de la coherencia interna del orientalismo y sus ideas sobre Oriente (Oriente como una carrera), a pesar de o más allá de cualquier correspondencia o no con un Oriente «real». Creo que la afirmación de Disraeli sobre Oriente se refiere básicamente a esta coherencia creada, a esa verdadera constelación de ideas que es la cuestión esencial siempre que nos ocupamos de Oriente, y no a su mera y pura existencia, por citar a Wallace Stevens.

La segunda puntualización se refiere a que las ideas, las culturas y las historias no se pueden entender ni estudiar seriamente sin estudiar al mismo tiempo su fuerza o, para ser más precisos, sus configuraciones de poder. Creer que Oriente fue creado –o, como yo digo, «orientalizado»– y creer que tales cosas suceden simplemente como una necesidad de la imaginación, es faltar a la verdad. La relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder, y de complicada dominación: Occidente ha ejercido diferentes grados de hegemonía sobre Oriente, como señala bastante bien el título del clásico de K. M. Panikkar, *Asia and Western Dominance*. Oriente fue orientalizado, no sólo porque se descubrió que era «oriental», según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se le podía obligar a serlo–. Tomemos, por ejemplo, el encuentro de Flaubert con una cortesana egipcia, encuentro que debió de crear un modelo muy influyente sobre la mujer oriental; ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. Él era extranjero, relativamente rico y hombre, y ésos eran unos factores históricos de dominación que le permitían, no sólo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental. Mi tesis es que la situación de fuerza de Flaubert en relación a Kuchuk Hanem no era un ejemplo aislado, y puede servir bastante bien como modelo de la relación de fuerzas entre Oriente y Occidente y del discurso acerca de Oriente que este modelo permite.

Esto nos lleva a una tercera puntualización. No hay que creer que el orientalismo es una estructura de mentiras o de mitos que se desvanecería si dijéramos la verdad sobre ella. Yo mismo creo que el orientalismo es mucho más valioso como signo del poder europeo-atlántico sobre Oriente que como discurso verídico sobre Oriente (que es lo que en su forma académica o erudita pretende ser). Sin embargo, lo que tenemos que respetar e intentar comprender es la solidez del entramado del discurso orientalista, sus estrechos lazos con las instituciones socioeconómicas y políticas existentes y su extraordinaria perduración. Después de

todo, un sistema de ideas capaz de mantenerse intacto, y que se ha enseñado como una ciencia (en academias, libros, congresos, universidades y organismos de asuntos exteriores) desde el periodo de Ernest Renan hacia finales de 1848 hasta el presente en Estados Unidos, debe ser algo más grandioso que una mera colección de mentiras. El orientalismo, pues, no es una fantasía que creó Europa acerca de Oriente, sino un cuerpo compuesto de teoría y práctica en el que, durante muchas generaciones, se ha realizado una inversión considerable. Debido a esta continua inversión, el orientalismo ha llegado a ser un sistema para conocer Oriente, un filtro aceptado que Oriente atraviesa para penetrar en la conciencia occidental; igualmente, esa misma inversión hizo posibles –de hecho, las hizo realmente productivas– las declaraciones que en un principio se formularon dentro de la disciplina orientalista y que más tarde proliferaron en el interior de la cultura general.

Gramsci ha efectuado una útil distinción analítica entre sociedad civil y sociedad política según la cual la primera está formada por afiliaciones voluntarias (o, al menos, racionales y no coercitivas), como son las escuelas, las familias y los sindicatos, y la segunda, por instituciones estatales (el ejército, la política y la burocracia central) cuya función dentro del Estado es la dominación directa. La cultura, por supuesto, funciona en el marco de la sociedad civil, donde la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce, no a través de la dominación, sino a través de lo que Gramsci llama *consenso*. Así, en cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras; la forma que adopta esta supremacía cultural es lo que Gramsci llama *hegemonía*, un concepto indispensable para comprender, de un modo u otro, la vida cultural en el Occidente industrial. Es la hegemonía –o, mejor, los efectos de la hegemonía cultural– lo que da al orientalismo la perduración y la fuerza de la que he estado hablando hasta ahora. El orientalismo no dista mucho de lo que Denys Hay ha llamado la idea de Europa, una noción colectiva que nos define a «nosotros» europeos, contra todos «aquellos» no europeos, y se puede decir que el componente principal de la cultura europea es precisamente aquel que contribuye a que esta cultura sea hegemónica tanto dentro como fuera de Europa: la idea de una identidad europea superior a todos los pueblos y culturas no europeos. Existe, además, la hegemonía de las ideas europeas sobre Oriente que reiteran la superioridad europea sobre un Oriente retrasado y normalmente anulan la posibilidad de que un pensador más independiente o más o menos escéptico pueda tener diferentes puntos de vista en la materia.

De una manera bastante constante, la estrategia del orientalismo ha dependido de esa superioridad *de posición* flexible que sitúa a Occidente ante una completa serie de posibles relaciones con Oriente sin que Occidente pierda nunca la ventaja. ¿Y por qué tenía que haber sido de otra maner

sobre todo durante el periodo de máxima supremacía europea, desde finales del Renacimiento hasta nuestros días? El científico, el erudito, el misionero, el comerciante o el soldado estaban o pensaban en Oriente porque podían estar allí o pensar en él sin que Oriente les ofreciera apenas resistencia. Bajo el lema general de conocer Oriente y dentro de los límites que el paraguas de la hegemonía occidental imponía, a partir de finales del siglo XVIII emergió un Oriente complejo, adaptado a los estudios académicos, a las exposiciones en los museos, a las reconstrucciones en la oficina colonial, a la ilustración teórica de tesis antropológicas, biológicas, lingüísticas, raciales e históricas sobre el género humano y el universo, y a ejemplificar teorías económicas y sociológicas de desarrollo, de revolución, de personalidad cultural y de carácter nacional o religioso. Además, el examen imaginario de las realidades de Oriente se basaba, más o menos exclusivamente, en una conciencia occidental soberana. A partir de la posición central e indiscutida de esta conciencia surgió un mundo oriental, primero de acuerdo a las ideas generales sobre quién o qué era un oriental, y después, de acuerdo a una lógica detallada y gobernada, no sólo por una realidad empírica, sino también por una serie de deseos, represiones, inversiones y proyecciones. Si bien podemos encontrar grandes trabajos orientalistas de auténtica erudición, como son *Chrestomathie Arabe*, de Silvestre de Sacy, o *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, de Edward William Lane, también tenemos que señalar que las ideas sobre las razas de Renan y Gobineau surgieron del mismo movimiento, al igual que muchas novelas pornográficas victorianas (ver el análisis de Steven Marcus, «The Lustful Turk»).

En este punto, debemos preguntarnos si lo que importa en materia de orientalismo es un conjunto de ideas generales al que se supedita el resto del material (ideas que, no se puede negar, transmitían doctrinas sobre la superioridad europea, modelos racistas e imperialistas y puntos de vista dogmáticos sobre «lo oriental», como si fuera una abstracción ideal e inmutable), o el trabajo mucho más variado realizado por un número casi incontable de autores a los que podríamos elegir como ejemplos concretos de escritores que se han ocupado de Oriente. En cierto sentido, las dos alternativas, la general y la particular, constituyen realmente dos perspectivas del mismo material: en ambos casos habría que ocuparse de los pioneros en la especialidad, como por ejemplo William Jones, y de los grandes artistas, como Nerval o Flaubert. ¿Y por qué no sería posible emplear las dos perspectivas a la vez, o una después de la otra? ¿No habrá algún peligro evidente de distorsión (que precisamente es a lo que los orientalistas académicos han sido muy propensos) si el nivel de descripción que sistemáticamente se mantiene es demasiado general o demasiado específico?

Mis dos temores son la distorsión y la inexactitud, o, mejor dicho, el tipo de inexactitud producido por una generalización demasiado dogmática y por una concentración demasiado positivista. Al intentar ocuparme de estos problemas, he procurado tratar tres aspectos de mi propia realidad contemporánea que me parece ofrecen solución a estas dificultades metodológicas y de perspectiva; dificultades que pueden obligar, en el primer caso, a escribir un texto polémico basado en un nivel de descripción tan inaceptablemente general que el esfuerzo no merezca la pena; o, en el segundo caso, a escribir una serie de análisis tan detallados y atomizados que se pierda el rastro de las líneas generales que constituyen la base de la especialidad y le confieren su particular coherencia. ¿Cómo, entonces, admitir la individualidad y reconciliarla con su contexto intelectual, general y hegemónico, sin que, de ningún modo, éste sea un contexto pasivo o meramente dictatorial?

El estilo, la competencia y la visión del experto: *La sofisticación del orientalismo*

Tal y como aparece en numerosos poemas, novelas (por ejemplo en *Kim*), fórmulas y tópicos, el hombre blanco de Kipling no es más que un personaje de ficción; pero como idea, persona y estilo de vida, parece haber sido muy útil para muchos ingleses a lo largo de sus estancias en el extranjero. El color de su piel les distinguía de modo espectacular y tranquilizador del mar de indígenas; pero para el británico que circulaba en medio de los indios, de los africanos o de los árabes existía también el conocimiento certero de que formaba parte de una larga tradición de responsabilidad hacia las razas de color, y que podía recurrir a las reservas empíricas y espirituales de esa tradición. Y es de esa tradición, de sus glorias y de sus dificultades de lo que escribía Kipling, cuando celebraba la «ruta» escogida por el hombre blanco en las colonias.

> Ésta es la ruta que pisan los hombres blancos,
> cuando van a limpiar un territorio:
> bajo sus pies, el hierro; sobre sus cabezas, las hojas,
> a izquierda y derecha, el abismo.
> Hemos pisado esta ruta, con lluvia y viento,
> y nuestra estrella nos guía.
> ¡Ah!, ¡Es tan bueno para el mundo que los hombres blancos avancen
> sobre su gran ruta, codo con codo!

«Limpiar un territorio»: los hombres blancos lo pueden hacer mejor en concierto los unos con los otros, delicadamente. Esto es una alusión a los peligros que entrañaba la rivalidad europea en las colonias; ya que si no llegaran a coordinar sus políticas, los hombres blancos de Kipling

estarían bastante bien dispuestos a ir a la guerra: «Libertad para nosotros y libertad para nuestros hijos, / y a falta de libertad, la guerra». Detrás de la máscara de líder benévolo que utiliza el hombre blanco, se esconde siempre la voluntad expresa de usar la fuerza, de matar y de ser matado. Lo que dignifica su misión es un cierto sentido de dedicación intelectual: él es un hombre blanco, pero no busca simplemente obtener beneficios, pues su «estrella» se sitúa probablemente mucho más allá de los bienes terrenales. Muchos hombres blancos seguramente se preguntaron con frecuencia por qué combatían en esa «ruta con lluvia y viento»; estaban perturbados al ver que el color de su piel les daba una categoría ontológica superior, además de un gran poder sobre gran parte del mundo habitado. A fin de cuentas, ser un hombre blanco, para Kipling y para los que estaban influidos por sus percepciones y su retórica, era una cuestión de autoconfirmación. Se llegaba a ser un hombre blanco porque se *era* un hombre blanco; y, más importante aún, «al beber de esa copa», al vivir ese destino inalterable en «los días del hombre blanco» quedaba poco tiempo para hacer especulaciones ociosas sobre los orígenes, las causas y la lógica de la historia.

Ser un hombre blanco, por tanto, era una idea y una realidad. Suponía una posición razonada ante los mundos blanco y no blanco. Significaba –en las colonias– hablar de una manera determinada, comportarse de acuerdo con unos códigos y reglamentos e incluso tener ciertos sentimientos y no otros. Significaba hacer ciertos juicios, evaluaciones y gestos. Era una forma de autoridad ante la cual los no blancos e incluso los propios blancos debían inclinarse. En su forma institucional (gobiernos coloniales, cuerpos consulares y asentamientos comerciales) era una agencia de expresión, difusión y realización de una política hacia el mundo, y dentro de esa agencia, aunque estaban permitidas ciertas libertades personales, lo que imperaba era la idea impersonal y comunal de ser un hombre blanco. Ser un hombre blanco, en resumen, era una manera concreta de estar en el mundo, una manera de apoderarse de la realidad, del lenguaje y del pensamiento. Hacía posible un estilo específico. Ni siquiera Kipling podría haber meramente ocurrido; lo mismo cabe decir del hombre blanco.

Estas ideas y sus autores surgen a partir de unas complejas circunstancias históricas y culturales de las cuales al menos dos tienen mucho en común con la historia del orientalismo del siglo XIX. Una de ellas es el hábito aceptado culturalmente de desplegar grandes generalizaciones por las cuales la realidad se divide en varios colectivos: lenguas, razas, tipos, colores y mentalidades; y por las cuales cada categoría no es una designación neutral, sino, al contrario, una interpretación valorativa. Subrayando estas categorías está la rígida oposición binómica de «nuestro» y «suyo», con el primero invadiendo siempre al segundo (incluso hasta el punto de hacer de lo «suyo» una función exclusiva de lo «nuestro»). Esta oposición fue reforzada, no solo por la antropología, la lingüística y la historia, sino también, por supuesto, por las tesis darwinianas sobre la supervivencia y la selección natural, y –no menos decisivo– por la retórica del gran humanismo cultural. Lo que les dio a escritores como Renan y Arnold el derecho a generalizar sobre la raza fue el carácter oficial de sus formaciones culturales. «Nuestros» valores eran liberales, humanos y correctos; se apoyaban en la tradición de las *belles-lettres,* en la erudición informada y en la investigación racional; como europeos (y hombres blancos), «nosotros», siempre que sus virtudes eran ensalzadas, teníamos algo que ver con ellos. Sin embargo, las asociaciones humanas formadas por valores culturales reiterados tendían a la exclusión en la misma medida que a la inclusión. Por cada idea sobre «nuestro» arte promulgada por Arnold, Ruskin, Mill, Newman, Carlyle, Renan, Gobineau o Comte, se formaba otro eslabón en la cadena que «nos» mantenía unidos, mientras que otro intruso era desterrado. Incluso si éste era siempre el resultado de esa retórica, sin tener en cuenta dónde o cuándo ocurría, debemos recordar que en la Europa del siglo XIX, un edificio imponente de erudición y cultura se estaba construyendo, por decirlo de algún modo, frente a los intrusos (las colonias, los pobres, los delincuentes), edificio, cuyo papel en la cultura era definir todo para lo que *ellos* estaban constitucionalmente inadaptados.

La otra circunstancia común a la creación del hombre blanco y del orientalismo reside en el «campo» dispuesto por cada uno de ellos, así como en la imposición que este campo hace de ciertos modos, incluso ciertos ritos, de comportamiento, de aprendizaje y de posesión. Sólo un occidental podía hablar de orientales, por ejemplo, igual que había sido el hombre blanco el que había podido designar y dar nombre a las gentes de color o no blancas. Toda afirmación hecha por los orientalistas o por los hombres blancos (términos normalmente intercambiables) transmitía la idea de la distancia irreductible que separaba al blanco del de color, o al occidental del oriental; además, detrás de cada afirmación resonaba la tradición de la experiencia, del saber y de la educación que mantenía al oriental de color en su posición de *objeto estudiado por el occidental-blanco* en vez de lo contrario. Desde una posición de poder –como la de Cromer– el oriental pertenecía al sistema de autoridad cuyo principio era simplemente asegurar que el oriental no pudiera nunca ser independiente ni gobernarse por sí mismo. La premisa era que, como los orientales desconocían lo que era el autogobierno, había que mantenerlos así por su bien.

Ya que el hombre blanco, como el orientalista, vivía muy cerca de la línea de tensión que contenía a los hombres de color, sentía que su deber era definir y redefinir el dominio que examinaba. Párrafos de descripción narrativa alternados regularmente con párrafos de definición y de juicios reformulados que interrumpen la narración, éste es el estilo carac-

terístico de las obras de los expertos orientalistas que actuaban utilizando al hombre blanco de Kipling como una máscara. Así T. E. Lawrence escribió a V. W. Richards en 1918:

> [...] los árabes seducían mi imaginación. Es la vieja, vieja civilización que se ha refinado despejándose de los dioses domésticos y la mitad de los ornamentos que la nuestra se apresura a asumir. El evangelio de la desnudez con respecto a las cosas materiales es bueno, y aparentemente implica también un tipo de desnudez moral. Estas gentes sólo piensan en el momento y se esfuerzan por atravesar holgadamente la vida sin tener que doblar esquinas ni escalar colinas. Es en parte una fatiga mental y moral, una raza agotada, y para evitar las dificultades tienen que deshacerse de muchas cosas que nosotros consideramos honorables e importantes; y, sin embargo, sin compartir su punto de vista, creo que puedo entenderlo lo suficiente como para verme a mí y a otros extranjeros desde su perspectiva y no condenarla. Sé que soy un extraño para ellos y siempre lo seré; pero no puedo creer que sean inferiores igual que no podría hacerme a su manera de vivir.

Encontramos una perspectiva similar, aunque el tema tratado parezca diferente, en estas observaciones de Gertrude Bell:

> ¿Cuántos miles de años ha durado este estado de cosas [a saber, que los árabes viven en «estado de guerra»]? Los que estudian los documentos más antiguos del desierto interior nos lo dirán, porque este estado se remonta a sus orígenes; pero a lo largo de todos estos siglos, el árabe no ha adquirido ninguna experiencia. Nunca está a salvo, y, sin embargo, se comporta como si la seguridad fuera su pan de cada día.

A lo que, como una glosa, podríamos añadir otra observación que hace, esta vez sobre la vida en Damasco:

> Comienzo a comprender vagamente lo que significa la civilización de una gran ciudad oriental; cómo viven y lo que piensan; y me he acostumbrado a ellos. Creo que el hecho de que sea inglesa es de una gran ayuda [...] Nosotros, desde hace cinco años estamos ascendiendo en el mundo. La diferencia es muy marcada. Creo que, en gran medida, se debe al éxito de nuestro gobierno en Egipto [...]. La derrota de Rusia cuenta mucho y mi impresión es que la vigorosa política de Lord Curzon en el golfo Pérsico y en la frontera india cuenta todavía mucho más. Sólo quien conozca muy bien Oriente podrá comprender cómo todo esto se relaciona. No es exagerado decir que, si la misión inglesa hubiera retrocedido ante las puertas de Kabul, se le habrían puesto muy malas caras al turista inglés en las calles de Damasco.

En afirmaciones como éstas nos damos cuenta enseguida de que las expresiones «el árabe» o «los árabes» tienen una aureola que los aparta, los define y les da una coherencia colectiva que los anula como personas individuales con una historia personal que contar. Lo que seducía la imaginación de Lawrence era la claridad del árabe como una imagen y una filosofía (o actitud) supuesta ante la vida: en ambos casos Lawrence se vincula al árabe desde la perspectiva purificadora de alguien que no es árabe, de alguien para quien esa simplicidad ingenua y primitiva que posee el árabe es algo definido por el observador que en este caso es el hombre blanco. Pero el refinamiento árabe que se corresponde en lo esencial con la visión que Yeats tiene de Bizancio, donde

> Llamas que astillas no se alimentan, que el acero no enciende,
> ni la tormenta agita, llamas nacidas de llamas,
> donde acuden espíritus nacidos de la sangre
> y abandonar todas las complejidades de la furia

se asocia con la permanencia árabe como si el árabe no hubiera estado sometido al proceso ordinario de la historia. Paradójicamente, le parece a Lawrence que el árabe se ha agotado en su persistencia temporal. La gran edad de la civilización árabe ha servido así para refinar al árabe hasta sus atributos esenciales y para cansarlo moralmente en el proceso. Lo que nos queda son los árabes de Gertrude Bell: siglos de experiencia y ninguna sabiduría. En tanto que entidad colectiva, entonces, el árabe no acumula ninguna densidad existencial, ni siquiera semántica. Se mantiene idéntico, con la excepción de los refinamientos exhaustivos mencionados por Lawrence, de un extremo a otro de «los documentos del desierto interior». Debemos asumir que si *un* árabe siente alegría, si está triste por la muerte de su hijo o de su padre o si percibe las injusticias de la tiranía política, estas percepciones están necesariamente subordinadas al puro, simple y persistente hecho de que es un árabe.

El carácter primitivo de este estado existe simultáneamente en dos niveles, por lo menos: uno en *el de la definición,* que es reductor; y dos (según Lawrence y Gertrude Bell) en *el de la realidad.* Esta coincidencia absoluta no era una simple coincidencia. Primero, sólo se podía haber realizado desde el exterior, gracias a un vocabulario y a unos instrumentos epistemológicos destinados a llegar al meollo de las realidades y a evitar las distracciones de las circunstancias accidentales o de la experiencia. Después, la coincidencia era un hecho que, sobre todo, resultaba de la actuación conjunta del método, de la tradición y de la política. Cada uno anulaba de alguna manera las diferencias entre el tipo –*el* oriental, *el* semita, *el* árabe, *el* Oriente– y la realidad humana ordinaria («el misterio incontrolable sobre el suelo bestial» de Yeats), en la que todos los seres humanos viven. Para el investigador erudito, un tipo marcado con el sello de lo

«oriental» era lo mismo que cualquier otro individuo oriental que pudiera encontrar. Años de tradición habían dado cierta legitimidad al discurso sobre cuestiones tales como el espíritu semítico u oriental. Y el buen sentido político había enseñado, según la maravillosa frase de Gertrude Bell, que en Oriente «todo es consistente». El carácter primitivo, por tanto, era algo inherente a Oriente, *era* Oriente y una idea a la que todo el que trataba con Oriente o escribía sobre él tenía que volver como a una piedra de toque más duradera que el tiempo o la experiencia.

Stephen Greenblatt, profesor de literatura inglesa en la Universidad de Berkeley, California, es autor de libros como *Renaissance Self-Fashioning* (1980) y *Shakesperean Negotiations* (1988). Ha editado las compilaciones *Representing the English Renaissance* y *Allegory and Representation*. Greenblatt es responsable de una modalidad hermenéutica en cuyo horizonte el texto literario se pone en diálogo exhaustivo con una red diseminada e híbrida de discursos diversos, no necesariamente «literarios», como textos jurídicos, políticos, viajeros o religiosos, lo cual permite determinar la pregnancia sociocultural de los sentidos. Con ello no sólo dinamita el autismo solipsista de la literariedad, sino que ensancha, hasta límites insospechados, la vieja noción de contexto. La interpretación literaria se incrusta, pues, en una poética de la cultura. El papel del objeto literario es triple: «la literatura funciona de tres maneras interrelacionadas: como manifestación del comportamiento concreto de su autor, como la expresión en sí de los códigos que conforman este comportamiento, y como una reflexión acerca de estos códigos» *(Renaissance Self-Fashioning)*. El texto literario es, pues, tanto índice de un determinismo cultural (producto de códigos impuestos) como expresión de una libertad individual (crítica de dichos códigos). La propuesta de Greenblatt, vinculada al neohistoricismo de Hayden White, debe mucho a la arqueología de la modernidad trazada por Michel Foucault y a la antropología textual practicada por Clifford Geertz. Su propuesta responde a las mismas exigencias que provocaron el materialismo cutural del marxismo, pero su solución es diversa, pues no confía tanto en la vaga noción de «ideología», no asume la posibilidad de un objeto estético incontaminado, ni la distinción clara entre privado y público. Tampoco cree en la escatología redencionista ni en la existencia de una integridad «precapitalista» perdida, como pone de relieve su crítica a Jameson («Hacia una poética de la cultura», 1987). Con todo, su propuesta oculta una metafísica hilemórfica en exceso confiada a la formación *(fashioning)* o encarnación *(embodiment)* de una energía social, cuya *circulación* es tan ubicua e invisible como el «poder» de Foucault, pero no siempre distinguible de la vieja noción de espíritu. No obstante, las lecturas de textos renacentistas diversos, de Tomás Moro, Thomas Wyatt, Spenser, Marlowe o Shakespeare, constituyen una aportación decisiva para nuestra comprensión del tejido textual que propició la gestación conflictiva del sujeto moderno occidental, cuya identidad se negocia frente a alteridades múltiples, y cuya libertad terrenal se construye frente a la opresión política o el terror religioso. La obra de Greenblatt supone, así, tanto una correción lúcida del marxismo más rígido y determinista como un complemento inesquivable para toda mirada neohistoricista, poscolonial o meramente sociológica. Las siete máximas que propuso en «The Circulation of Social Energy» (*Shakesperean Negotiations,* 1988) siguen siendo válidas: «1. No puede apelarse al genio como único origen de las energías del gran arte. 2. No puede haber creación inmotivada. 3. No puede haber representación trascendente, eterna o inmutable. 4. No puede haber artefactos autónomos. 5. No puede haber expresión sin un origen, un objeto, un *desde* y un *hacia*. 6. No puede haber arte sin energía social. 7. No puede haber generación espontánea de energía social».

Stephen Greenblatt

Hacia una poética de la cultura*

Me siento en una posición un tanto falsa, lo cual no es una manera muy prometedora de empezar y explicaré por qué[1]. Siempre he realizado mis trabajos con la sensación de tener que hablar de algo y hacerlo, sin establecer desde un principio mi posición teórica. Hace unos años *Genre* me pidió que preparara una selección de ensayos renacentistas y yo acepté. Recogí unos cuantos ensayos y entonces, como resultado de una especie de desesperación por tener hecha la introducción, escribí que los ensayos representaban algo que llamé un «nuevo historicismo». Nunca he sido muy bueno inventando frases publicitarias de ese tipo. Por razones que me gustaría explorar en algún momento, el nombre tuvo mucho más éxito que otros que cuidadosamente he intentado inventar a lo largo de los años. De hecho, he oído –más o menos durante el último año– bastantes conversaciones sobre el «nuevo historicismo» (que por alguna razón en Australia se llama neohistoricismo); hay artículos sobre él, ataques, referencias en tesis: todo esto me produce vértigo por la sorpresa. De cualquier manera, como parte de este fenómeno, me han pedido que diga algo de tipo teórico sobre el trabajo que estoy haciendo. Así que intentaré, si no definir el nuevo historicismo, al menos situarlo como práctica más que doctrina, ya que, por lo que me parece (y yo debería ser quien lo supiera) no es, en absoluto, ninguna doctrina.

Una de las características peculiares del «nuevo historicismo» en los estudios literarios es, precisamente, lo nada resuelto y, en cierta medida, poco sincero que ha sido –que he sido– respecto a la relación con la teoría literaria. Por una parte, creo que la apertura al fermento teórico de los últimos años es, en concreto, lo que diferencia al nuevo historicismo del positivismo histórico de comienzos del siglo XX. Ciertamente, la presencia de Michel Foucault en el campus de Berkeley, en prolongadas visitas durante los últimos cinco o seis años de su vida, y de forma más generalizada la influencia de los teóricos antropológicos y sociales europeos (especialmente los franceses) en los americanos, han colaborado a la hora de dar forma a mi práctica de la crítica literaria. Por otro lado, los críticos historicistas han estado, en general, poco dispuestos a sumarse a uno u otro de los campos teóricos dominantes.

---

* Título original: «Towards a Poetics of culture», publicado en H. Aram Veeser (ed.), *The New Historicism,* Londres, Taylor & Francis, Inc. / Routledge, Inc., 1989. Reproducido con permiso. Traducción de Vicente Carmona.

[1] Este es el texto de una conferencia leída en la University of Western Australia el 4 de septiembre de 1986. Una versión ligeramente diferente aparece en Murray KRIEGER (ed.), *The Aims of Representation,* Nueva York, Columbia University Press, 1987.

Quiero reflexionar sobre por qué ocurre eso, intentando situarme, por una parte, en relación con el marxismo y, por otra, con el postestructuralismo. En los años setenta daba clase en Berkeley en cursos con títulos como «Estética marxista». Recuerdo que eso llegó a un final poco glorioso cuando mientras daba dicho curso –debió ser a mediados de los setenta– un estudiante se enfadó mucho conmigo. Es cierto que me gustaban las figuras marxistas con relaciones problemáticas con el marxismo –Walter Benjamin, el primer Lukács más que el último y cosas así– y recuerdo que, finalmente, alguien se levantó en clase gritando: «O es usted bolchevique o menchevique. Decídase de una puta vez», y se marchó dando un portazo. Fue un poco desagradable, pero luego lo pensé y comprendí que no estaba seguro de ser menchevique, aunque ciertamente no era bolchevique. Después de aquello empecé a enseñar cursos con títulos como «Poética cultural». En verdad, sigo sintiéndome incómodo con una política y una perspectiva literaria que no haya sido tocada por el pensamiento marxista, pero eso no me lleva a aprobar propuestas o sumarme a una filosofía concreta, política o retórica, *faute de mieux.*

Por eso, los cruciales gestos identificativos, realizados por el teórico de estética más distinguido del marxismo americano, Frederic Jameson, me resultan tan problemáticos. Tomemos, por ejemplo, este elocuente pasaje de *The Political Unconscious*:

> La conveniente distinción de trabajo entre textos culturales que son sociales y políticos, frente a los que no lo son, da lugar a algo peor que un error: es decir, a un síntoma y un refuerzo de la cosificación y privatización de la vida contemporánea. Dicha distinción confirma el vacío estructural, experimental y conceptual entre lo social y lo psicológico, o entre lo político y lo poético, entre la historia o la sociedad y lo «individual», lo cual –la tendenciosa ley de la vida social bajo el capitalismo– mutila nuestra existencia como sujetos individuales y paraliza nuestro pensamiento respecto al tiempo y los cambios, como de igual manera nos aliena respecto a nuestro propio discurso[2].

La distinción de trabajo entre textos culturales que son sociales y políticos de los que no lo son –es decir, un dominio estético que se encuentra en cierta forma marcado por las instituciones discursivas operativas en otras partes de la cultura– para Jameson se convierte en un síntoma maligno de la «privatización». ¿Por qué tiene que entrar inmediatamente lo «privado» en esta distinción? Ese término ¿se refiere a la propiedad privada, es decir, a la propiedad de los medios de producción y a la regu-

---

[2] Frederic JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act,* Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 20.

lación del modo de consumo? Si es así, ¿cuál es la relación histórica entre este modelo de organización económica y una distinción de trabajo entre lo político y lo poético? Parecería que en el ámbito de la prensa, dejando a un lado los medios electrónicos, la propiedad privada ha llevado no a la «privatización», sino a la drástica comunalización de todo discurso, a la constitución de una audiencia masiva mayor que nunca, a la organización de una esfera comercial inimaginable y ciertamente inasequible para los comparativamente modestos intentos de la sociedad precapitalista de organizar el discurso público. Lo que es más, ¿no es posible disponer de una esfera comunal del arte que sea distinta de otras esferas comunales? ¿No es esta diferenciación comunal, sancionada por las leyes de la propiedad, la práctica dominante en la sociedad capitalista, con mayor evidencia en las industrias del cine y la televisión, pero también, desde la invención de los tipos móviles, en la producción de poemas y novelas? ¿Nos resultaría verdaderamente menos alienante no tener distinción alguna entre lo político y lo poético, la situación, digamos, durante la Revolución Cultural de China? O, en ese mismo sentido, ¿nos resulta mucho más liberador que nuestro país se encuentre gobernado por un actor de cine que sea astuta o patológicamente indiferente a la distinción tradicional entre fantasía y realidad?

Para *The Political Unconscious* cualquier demarcación de lo estético debe alinearse con lo privado que se encuentra, a su vez, alineado con lo psicológico, lo poético y lo individual, diferenciándolo de lo público, lo social y lo político. Todas estas distinciones interconectadas, ninguna de las cuales me parece filosófica ni incluso históricamente vinculada con la «distinción de trabajo» original, quedan dispuestas a las puertas del capitalismo con su poder para «mutilarnos» y «paralizarnos» como «sujetos individuales». Aunque podemos encontrar diferencias entre discursos culturales que son artísticos y discursos culturales que son sociales o políticos, mucho antes del siglo XVII europeo y en culturas bastante alejadas del modo de producción capitalista, Jameson insiste en que, de alguna manera, el culpable y agente de la supuesta mutilación es el capitalismo. Se asume una oposición fantasmal entre lo «individual» (malo) y el «sujeto individual» (bueno). De hecho, la mutilación del último crea el primero.

Todo el pasaje guarda resonancias con la alegoría de la caída del hombre: en tiempos éramos un todo, ágiles, integrados; éramos sujetos individuales pero no individuos, no teníamos otra psicología diferente a la vida compartida en sociedad; la política y la poesía eran una. Entonces apareció el capitalismo y destrozó esa luminosa y benigna totalidad. Hay ecos del mito a lo largo de todo el libro de Jameson, aunque el final ha sido escatológicamente reorientado de manera que la totalidad resida no en un pasado anterior a la caída, sino en un futuro sin clases. Aparece entonces una reivindicación filosófica que apela a un acontecimiento empírico ausente y se invoca la literatura, a un tiempo, como oscuro indicio de la caída y reluciente emblema de la transfiguración ausente.

Pero, claro está, el postestructuralismo ha cuestionado dicha versión, poniendo a prueba tanto sus oposiciones subyacentes como la unidad orgánica primigenia, planteada como un origen paradisíaco o un fin utópico, escatológico[3]. Esta prueba ya ha modificado notablemente, y no simplemente desplazado, el discurso marxista. Podría ejemplificar esa compleja interacción entre el marxismo y el postestructuralismo analizando el trabajo más reciente del propio Jameson en el que él mismo se encuentra, desde la perspectiva del posmodernismo, deplorando la pérdida de esas «distinciones de trabajo» que, al menos, permitían a la izquierda identificar a sus enemigos y articular un programa radical[4]. Pero para evitar confusiones prefiero centrarme en el trabajo de Jean-François Lyotard. En ese caso, como en el de *The Political Unconscious*, se encuentra en juego la distinción entre campos discursivos. Para Lyotard la existencia de nombres propios hace posible «la coexistencia de esos mundos que Kant llama campos, territorios y dominios. Esos mundos que, por supuesto, presentan el mismo objeto, pero que también hacen de ese objeto el baluarte de expectativas heterogéneas (o inconmensurables) en universos de frases, de las que ninguna puede ser transformada en otra»[5].

---

[3] Cfr. Mark POSTER, «Foucault, Poststructuralism, and the Mode of Information», en *The Aims of Representation*, cit.

[4] El propio Jameson no da, directamente, cuenta del repentino cambio en su pensamiento. Más bien sugiere que no es su pensamiento lo que ha cambiado sino el mismo capitalismo. Siguiendo a Ernest Mandel, señala que hemos entrado en el capitalismo tardío y que en este estado la producción y consumo cultural opera siguiendo unas reglas completamente distintas. En la lógica cultural del posmodernismo, las distinciones de trabajo que Jameson antes encontraba paralizantes y malignas, de hecho se han desvanecido, dando paso a una organización y percepción del discurso al mismo tiempo amenazadora y visionaria. Amenazadora porque la nueva condición posmoderna ha obliterado todos los marcadores –dentro y fuera, cultura y sociedad, ortodoxia y subversión– que hacían posible trazar el mapa del mundo y por lo tanto configurar una crítica de sus estructuras de poder. Visionaria porque este nuevo mundo multinacional –un mundo de intensidades más que de emociones, superficies elaboradas más que profundidades ocultas, signos aleatorios, ilegibles más que significantes– da a entender una liberación utópica de la pesadilla tradicional de la historia tradicional. Para Jameson, la dualidad posmoderna está perfectamente representada por la arquitectura contemporánea, especialmente por el Hotel Bonaventure de Los Angeles.

El rápido cambio desde lo moderno a lo posmoderno que aparece en JAMESON desde *The Political Unconscious* (1981) a «Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review* 146 (julio-agosto, 1984), pp. 53-93, es, como mínimo, sorprendente.

[5] J. F. LYOTARD, «Judiciousness in Dispute or, Kant after Marx», en *The Aims of Representation*, p. 37.

El modelo de Lyotard para estos discursos diferenciados es la existencia de nombres propios. Pero ahora el papel del capitalismo no es demarcar los dominios discursivos sino, por el contrario, hacer insostenibles dichos dominios. «El capital es el que quiere un solo lenguaje y una sola red, y nunca deja de intentar presentarlos» (p. 55). La principal ilustración de Lyotard de ese intento del capital por instituir un solo lenguaje –lo que Bakhtin denominaría monologismo– es la negación del Holocausto de Faurisson, y tras esa negación, el intento de los nazis por obliterar la existencia de millones de judíos y otros indeseables, intento que Lyotard caracteriza como el deseo «de borrar de la historia y del mapa mundos de nombres enteros».

El problema de este planteamiento es que los nazis no parecían estar especialmente interesados en exterminar nombres junto a las personas que los poseían. Por el contrario, mientras fuera compatible con la campaña de asesinatos masivos, mantenían listados bastante completos esperando el día en que pudieran compartir sus logros con un agradecido mundo, creando un museo dedicado a la cultura de los desgraciados a los que habían destruido. El caso de Faurisson, en el fondo, no es un dilema epistemológico, como quería Lyotard, sino el intento de eliminar una evidencia tan sustancial como verificable. La cuestión no es una paradoja epicúrea –«si la muerte está ahí, tú no estás ahí; si tú estás ahí la muerte no lo está; por lo tanto es imposible que demuestres que la muerte está ahí»– sino un problema histórico: ¿cuál es la prueba del asesinato en masa? ¿cuán fiable es esa prueba? ¿Hay una base convincente para negar o poner en duda los hechos documentados? Y si no existe esa base ¿cómo podemos interpretar los motivos de aquellos que intentan poner en duda los datos históricos?

Hay otro problema en la utilización de Lyotard del caso Faurisson como ejemplo de la hostilidad del capitalismo hacia los nombres: la confluencia de la apología fascista y el capitalismo sería en sí misma un caso de monologismo, ya que suprimiría todos los aspectos del capitalismo que se encuentran unidos a la generación e inscripción de identidades individuales y a la demarcación de límites que separen esas identidades. Claro que podríamos objetar que la insistencia capitalista en la individualidad es fraudulenta, pero creo que resulta difícil mantener el principio de una individualidad irreductible, que prolifera sin fin, separada de la versión del mercado contra la que se establece, pues el capitalismo es, como indicara Marx, el que prepara el asalto más poderoso y mantenido de Occidente a los valores e identidades colectivos, comunales. Y es en el mercado, y en el aparato estatal vinculado a la circulación y acumulación de capital, donde se forjan los nombres mismos. Los nombres propios, a diferencia de los comunes, parecen ser menos la víctima que el producto de la propiedad, pues están unidos no sólo a la propiedad que uno tiene de uno mismo, es decir, con la teoría del individualismo posesivo, sino de manera bastante literal con la propiedad que uno posee, pues al comienzo del periodo moderno se insistía en los nombres propios precisamente para registrarlos en documentos oficiales que permitían al Estado calcular y gravar con impuestos la propiedad personal[6].

La diferencia entre el capitalismo de Jameson –el culpable de la separación de dominios discursivos, el agente de la intimidad, la psicología y lo individual– y el de Lyotard –el enemigo de dichos dominios y el destructor de la intimidad, la psicología y lo individual– podría rastrearse, en parte, en las diferencias entre los proyectos marxista y postestructuralista. Jameson, intentando exponer la falacia de una esfera artística separada y celebrar la integración materialista de todos los discursos, ve el capitalismo en la raíz de la falsa diferenciación; Lyotard, intentando celebrar la diferenciación de todos los discursos y exponer la falacia de la unidad monológica, ve el capitalismo en la raíz de la falsa integración. La historia funciona en ambos casos como un conveniente ornamento anecdótico en una estructura teórica y el capitalismo aparece no como un complejo desarrollo social y económico en Occidente, sino como un principio filosófico maligno[7].

Yo propongo que la pregunta general de la que se ocupan Jameson y Lyotard –¿cuál es la relación histórica entre arte y sociedad o entre una práctica discursiva institucionalmente demarcada y otra?– no lleva a una sola respuesta teóricamente satisfactoria del tipo que intentan proporcionar Jameson y Lyotard. O, más bien, en este caso, la satisfacción teórica parece depender de una visión utópica que convierte las contradicciones de la historia en un imperativo moral. El problema no es simplemente la incompatibilidad de dos teorías –marxista y postestructuralista– sino la incapacidad de ambas para reconciliar los efectos históricos, aparentemente contradictorios, del capitalismo. Claro que en principio tanto el marxismo como el postestructuralismo se fijan en las contradicciones: para el primero, son signos de conflictos de clase reprimidos; para el segundo, muestran grietas ocultas en las espurias certezas del logocentrismo. Pero en la práctica, Jameson trata el capitalismo como el agente de la diferenciación represiva, mientras que Lyotard lo considera el agen-

---

[6] Cfr., por ejemplo, William E. TATE, *The Parish Chest: A Study in the Records of Parochial Administration in England,* Cambridge, Cambridge University Press, 1946.

[7] Claro que, por otra parte, podemos argumentar, como lo hace Jameson, que existen dos capitalismos. El antiguo capitalismo industrial fue el agente de las distinciones; el nuevo capitalismo tardío es el que hace que esas distinciones pasen inadvertidas. La detección de una u otra tendencia en una fase del capitalismo que no le corresponda teóricamente puede explicarse invocando la distinción entre residual y emergente. Este salvamento académico de la teoría me parece infinitamente deprimente.

te de la totalización monológica, y esta elusión de la contradicción no es un lapsus accidental, sino más bien el resultado lógico de la búsqueda teórica de un obstáculo que bloquee la comprensión de su visión escatológica.

Si se invoca el capitalismo no como un principio demoníaco unitario, sino como un complejo movimiento histórico en un mundo sin orígenes paradisíacos ni fabulosas expectativas, entonces la investigación de las relaciones entre arte y sociedad en las culturas capitalistas debe ocuparse tanto de la formación de la división del trabajo, sobre la que incide Jameson, así como el impulso totalizador de Lyotard, pues el capitalismo no ha generado, característicamente, regímenes en los que todos los discursos parecen coordinados, ni regímenes en los que parecen radicalmente aislados o discontinuos, sino regímenes en los que la tendencia hacia la diferenciación y hacia la organización monológica operan simultáneamente o, al menos, oscilan con tanta rapidez que dan la impresión de simultaneidad.

En un magnífico artículo que ha recibido una atención poco usual –logrando la respuesta de un redactor de la Casa Blanca y, recientemente, un segmento del programa «Sixty Minutes» de CBS– el científico e historiador político Michael Rogin apuntaba el número de veces que el presidente Reagan, en momentos críticos de su carrera, ha citado palabras de sus propias películas o de otras muy conocidas. El presidente es un hombre, señala Rogin, «cuyos momentos más espontáneos –"¿Dónde encontraremos a semejantes hombres?", sobre los americanos muertos en el Día D; "Estoy pagando este micrófono, Mr. Green", durante el debate en las primarias de New Hampshire en 1980)– no son sólo preservados y proyectados en películas, sino que también resultan ser palabras de antiguas películas»[8]. Asombrosamente, Ronald Reagan, que hizo su última película en 1963, *Código del hampa*[9], sigue viviendo dentro de las películas; ha sido formado por ellas, toma buena parte de su retórica de guerra fría de ellas y no puede o no quiere distinguir entre éstas y la realidad externa. De hecho su carrera política ha dependido de la habilidad para proyectarse a sí mismo y a su audiencia masiva en un ámbito en el que no existe la diferencia entre lo simulado y lo real.

La respuesta de Anthony Dolan, redactor de la Casa Blanca a quien se le pidió su opinión respecto al artículo de Rogin, fue muy reveladora. «Lo que realmente está diciendo», indicaba Dolan, «es que todos nosotros estamos profundamente marcados por una forma de arte característicamente americana: el cine»[10]. De hecho, Rogin había señalado que la personalidad del presidente «se produjo por la convergencia de un par de sustituciones que generaron la contrasubversión durante la Guerra Fría en los años cuarenta y formaron la base de su revitalización en los ochenta: la sustitución política del nazismo por el comunismo, del que nació el estado de seguridad nacional; y el cambio psicológico desde una identidad materializada a su simulacro en el cine». Tanto la sustitución política como la psicológica estaban íntimamente ligadas a la carrera cinematográfica de Ronald Reagan. Dolan, como respuesta, reescribe la tesis de Rogin convirtiéndola en una celebración del poder de «una forma de arte característicamente americana» que nos ha formado a «todos nosotros». El cine, le indicaba Dolan al periodista del *New York Times*, «resalta más que aminora la realidad».

Dicha afirmación parece dar la bienvenida al hundimiento de la distinción de trabajo entre lo estético y lo real; lo estético no es un ámbito alternativo, sino una manera de intensificar el ámbito único que todos habitamos. Pero luego, el portavoz, continuaba diciendo que el presidente «suele reconocer las películas cuyos textos utiliza». Es decir, en el momento de la apropiación el presidente reconoce que está recurriendo a lo estético y, por lo tanto, reconoce la existencia de una distinción de trabajo. Al hacer esto, respeta e incluso llama la atención respecto a la diferencia que existe entre su propio discurso presidencial y las ficciones en las que él mismo ha tomado parte. Son diferencias de las que depende, en parte, su propia transición de actor a político y son signos del sistema legal y económico que él representa. Dado que la estética capitalista requiere reconocimientos –de ahí las diversas marcas de derechos de propiedad que aparecen en la pantalla o en un texto– y la arena política insiste en que no es una ficción, no parece preocupar a nadie que el presidente, sin reconocimiento alguno, lea discursos escritos por Anthony Dolan u otros. Durante mucho tiempo ésa ha sido la norma de funcionamiento para los políticos americanos. Pero el pueblo se preocuparía si el presidente diera discursos sacados de antiguas películas sin indicarlo. Parecería, entonces, que desconoce la diferencia entre fantasía y realidad y eso sería alarmante.

Claro está, la Casa Blanca no estaba respondiendo a un problema teórico, sino a la implicación de que, en cierta forma, el presidente no se estaba dando totalmente cuenta de estar citando o que, se daba cuenta y prefería obviar el hecho para causar una impresión más fuerte. En un caso sería una especie de sonámbulo, en el segundo un plagiario. Para

[8] Michael ROGIN, «Ronald Reagan», *The Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley, University of California Press, 1988.

[9] Título original: *The Killers*, dirigida por Don Siegel. *[N. del T.]*

[10] Citado por el articulista Michael TOLCHIN en la reseña del texto de Rogin en el *New York Times* que fue titulada «How Reagan Always Gets the Best Lines», *New York Times*, 9 de septiembre de 1985.

evitar estas implicaciones, el portavoz de la Casa Blanca necesitaba, en efecto, invocar una diferencia que él mismo había puesto en duda un momento antes.

Las puntualizaciones del portavoz fueron precipitadas y *ad hoc*, pero faltó la reflexión necesaria para reproducir la compleja dialéctica de diferenciación e identidad que articulaban dichas puntualizaciones. Esa dialéctica es poderosa precisamente porque por ahora es virtualmente irreflexiva. Supone bastante esfuerzo intelectual separar los límites del arte de la subversión de dichos límites, un esfuerzo como el ejemplificado por el trabajo de Jameson y Lyotard. Pero el efecto de ese esfuerzo está en alejarse del mismo fenómeno que se propone analizar, es decir, la relación entre el arte y otros discursos próximos en la cultura capitalista. Dado que la invocación sin esfuerzo de dos versiones, aparentemente contradictorias, del arte es característica del capitalismo americano a finales del siglo XX y el resultado de tendencias a largo plazo en la relación de arte y capital, se establece y abroga en el mismo momento una distinción de trabajo entre lo estético y lo real.

Podríamos argumentar, siguiendo a Jameson, que el establecimiento de la distinción es el efecto principal con vistas a nuestra alienación respecto a nuestra propia imaginación, aislando las fantasías en un ámbito privado, apolítico. O podríamos argumentar, siguiendo a Lyotard, que la abrogación de la distinción es el principal efecto con vistas a disimular o evadir diferencias, estableciendo una sola y monolítica estructura ideológica. Pero si tuviéramos que elegir entre estas alternativas nos alejaríamos del análisis de la relación entre el capitalismo y la producción estética, puesto que, desde el siglo XVI, cuando se empezaron a notar en el arte los efectos de la organización en capital social de las empresas, hasta el presente, el capitalismo ha producido una poderosa y efectiva oscilación entre el establecimiento de dominios discursivos distintivos y la fusión de esos dominios. Es esa continua oscilación más que asegurar una posición fijada lo que constituye el poder distintivo del capitalismo. Los elementos individuales –por una parte un abanico de discursos discontinuos y por otra la unificación monológica de todos los discursos– pueden encontrarse plenamente articulados en otros sistemas económicos y sociales. Sólo el capitalismo ha conseguido generar una circulación vertiginosa y aparentemente inagotable entre ambos.

Mi uso aquí del término *circulación* se encuentra influido por la obra de Jacques Derrida, pero la sensibilidad hacia las estrategias prácticas de negociación e intercambio dependen menos de la teoría postestructuralista que de los ritmos circulatorios de la política americana. Y el punto crucial está en que no es sólo la política, sino toda la estructura de producción y consumo –la organización sistemática de la vida y conciencia cotidiana– la que genera el patrón para la creación y destrucción de límites, la oscilación entre objetos demarcados y la totalidad monológica que

he apuntado. Si centramos nuestra atención en la zona de las instituciones políticas podemos caer fácilmente en la ilusión de que todo depende de los talentos únicos –si es ésa la palabra– de Ronald Reagan, que él solo ha conseguido generar el trasiego enormemente efectivo entre fantasías universales de masas y la ausencia de centro que caracteriza a su administración. Esa ilusión, a su vez, lleva a lo que John Carlos Rowe ha llamado la trivialización humanista del poder, una trivialización que encuentra su expresión política local en la creencia en que la fantasmática de la actual política americana es el producto de un solo hombre y que desaparecerá con él. Por el contrario, Ronald Reagan evidentemente es el producto de una estructura americana mucho más amplia y duradera –no sólo una estructura de poder, extremismo ideológico y militarismo, sino de placer, recreación e interés, una estructura que da forma a los espacios que construimos para nosotros mismos, a la manera en que presentamos «las noticias», a las fantasías que consumimos diariamente por televisión o en el cine, a los espectáculos que característicamente ofrecemos y recibimos.

Por lo tanto, estoy sugiriendo que la oscilación entre totalización y diferencia, uniformidad y diversidad de nombres, verdad unitaria y proliferación de distintas entidades –es decir, entre el capitalismo de Lyotard y el de Jameson– se construye en la poética del comportamiento cotidiano en América[11]. Consideremos, por ejemplo, no la carrera cinematográfica del presidente sino un pasatiempo californiano mucho más inocente, un viaje al Parque Nacional de Yosemite. Uno de los recorridos más populares en Yosemite es el sendero a las cataratas Nevada. De hecho, es tan popular que el Servicio de Parques ha tenido que pavimentar las primeras millas hasta llegar al sendero para evitar que se formaran zanjas por la intensidad del tráfico. En un punto determinado se acaba el asfalto y te encuentras con una señal en la que te informan que estás entrando en terreno salvaje. Pasas, por lo tanto, de los Bosques Nacionales que rodean el parque –bosques que sirven principalmente como viveros para las grandes compañías madereras y que no son, por tanto, aparentemente distinguibles de los bosques privados que tienen por vecinos– al parque mismo, marcado por el pago de la entrada al guarda forestal uniformado en el kiosko de acceso y, finalmente, a una tercera zona privilegiada de Naturaleza públicamente demarcada. Esta zona, denominada salvaje, se encuentra marcada por la terminación abrupta del asfalto y por una señal en la que se especifican las normas de comportamiento que ahora se deben observar: nada de perros, no tirar

[11] Tomo la frase de «la poética del comportamiento cotidiano» de Yuri M. LOTMAN. Véase su ensayo en *The Semiotics of Russian Cultural History*, A. D. Nakhimovsky y A. S. Nakhimovsky (eds.), Cornell, Cornell University Press, 1985.

basuras, no hacer fuego, no acampar sin permiso, etc. Lo salvaje se encuentra, por tanto, señalizado por una intensificación de las normas, una intensificación que sirve como condición para escapar del asfalto.

Se puede continuar por ese sendero hasta llegar a una gran pared en la que los guardianes de lo salvaje, consideradamente, han fijado una escalera de hierro. La escalera lleva hasta un puente que sobrevuela un torrente y al llegar a la mitad de dicho puente obtienes la recompensa de una vista espléndida de las cataratas Nevada. En la barandilla que evita que te mates mientras disfrutas del salvaje panorama, hay unos carteles –información sobre las dimensiones de las cataratas, avisos para que no se escale por las traicioneras y resbaladizas rocas, indicaciones del sendero para los que quieran ir más allá– y una placa de aluminio con inspiradas inscripciones, sentimientos vagamente wordsworthianos del ecologista californiano John Muir. El texto, según recuerdo, te asegura que con el paso de los años recordarás como un tesoro la imagen que tienes ante ti. Y junto al texto, también grabada en el aluminio, hay, precisamente una imagen: una fotografía de las cataratas Nevada tomada desde el mismo lugar en el que te encuentras.

El placer de ese momento –además del placer del aire de la montaña, la cascada, las grandes piedras y el espeso bosque de pinos– procede de la inhabitualmente cándida visión del proceso de circulación que da forma a toda la experiencia del parque. Lo salvaje es, al mismo tiempo, asegurado y obliterado por los gestos oficiales que establecen sus límites; lo natural se presenta frente a lo artificial utilizando unos medios que vacían de significado dicha oposición. El ojo pasa de la imagen «natural» de la cascada a la de aluminio como para asegurarse de la diferencia (¿por qué, si no, molestarse en ir al parque? ¿por qué no mirar, simplemente, un libro de fotos?), incluso mientras la diferencia es disimulada. La disimulación no está en absoluto completa –por el contrario, parques como el de Yosemite son una de las maneras en las que se constituye la distinción entre naturaleza y artificio en nuestra sociedad– y, sin embargo, la placa del Servicio de Parques en las cataratas Nevada, llama la atención sobre la interpretación de la naturaleza y el artificio que hace posible la distinción.

Lo que falta en esta fábula ejemplar de la estética capitalista es la cuestión de las relaciones de propiedad, ya que los Parques Nacionales existen, precisamente, para suspender y marginar dicha cuestión por medio de la ideología del espacio público protegido. Los parques pertenecen a todo el mundo. Esa ideología está en cierta manera disminuida por el desarrollo actual de parques como Yosemite, con su hotel de lujo, un restaurante con normas de vestimenta y exquisitas tiendas de recuerdos, pero no está totalmente disminuida; incluso la administración del conservador secretario del Interior James Watt impidió que se construyera un campo de golf privado en los terrenos del parque y hubo todo un escándalo público cuando una productora de televisión que había firmado un contrato para rodar una serie en Yosemite, decidió pintar las rocas para que parecieran más reales. Lo que precisamos es un ejemplo que combine la recreación o entretenimiento, la estética, la esfera pública y la propiedad privada. El ejemplo más atractivo para un crítico literario como yo no es el de una carrera política, ni un parque nacional, sino el de una novela.

En 1976 un preso llamado Gary Gilmore fue liberado de un penal federal y se fue a Provo, Utah. Unos meses después robó y mató a dos hombres, fue detenido por esos crímenes y condenado por asesinato. El caso se hizo famoso cuando Gilmore reclamó que lo ejecutaran –un castigo que no se había aplicado desde hacía años en América debido a protecciones legales– y lo consiguió pasando por encima de las fuertes objeciones del American Civil Liberties Union y del National Association for the Advancement of Colored People. Las maniobras legales y la ejecución por un pelotón de fusilamiento se convirtieron en un acontecimiento mediático. Mucho antes de su desenlace, el proceso había llamado la atención de Norman Mailer y de su editorial, Warner Books, que es, como indica en sus cubiertas, «Una Compañía de Comunicación de Warner». El ayudante de investigación de Mailer, Jere Herzenberg y un reportero de segunda, Lawrence Schiller, llevaron a cabo numerosas entrevistas y adquirieron documentos, actas del procedimiento judicial y papeles personales, como correspondencia íntima entre Gilmore y su novia. Buen número de esos materiales eran de dominio público pero muchos otros no; fueron comprados y los propios detalles de su adquisición pasaron a formar parte de su reelaboración por parte de Mailer en *The Executioner's Song*[12] *(La canción del verdugo)*, una «novela de la vida real», como era denominada, que combina brillantemente el realismo documental con los característicos temas románticos de Mailer. La novela fue todo un éxito de crítica y público, éxito marcado no sólo por las numerosas reseñas elogiosas, sino por el Universal Product Code impreso en la cubierta de la edición de bolsillo. Posteriormente se convirtió en una miniserie para la cadena de televisión NBC, en la que, durante varias noches, ayudó a vender coches, jabón y desodorantes.

El libro de Mailer tuvo más ramificaciones, aunque impredecibles. Mientras trabajaba en *La canción del verdugo*, dedicaron un artículo a Mailer en la revista *People*. Ese artículo llamó la atención de un preso llamado Jack H. Abbott que le escribió para ofrecerle detalles de primera mano sobre la vida en la cárcel. Comenzó el intercambio de correspondencia y Mailer fue estando cada vez más impresionado no sólo por lo detallado de la información sino por lo que él llamó su «mesura litera-

---

[12] Norman MAILER, *The Executioner's Song*, Nueva York, Warner Books, 1979. Aparecida en castellano con el título *La canción del verdugo* (1979). *[N. del T.]*

ria». Las cartas fueron cortadas y seleccionadas por un editor de Random House, Erroll McDonald, y aparecieron como libro bajo el título *In the Belly of the Beast (En el vientre de la bestia)*. Este libro también tuvo un gran éxito y contribuyó, con la ayuda de Mailer, a conseguir la libertad bajo palabra de su autor.

«Mientras escribo estas palabras», indicaba Mailer en la introducción al libro de Abbott, «parece como si Abbott fuera a ser puesto en libertad bajo palabra este verano. Ciertamente es el momento para que salga»[13]. «No he tenido ningún contacto físico con otro ser humano desde hace casi veinte años», escribía Abbott, «excepto en peleas, en actos de lucha, de violencia». Poco después de ser puesto en libertad, Abbott, hoy una celebridad, se acercó a un camarero en un restaurante y le pidió usar el servicio de caballeros. El camarero –Richard Adan, aspirante a actor y dramaturgo– le dijo a Abbott que el restaurante no disponía de servicio de caballeros y le pidió que se marchara. Cuando Adan le acompañó hasta la calle, Abbott, al parecer pensando que le estaban retando, le traspasó el corazón con un cuchillo de cocina. Fue detenido y condenado, nuevamente, por asesinato. El hecho se ha convertido en una obra de teatro, también titulada *In the Belly of the Beast*, que se ha estrenado recientemente con críticas muy favorables.

La crítica literaria tiene unos términos semejantes para referirse a la relación entre una obra de arte y los hechos históricos que refiere: hablamos de alusión, simbolización, alegorización, representación y, sobre todo, de mímesis. Cada uno de esos términos tiene una rica historia y resulta virtualmente indispensable, pero, sin embargo, todos ellos parecen curiosamente inadecuados para el fenómeno cultural que constituyen los libros de Mailer y Abbott, la serie de televisión y la obra de teatro. Y su falta de adecuación se extiende a aspectos no sólo de la cultura contemporánea, sino de la cultura del pasado. Necesitamos desarrollar términos para describir la manera en que el material –en este caso, documentos oficiales, papeles privados, recortes de prensa, etc.– es transferido de una esfera discursiva a otra, convirtiéndose en propiedad estética. Creo que sería un error considerar este proceso como unidireccional –desde el discurso social al discurso estético– no sólo porque el discurso estético, en este caso, esté tan ligado a la empresa capitalista, sino porque el discurso social ya está cargado con energía estética. Gilmore no sólo fue impresionado explícita y poderosamente por la versión cinematográfica de *Alguien voló sobre el nido del cuco*, sino que todo su patrón de comportamiento parece haber sido formado por las representaciones características de la ficción popular americana, incluida la del propio Mailer.

[13] Introducción al libro de Jack Henry ABBOTT, *In the Belly of the Beast: Letters from Prison,* Nueva York, Random House, 1981, p. xviii.

Michael Baxandall recientemente ha defendido que «el arte y la sociedad son conceptos analíticos procedentes de dos tipos distintos de categorización de la experiencia humana [...] construcciones sistemáticas no homólogas superpuestas a temas interpenetrados». En consecuencia, indica, cualquier intento para relacionar ambos debe primero «modificar uno de los términos hasta que concuerde con el otro, manteniendo presente qué modificación ha sido precisa ya que es una parte necesaria de la propia información»[14]. Es imperativo que reconozcamos la modificación y que encontremos la manera de medir su grado, puesto que sólo por dichas medidas podremos albergar la esperanza de delinear la relación entre arte y sociedad. Esta admonición es importante –la autoconciencia metodológica es una de las señas diferenciadoras del nuevo historicismo en estudios culturales, en oposición al historicismo basado en la fe en la transparencia de los signos y de los procedimientos interpretativos– pero debe complementarse con la comprensión de que la obra de arte no es, en sí misma, una llama pura oculta en el origen de nuestras especulaciones. Por el contrario, la obra de arte es ella misma el producto de un conjunto de manipulaciones, algunas de ellas las nuestras (de forma más sorprendente en el caso de obras no concebidas originalmente como «arte», sino como otra cosa: objetos votivos, propaganda, rezos, etc.), y otras muchas procedentes de la construcción de la obra original. Es decir, la obra de arte es el producto de una negociación entre el creador, o clase de creadores, equipado con un complejo repertorio de convenciones compartidas, y las instituciones y prácticas de la sociedad. Para poder llevar a cabo esa negociación, los artistas tienen que crear una moneda que sea válida para un intercambio significativo y mutuamente beneficioso. Es importante destacar que el proceso implica no simplemente la apropiación sino el intercambio, dado que la existencia del arte siempre supone algo a cambio, algo medido normalmente en placer e interés. He de añadir que las monedas dominantes en la sociedad, el dinero y el prestigio, se ven inevitablemente implicadas, pero estoy utilizando metafóricamente el término «moneda» para designar los ajustes sistemáticos, simbolizaciones y líneas de crédito necesarias para que pueda realizarse el intercambio. Los términos «moneda» y «negociación» son signos de nuestra manipulación y ajuste de sistemas relativos.

El trabajo teórico más reciente creo que debe ser entendido dentro del contexto de la búsqueda de un nuevo conjunto de términos para comprender el fenómeno cultural que he intentado describir. Wolfgang Iser, por ejemplo, escribe sobre la creación de la dimensión estética por

[14] Michael BAXANDALL, «Art, Society, and the Bouger Principle», *Representations* 12 (1985), pp. 40-41.

medio de la «oscilación dinámica» entre dos discursos. Robert Weimann, marxista de la Alemania del Este, apunta que:

> el proceso de hacer propias ciertas cosas resulta inseparable del de hacer ajenas otras (y personas), de manera que el acto de apropiación siempre debe ser visto en disposición de implicar no sólo la propia proyección y asimilación, sino la alienación por medio de la cosificación y la expropiación...

Anthony Giddens propone que sustituyamos el concepto de distancia textual por el de autonomía del texto, para que podamos aprehender, provechosamente, el «carácter recursivo» de la vida social y del lenguaje[15]. Cada una de estas formulaciones –y, evidentemente, hay importantes diferencias entre ellas– se aleja de una teoría mimética del arte estable e intenta construir en su lugar un modelo interpretativo que dé más adecuada cuenta de la inquietante circulación de materiales y discursos que, como he indicado, es el corazón de la moderna práctica estética. La teoría contemporánea debe situarse dando respuesta a dicha práctica: no fuera de la interpretación sino en los ocultos lugares de la negociación y el intercambio.

[15] Todo en *The Aims of Representation.*

TEORÍA DE LA CRÍTICA MARXISTA

Leon Trotsky, sobrenombre de Lev Davidovich Bronstein, nace en Yanokva, Ucrania, en 1879 y muere asesinado en Coyoacán, México, en 1940. Activista e intelectual, agitador y teórico, Trotsky hizo de la revolución comunista su programa vital. Sus primeros estudios los hace en Odessa. Luego marcha a Nikolayev, en donde entra en contacto con círculos socialistas clandestinos. Se produce su primer contacto con el marxismo. Ingresa en la Universidad de Odessa, pero vuelve pronto a Nikolayev para colaborar en la organización del Sindicato de obreros del Sur de Rusia. En 1898 es arrestado acusado de actividades revolucionarias y pasa cuatro años y medio exiliado en una prisión de Siberia. Se escapa en 1902 con un pasaporte falso y una nueva identidad, León Trotsky. Huye a Inglaterra y se vincula al grupo de socialdemócratas rusos liderados por Vladimir Ulyanov (Lenin). Su primera adhesión pública, en el Congreso del Partido Socialdemócrata ruso, fue con la facción menchevique, proclive a una comprensión democrática del socialismo y enfrentada al movimiento bolchevique de Lenin. Tras su regreso a Rusia en 1905 vuelve a ser encarcelado. En prisión redacta «Resultados y perspectivas», texto en el que propone su teoría de la revolución permanente. En 1907 vuelve a huir de su segunda deportación a Siberia. El destino esta vez es Viena. Trabaja como corresponal en la guerra de los Balcanes (1912-1913). Luego marcha a Suiza, a París y finalmente a Nueva York en 1917. Allí trabaja en la redacción del periódico *Novy Mir* («El nuevo mundo») junto a Nikolai Bukharin, teórico bolchevique. Tras la revolución rusa de 1917, regresa a su país. En Petrogrado asume la dirección de la facción menchevique. Comienza así su agónica vinculación con el nuevo gobierno soviético, llena de altibajos, responsabilidades diversas, y profundos desengaños. Número dos de Lenin, dotado de asombrosas capacidades organizativas, Trotsky asumió la tarea de crear un nuevo ejército rojo, así como la responsabilidad de la reconstrucción económica de Rusia. Su pragmatismo en cuestiones de economía, su concepción tolerante de las relaciones internacionales, lo fueron alejando del gobierno. Fue expulsado del Politburó en octubre de 1926, exiliado a los confines de la URSS en 1928 y expulsado del país por Stalin en 1929. Tras estancias en Turquía y Noruega, recala en México en 1936, en donde sufre dos atentados, el último con éxito, en 1940, que le causa la muerte. La capacidad intelectual de Trotsky era extraordinaria. De ahí la suspicacia que provocó tanto en Lenin como en Stalin. Su contribución al comunismo revolucionario, muy sugerente, fue poco escuchada. Su aportación, en cambio, a los estudios literarios resulta tan breve como explosiva. En su libro *Literatura y revolución* (1923) somete al futurismo a un lúcido examen, analizando tanto el alcance real de su programa como el sustrato social de sus miembros. Propone una sofisticada defensa del reflejo artístico, como representación distanciada, potencialmente modificadora, de la vida cotidiana y atiende, como sus precursores marxistas (Plejanov), a las contradicciones sociales de clase que subyacen a la producción literaria. Quizá su contribución más enérgica sea el ataque al autismo formalista de Shklovski, quien defendía en *La marcha del caballo* (1923), la autonomía radical del factor estético. Aunque Shklovski rechaza la concepción materialista del arte, Trotsky nunca desestima del todo la pertinencia del método formal: le subleva tan sólo la veneración fetichista de la Palabra. Esta tensión entre método sociológico y método formal, que obtiene en el texto de Trotsky una penetrante articulación, es un conflicto seminal de la teoría literaria moderna, todavía irresuelto.

Lev Trotsky

La escuela poética formalista y el marxismo*

Dejando a un lado los débiles ecos de los sistemas ideológicos anteriores a la revolución, la única teoría que se ha opuesto al marxismo en la Rusia soviética durante los últimos años es la teoría formalista del arte. Lo paradójico es que el formalismo ruso estaba estrechamente ligado al futurismo ruso y que cuando desde el punto de vista político éste capituló más o menos ante el comunismo, el formalismo manifestó con todas sus fuerzas su oposición teórica al marxismo.

Viktor Shklovski es a un tiempo el teórico del futurismo y el jefe de la escuela formalista. Según su teoría, el arte ha sido siempre el resultado de formas puras autosuficientes, hecho que ha sido reconocido por vez primera por el futurismo. Es, por tanto, el primer arte consciente de la historia, y la escuela formalista la primera escuela de arte científica. Gracias a los esfuerzos de Shklovski –y no es éste su menor mérito–, la teoría del arte y en parte el arte mismo han conseguido alzarse por fin del estadio de la alquimia al de la química. El heraldo de la escuela formalista, el primer químico del arte, da de pasada algunas palmaditas amistosas a estos futuristas «conciliadores» que buscan un puente hacia la revolución y que tratan de encontrarlo en la concepción materialista de la historia. Tal extremo no es necesario: el futurismo se basta a sí mismo.

Tenemos que detenernos un instante sobre esta escuela por dos razones. En primer lugar, por ella misma: pese a todo cuanto tiene de superficial y de reaccionario la teoría formalista del arte, parte del trabajo de búsqueda de los formalistas es realmente útil. La segunda razón es el futurismo: por gratuitas que sean las pretensiones de los futuristas de ser los únicos representantes del arte nuevo, no se puede excluir al futurismo de la evolución que lleva al arte del mañana.

¿Qué es la escuela formalista?

Tal como ahora está representada por Shklovski, Jirmunski, Jakobson y algunos otros, es en primer lugar un aborto insolente. Tras proclamar que la esencia de la poesía era la forma, esta escuela refiere su tarea a un análisis esencialmente descriptivo y semiestadístico de la etimología y de la sintaxis de las obras poéticas, a una cuenta de las vocales, las consonantes, las sílabas y los epítetos que se repiten. Este trabajo parcial, que los formalistas no temen denominar «ciencia formal de la poesía» o «poética» es indiscutiblemente necesario y útil, siempre que se comprende el carácter parcial, accesorio y preparatorio. Puede convertirse en un elemento esencial de la técnica poética y de las reglas del oficio. Por la misma razón que es útil al poeta, al escritor en general, hacer listas de sinónimos y aumentar el número para ampliar sus registros verbales, también es útil para el poeta –es más, indispensable– valorar una palabra no sólo según su significación intrínseca, sino también según su valor acústico, puesto que esa palabra se transmite a otro debido especialmente a la acústica. Los métodos formalistas, mantenidos en límites razonables, pueden ayudar a clarificar las particularidades artísticas y psicológicas de la forma (su economía, su movimiento, sus contrastes, su hiperbolismo, etc.). A su vez, estos métodos pueden abrir al artista otra vía –una vía más– hacia la aprehensión del mundo, y facilitar el descubrimiento de las relaciones de dependencia de un artista o de toda una escuela artística respecto al medio social. En la medida en que se trata de una escuela contemporánea, viva y que continúa desarrollándose, es necesario, en la época transitoria en que vivimos, probarla por medio de análisis sociales y sacar a la luz sus raíces de clase. De esta forma no sólo el lector, sino la escuela misma podrá orientarse, es decir, conocerse, aclararse y dirigirse.

Pero los formalistas se niegan a admitir que sus métodos no tienen más valor que el accesorio, utilitario y técnico, semejante al de la estadística para las ciencias biológicas. Van mucho más lejos: para ellos, las artes de la palabra encuentran su cima en la palabra, como las artes plásticas en el color. Un poema es una combinación de sonidos, un cuadro una combinación de manchas, y las leyes del arte son las de esas combinaciones. El punto de vista social y psicológico, que para nosotros es el único que presta un sentido al trabajo microscópico y estadístico sobre la materia verbal, no es más que alquimia para los formalistas.

«El arte ha sido siempre independiente de la vida, y su color no ha reflejado nunca el color de la bandera que flota sobre la fortaleza de la ciudad» (Shklovski). «La exactitud en la expresión, en la masa verbal, es el momento único, esencial, de la poesía» (R. Jakobson, en *La poesía rusa de hoy*). «Desde el instante en que hay una forma nueva, hay un contenido nuevo. La forma determina de este modo el contenido» (Krutchenykh). «La poesía es la formalización de la palabra, que es válida en sí o, como dice Klebnikov, que es "autónoma"» (Jakobson) etc.

Los futuristas italianos buscaron en las palabras un instrumento de expresión para el siglo de la locomotora, de la hélice, de la electricidad, de la radio, etc. En otros términos, buscaban una forma nueva para el nuevo contenido de la vida. Pero, según parece, «era una reforma en los dominios del reportaje y no en los dominios del lenguaje poético» (Jakobson). Todo lo contrario ocurre en el futurismo ruso; lleva a sus últimas conclusiones «la sumisión a la masa verbal». Para el futurismo ruso la forma determina el contenido.

Por supuesto, Jakobson se ve obligado a admitir que «una serie de nuevos métodos poéticos hallan su aplicación (¡) en el urbanismo». Pero

* Texto tomado de TROTSKY, *Obras, 7. Literatura y revolución*, trad. Mariano Fernández Enguita, Madrid, Akal Editor, 1979, pp. 127-144.

ésta es su conclusión: «De *ahí* los poemas urbanistas de Maiakovski y de Klebnikov». En otros términos, ¡no es el urbanismo lo que tras haber sorprendido la mirada y el oído del poeta o tras haberlos reeducado ha inspirado a éste una forma nueva, imágenes nuevas, epítetos nuevos, un ritmo nuevo, sino antes bien es la nueva forma que, nacida espontáneamente (de forma «autónoma»), ha obligado al poeta a buscar un material apropiado y, entre otras cosas, le ha impulsado en dirección a la ciudad! El desarrollo de la «masa verbal» ha pasado espontáneamente de la *Odisea* a *La nube en pantalones*: la antorcha, la vela, y luego la lámpara eléctrica no son nada para él. Basta con formular claramente este punto de vista para que su pueril inconsciencia salte a la vista. Pero Jakobson trata de insistir, de antemano responde que incluso en Maiakovski encontramos versos como éstos: «Abandonad las ciudades, estúpidos humanos». Y al teórico de la escuela formalista se le ocurre este profundo razonamiento: «¿Ante qué estamos? ¿Ante una contradicción lógica? Que sean otros los que atribuyan al poeta los pensamientos expresados en sus obras. Incriminar a un poeta por las ideas y los sentimientos es una actitud tan absurda como la del público medieval que golpeaba al actor que había desempeñado el papel de Judas». Y así para todo lo demás.

Es evidente que todo esto ha sido escrito por un estudiante muy dotado que tiene la intención más evidente y más «autómata» de «endilgarle un plumazo a nuestro profesor de literatura, pedante notorio». Pero nuestros osados innovadores, tan hábiles para clavar su pluma, son incapaces de servirse de ella para realizar un trabajo teórico correcto. No resulta difícil demostrarlo.

Evidentemente, el futurismo ha sentido las sugerencias de la ciudad, del tranvía, de la electricidad, del telégrafo, del automóvil, de la hélice, del cabaret (sobre todo del cabaret) mucho antes de haber encontrado su nueva forma. El urbanismo está profundamente instalado en el subconsciente del futurismo, y los epítetos, la etimología, la sintaxis y el ritmo del futurismo no son más que un intento por dar una forma artística al nuevo espíritu de las ciudades que se ha adueñado de la conciencia. Y si Maiakovski exclama: «Abandonad las ciudades, estúpidos humanos», ahí tenemos el grito de un hombre de la ciudad, de un hombre urbanizado hasta la médula de los huesos; precisamente cuando «abandona la ciudad» para ir a su casa de campo demuestra con toda claridad y visiblemente que es un hombre de la ciudad.

Aquí no se trata de «incriminar» (qué poco a pelo viene esta palabra) a un poeta por las ideas y sentimientos que expresa. Por supuesto, sólo gracias a la *manera* en que se expresa, un poeta se convierte en poeta. Pero a fin de cuentas, el poeta, en la lengua de escuela que haya adoptado o que haya creado por sí mismo, cumple las tareas que están situadas *fuera* de él. Y esto es cierto incluso si se limita al estrecho círculo del lirismo: su amor personal y su propia muerte.

Los matices individuales de la forma poética corresponden evidentemente a los rasgos del espíritu individual, pero al mismo tiempo se acomodan a la imitación y a la *routine*, tanto en el dominio de los sentimientos como en la forma de expresarlos. Una nueva forma artística, tomada en sentido histórico amplio, nace en respuesta a necesidades nuevas. Para permanecer en el círculo de la poesía lírica íntima, puede decirse que entre la psicología del sexo y un poema sobre el amor se inserta un sistema complejo de mecanismos psíquicos de transmisión de los que forman parte los elementos individuales, hereditarios y sociales. El fundamento hereditario, sexual, del hombre cambia lentamente. Las formas sociales de amor cambian con mayor rapidez. Afectan a la superestructura psíquica del amor, producen nuevos matices y nuevas entonaciones, nuevas demandas espirituales, la necesidad de un vocabulario nuevo, y con ello presentan nuevas exigencias a la poesía. El poeta no puede encontrar un material de creación artística más que en su medio social y transmite los nuevos impulsos de la vida a través de su propia conciencia artística. El lenguaje, modificado y complicado por las condiciones urbanas, da al poeta un nuevo material verbal, sugiere o facilita nuevas combinaciones de palabras para la formulación poética de pensamientos nuevos o un sentimiento nuevo que trata de horadar la corteza oscura del subconsciente. Si no hubiera cambios psíquicos engendrados por los cambios del medio social, tampoco habría movimiento en arte: las gentes de generación en generación proseguirán satisfactoriamente con la poesía de la *Biblia* o de los antiguos griegos.

Pero entonces, exclama el filósofo del formalismo arrojándose sobre nosotros, se trata simplemente de una forma nueva «en el terreno del reportaje y no en el terreno del lenguaje poético». ¡Ay, nos ha fulminado! Si eso le causa placer, pues sí, la poesía es reportaje, pero reportaje de alto estilo.

Las querellas sobre el «arte puro» y sobre el arte dirigido eran propias de los liberales y populistas. No son dignas de nosotros. La dialéctica materialista está por encima; para ella, desde el punto de vista del proceso histórico objetivo, el arte es siempre un servidor social, históricamente utilitario. Encuentra el ritmo de las palabras necesario para expresar sentimientos sombríos y vagorosos, acerca el pensamiento y el sentimiento, o los opone, enriquece la experiencia espiritual del individuo y de la colectividad, afina el sentimiento, lo hace más flexible, más sensible, le presta mayor resonancia, amplifica el volumen del pensamiento gracias a la acumulación de una experiencia que trasciende de la escala personal, educa al individuo, al grupo social, a la clase, a la nación. Y lo hace sin que le importe saber si su corriente actual trabaja bajo la bandera del arte «puro» o la de un arte abiertamente tendencioso. En nuestro desarrollo social ruso, el arte de tendencia fue la bandera de una *intelligentsia* que trataba de vincularse al pueblo. Impotente, aplastada por el

zarismo, privada de medio cultural, buscando un apoyo en las capas inferiores de la sociedad, la *intelligentsia* se esforzaba por demostrar al «pueblo» que ella no pensaba sino en él, que no vivía más que para él, y que le amaba «terriblemente». Igual que los populistas que «iban al pueblo» estaban dispuestos a prescindir de la ropa limpia, del peine y del cepillo de dientes, la *intelligentsia* estaba dispuesta a sacrificar en su arte las «sutilezas» de la forma para dar la expresión más directa e inmediata de los sufrimientos y de las esperanzas de los oprimidos. Para la burguesía ascendente, por el contrario, que no podía presentarse de modo abierto como burguesía y que al mismo tiempo se esforzaba por conservar a la *intelligentsia* a su servicio, el arte «puro» fue una bandera completamente natural. El punto de vista marxista se halla muy lejos de estas tendencias que fueron históricamente necesarias. Limitándonos al plano de la investigación científica, el marxismo busca con tanto interés las raíces sociales del arte «puro» como las del arte de tendencia. No «incrimina» en modo alguno al poeta por los pensamientos y sentimientos que expresa, sino que se plantea cuestiones de una significación mucho más profunda; a saber: ¿A qué orden de sentimientos una forma dada de una obra de arte corresponde en todas sus particularidades? ¿A qué condiciones sociales se deben estos pensamientos y estos sentimientos? ¿Qué lugar ocupan en el desarrollo histórico de la sociedad, de la clase? Y por último, ¿cuáles son los elementos de la herencia literaria que han participado en la elaboración de la forma nueva? ¿Bajo la influencia de qué impulsos históricos los nuevos complejos de sentimientos y de pensamientos han roto la concha que los separaba de la esfera de la conciencia poética? La búsqueda puede hacerse más compleja, más detallada, más individualizada, pero siempre tendrá como idea esencial el papel subsidiario que el arte desempeña en el proceso social.

En arte, cada clase tiene su política, variable con el tiempo, es decir, un sistema propio según el cual presentará sus exigencias el arte: mecenazgo de las cortes y de los grandes señores, juego automático de la oferta y de la demanda completado por procedimientos complejos de influencia sobre el individuo, etc. La dependencia social e incluso personal del arte no fue disimulada, sino abiertamente declarada durante todo el tiempo que el arte conservó su carácter cortesano. El carácter más amplio, más popular, anónimo, de la burguesía en ascenso condujo, en conjunto y pese a numerosas desviaciones, a la teoría del arte «puro». En la voluntad tendenciosa de que hemos hablado más arriba, de la *intelligentsia* populista, había también un egoísmo de clase: sin el pueblo, la *intelligentsia* era incapaz de tomar raíces, de afirmarse y de conquistar el derecho a jugar un papel en la historia. Pero en la lucha revolucionaria, el egoísmo de clase de la *intelligentsia* se volvió en sentido opuesto y en su ala izquierda adoptó la forma más alta de la abnegación. Por esto la *intelligentsia* no sólo no ocultó, sino que proclamó a gritos su voluntad

de tendencia, significando más de una vez en su arte el arte mismo, de igual modo que sacrificó muchas otras cosas.

Nuestra concepción marxista del condicionamiento social objetivo del arte y de su utilidad social no significa en modo alguno, cuando se traduce al lenguaje de la política, que queramos regentar el arte mediante decretos y prescripciones. Es falso decir que para nosotros sólo es nuevo y revolucionario un arte que habla al obrero; en cuanto a pretender que nosotros exigimos de los poetas que describan exclusivamente chimeneas de fábrica o una insurrección contra el capital, es absurdo. Por supuesto, debido a su misma naturaleza, el arte nuevo no podrá dejar de situar la lucha del proletariado con el centro de su atención. Pero el arado del arte nuevo no se limita a un determinado número de surcos numerados; antes bien, debe trabajar y roturar todo el terreno, a lo largo y a lo ancho. Por pequeño que sea, el círculo del lirismo personal tiene incontestablemente derecho a existir en el arte nuevo. Es más, el hombre nuevo no podrá ser formado sin un nuevo lirismo. Pero para crear éste, el poeta debe sentir en sí mismo el mundo de forma nueva. Si, debido a su abrazo con el mundo, nos encontramos al poeta inclinándose ante el Cristo o Sabaoth en persona (como en el caso de Ajmatova, Zvetaeva, Chkapskaïa y otros), esto no hace sino testimoniar la decrepitud de su lirismo, su inadecuación social, y por tanto estética, para el hombre nuevo. Incluso allí donde esta terminología no tiene una supervivencia profunda, sino que es un retraso en el vocabulario, testimonia al menos un estañamiento psíquico que basta para oponerla a la conciencia del hombre nuevo. Nadie impondrá ni nadie pretende imponer una temática a los poetas. ¡Escribid todo cuanto se os ocurra! Pero permitid a la nueva clase, que se considera, con alguna razón, llamada a construir un mundo nuevo, deciros en tal o cual caso: si traducís las concepciones del «Domostroï» en el lenguaje de los acmeístas, eso no os hará ser poetas nuevos. En gran medida, la forma del arte es independiente, pero el artista que crea esta forma y el espectador que la disfruta no son máquinas vacías; una está hecha para crear la forma y la otra para apreciarla. Son seres vivos, cuya psique está cristalizada y presenta cierta unidad, aun cuando ésta no siempre sea armoniosa. Esta psique es el resultado de las condiciones sociales. La creación y la percepción de las formas artísticas son una de sus funciones. Y cualesquiera que sean las sutilezas a las que se entregan los formalistas, toda su concepción simplista está basada en su ignorancia de *la unidad psicológica del hombre social*, del hombre que crea y que consume lo que se ha creado.

Lo que el proletariado debe poder encontrar en el arte es la expresión de este nuevo estado de espíritu que recientemente ha comenzado a formarse en él y que el arte debe ayudar a dar forma. No se trata de un decreto estatal, sino de un criterio histórico. Su fuerza reside en el carácter objetivo de su necesidad histórica. No se puede ni eludirlo ni escapar a su poder.

La escuela formalista parece esforzarse, precisamente, por ser objetiva. Está disgustada, y no sin motivo, con la arbitrariedad literaria y crítica que opera sólo en función de los gustos y los rumores. Busca criterios precisos para clasificar las apreciaciones. Pero debido a la estrechez de su punto de vista y al carácter superficial de sus métodos, cae constantemente en supersticiones como la grafología y la frenología. También estas dos escuelas tienen, como se sabe, por meta establecer criterios puramente objetivos para definir el carácter humano, como el número y la redondez de las curvas en la escritura, y las particularidades de las protuberancias en la parte craneana. Es probable que las curvas y las protuberancias tengan efectivamente una relación con el carácter, pero esta relación no es inmediata y está lejos de definir por entero el carácter humano. Este ilusorio objetivismo, que se fundamenta en elementos fortuitos, secundarios o sencillamente insuficientes, conduce de modo inevitable al peor de los subjetivismos. En el caso de la escuela formalista, conduce al fetichismo de la palabra. Tras haber contado los adjetivos, sopesado las líneas y medido los ritmos, el formalista o se detiene y se calla con el ademán de un hombre que ya no sabe qué hacer consigo mismo, o emite una generalidad, inesperada, que contiene un 5 por 100 de formalismo y un 95 por 100 de la intuición menos crítica.

En el fondo, los formalistas no culminan su forma de considerar el arte hasta su conclusión lógica. Si se considera el proceso de la creación poética sólo como una combinación de sonidos o de palabras y si se quiere uno mantener en este camino para resolver todos los problemas de la poesía, la única fórmula perfecta de la «poética» será ésta: armaos de un diccionario razonado y cread, mediante combinaciones y permutaciones algebraicas, de los elementos del lenguaje, todas las obras poéticas pasadas y por venir. Al razonar «formalmente» se puede llegar a *Eugenio Oneguin* por dos caminos: bien subordinando la elección de los elementos del lenguaje a una idea artística preconcebida, como hizo Pushkin, o bien resolviendo el problema algebraicamente. Desde el punto de vista «formalista», el segundo método es más correcto, porque no depende del estado del espíritu, de la inspiración o de otros elementos precarios de ese género, y tiene además la ventaja, al llevarnos hasta *Eugenio Oneguin*, de poder conducirnos, al mismo tiempo, a un número incalculable de grandes obras. Todo lo que se necesita es un tiempo ilimitado, es decir, la eternidad. Pero como ni la humanidad, ni, *a fortiori*, el poeta individual tienen la eternidad a su disposición, el resorte fundamental de la composición artística seguirá siendo la idea artística preconcebida, comprendida en el sentido más amplio, es decir, a la vez como pensamiento preciso, sentimiento personal o social claramente expresado y vaga disposición del espíritu. En sus esfuerzos hacia la realización artística, esta idea subjetiva será a su vez excitada y estimulada por la forma buscada, y podrá a veces ser impulsada toda entera por un camino que en el punto de partida era totalmente imprevisto. Es decir, en pocas palabras, que la forma verbal no es la reflexión pasiva de una idea artística preconcebida, sino un elemento activo que influencia la idea misma. Pero este tipo de relación mutua activa, en que la forma influencia el contenido y a veces lo transforma desde el fondo a la superficie, la conocemos en todos los dominios de la vida social e incluso en la vía biológica. No es ésa una razón suficiente para, por ello, rechazar el darwinismo y el marxismo y crear una escuela formalista en biología y en sociología.

Victor Shklovski, que oscila con la mayor habilidad entre el formalismo verbal y las valoraciones más subjetivas, adopta a un tiempo la actitud más intransigente hacia la definición y el estudio del arte basados en el materialismo histórico. En un opúsculo que ha publicado en Berlín bajo el título de *La marcha del caballo*, formula en el espacio de tres breves páginas –la brevedad es el mérito principal y en cualquier caso indiscutible de Shklovski– cinco argumentos exhaustivos (ni cuatro ni seis, cinco) contra la concepción materialista del arte. Pasaremos revista a estos argumentos, porque es muy útil ver y mostrar qué antiguallas se nos presentan como el último grito del pensamiento científico (con la mayor variedad de referencias científicas en esas tres páginas microscópicas).

«Si el medio y las relaciones de producción influyen en el arte –escribe Shklovski–, los temas artísticos ¿no tendrán que estar vinculados a los lugares a que corresponden esas relaciones? Pero de hecho, los temas no tienen ni lugar ni hogar.» Bueno, ¿y las mariposas? Según Darwin, también ellas «corresponden» a relaciones determinadas y, sin embargo, vuelan de un lugar a otro lo mismo que cualquier escritor libre de movimientos.

Resulta difícil comprender por qué precisamente el marxismo debe condenar los temas artísticos a la esclavitud. El hecho de que los pueblos más diversos y las diversas clases de un mismo pueblo empleen los mismos temas, demuestra simplemente que la imaginación humana es limitada y que el hombre, en todas sus creaciones –incluida la creación artística–, tiende a economizar sus fuerzas. Cada clase trata de utilizar, en la mayor medida posible, la herencia material y espiritual de otra clase. El argumento de Shklovski podría transferirse perfectamente al terreno de la técnica misma de la producción. Desde los tiempos antiguos el vehículo se ha basado en un solo y mismo tema: los ejes, las ruedas y una carrocería. Sin embargo, el carro del patricio romano se hallaba tan bien adaptado a sus gustos y necesidades como la carroza del conde Orlov, con su comodidad interior, lo estaba al gusto del favorito de Catalina. La carreta del campesino ruso se halla adaptada a las necesidades de su actividad económica, a la fuerza de su pequeño caballo y a las particularidades de las carretas rurales. El automóvil, que es indiscutiblemente un producto de la nueva técnica, presenta también idéntico «tema»: cuatro ruedas montadas sobre dos ejes. Y, sin embargo, cada vez que, por la noche, en cualquier carretera de Rusia, el caballo de un campesino se espanta, deslum-

brado por los faros enceguecedores de un automóvil, el episodio refleja el conflicto de dos culturas.

«Si el medio se expresara en la novela, la ciencia europea no se rompería la cabeza para saber cuándo fueron compuestos los cuentos de *Las mil y una noches*, y si lo fueron en Egipto, en la India o en Persia.» Ese es el segundo argumento de Shklovski. Decir que el medio del hombre, y entre otros el artista –es decir, las condiciones de su vida y de su educación– encuentran su expresión en su obra, no quiere decir de modo absoluto que tal expresión tenga un carácter geográfico, etnológico y estadístico preciso. Que resulte difícil decidir si determinadas novelas fueron escritas en Egipto, en la India o en Persia, nada tiene de sorprendente, porque tales países poseen muchas condiciones sociales comunes. Y el hecho de que la ciencia europea «se rompa la cabeza» para resolver esas cuestiones a partir de los textos mismos de las novelas da testimonio precisamente de que reflejan el medio, aunque sea de manera muy deformada. Nadie puede salir de sí mismo. Incluso los delirios de un loco no contienen nada que el enfermo no haya recibido de antemano del mundo exterior. Sólo un psiquiatra experimentado, de espíritu penetrante e informado del pasado del enfermo, sabrá encontrar en el contenido del delirio los vestigios deformados y alterados de la realidad. La creación artística no procede, evidentemente, del delirio. Pero también es una alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las particulares leyes del arte. Por fantástico que el arte pueda ser, no dispone de ningún otro material que el que le proporciona el mundo de tres dimensiones en que vivimos y el mundo más estrecho de la sociedad de clases. Aun cuando el artista creara el cielo o el infierno, sus fantasmagorías transforman simplemente la experiencia de su propia vida, en la que incluso figura la del alquiler no pagado a su patrona.

«Si las características de casta y de clase se reflejaran en el arte –prosigue Shklovski–, ¿cómo puede ocurrir que los cuentos clásicos rusos sobre los barines *(terratenientes rusos)* sean los mismos que los cuentos sobre los popes?»

En el fondo, ahí no hay más que una paráfrasis del primer argumento. ¿Por qué no pueden ser idénticas las historias sobre los nobles y sobre los popes, y por qué eso va a contradecir al marxismo? Manifiestos escritos por marxistas bien conocidos hablan con frecuencia de terratenientes, de capitalistas, de sacerdotes, de generales y de otros explotadores. El terrateniente se distingue indiscutiblemente del capitalista, pero en determinados casos se les puede meter en un mismo saco. ¿Por qué, pues, el arte popular no podría también, en ciertos casos, meter al barín y al pope en el mismo saco, como representantes de castas que dominan y despojan a los mujiks? En las caricaturas de Moor y de Deny, el pope y el terrateniente aparecen con frecuencia juntos, sin ningún perjuicio para el marxismo.

«Si las características etnográficas se reflejaran en el arte –insiste Shklovski–, el folklore de diferentes pueblos no sería intercambiable, y los cuentos nacidos en el seno de un pueblo determinado no serían válidos para el vecino.»

¡Mejor me lo pone! El marxismo en modo alguno pretende que los rasgos etnográficos tengan un carácter independiente. Todo lo contrario, insiste en la importancia a todas luces determinante de las condiciones naturales y económicas en la formación del folclore. La semejanza de las condiciones de evolución de los pueblos pastores y campesinos donde el campesinado es preponderante, y la semejanza de las influencias que ejercen unos sobre otros no pueden desembocar en un folclore similar. Y desde el punto de vista de la cuestión que nos interesa, en este caso carece de importancia saber si los temas semejantes han nacido de modo independiente en los distintos pueblos, como reflejo, refractado por el mismo prisma de la imaginación campesina, de una experiencia idéntica en sus rasgos fundamentales, o si, por el contrario, las semillas de los cuentos populares han sido llevadas por un viento propicio de lugar en lugar, enraizando allí donde el suelo se mostraba favorable. En la realidad, estos dos modos probablemente se han combinado.

Por último –«el punto de vista marxista sobre el arte es falso, en quinto lugar, porque...»–, Shklovski adelanta como argumento independiente el tema concreto del rapto que, desde la comedia griega, ha llegado hasta Ostrovski. En otras palabras, nuestro crítico repite una vez más, en una forma muy particular, su primer argumento (como puede verse, incluso por lo que concierne a la lógica formal, nuestro formalista no mejora). Sí, los temas emigran de pueblo en pueblo, de clase en clase, e incluso de autor en autor. Lo cual sólo quiere decir que la imaginación humana es ecónoma. Una nueva clase no vuelve a iniciar la creación de toda la cultura, desde el principio, sino que toma posesión del pasado, lo clasifica, lo retoca, lo readapta y continúa construyendo a partir de ahí. Sin esta utilización de la «guardarropía» de ocasión del pasado no habría por regla general movimiento hacia adelante en el proceso histórico. Si el tema del drama de Ostrovski le ha venido de los egipcios pasando por Grecia, el papel mismo sobre el que ha desarrollado ese tema lo debe al papiro egipcio y luego al pergamino griego. Tomemos otra analogía más cercana a nosotros: el hecho de que los métodos críticos de los sofistas griegos, que fueron los formalistas puros de su época, haya penetrado profundamente en la conciencia de Shklovski no cambia el hecho de que el propio Shklovski sea un producto muy pintoresco de un medio social de una época perfectamente determinados.

La destrucción del marxismo en cinco puntos por Shklovski nos recuerda mucho a esos artículos contra el darwinismo que publicaba la *Revista Ortodoxa* en sus buenos tiempos. Si la teoría según la cual el hombre desciende del mono era cierta –escribía hace treinta o cuarenta

años el docto obispo de Odessa, Nikanor–, nuestros antepasados habrían tenido los signos distintivos de una cola, o tal característica sería recordada por sus abuelos y abuelas. En segundo lugar, como todo el mundo sabe, los monos sólo dan nacimiento a monos... En quinto lugar, el darwinismo es falso porque contradice el formalismo..., perdón, quiero decir las decisiones formales de las asambleas de la Iglesia universal. El sabio eclesiástico poseía, sin embargo, una ventaja: era francamente *pasadista* y tomaba sus argumentos del apóstol Pablo en vez de tomarlos de la física, de la química o las matemáticas, como hace, de pasada, el futurista Shklovski.

Resulta indiscutible que la necesidad del arte no está creada por las necesidades económicas. Pero tampoco la economía engendra la necesidad de alimentarse. Todo lo contrario, es la necesidad de alimento y calor lo que crea la economía. Es completamente exacto que en ningún caso se puede guiar uno por los únicos principios del marxismo para juzgar, rechazar o aceptar una obra de arte. Una obra de arte debe, en primer lugar, ser juzgada según sus propias leyes, es decir, según las leyes del arte. Pero sólo el marxismo es capaz de *explicar* por qué y cómo aparece, en tal periodo histórico, tal o cual tendencia artística, es decir, qué ha expresado la necesidad de tales formas artísticas con exclusión de otras y por qué.

Sería pueril pensar que cada clase, por sí misma, puede crear completa y plenamente su propio arte, y en particular, que el proletariado es capaz de crear un arte nuevo en medio de círculos artísticos cerrados, de seminarios, «Proletkult» y demás... De un modo genérico, la actividad creadora del hombre histórico es hereditaria. Toda nueva clase ascendente se alza sobre los hombros de las anteriores. Pero esta sucesión es dialéctica, es decir, se descubre mediante repulsiones y rupturas internas. El impulso, bajo la forma de nuevas necesidades artísticas, de la necesidad de nuevas concepciones artísticas y literarias, viene dado por la economía, por la mediación de una nueva clase, y en menor grado, por la situación nueva de una misma clase cuando su riqueza y su poder cultural aumentan. La creación artística es siempre una vuelta compleja de las antiguas formas bajo el influjo de estimulantes nuevos que nacen fuera del arte. En este sentido lato puede hablarse de función del arte, y decir que el arte *sirve*. No es un elemento desencarnado que se nutra a sí mismo, sino una función del hombre social, indisolublemente ligada a su medio y a su modo de vida. Como siempre que se lleva un prejuicio social hasta el absurdo, la evolución de Shklovski le ha llevado a un lugar extremadamente característico: ha terminado en la idea de que el arte es absolutamente independiente del modo de vida social en un periodo de nuestra historia rusa en que el arte ha revelado con más evidencia que nunca su dependencia espiritual y material cotidiana respecto a las clases, subclases y grupos de la sociedad.

El materialismo no niega la importancia del elemento formal, tanto en lógica como en jurisprudencia o en arte. De igual forma que un sistema jurídico puede y debe ser juzgado según su lógica y coherencia internas, el arte puede y debe ser juzgado desde el punto de vista de sus realizaciones formales porque fuera de ellas no hay arte. Sin embargo, una teoría jurídica que trate de establecer que el derecho es independiente de las condiciones sociales, estará viciada de base. La fuerza motriz radica en la economía, en las contradicciones de clase; el derecho sólo da una forma y una expresión interiormente coherentes a estos fenómenos no en sus particularidades individuales, sino en su generalidad, en lo que tienen de reproducible y de duradero. Precisamente hoy podemos ver con claridad que pocas veces se da en la historia cómo se forma un derecho nuevo: no mediante los métodos de una deducción lógica autosuficiente, sino mediante una estimación empírica de las necesidades económicas de la nueva clase dominante y un ajuste empírico a esas necesidades. Por sus métodos y sus procedimientos, cuyas raíces se hunden en el pasado más lejano y que representan la experiencia acumulada en el arte de la palabra, la literatura da una expresión a los pensamientos, a los sentimientos, a los estados de ánimo, a los puntos de vista y a las esperanzas de su época y de su clase. No se puede salir de ahí. Y al parecer no hay por qué salir, al menos para quienes no están al servicio de una época superada y de una clase que ha cumplido su cometido.

Los métodos del análisis formal son necesarios, mas insuficientes. Pueden contarse las aliteraciones de los refranes populares, clasificar las metáforas, contar las vocales y consonantes en una canción de bodas: todo ello enriquecerá indiscutiblemente de una forma o de otra nuestro conocimiento del folclore; pero si se desconoce el sistema de rotación de cultivos empleado por el campesino y el ciclo que impone a su vida, si se ignora el papel del arado romano, si no se ha captado la significación del calendario eclesiástico para el campesino, desde el momento en que se casa hasta aquel en que la campesina se acuesta, no se conocerá del arte popular más que la concha externa, ni se habrá alcanzado el núcleo. Se puede establecer el plano arquitectónico de la catedral de Colonia midiendo la base y la altura de sus arcos, determinando las tres dimensiones y la disposición de sus columnas, etc. Pero si no se sabe lo que era una villa medieval, lo que era una corporación y lo que era la Iglesia católica en la Edad Media, no se comprenderá jamás la catedral de Colonia. Tratar de liberar el arte de la vida, de proclamarlo actividad independiente, es privarlo de alma y hacerlo morir. La necesidad misma de una operación semejante es un síntoma incontestable de decadencia ideológica.

La analogía que hemos esbozado más arriba con las objeciones teológicas contra el darwinismo puede parecer al lector superficial y anecdótica. En un sentido es exacto, por supuesto. Pero hay una conexión más

profunda. Para un marxista, por poco instruido que esté, la teoría formalista no puede dejar de recordar los tonos familiares de una viejísima melodía filosófica. Los juristas y los moralistas (citemos al azar al alemán Stammler y a nuestro subjetivista Mikhailovski) trataban de probar que la moral y el derecho no pueden ser determinados por la economía por la única razón de que la vida económica misma era impensable fuera de las normas jurídicas y éticas. Por supuesto, los formalistas del derecho y de la moral no llegaban a afirmar la independencia completa del derecho y de la ética por relación con la economía; admitían cierta relación mutua y compleja entre «factores» que influyéndose unos a otros, conservaban sus cualidades de sustancias independientes venidas de no se sabe dónde. La afirmación de una *total* independencia del «factor» estético en relación con la influencia de las condiciones sociales, a la manera de Shklovski, es un ejemplo de extravagancia específica, determinada, ella también, por las condiciones sociales: es la megalomanía de la estética en la cual nuestra realidad queda puesta al revés. Además de esta particularidad, las construcciones de los formalistas tienen la misma especie de metodología defectuosa que cualquier otro tipo de idealismo. Para un materialista, la religión, el derecho, la moral, el arte representan aspectos distintos de un proceso de desarrollo social único en su fundamento. Aunque se diferencien por su base de producción, aunque se tornen complejos, refuercen y desarrollen en el detalle sus características especiales, la política, la religión, el derecho, la ética y la estética siguen siendo las funciones del hombre socialmente ligado y que obedece a las leyes de su organización social. El idealista ve no un proceso único de desarrollo histórico que produce los órganos y las funciones que le son necesarias, sino un crecimiento, una combinación o una interacción de ciertos principios independientes: las sustancias religiosa, política, jurídica, estética y ética, que hallan su origen y su explicación en su denominación misma. El idealismo dialéctico de Hegel destrona a su manera estas sustancias (que son, sin embargo, categorías eternas) reduciéndolas a una unidad genética. Aunque en Hegel esta unidad es el espíritu absoluto que en el curso del proceso de sus manifestaciones dialécticas germina en forma de diversos «factores», el sistema de Hegel –gracias no a su idealismo, sino a su carácter dialéctico– da una idea de la realidad histórica semejante a la que un guante del revés da de la mano humana. En cuanto a los formalistas (el más genial de todos ellos es Kant) no se ocupan de la dinámica del desarrollo, sino de un corte transversal de éste, en el día y hora de su propia revelación filosófica. Descubren en él la complejidad y multiplicidad de su objeto (y no del proceso, porque no piensan en términos de proceso). Analizan esta complejidad y la clasifican. Dan nombres a los elementos, que inmediatamente son transformados en esencias, en subabsolutos sin padre ni madre: la religión, la política, la moral, el derecho, el arte... No se trata aquí del guante de la historia vuelto del revés, sino de la piel

arrancada de los dedos y desecada hasta la abstracción completa; la mano de la historia se convierte entonces en el producto de la «interacción» del pulgar, del índice, del medio y de otros «factores». El «factor» estético es el meñique, el más pequeño, aunque no el menos apreciado de los dedos.

En biología, el vitalismo es una variante de esta fetichización de los diversos aspectos del proceso universal, sin comprensión de su determinismo interno. A la moral y a la estética absolutas y situadas por debajo de lo social, como a la «fuerza vital» absoluta y situada por debajo de la física, no les falta más que una sola cosa..., un Creador único. La multiplicidad de «factores» independientes, sin comienzo ni fin, no es otra cosa que un politeísmo camuflado. Y si el idealismo kantiano representa históricamente la traducción del cristianismo en el lenguaje de la filosofía racionalista, todas las variedades del formalismo idealista conducen, por el contrario, abierta o secretamente, a Dios como causa de todas las causas. Por comparación con la oligarquía idealista de una docena de subabsolutos, un Creador personal y único es ya un elemento de orden. Ahí radica precisamente la conexión más profunda entre las refutaciones formalistas del marxismo y las refutaciones teológicas del darwinismo.

La escuela formalista es un aborto disecado del idealismo, aplicado a los problemas del arte. Los formalistas muestran una religiosidad que madura muy rápido. Son los discípulos de san Juan: para ellos «al comienzo era el Verbo». Pero para nosotros, «al comienzo era la Acción». La palabra la siguió como su sombra fonética.

VALENTIN N. VOLOSHINOV (1894-1936) fue un miembro muy destacado, junto a Bakhtin y Medvédev, del llamado Círculo de Bakhtin, constituido entre 1918 y 1924. A partir de este año, el grupo publica diversos libros, algunos de autoría propiamente bakhtiniana, y otros firmados por Voloshinov y Medvédev. Problemas de censura forzaron a Bakhtin a ocultar su nombre en la firma de sus colaboradores. Este hecho ha sembrado dudas sobre el grado real de participación de Bakhtin en dos libros atribuidos a Voloshinov: *El freudianismo: una crítica marxista* (1927) y *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929). La crítica suele hablar, en estos casos, de coautoría. En cualquier caso, lo indudable es que el segundo de los libros citados es, como dijo Jakobson, una «obra maestra del pensamiento teórico», uno de los ensayos más rotundos, sintéticos, rigurosos y originales de la teoría literaria del siglo veinte. El libro nace de una refutación múltiple. Según el teórico ruso, la filosofía del lenguaje debe escapar a diversas coacciones letales. La primera, el monologismo, subjetivista, solipsista, del expresionismo romántico (Vossler, Croce). La segunda, la gigantomaquia entre yo y mundo, de las posiciones neokantianas y fenomenológicas. La tercera, el objetivismo abstracto de Saussure, conspicuo en su noción de «langue». Para Voloshinov, que no renuncia ni al marxismo ni al estructuralismo, sólo hay un modo de comprender la lengua: en su génesis y potencial de interacción interindividual. El lenguaje sólo es en el dinamismo de su acontecer, en la oscilación entre comprensión y significación, en la praxis de su intercambio social, un intercambio, que, para Voloshinov puede tomar la forma de robo de «discurso ajeno»: «*discurso en el discurso, enunciado dentro de otro enunciado*, pero al mismo tiempo es *discurso sobre otro discurso, enunciado acerca de otro enunciado*». Esta comprensión dialógica del lenguaje, de la palabra como «territorio común compartido» y de la comprensión («Toda comprensión es dialógica») comparte puntos esenciales con la lectura bakhtiniana de las novelas de Dostoievski, en las que la conciencia del autor se abre, se expone, a las conciencias equitativas de sus personajes (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 1929). La parte tercera del libro es un ensayo de aplicación de su método sociológico al problema del discurso ajeno como discurso indirecto, directo, y cuasi directo, en francés, alemán y ruso. La combinación de lucidez sincrónica y rigor diacrónico es asombrosa. Voloshinov siembra aquí las bases de una estilística diacrónica que toda narratología preocupada por lo ideológico debe tener en cuenta. El potencial de sugerencia de este estudio es extraordinario. Principios axiales de la pragmalingüística, de la semiología cultural o de la hermenéutica están esbozados aquí con maestría y vehemencia intelectual.

Valentin N. Voloshinov
El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje*

Actualmente, los problemas de la filosofía del lenguaje adquieren para el marxismo una importancia excepcional. En los sectores de combate más importantes para la labor científica el método marxista converge justamente con estos problemas y no puede avanzar productivamente sin someterlos a un análisis y una solución autónomos.

Ante todo, las mismas bases de la doctrina marxista acerca de la creatividad ideológica –los fundamentos de la epistemología, de los estudios literarios, de los estudios de la religión y de la moral– se entretejen muy estrechamente con los problemas de la filosofía del lenguaje.

Cualquier producto ideológico es parte de una realidad natural o social no sólo como un cuerpo físico, un instrumento de producción o un producto de consumo, sino que además, a diferencia de los fenómenos enumerados, refleja y refracta otra realidad, la que está más allá de su materialidad. Todo producto ideológico posee una *significación*[1]: representa, reproduce, sustituye algo que se encuentra fuera de él, esto es, aparece como *signo. Donde no hay signo no hay ideología.* Un cuerpo físico es, por así decirlo, igual a sí mismo: no significa nada coincidiendo por completo con su carácter natural único y dado. Aquí no cabe hablar de la ideología.

Pero cualquier cuerpo físico puede ser percibido como imagen de algo, digamos, como imagen del carácter inerte, rutinario y necesario del mundo natural reflejado en un objeto singular. Una semejante imagen simbólica y artística de una cosa física determinada representa ya un producto ideológico. La cosa física se convierte en signo. Sin dejar de ser parte de la realidad material, esta cosa muerta en cierta forma refleja y refracta la realidad.

Sería justo decir lo mismo respecto de cualquier instrumento de producción. Por sí mismo, un instrumento de producción carece de significación, le corresponde sólo un destino determinado, el de servir a algún propósito de la producción. El instrumento sirve a tal propósito como un objeto singular dado sin reflejar ni sustituir nada. Pero también una herramienta de trabajo puede ser convertida en un signo ideológico. Así son la

---

* Texto tomado de V. N. VOLOSHINOV, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1992, pp. 31-40.

[1] Traduzco la palabra *znachenie* como «significación» y no como «significado», puesto que este último término remite a la dicotomía saussureana significante/significado, para la que en ruso se usan otros derivados de la palabra *znak* («signo»), a saber: *oznachaiuschee/oznachaiemoe. [N. de la T.]*

hoz y el martillo de nuestro escudo de Estado, en el cual ellos tienen una significación ya netamente ideológica. Las herramientas del hombre primitivo aparecen cubiertas de dibujos y ornamentos, es decir, llenas de signos. En este caso, el mismo instrumento no llega a ser, desde luego, un signo.

Luego, a un instrumento de trabajo se le puede dar una perfección artística formal, y además de un modo tal que la decoración artística armonice con la asignación práctica productiva del instrumento. En este caso tiene lugar una especie de acercamiento, casi una función entre el signo y un instrumento de trabajo. Sin embargo, en este caso también nos damos cuenta de que existe una marcada frontera de sentido: el instrumento en cuanto tal no llega a ser signo, así como el signo como tal no se convierte en un instrumento de trabajo.

Un producto de consumo también puede llegar a ser un signo ideológico. Por ejemplo, el pan y el vino se convierten en símbolos religiosos en el sacramento cristiano de la eucaristía. Pero un producto de consumo en cuanto tal no aparece como signo. Igual que los instrumentos, los productos de consumo pueden asociarse con los signos ideológicos, pero no por eso se borra la definida frontera de sentido entre ellos. Así, al pan se le da una forma determinada, que no se justifica en absoluto por el propósito de consumo, sino que tiene un valor de un signo ideológico, aunque signo primitivo (por ejemplo, el pan en forma de ocho o de roseta).

De esta manera, al lado de los fenómenos de la naturaleza, los objetos técnicos y los productos de consumo existe un mundo especial, el mundo de los *signos*.

Los signos son también cosas materiales y singulares y, según hemos visto, cualquier objeto de la naturaleza, de la técnica o del consumo puede convertirse en un signo, pero con ello adquiere una significación que rebasa los límites de su dación singular. El signo no sólo existe como parte de la naturaleza, sino que refleja y refracta esta otra realidad, y por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de visión, etc. A todo signo pueden aplicársele criterios de una valoración ideológica (mentira, verdad, corrección, justicia, bien, etc.). El área de la ideología coincide con la de los signos. Entre ellos se puede poner un signo de igualdad. Donde hay un signo, hay ideología. *Todo lo ideológico posee una significación sígnica.*

Dentro del territorio de los signos, esto es, dentro de la esfera ideológica, existen diferencias profundas: la constituyen así la imagen artística como el símbolo religioso, así la fórmula científica como la norma del derecho, etc. Cada zona de la creatividad ideológica se encuentra orientada a su modo particular dentro de la realidad y la refracta a su modo. Cada zona se apropia de una función particular en la totalidad de la vida social. Pero *el carácter sígnico es la determinación general de todos los fenómenos ideológicos.*

Todo signo ideológico no sólo aparece como un reflejo, una sombra de la realidad, sino también como parte material de esta realidad. Todo

fenómeno sígnico e ideológico se da en base a algún material: en el sonido, en la masa física, en el color, en el movimiento corporal, etc. En esta relación, la realidad del signo es totalmente objetiva y se presta para un método de estudio único, objetivo y monista. El signo es fenómeno del mundo exterior. Tanto el signo mismo como todos los efectos que produce, esto es, aquellas reacciones, actos y signos nuevos que genera el signo en el entorno social, transcurren en la experiencia externa.

Este postulado es de suma importancia. Por más elemental y de sentido común que parezca este hecho, en los estudios de las ideologías hasta ahora no se ha llegado en este punto a conclusiones pertinentes.

La filosofía idealista de la cultura y la filosofía psicológica de la cultura sitúan la ideología en la conciencia[2]. Afirman que la ideología es un hecho de la conciencia. El cuerpo exterior del signo es tan sólo la envoltura o un recurso técnico para conseguir un efecto interior: la comprensión.

Tanto el idealismo como el psicologismo no toman en consideración el hecho de que la comprensión misma sólo puede llevarse a cabo mediante algún material sígnico (por ejemplo, en el discurso interior). No se tiene en cuenta que al signo se le opone otro signo, y que *la propia conciencia sólo puede realizarse y convertirse en un hecho real después de plasmarse en algún material sígnico.* La comprensión del signo es el proceso de relacionar un signo dado que tiene que ser comprendido con otros signos ya conocidos; en otras palabras, la comprensión responde al signo mediante otros signos. Esta cadena de la creatividad ideológica y de la comprensión, que conduce de un signo al otro y después a un nuevo signo, es unificada y continua: de un eslabón sígnico y, por tanto, material, pasamos ininterrumpidamente a otro eslabón asimismo sígnico. No existen rupturas, la cadena jamás se sumerge en una existencia interior no material, que no se plasme en un signo.

Esta cadena ideológica se tiende entre las conciencias individuales y las une. Los signos surgen, pues, tan sólo en el proceso de interacción *entre* conciencias individuales. La misma conciencia individual está repleta de signos. La conciencia sólo deviene conciencia al llenarse de un contenido ideológico, es decir sígnico y, por ende, sólo en el proceso de interacción social.

---

[2] Es preciso señalar que en el neokantismo contemporáneo se detecta en este sentido un cambio. Nos referimos al último libro de CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen*, t. 1, 1923. (*Filosofía de las formas simbólicas*, I, FCE, México.) Permaneciendo en el terreno de la conciencia, Cassirer considera como su rasgo principal la representación. Cada elemento de la conciencia representa algo y tiene una función simbólica. El todo se manifiesta en la parte, y una parte se entiende sólo en el todo. Según Cassirer, la idea es tan sensorial como lo es la materia, sin embargo, esta sensorialidad pertenece a un signo simbólico, es representativa.

La filosofía idealista de la cultura y la psicología de la cultura, a pesar de las profundas diferencias metodológicas que entre ellas existen, cometen el mismo error radical. Al situar la ideología en la conciencia, convierten la ciencia de las ideologías en el estudio de la conciencia y de sus leyes, sean éstas las trascendentales o las empírico-psicológicas.

En consecuencia, aparecen a la vez una radical distorsión de la propia realidad estudiada y un enredo metodológico en las relaciones recíprocas entre las distintas áreas del conocimiento. La creatividad ideológica –hecho material y social– está delimitada por el estrecho marco de la conciencia individual. Por otro lado, la propia conciencia individual pierde todo afianzamiento en la realidad. Se convierte en el todo o en la nada.

En el idealismo la conciencia se convierte en el todo, se sitúa por encima del ser, determinándolo. En realidad, la conciencia que es para el idealismo la dominante del universo no es sino una hipostatización de un vínculo abstracto entre las formas más generales y las categorías de la creatividad ideológica.

Para el positivismo psicologista la conciencia, por el contrario, se convierte en la nada, a saber: en un conjunto de reacciones psicofisiológicas individuales, que dan por resultado, como por obra de magia, una creación ideológica singular plena de sentido.

El carácter regular, objetivo y social de la creatividad ideológica, interpretado erróneamente como una ley de la conciencia individual, debe inevitablemente perder su lugar real en el ser, al retirarse o bien a las alturas supraexistenciales del trascendentalismo, o bien a las honduras presociales del sujeto biológico y psicofísico.

Pero no se puede explicar lo ideológico en cuanto tal desde las raíces suprahumanas, infrahumanas o animales. Su lugar auténtico se encuentra en el ser: en el *específico material sígnico* y social creado por el hombre. Su especificidad consiste justamente en el hecho de situarse entre los individuos organizados, de aparecer como su ambiente, como un medio de comunicación.

El signo sólo puede surgir en un *territorio interindividual*, territorio que no es «natural» en el sentido directo de esta palabra[3]: el signo tampoco puede surgir entre dos *homo sapiens*. Es necesario que ambos individuos estén *socialmente organizados*, que representen un colectivo: sólo entonces puede surgir entre ellos un medio sígnico (semiótico). La conciencia individual no sólo es incapaz de explicar nada en este caso, sino que, por el contrario, ella misma necesita ser explicada a partir del medio ideológico social.

[3] La sociedad es, desde luego, una *parte de la naturaleza* también, sólo que una parte cualitativamente diferente, poseedora de sus leyes *específicas*.

La conciencia individual es un hecho ideológico y social. Hasta que este postulado se reconozca con todas sus implicaciones, no podrá construirse una psicología objetiva ni una ciencia objetiva de las ideologías.

El problema de la conciencia es justamente aquel que crea las principales dificultades y genera la confusión más profunda en todas las cuestiones relacionadas tanto con la psicología como con el estudio de las ideologías. A fin de cuentas, la conciencia ha llegado a ser un *asylum ignorantiae* para todos los sistemas filosóficos. La conciencia se convierte en el depósito de todos los problemas irresolubles, de todos los remanentes no disgregables objetivamente. En vez de buscar una definición objetiva de la conciencia, la empezaron a utilizar para subjetivizar y refundir entre sí todas las definiciones objetivas equilibradas.

Una definición objetiva de la conciencia sólo puede ser sociológica. No es posible deducir la conciencia inmediatamente de la naturaleza, como trataba de hacer el ingenuo materialismo mecanicista, y como sigue intentando hacerlo la psicología objetiva contemporánea (la biológica, la conductista y la reflexológica). No se puede derivar la ideología de la conciencia, como lo hacen el idealismo y el positivismo psicologista. La conciencia se construye y se realiza mediante el material sígnico, creado en el proceso de la comunicación social de un colectivo organizado. La conciencia individual se alienta de signos, crece en base a ellos, refleja en sí su lógica y sus leyes. La lógica de la conciencia es de la comunicación ideológica, la de la interacción sígnica en una colectividad. Si privamos la conciencia de su contenido sígnico ideológico, en la conciencia nada quedará. La conciencia sólo puede manifestarse en una imagen, en una palabra, en un gesto significativo, etc. Fuera de este material queda un desnudo acto fisiológico, no iluminado por la conciencia, es decir, no iluminado, no interpretado por los signos.

De todo lo dicho se deduce el siguiente postulado metodológico: *el estudio de las ideologías en ningún grado depende de la psicología ni se apoya en ésta.* Por el contrario, como veremos más detalladamente en uno de los capítulos siguientes, es la *psicología objetiva* la que *debe fundarse en la ciencia de las ideologías.* La realidad de los fenómenos ideológicos es la realidad objetiva de los signos sociales. Las leyes de esta realidad son leyes de la comunicación semiótica determinadas directamente por todo el conjunto de las leyes económicas y sociales. La realidad ideológica es una superestructura inmediata que surge sobre la base económica. La conciencia individual no es el arquitecto de la superestructura ideológica, sino tan sólo un inquilino alojado en el edificio social de los signos ideológicos.

Al disociar previamente los fenómenos ideológicos y sus leyes de la conciencia individual, los hemos relacionado más sólidamente con las condiciones y formas de la comunicación social. La realidad del signo se define completamente por esta comunicación. La existencia del signo no es sino la materialización de esta comunicación. Así son todos los signos ideológicos.

Pero el carácter sígnico y el condicionamiento global y multilateral mediante la comunicación no se expresa en ninguna forma tan descollante y plena como en el lenguaje. *La palabra*[4] *es el fenómeno ideológico por excelencia.* Toda la realidad de la palabra se disuelve por completo en su función de ser signo. En la palabra no hay nada que sea indiferente a tal función y que no fuese generado por ella. La palabra es el medio más puro y genuino de la comunicación social.

Ya la misma representatividad de la palabra en cuanto fenómeno ideológico, su poder demostrativo, la claridad excepcional de su estructura sígnica bastarían para colocar la palabra en el primer plano del estudio de las ideologías. Las principales formas ideológicas de la comunicación semiótica podrían ponerse de manifiesto de la mejor manera posible justamente gracias al apoyo del material verbal.

Pero esto aún no es todo. La palabra no sólo representa un signo puro y ejemplar, sino que aparece además como un *signo neutral.* Todo el material sígnico restante se especializa de acuerdo con las áreas de la creación ideológica. Cada una de ellas posee su propio material ideológico, forma sus signos y símbolos específicos, que resultan inaplicables en otras áreas, en las que el signo se crea por su función ideológica particular y es inseparable de ella. Por el contrario, la palabra es neutral con respecto a una función ideológica, sea ésta la científica, la estética, la moral o la religiosa.

Además, existe una enorme zona de la comunicación ideológica que no se deja relacionar con esfera ideológica alguna. Es la zona de la *comunicación en la vida cotidiana.* Ésta es sumamente rica en contenido e importante. Por un lado, se conecta directamente con los procesos de la producción; por el otro, toca las esferas de las diversas ideologías ya formadas y especializadas. Hablaremos de esta área específica de la *ideología cotidiana* en otro lugar. Aquí tan sólo anotaremos el hecho de que el material privilegiado de la comunicación cotidiana es *la palabra.* El llamado lenguaje coloquial con sus formas se localiza precisamente ahí, en el área de la ideología de la vida cotidiana.

[4] La polisemia del vocablo ruso *slovo* («palabra») cubre un campo semántico amplio, que sólo en parte coincide con el castellano, y permite un permanente juego conceptual, a veces ambivalente, marca por lo demás de la filosofía del lenguaje bajtiniana. El *Slovaŕ russkogo iazyka (Diccionario de la lengua rusa)* de S. I. OZHEGOV, Moscú, Russki Iazyk, [18]1987, ofrece nueve acepciones, entre las cuales son importantes para los propósitos teóricos las siguientes: a) unidad de la lengua que sirve para nombrar un concepto aislado; b) el mismo discurso, la facultad de hablar; c) actuación pública oral, discurso en una asamblea; d) discurso sobre algún tema, narración, exposición (arcaísmo de estilo elevado); e) opinión, alegato. Según se puede apreciar, algunas acepciones remiten a los conceptos de discurso (c), lenguaje (b), verbo (b y d) en castellano, asimismo polisémicos. Puesto que es farragoso y contraproducente sustituir siempre la «palabra» en ruso por los términos respectivos en castellano, en la traducción se opta casi siempre (con raras excepciones) por conservar la peculiaridad arcaizante, de matiz filosófico, de su uso en el original. A las acepciones señaladas de «palabra» hay que agregar el empleo específicamente bakhtiniano (y del círculo de Bakhtin) del término *vyskazyvanie* («enunciado» y «enunciación») como sinónimo de *slovo.* [*N. de la T.*]

La palabra posee otra particularidad de suma importancia, que la convierte en el medio predominante de la conciencia individual. A pesar de que la realidad de la palabra, como la de cualquier otro signo, se ubica entre los individuos, la palabra al mismo tiempo se produce mediante los recursos de un organismo individual sin intervención alguna de cualesquiera instrumentos o materiales extracorporales. Debido a ello, *la palabra llegó a convertirse en el material sígnico de la vida interior, esto es, de la conciencia* (el discurso interno). La conciencia sólo pudo desarrollarse al disponer de un recurso elástico y corporalmente expresivo. La palabra llegó a ser tal recurso. La palabra puede utilizarse como signo de uso interno, por así decirlo; puede realizarse como signo sin tener que expresarse plenamente hacia el exterior. Por eso el problema de la conciencia individual en cuanto *discurso interno* (en general, el problema del *signo interno*) viene a ser uno de los más importantes en la filosofía del lenguaje.

Ya desde un principio está claro que es imposible enfocar este problema por medio del concepto común del discurso y de la lengua tal cómo éstos fueron elaborados por la lingüística no sociológica y por la filosofía del lenguaje. Para comprender la función de la palabra como el medio de la conciencia, se requiere un análisis profundo y detallado de la palabra como signo social.

Este exclusivo papel de la palabra, el de servir como medio ambiente para la conciencia, determina el hecho de que *la palabra acompaña, como un ingrediente necesario, a toda la creación ideológica en general.* La palabra acompaña y comenta todo acto ideológico. Los procesos de comprensión de cualquier fenómeno ideológico (la pintura, la música, el ritual, el acto ético[5]) no se llevan a cabo sin la participación del discurso interno. Todas las manifestaciones de la creatividad ideológica, todos los demás signos no verbales aparecen sumergidos en el elemento verbal y no se dejan aislar y separar de éste por completo.

Esto no quiere decir, desde luego, que la palabra pueda sustituir cualquier otro signo ideológico. No: todos los principales signos ideológicos específicos no son sustituibles plenamente por la palabra. Por principio, una obra musical o una imagen pictórica no pueden traducirse adecuadamente a la palabra. Un ritual religioso no puede sustituirse del todo por

[5] En el original, *postupok* (en inglés, *deed*). Otra clave del pensamiento bakhtiniano, que se desarrolla sobre todo en sus trabajos reunidos en el volumen *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Estética de la creación verbal) [*N. de la T.*]

la palabra; no existe un sustitutivo verbal idóneo ni siquiera para un gesto cotidiano más simple. Negarlo sólo llevaría a un racionalismo más vulgar y a una simplificación. Pero al mismo tiempo todos estos signos ideológicos que no son reemplazables por la palabra, en ésta se apoyan y por ésta se hacen acompañar, como el canto es acompañado por la música.

No existe un solo signo cultural que, al ser comprendido y conceptualizado, quede aislado, sino que al contrario, todos ellos forman parte de la *unidad de una conciencia estructurada verbalmente*. La conciencia siempre sabe encontrar una aproximación verbal hacia el signo. Por eso alrededor de cada signo cultural se forma una especie de círculos concéntricos hechos de reflejos y ecos verbales. Toda *refracción ideológica del ser en devenir*, no importa en qué material significante se realice, *es acompañada por una refracción ideológica en la palabra*, como fenómeno satélite obligatorio. La palabra está presente en todo acto de comprensión y en todo acto de interpretación.

Todas las particularidades de la palabra que analizamos –su *pureza sígnica*, su *neutralidad ideológica*, su *capacidad de convertirse en discurso interno* y, finalmente, *su ubicuidad en cuanto fenómeno colateral de todo acto consciente*–, todos estos rasgos convierten la palabra en el objetivo básico del estudio de las ideologías. Las leyes de la refracción ideológica de la existencia en los signos y en la conciencia, las formas y la mecánica de esta refracción deben ante todo estudiarse con base al material de la palabra. La introducción del método sociológico marxista en todas las profundidades y sutilezas de las estructuras ideológicas «inmanentes» sólo es posible sobre la base de una filosofía del lenguaje elaborada por el propio marxismo, de una filosofía del lenguaje comprendida como *filosofía del signo ideológico*.

Georg (György) Lukács (1885-1971), filósofo, crítico literario y teórico marxista de origen húngaro, inició sus estudios en Budapest y se trasladó más tarde a las universidades de Berlín y Heidelberg, donde entró en contacto con el pensamiento de la escuela neokantiana y se formó en la sociología de Max Weber. A partir de 1918 hace suyo el ideario marxista y se integra en el Partido Comunista Húngaro, en cuyas filas participa activamente en la política de su país hasta que el derrocamiento de la República de los Consejos le obligó a huir a Viena. Su agitado activismo político e intelectual le condujo a vivir en Moscú de 1930 a 1945, año en el que regresa a Hungría, de cuyo gobierno reformista llegó a ser ministro durante la revolución de 1956. En un primer momento la obra de Lukács se define por la fuerte impronta del idealismo alemán y de la estética de ascendencia romántica, de suerte que sus escritos juveniles responden, como él mismo confesará años después, a la tensión aún no resuelta entre «una ética de izquierdas y una epistemología de derechas». En cualquier caso, el joven Lukács plasmó dicha tensión en dos obras maestras del ensayo filosófico del siglo XX: *El alma y las formas* (1911) y *Teoría de la novela* (redactada en 1914 y publicada en 1920). Esta última, que forma parte de los textos clásicos de la estética y la teoría literaria contemporáneas, trasluce la profunda influencia de la dialéctica hegeliana y representa una brillante consecución de las poéticas románticas. La etapa marxista de Lukács, que define la evolución de todo su pensamiento posterior, comienza con la publicación de *Historia y conciencia de clase* (1923), un extenso tratado histórico-crítico sobre los conceptos de «cosificación» y «alienación» que se cuenta entre los mayores logros del marxismo teórico. La asunción incondicional de la ortodoxia comunista de la época determinó que sus estudios sobre estética y crítica literaria se dirigieran con un énfasis ideológico casi fanático a la apología del realismo decimonónico en detrimento de las grandes creaciones del arte y la literatura modernista y de vanguardia. Esta hostilidad hacia la mejor literatura del primer tercio del siglo XX se evidencia en *Contra el realismo mal entendido* (1958), donde arremete contra escritores como Proust, Joyce y Kafka en un delirante escrutinio que le lleva a incurrir implícitamente en una ciega y contradictoria defensa de los programas estéticos de raigambre burguesa. Con todo, la teoría crítica lukacsiana indaga lúcidamente en los más diversos aspectos poetológicos y sociales de las formas artísticas y literarias, y su obra está llena de perspicaces interpretaciones de las estructuras históricas e ideológicas de la novela y el drama modernos. Entre sus muchas obras cabe mencionar *Goethe y su tiempo* (1947), *Thomas Mann* (1949), *Balzac y el realismo francés* (1952), *La novela histórica* (1955) y la recopilación *Sociología de la literatura* (1961).

Georg Lukács

La novela histórica y el drama histórico*

Los hechos de la vida como base para distinguir la poesía épica y la poesía dramática

Tanto la tragedia como la gran poesía épica –epopeya y novela– representan el mundo objetivo *exterior*, y sólo hacen referencia a la vida interna del ser humano en la medida en que sus sentimientos e ideas se manifiestan en actos y actitudes, en una visible acción recíproca con la realidad objetiva, exterior. En esto radica la decisiva línea divisoria entre la épica y la dramática por un lado y la lírica por el otro. Además, la gran épica y el drama ofrecen ambos una *imagen total* de la realidad objetiva. Esto los distingue tanto por su contenido como por su forma del resto de los géneros épicos, de los que en nuestros tiempos ha llegado a tener una especial significación la narración breve. La epopeya y la novela se distinguen justamente por esta idea de totalización de todas las demás subdivisiones de la poesía épica: esta diferencia no es cuantitativa, de volumen, sino cualitativa, de estilo artístico, de plasmación artística; es una diferencia que compenetra cada momento singular de la creación.

Pero señalemos ya desde este instante la importante diferencia que hay entre la forma épica y la forma dramática: en el drama sólo puede haber *un* género «total». No existe una forma dramática que corresponda a la forma de la narración breve, de la balada, del cuento, etc. Las piezas en un acto, que aparecieron aisladamente y se clasificaron hacia fines del siglo XIX como género aparte, carecen por lo general en su esencia de un verdadero elemento dramático. Después de que el drama se había disuelto en una narración dialogada de composición suelta, estaba a la mano la idea de presentar algunos breves esbozos novelísticos como diálogos escénicos. Pero la cuestión decisiva desde luego no es la del mero formato, así como la diferencia entre novela y narración o cuento no radica en el volumen. Desde el ángulo de la plasmación verdaderamente dramática de la vida, las breves escenas dramáticas de Pushkin son dramas perfectos y completos. Pues su brevedad extensiva se debe a una extrema concentración dramática del contenido y de la visión del mundo; nada tienen que ver con el moderno episodismo dialogado.

Aquí sólo nos proponemos tratar el problema de la tragedia. (En cuanto a la comedia, el problema es algo distinto por motivos que no vienen al caso en este contexto.) Este parentesco entre la epopeya y la tragedia es subrayado por Aristóteles cuando dice: «Así, quien sabe lo que hace buena o mala a una tragedia, está también enterado de la epopeya».

La tragedia y la gran poesía épica no pretenden, pues, ambas, plasmar la totalidad del proceso vital. Es obvio que en ambos casos esto sólo puede ser el resultado de la composición artística, de la concentración formal en el reflejo artístico de los rasgos esenciales de la realidad objetiva. Pues es lógico que por principio, sólo se puede alcanzar de una manera muy relativa con la reproducción intelectual la verdadera e infinita totalidad de la vida con todo su contenido.

Mas esta relatividad recibe una muy peculiar configuración en el reflejo artístico de la realidad. Pues para ser arte jamás debe mostrar el sello de esta relatividad en su forma de apariencia. Un reflejo puramente intelectual de hechos o leyes de la realidad objetiva puede confesar abiertamente esta relatividad e incluso debe hacerlo, pues toda exagerada pretensión de absoluto de un conocimiento, sin el momento de la referencia dialéctica a la reproducción sólo relativa –es decir incompleta– de la infinitud de la realidad objetiva, deriva por fuerza en una distorsión de la imagen, en una falsificación. En el arte sucede todo lo contrario. Por supuesto que una persona plasmada literalmente no puede abarcar la infinita e inagotable riqueza de los rasgos y manifestaciones que contiene la propia vida. Pero la esencia de la plasmación artística justamente consiste en que esta imagen relativa e incompleta ha de causar la impresión de la vida, incluso de una vida concentrada, más intensiva y viva que la de la misma vida de la realidad objetiva.

Esta paradoja general del arte en el reflejo de la infinita riqueza de la realidad objetiva se manifiesta en una forma particularmente agudizada en los géneros que por una necesidad interior de su contenido y de su estructuración tienen que aparecer con la pretensión de ser una imagen plasmada y viva de la totalidad de la vida. Y esta necesidad lo es precisamente para la tragedia y la gran poesía épica. Al despertar de esta experiencia en el aspecto receptivo deben su profunda eficacia, su significación central en toda la vida cultural de la humanidad. Si son incapaces de despertar esta vivencia, fracasaron por completo. Por naturalistas y auténticas que sean las manifestaciones vitales aisladas, por «magistral» que sea la composición formalista o los diversos efectos, con ello no se puede sustituir la ausencia de la vivencia de la totalidad vital.

Es evidente que aquí se trata de modo inmediato de una cuestión formal. La absolutización de la imagen relativa de la vida, artísticamente justificada, tiene naturalmente su fundamento de contenido. Sólo puede surgir sobre la base de una verdadera captación de los esenciales y primordiales nexos legales de la vida en el destino del individuo y de la sociedad. Pero es igualmente obvio que nunca será suficiente para ello el mero conocimiento de los nexos esenciales. Estos rasgos esenciales, estas legalidades más importantes de la vida deben aparecer en una nueva inmediatez creada por el arte, como rasgos y nexos personales únicos de

* Texto tomado de G. Lukács, *La novela histórica*, trad. Jasmin Reuter, México, Era, 1971, pp. 105-125.

hombres concretos y situaciones concretas. Y precisamente es la misión de la forma artística el aportar esta nueva y artística inmediatez, esta reindividualización de lo general en el hombre y en su destino.

El problema específico de la forma en la gran épica y en la tragedia consiste justamente en esta inmediatización de la totalidad de la vida, en el despertar de un mundo de la apariencia, en el que un muy limitado número de personas y de destinos humanos debe despertar la experiencia de totalidad; y esto es válido aun para la épica más intensiva.

La estética de los años posteriores a 1848 perdió por completo el sentido para los problemas formales en esta amplia visión. Negó de manera nihilista y relativista toda diferencia entre las formas, y cuando no lo hizo, no llegó más allá de una clasificación exterior y formalista, basándose en las características superficiales de las diversas formas. Un tratamiento serio y profundo de estas cuestiones lo encontramos ante todo en la estética alemana clásica, cuyo precursor fue en el agudo planteamiento de numerosas cuestiones particulares la estética de la Ilustración.

La determinación principal y más profunda de la diferencia entre la plasmación total en la gran épica y la plasmación total en el drama la encontramos en la estética de Hegel. Como primera exigencia de la plasmación del mundo en la gran épica propone Hegel la de la «*totalidad de los objetos* [que se plasma] por mor del nexo entre la acción particular y su ámbito sustancial». Hegel subraya aguda y justamente que aquí jamás se trata de la autonomía del mundo objetivo. Cuando el poeta épico representa a este mundo como autónomo, pierde por entero el contenido poético. En la poesía, las cosas sólo son interesantes, atractivas e importantes en cuanto objetos de la actividad humana, en cuanto mediadores entre las relaciones que unen unos con otros a los hombres y los destinos humanos. A pesar de ello, no son nunca, en la gran poesía épica, meros elementos decorativos del trasfondo o meros instrumentos técnicos de la trama que por sí solos carecían de un auténtico interés. Un poema épico que sólo representa la vida interior del hombre sin una viva acción recíproca con los objetos de su ambiente histórico-social se disuelve en un arte carente de contorno y sustancia.

La verdad y profundidad de esta determinación hegeliana está justamente en el énfasis que pone es esa acción recíproca, en el hecho de que la «totalidad de los objetos» es la totalidad de una etapa de desarrollo de la sociedad humana, de que ésta es imposible representarla en su integridad si la base circundante y los objetos del mundo –y al fin y al cabo objeto de su actividad– no se presentan igualmente. Por eso, los objetos no sólo adquieren importancia y significación gracias a su dependencia de la actividad humana y a su continua referencia a esta actividad, sino que precisamente por ello obtienen su autonomía artística como objetos de la representación. La exigencia de que la gran poesía épica debe plasmar «la totalidad de los objetos» significa en el fondo que se exige una copia artística de la sociedad humana, tal como se produce y se reproduce en su diario proceso vital.

También el drama tiende, según vimos ya, a una elaboración total del proceso vital. Pero esta totalidad se concentra en torno a un núcleo firme, a una colisión dramática. Es una imagen artística del sistema, si se nos permite el término, de los afanes humanos que toman parte en esta colisión central al luchar unos contra otros. «Por eso –afirma Hegel–, la acción dramática consiste esencialmente en una actuación de choque, y la verdadera unidad sólo puede tener su fundamento en el *movimiento total*[1] para que la determinación de los caracteres, fines y circunstancias de la colisión resulte ser adecuada a los fines y caracteres y al mismo tiempo anule su contradicción. Esta solución tendrá que ser simultáneamente subjetiva y objetiva, al igual que la acción misma.»

Con esto, Hegel enfrenta la «totalidad del movimiento» en el drama a la «totalidad de los objetos» en la gran poesía épica. ¿Qué significa esto respecto de la forma épica y dramática? Intentemos ilustrar esta oposición mediante un gran ejemplo histórico. En *El rey Lear*, Shakespeare plasma la máxima y más conmovedora tragedia de la disolución de la familia como comunidad humana que conoce la literatura universal. Nadie podrá sustraerse a la impresión de la totalidad omnicomprensiva de esta plasmación. Pero, ¿cuáles son los medios con que se alcanzó esta impresión de totalidad? En la relación entre Lear y sus hijas, entre Gloucester y sus hijos, Shakespeare configura los grandes movimientos y tendencias morales típicos del hombre, que nacen de una extrema agudización del problema familiar, de la disolución de la familia feudal. En cuanto tales movimientos extremos, pero típicos también dentro de ese extremismo, constituyen un sistema concluso y cerrado que agota en su agitada dialéctica todas las posibles actitudes humanas frente a esta colisión. Sería imposible –sin caer en una tautología psicológico-moral– añadir a este sistema un nuevo miembro, una nueva orientación. Gracias a esta riqueza en la psicología de los hombres en pugna agrupados alrededor de la colisión, en la totalidad omnicomprensiva con que reflejan todas las posibilidades de esta colisión vital al complementarse unos hombres con otros, surge en el drama la «totalidad del movimiento».

Y bien: ¿qué es lo que en esta plasmación *no* está contenido? Falta el mundo circundante de la relación entre padres e hijos, falta la base material de la familia, su crecimiento, su decadencia, etc. Compárese este drama sólo con las grandes imágenes familiares que plasman épicamente la problemática de la familia, por ejemplo con los *Buddenbrooks* de Thomas Mann o con *Los Artamonov* de Gorki. ¡Qué amplitud y acopio de las circunstancias de vida reales de la familia, qué generalizaciones de las cualidades humanas puramente morales y volitivas, transformables en una acción llena de colisiones! En efecto, el extraordinario arte de la gene-

[1] La cursiva es mía.

ralización dramática de Shakespeare debe admirarse justo por su manera de representar la generación vieja de la familia sólo en las figuras de Lear y Gloucester. Si hubiese acompañado a Lear o a Gloucester, o a ambos, de una mujer –cosa que un poeta épico se hubiera viso forzado a hacer–, hubiera tenido que menguar la concentración en el choque humano (si el conflicto con los hijos hubiese provocado un conflicto con los padres), o la configuración de la mujer hubiese tenido que ser una tautología dramática, ya que sólo podría actuar como un eco debilitador del esposo. Es característico para el enrarecido aire de la generalización dramática el que esa tragedia necesariamente se imponga en el espectador como una imagen conmovedora sin que se plantee siquiera la pregunta por las mujeres ausentes. En cambio, en una creación épica de rasgos similares la presentación de estos destinos paralelos tendría que dar por fuerza la impresión de una situación artificiosa que exigiría una explicación especial, explicación que por otra parte difícilmente podría llegar a convencer. Desde luego, podría llevarse adelante este análisis hasta la elaboración más íntima de los detalles. Mas aquí sólo nos interesa mostrar el contraste en su generalidad.

Al concentrar el drama el reflejo de la vida en la plasmación de una gran colisión, al agrupar alrededor de ésta todas las manifestaciones vitales y desplegarlas siempre en su relación con esa colisión, simplifica y generaliza las posibles actitudes de los hombres frente a sus problemas vitales. La plasmación se reduce a la representación típica de las más importantes y características actitudes humanas, se restringe a aquello que es imprescindible para la configuración dinámica de la colisión, es decir, a los *movimientos* sociales, morales y psicológicos que producen y luego resuelven la colisión. Toda figura, todo rasgo psicológico de una figura que rebase la necesidad dialéctica de este nexo, de este vivo dinamismo de la colisión tendrá que dar la impresión de ser superfluo desde el punto de vista del drama. Por eso caracteriza Hegel, con toda justicia, la composición decisiva como «totalidad del movimiento».

La riqueza y la amplitud de este tipismo dependerá de la etapa histórica de la evolución en que se crea el drama, y dentro de esta etapa naturalmente también de la individualidad del dramaturgo.

Mas lo decisivo es siempre la dialéctica interna, objetiva de la colisión misma que, en cierto modo independiente de la conciencia del dramaturgo, establece la extensión de la «totalidad del movimiento». Veamos por ejemplo la *Antígona* de Sófocles. Creonte ha dado orden de que no se enterrase a Polinices. La colisión dramática exige de esta situación dos y sólo dos hermanas de Polinices. Si Antígona fuese la única hermana, su heroica oposición contra la orden del rey podría aparecer como una reacción normal y socialmente nada extraordinaria. La figura de su hermana Ismena es absolutamente necesaria para mostrar que el acto de Antígona es ciertamente una expresión heroicamente natural de la moralidad pasada y desaparecida, pero ya no una reacción espontánea y normal en las circunstancias en que

se desenvuelve el drama. Ismena condena tanto la prohibición de Creonte como actitud de Antígona, pero exige de su heroica hermana que, por ser la más débil, se someta al poder. Me parece evidente que sin Ismena, la tragedia de Antígona no convencería ni produciría el efecto de una imagen artística de la totalidad histórico-social, pero igualmente obvio que una tercera hermana no sería dramáticamente otra cosa que una tautología.

Así pues, Lessing tiene plena razón cuando en su polémica contra la *tragédie classique* afirma que los principios de composición dramática de Shakespeare son en esencia exactamente los mismos que los de los griegos. La diferencia entre ambos es histórica. Debido a la creciente complicación histórico-social de las circunstancias humanas, la estructura de la colisión en la propia realidad humana se ha hecho más variada y compleja. La composición del drama shakespeariano refleja con la misma fidelidad y magnificencia esta nueva situación de la realidad con la que la tragedia de Esquilo y Sófocles había reproducido artísticamente la situación más sencilla de la vieja Atenas. Este cambio histórico significa una novedad cualitativa de la construcción dramática en Shakespeare. La novedad, por supuesto, no consiste en un incremento exterior y simple de la prolijidad del mundo artísticamente reproducido. Es más bien un sistema enteramente nuevo y original, ideado por un genio, de movimientos sociales y humanos múltiples y típicos, pero reducidos a lo típicamente necesario dentro de su multiplicidad. Justamente por basarse la más íntima esencia del drama shakespeariano en los mismos principios que la tragedia griega tenía que ser completamente diferente su forma dramática.

La justeza y profundidad del análisis de Lessing se manifiesta en especial en ejemplos negativos. Uno de los prejuicios más extendidos es que la concentración externa de la acción, la reducción de los personajes a sólo unos cuantos representaría una dirección puramente dramática, mientras que un frecuente y multicolor cambio de escena y una gran número de actores, etc., significaría una dirección hacia la épica. Esa idea es superficial y errónea. El carácter verdaderamente dramático o «novelizado» de un drama depende de la solución al problema de la «totalidad del movimiento» y no sólo de algunos rasgos formales.

Observemos por un lado el método de composición de la *tragédie classique*. Trata de lograr la famosa unidad de espacio y tiempo. Reduce a un mínimo los protagonistas. Pero sin excepción, dentro de ese mínimo hay personas dramáticamente superfluas, a saber, los afamados «hombres de confianza». Alfieri, él mismo partidario de este método de composición, critica teóricamente el papel tan poco dramático de estas figuras e incluso las elimina prácticamente de sus dramas. Pero ¿cuál es el resultado? Cierto que los héroes de Alfieri no tienen «hombres de confianza», pero en cambio pronuncian largos nada dramáticos monólogos. La crítica de Alfieri desenmascara un aspecto pseudodramático de la *tragédie classique* y lo sustituye con un motivo francamente antidramático.

El verdadero error de composición al que se debe todo este complejo de problemas consiste en que la colisión fue abstraída en forma mecánica y brutal por esos dramaturgos (por motivos individuales e históricos distintos y de manera diferente según los diversos representantes más importantes de esta dirección). Con ello se pierde el vivo dinamismo de la «totalidad del movimiento». Mencionemos de nuevo a Shakespeare: aun sus héroes más «solitarios» no están solos. Pero el Horacio que acompaña a Hamlet no es un «hombre de confianza», sino una fuerza motriz, autónoma y necesaria de la acción global. Sin el sistema de los contrastes entre Hamlet, Horacio, Fortinbras y Laertes, la colisión concreta de esta tragedia sería inimaginable. Del mismo modo, Mercucio y Benvolio desempeñan en *Romeo y Julieta* funciones autónomas y necesarias desde el punto de vista dramático y de contenido.

Como ejemplo opuesto nos podemos servir del drama naturalista. En los casos en que se ha logrado una composición más o menos dramática, como en *Die Weber* (Los tejedores) de Hauptmann, la mayoría de los personajes es dramáticamente necesaria y representa un componente movido y activo de la totalidad concreta de la rebelión de los tejedores. En cambio, casi todos los dramas naturalistas, incluso aquellos que se conforman con pocos personajes y concentran fuertemente su acción en tiempo y espacio, presentan una serie de figuras que sólo sirven para mostrarle el espectador en forma plástica el ambiente social de la acción. Cada figura de este tipo, cada escena de esta especie «noveliza» el drama, pues expresa un momento de aquella «totalidad de los objetos» que le es tan extraña a la naturaleza y a la misión del drama.

Esta simplificación parece alejar al drama de la vida, y esta apariencia ha dado lugar a numerosas teorías equivocadas acerca del drama: en tiempos pasados, las diversas teorías para justificar la *tragédie classique*; en nuestros días, las teorías del carácter «convencional» de la forma dramática, de la «autonomía» del teatro, etc. Estas últimas no son sino reacciones al necesario fracaso del naturalismo en el drama y, cayendo en el extremo opuesto, se mueven en el mismo círculo mágico falso que el propio naturalismo.

Este «alejamiento» del drama debe comprenderse él mismo como un *hecho de la vida*, como un reflejo artístico de lo que la propia vida *es objetivamente en determinados momentos* de su movimiento y de cómo *aparece necesariamente* de acuerdo con esa realidad.

En general es indiscutible que el drama tiene como tema central la colisión de fuerzas sociales en su punto extremo y más agudo. Y no se requiere una especial inteligencia para reconocer el nexo de la colisión social en la forma extrema de la transformación social, en la revolución. Toda auténtica y profunda teoría sobre lo trágico acentúa como rasgo esencial de la colisión, por un lado, la necesidad de la actuación en ambos bandos de las fuerzas en pugna y, por el otro, la necesidad de un

desenlace violento de esta colisión. Y si se traducen estas exigencias formales de la colisión trágica al lenguaje de la vida, se verán los rasgos –generalizados al máximo y reducidos a la forma abstracta del movimiento– de las transformaciones revolucionarias de la vida misma.

Seguramente no es casual que los grandes periodos en que floreció la tragedia coinciden con las grandes transformaciones históricas de la sociedad humana. Aunque en forma mistificada, ya Hegel había reconocido en el conflicto de la *Antígona* de Sófocles el choque de las fuerzas sociales que en la realidad llevaron a la destrucción de las formas sociales primitivas y al surgimiento de la *polis griega*. El análisis que de la *Orestíada* de Esquilo hace Bachofen lleva aún más lejos que Hegel las tendencias mistificadoras, pero formula de manera más concreta que Hegel este conflicto social: como la trágica colisión entre el decadente matriarcado con el naciente patriarcado. El penetrante y profundo análisis de esta cuestión que nos ofrece Engels en *El origen de la familia* da una base materialista a la teoría místico-idealista de Bachofen y propone un claro fundamento teórico e histórico de la necesidad del nexo entre el surgimiento de la tragedia griega y esta revolución social en la historia de la humanidad.

Algo parecido ocurre con el segundo florecimiento de la tragedia en la época del Renacimiento. Esta vez, la colisión histórica entre el decadente feudalismo y los dolores de parto de la última sociedad de clases ofrece las condiciones materiales y formales para un nuevo auge del drama. Marx manifestó en forma absolutamente inequívoca esta relación con respecto al drama renacentista. En diversos escritos señaló la necesidad social del advenimiento y de la desaparición de los periodos trágicos. Así, en su «En torno a la crítica de la Filosofía del Derecho, de Hegel» (1844), resalta precisamente el momento de la necesidad, del profundo sentimiento de justificación que nace de esta necesidad en la parte decadente de la sociedad, como condición para la tragedia. «Mientras el *ancien régime*, en cuanto orden universal dominante, luchaba con un mundo apenas naciente, tenía de su lado un error histórico, mas no personal. Por eso su decadencia fue trágica».

En este tratado de juventud, así como en el posterior *Dieciocho Brumario*, Marx ofrece un agudo análisis del hecho por el que determinadas colisiones sociales se convierten en el curso del desarrollo histórico de conflictos trágicos en objetos de comedia. Viene a ser muy interesante y tiene fundamental importancia para la teoría del drama el que el resultado objetivo de las evoluciones históricas investigadas por Marx consista en este caso siempre en que la trágica necesidad de la actuación se elimine social e históricamente en uno de los bandos combatientes: justamente en el opositor al progreso humano.

Pero sería falso querer restringir los hechos de la vida en que se basa la forma dramática de modo rígido y mecanicista a las grandes revoluciones históricas. Esto redundaría en un aislamiento intelectual de las revolu-

ciones frente a las tendencias generales y siempre activas de la vida social, y convertiría el hecho de la revolución nuevamente en una especie de «catástrofe natural» a la Cuvier. En contra de ello debemos decir ante todo que no todas las colisiones sociales que tenían en sus entrañas alguna simiente revolucionaria desembocaron en la realidad histórica efectivamente en una revolución. Marx y Lenin señalaron en diversas ocasiones que ha habido situaciones objetivamente revolucionarias que debido al subdesarrollo del factor subjetivo no llegaron a estallar en una revolución. Pensemos en el periodo de fines de la quinta y comienzos de la sexta década del siglo XIX en Alemania (la «nueva era» y el subsecuente conflicto constitucional en Prusia).

Mas con esto no se ha agotado, ni mucho menos, el problema de las colisiones sociales. Una verdadera revolución popular no estalla jamás a consecuencia de una única y aislada contradicción social. El periodo histórico-objetivo de incubación de las revoluciones está repleto, en la vida misma, de toda una serie de contradicciones trágicas. La maduración de una revolución muestra con creciente nitidez el nexo objetivo de estas contradicciones, que con frecuencia se presentan aisladamente, y las resume en la actuación de las masas a unas pocas y decisivas cuestiones centrales. Y del mismo modo pueden seguir siendo activas determinadas contradicciones sociales aún después de una revolución por no haber sido resueltas, o incluso manifestarse en forma intensificada a consecuencia de esa revolución.

Todo esto tiene importantes consecuencias para el tema que aquí nos interesa. Por una parte, se manifiesta el significativo nexo vital entre la colisión dramática y la transformación social. La idea que Marx y Engels tienen acerca de la relación entre la época de auge del drama y la revolución se confirma plenamente; pues es obvio que la concentración histórico-social de las contradicciones de la vida tiende necesariamente a una plasmación dramática. Por otra parte, observamos que la verdad vital de la forma dramática no se puede «localizar» estrecha y mecánicamente en las grandes revoluciones de la historia humana. Pues la auténtica colisión dramática resume, en efecto, los rasgos morales de una gran revolución social, pero justamente por centrarse la plasmación en lo esencial de lo humano, el conflicto concreto no tiene forzosamente que revelar en su aparición inmediata una revolución de la cual él mismo deriva. La transformación social constituye el ámbito general de la colisión, mas la unión de esta base con la forma concreta de la colisión puede ser sumamente compleja y mediata. Más adelante veremos que precisamente en esta forma se manifiesta el historicismo de los dramas más maduros y significativos de Shakespeare. Las contradicciones del desarrollo social, la intensificación de estas contradicciones hasta llegar al choque trágico, son un *hecho general* de la vida.

Esta contradicción de la vida no concluye tampoco con la eliminación social del antagonismo de clases por la victoriosa revolución socialista. Sería muy superficial y poco dialéctico el creer que en el socialismo sólo

existe la tediosa tranquilidad de una vanidad sin problemas, luchas ni conflictos. Por supuesto que las colisiones dramáticas reciben un semblante enteramente nuevo, puesto que con la desaparición social del antagonismo clasista, de las contradicciones antagonistas, la necesaria caída trágica del héroe en el drama no desempeña ya el mismo papel que antes.

Mas también con respecto al drama de la sociedad de clases es más que superficial el ver en el trágico ocaso exclusivamente la brutal destrucción de la vida humana, solamente algo «pesimista», a lo que en nuestro drama habría que oponer un «optimismo» concebido con la misma banalidad. No debe olvidarse jamás que el camino hacia la caída trágica ha sido siempre al mismo tiempo, en los poetas dramáticos verdaderamente grandes de los siglos pasados, un desenvolvimiento de las máximas energías humanas, del supremo heroísmo humano, y que la superación del hombre ha sido posible sólo por su fortaleza en resolver el conflicto. Cierto: Antígona y Romeo mueren trágicamente, pero la Antígona moribunda y el Romeo moribundo son personas mucho más grandes, plenas y elevadas de lo que habían sido antes de ser arrastradas por el torbellino de la colisión trágica.

Una de las cosas que más interesan hoy es subrayar este aspecto de la colisión trágica, ver cómo se generaliza poéticamente y se hace intensamente experimentable un hecho vital general en la forma dramática y a través de ella. Y este aspecto humano de la colisión dramática, que no tiene que estar por fuerza ligado al trágico desenlace, está presente como hecho vital también en la realidad socialista y puede servir así de base para una sobresaliente plasmación dramática.

Al reconocerse la verdad de la forma dramática habrá que tener muy concretamente a la vista el problema de la colisión en cuanto hecho de vida. Sin pretender en lo más mínimo querer agotar aquí este problema, enumeraremos a continuación algunos hechos vitales típicos cuyo reflejo artístico lleva necesariamente a la creación de la forma dramática.

Comencemos con el problema de la bifurcación en la vida del individuo y de la sociedad. En la tragedia *Herodes y Marianne* de Hebbel le dice la heroína al héroe:

> Quizá tengas
> justamente ahora tu destino en tus manos
> y puedas guiarlo como te plazca.
> A cada hombre le llega el instante
> en que el auriga de su estrella le entrega
> a él mismo las riendas. ¡Lo único nefasto
> es que no reconozca el instante, que cualquiera
> que pase, pueda serlo!

Sólo los representantes de un fatalismo mecanicista pueden dudar de la realidad de tales «momentos» en la vida. La necesidad de la vida social

no se efectúa sólo por casualidades, sino también por esta especie de decisiones de hombres y grupos humanos. Desde luego, tales decisiones no son libres en el sentido de un voluntarismo idealista, no representan una autonomía humana en el espacio vacío. Pero en el marco históricamente dado y necesariamente prescrito de toda actuación humana se producen obligadamente estos «momentos», precisamente a consecuencia de la base contradictoria de toda evolución histórico-social.

Hemos puesto esta palabra entre comillas porque, de tomarse en un sentido demasiado literal, adquiriría un carácter fetichista. Y entre los rasgos esenciales de la realidad está el hecho de que aparecen una y otra vez estas bifurcaciones con la posibilidad y necesidad de una decisión por uno de los dos caminos. Pero en primer lugar no siempre se presenta esta elección, sino que presupone una determinada agudización crítica de las condiciones sociales y personales, y en segundo término la duración temporal de la posibilidad de decisión es siempre relativamente limitada. Este hecho seguramente lo conocemos todos por nuestras experiencias personales.

Los escritos de Lenin, especialmente los de épocas revolucionarias agudas, muestran cuán significativo es el papel de esos momentos en la historia misma y cuán limitada es su duración. Cuando después del levantamiento de julio de 1917 les propone Lenin a los revolucionarios sociales y a los mencheviques que formen un gobierno responsable ante los consejos, escribe: «Ahora y sólo ahora, quizá *sólo durante unos cuantos días* o una o dos semanas, podría formarse y consolidarse pacíficamente un gobierno de esa especie». La importancia política de esta proposición se halla fuera del marco de nuestras reflexiones. Sólo nos interesa mostrar, basándonos en el ejemplo de un estratega y táctico en la lucha de clases tan notable como lo fue Lenin, que el hecho de la «bifurcación», del «momento» de la decisión no es una exagerada e inventada estilización de dramaturgos idealistas ni tampoco una «exigencia de la forma dramática», según la tergiversación de los teóricos neoclasicistas del drama en el periodo imperialista, sino un hecho vital sumamente importante y que se presenta una y otra vez, desempeñando un papel primordial tanto en el destino del individuo como en el de las clases.

El segundo conjunto de estos hechos de la vida podría resumirse en la frase hecha de que «le presentan a uno la cuenta» por algo. ¿Qué queremos decir con esto? El entrelazamiento causal de la vida es sumamente complejo. Naturalmente, todo acto de un hombre o de un grupo humano tiene algún efecto en su destino futuro; éste depende en gran medida de la dirección que siguen al actuar en las condiciones históricas dadas. Mas estas consecuencias se producen en la vida misma a menudo con suma lentitud y siempre en forma irregular y contradictoria. Muchos llegan al fin de su vida o enfilaron desde hace mucho tiempo por otros derroteros antes de que las consecuencias de sus actos pasados se les presentasen en esta forma. Es un hecho común y frecuente de la vida que estas consecuencias que proceden necesariamente de actos anteriores y especialmente de esa conducta general, de esa actitud ante la vida que llegó a inspirarles tales actos, se concentren con gran impacto en un instante vital, teniendo entonces que pagar el hombre la cuenta. También aquí es evidente la relación entre los hechos dramáticos de la vida y las crisis revolucionarias de la sociedad. Pues esta presentación de la cuenta se efectúa casi siempre en tiempos de crisis en determinados grupos humanos, como son los partidos políticos. Éstos se fueron alejando de la verdadera representación de los intereses de clase para cuya defensa se había organizado, acumularon un fiasco tras otro sin que se hubiese producido una verdadera consecuencia. Y «de repente» se presenta una crisis social, y el ayer poderoso partido se ve «de repente» cubierto de vergüenza y se muestra a los ojos de sus antiguos partidarios sin un solo adepto. La historia abunda en tales ejemplos, y por supuesto que no sólo en relación a partidos políticos. La gran Revolución francesa ofrece numerosos casos de estas dramáticas catástrofes en la vida misma. Desde la «repentina» caída del absolutismo el día de la toma de la Bastilla y la caída de la Gironda, los dantonistas y el Termidor se forma una cadena ininterrumpida de estos desplomes llegar al ocaso del Imperio napoleónico.

Estos momentos tienen ya en la vida misma un carácter dramático. No es ningún milagro que la «cuenta presentada» constituya uno de los problemas centrales de la plasmación dramática. Desde el modelo trágico de la plasmación dramática durante dos milenios –el *Edipo rey* de Sófocles– hasta *La muerte de Dantón* de Büchner podemos seguir este problema como un *leitmotiv* de las grandes tragedias. Y es muy característico de la creación dramática que no configure la lenta y paulatina acumulación de consecuencias, sino que por lo general elija un lapso relativamente breve y decisivo –justamente ese momento dramático de la propia vida–, en el que se realiza a través de la acción la concentración de las consecuencias acumuladas. Partiendo del ejemplo formal del *Edipo rey*, se suele relacionar este tipo de drama por un lado con la concentración clasicista de la acción, por el otro con una «idea del destino» tomada de la Antigüedad. Ninguna de estas relaciones responde a los hechos. Pues, por ejemplo, la mencionada obra maestra de Büchner sigue en su composición más bien el modelo de Shakespeare y no el de los griegos. Y sin embargo, el carácter trágico de Dantón descansa en esa base. En el centro de la plasmación no se encuentra ni el portentoso estratega de la victoria revolucionaria ni el político burgués indeciso que se aleja de la continuación de la revolución. Todo esto ya lo da Büchner por consabido. Sólo plasma con un vigor dramático extraordinario cómo al gran revolucionario Dantón, que ha vuelto la espalda al pueblo y a su destino, la historia «le presenta su cuenta» por este alejamiento.

Sigamos adelante. Lenin habla a menudo de que en una situación determinada de la actuación se tiene que elegir de la infinita serie de posibilidades un eslabón determinado de la cadena y afianzarse a él para poder sostener verdaderamente la cadena entera. Con esto, Lenin no sólo caracteriza en forma incomparable un importante principio de la actuación

política, particularmente en periodos de transformaciones necesarias, sino que ofrece una caracterización general de la actuación humana en su sentido más amplio. Mejor dicho: de un tipo determinado de la actuación humana, de una manera de la reacción humana en determinados momentos cruciales de la vida. Sólo señalaremos muy brevemente que la elección y captación de un eslabón de la cadena guarda una relación interna con el problema de la bifurcación arriba tratado. Queremos llamar la atención sobre el carácter específico de este hecho de la vida. Y lo específico del problema del eslabón está ante todo en el énfasis puesto en el eslabón elegido, en que éste es colocado en el centro. Con esto se simplifica y generaliza la vida en la vida misma, y para los fines de la vida. Esta simplificación y generalización le da a la vida un carácter enérgico, concentrado, en que se entresacan y elaboran los contrastes llevándolos a su extremo.

La elección del eslabón no necesita estar ligada a una colisión ni tiene que surgir por fuerza de un choque, mas la concentración de los problemas vitales en un centro de esta índole provoca colisiones en la mayoría de los casos. Pues tampoco en la vida del individuo se efectúa la concentración en el vacío, sino en una viva acción recíproca con la actuación de otros individuos. Y por su naturaleza misma, la concentración de la propia actuación en un punto decisivo provoca también la concentración en ese mismo punto de las fuerzas humanas personales antagonistas. Por supuesto que el efecto del eslabón es particularmente visible en la vida política. La apariencia frecuentemente amorfa de las diversas tendencias y corrientes adquiere de ambos lados una fisonomía delineada y clara siempre que se plantea este problema del eslabón para colocarlo en el centro de la vida política. Recuérdese la marcada diferenciación de los diversos puntos de vista suscitada por los grandes discursos de Lenin al introducir la NEP. *Mutatis mutandis*, este problema juega en la vida del individuo un papel similar.

Y finalmente hagamos hincapié en otro problema íntimamente ligado a esta cuestión: la profunda compenetración de un hombre con su obra. Ya en la vida puramente personal se producen debido a ello colisiones, choques dramáticos y complicaciones. Pues por más que la obra pueda representar el centro de todos los afanes de un hombre, no hay un solo individuo para el que no tuvieran una importancia capital también otros poderes de la vida. Cuanto más profunda sea para un hombre su obra vital, y cuanto más auténticamente humana sea, es decir, cuantos más sean los lazos íntimos que lo unan a la vida y a las diversas corrientes vitales, tanto más dramático será ese choque.

Mas la compenetración de un hombre con su obra es en las más raras ocasiones un asunto meramente personal. Si se trata de una obra artística o científica, puede dar esta impresión si se mira superficial y psicológicamente. Pero si esta obra vital se halla inmediatamente ligada a la vida de la sociedad, se crea un conjunto de complicaciones que manifiesta directa y esencialmente un carácter social.

Abordamos así el problema de los «individuos históricos» en el sentido de Hegel. Partimos del tratamiento del propio proceso histórico y analizamos el papel que tienen estos «individuos históricos» en su plasmación épica. Llegamos a la conclusión que su importancia histórica recibía su máxima expresión épica cuando constituyen figuras secundarias de la trama desde el punto de vista de la composición. Ahora nos enfrentamos al problema desde otro ángulo, desde la vida interior del individuo. Observamos cómo el profundo nexo humano con la sociedad y con las tareas de los hombres en ella tiende hacia el tipo del «individuo histórico», en el que aparecen en la cima tanto el lazo del individuo con su misión social y su entrega a esta misión, como también la significación extensiva e intensiva de esta misión. Hegel se refiere a ese lazo en los siguientes términos: «Los grandes hombres de la historia son aquellos cuyos fines personales particulares contienen lo sustancial que es voluntad del espíritu universal. Este contenido es su verdadero poder...»

Si ya en la completa entrega personal a una obra teníamos que reconocer una dramatización de la vida en la vida misma, es obvio que este caso supremo de un vínculo representa también en sentido dramático una cúspide, y ya en la vida misma, no sólo en el arte. Esta esencial unidad personal entre el individuo, su obra vital y el contenido social de esta obra agudiza en la propia vida la concentración del ámbito vital en que surge el «individuo histórico» en la acusadas colisiones que están relacionadas objetivamente con la realización de esa obra vital. El «individuo histórico» tiene carácter dramático. La vida misma lo predetermina a ser héroe, a ser figura central del drama.

En cuanto punto central del drama alrededor del cual todo gira y al cual hacen referencia todos los componentes de la «totalidad del movimiento», la colisión social exige la plasmación de hombres que en sus pasiones personales representen en forma inmediata las fuerzas cuyo choque constituye el contenido objeto de la colisión. Es evidente que cuanto más sea un hombre un «individuo histórico» en el sentido hegeliano –es decir, cuanto más se concentren y resuelvan sus pasiones personales en el contenido de la colisión–, tanto más apto será para ser héroe principal y figura central del drama. Según vimos ya, también esta verdad de la forma dramática es una verdad de la vida y no un artificio formalista.

Por eso no debe interpretarse jamás en un exagerado sentido mecanicista, como hacen por ejemplo muchos teóricos de la *tragédie classique* y sus modernos imitadores neoclasicistas, que piensan que sólo las grandes figuras de la historia, o del mito, son aptas para servir de héroes al drama. Para la vida y para su imagen artística, el drama, no se trata de una representación formal y decorativa, sino de una objetiva concentración de fuerzas en su contenido, de una auténtica y personal comprehensión de una fuerza social en colisión.

En cierta ocasión comparó Hebbel ingeniosamente la tragedia con un reloj universal cuya marcha señala la sucesión de las grandes crisis histórí-

cas, y al elaborar esta idea añade: «De hecho carece de importancia que el reloj tenga una manecilla de oro o de latón, y es indiferente que un acto de por sí significativo, es decir simbólico, se realice en un círculo social bajo o elevado». Escribió estas palabras en el prefacio a su tragedia burguesa *Maria Magdalena* para defenderla teóricamente. Y tiene toda la razón con su defensa. Figuras como el campesino Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* de Calderón o personajes burgueses como en la *Emilia Galotti* de Lessing, en *Intriga y amor* de Schiller o en *Tempestad* de Ostrovsky, así como en la tragedia de Hebbel, son en este sentido «individuos históricos». El hecho de que el conflicto concreto individual tratado en estos dramas carezca de una grandeza histórica extensiva, es decir, de que no decida inmediatamente el destino de un pueblo o de una clase, no altera en nada esta verdad. Lo que importa es que en estos dramas la colisión sea, por su contenido social, un acontecimiento histórico-social decisivo, que los héroes de tales dramas mantengan este vínculo entre la pasión individual y el contenido social de la colisión, vínculo que caracteriza a los «individuos históricos». La ausencia de estos dos momentos dramáticos de la vida hace que la mayoría de los dramas burgueses, y por desgracia también los proletarios, sean tan banales, superficiales y aburridos. Lo poco favorable de la materia consiste principalmente en la dificultad de elaborar el carácter histórico del conflicto y del héroe central sin estilizarlo, sin incluir falsos momentos monumentalizadores y, sin embargo, hacerlo con dramatismo. El drama moderno del periodo de la general decadencia del realismo sigue el camino de la menor resistencia. O sea, que adapta sus medios artísticos a los aspectos más triviales de la materia, a los momentos más prosaicos de la moderna vida cotidiana. Con esto, la banalidad gris se convierte artísticamente en la imagen plasmada; subraya precisamente los aspectos menos favorables de la materia para su transformación dramática. Y de este modo se producen piezas teatrales que en cuanto a dramatismo se hallan muy por debajo de la vida que tomaron como modelo.

Repetimos que únicamente hemos resaltado en las páginas anteriores unos cuantos ejemplos notables de aquellos hechos de la vida cuyo reflejo concentrado, artísticamente consciente y que agota todas las posibilidades de esta concentración, es precisamente el drama. Las leyes formales del drama derivan de la materia vital cuyo reflejo más general, artísticamente más generalizado, es justamente su forma. Por eso los grandes poetas de épocas diferentes crean dramas de tipo muy diverso. Y por el mismo motivo domina en estas obras artísticas tan distintas una idéntica legalidad formal interna: la legalidad del movimiento en la vida misma, cuyas imágenes artísticas son los dramas; imperan las leyes del reflejo *artístico*, gracias a cuya aplicación y observación son obras de arte auténticas.

Todas las teorías del drama que –aunque de manera inconsciente, como lo era la estética idealista de tiempos antiguos– no toman como punto de partida estos hechos de la vida, sino que se basan en cualesquiera problemas de la «estilización» dramática, por fuerza tendrán que desembocar en extravíos formalistas. Pues no perciben que el llamado «alejamiento de la vida» de la forma dramática no es sino una concentrada y más elevada expresión de determinadas tendencias de la propia vida. La incomprensión de este hecho, el partir de un alejamiento formal de la expresión dramática respecto de las manifestaciones generales y normales de la vida diaria no sólo lleva a una teoría falsa, sino igualmente a una práctica dramática errónea, y no sólo distorsiona la forma del drama, sino que además distorsiona su contenido humano y social.

Desde Saint Evremond hasta Voltaire, fueron muchos los críticos de la *tragédie classique* que tuvieron una sensación algo molesta aun frente a los más importantes dramas de Corneille y Racine. Sentían un abstraccionismo, una lejanía vital, una ausencia de «naturaleza». Pero no obstante la fundamental crítica de Lessing, que trata muchas cuestiones de los problemas formales principales, fue Manzoni quien puso el dedo en la llaga más sensible de la *tragédie classique*. Mencionamos aquí su crítica porque ella nos muestra más palpablemente que la misión de la concentración dramática es lograr un auténtico reflejo de hechos vitales verdaderos, de tendencias verdaderas de la vida, porque de estas tendencias deriva con mayor claridad el efecto distorsionador que la concentración formal tiene sobre el contenido humano del drama.

Durante toda su vida combatió Manzoni las exigencias formales de la unidad de tiempo y espacio; las consideraba como obstáculos insalvables para la tarea de su tiempo, para el drama histórico. Pero al igual que su gran contemporáneo Pushkin, combate contra ellas no en nombre de una «naturalidad» ni en nombre de la probabilidad o improbabilidad. Más bien parte del principio de cómo los personajes y sus pasiones se deben deformar al concentrarse el tiempo de la acción a sólo 24 horas. «Por eso se debía apresurar esta voluntad mediante una exageración de las pasiones, mediante su desnaturalización. Para que un hombre llegue a tomar en veinticuatro horas una decisión definitiva, debe embargarlo sin duda un grado muy diferente de apasionamiento que la pasión contra la que tiene que luchar durante todo un mes». Con esto desaparecen todos los matices: «Los poetas trágicos se ven reducidos a describir sólo un pequeño número de pasiones explícitas y dominantes [...] El teatro se halla repleto de personas ficticias que actúan más bien como tipos abstractos de determinadas pasiones que como seres humanos apasionados [...] De ahí esa exageración, ese tono convencional, ese uniformismo de los caracteres trágicos [...]». La concentración espacio-temporal obliga a estos dramaturgos trágicos «a otorgar a toda costa una mayor fuerza a las causas de lo que las verdaderas causas habrían tenido [...] Se requieren choques brutales, pasiones terribles, determinaciones amontonadas [...]». Y sigue explicando Manzoni de manera convincente cómo el exagerado predo-

minio del motivo amoroso, criticado también por otros autores, se encuentra vinculado con esos problemas formales y sus efectos distorsionadores.

Claro está que la tendencia a la distorsión tiene sus causas histórico-sociales inmediatas. Pero la forma artística no es nunca una mera imagen mecánica de la vida social. Se produce sin duda como reflejo de sus tendencias, mas dentro de ese marco tiene su dinámica propia, su propia dirección hacia lo verídico o hacia lo no verídico. El gran poeta dramático y agudo crítico Manzoni criticó por eso muy justamente este efecto distorsionador de la forma al comprender los problemas de la forma dramática como estrechamente ligados con los de la vida histórica.

Fredric Jameson (1934), natural de Cleveland (Ohio), se licenció en la Universidad de Yale en 1956, donde se doctoró en 1959 con una tesis sobre Jean Paul Sartre que publicaría como libro en 1961: *Sartre: The Origins of a Style*. Ha sido profesor en los departamentos de francés o literatura comparada de las universidades de Harvard, UC San Diego, Yale y Duke. A esta última sigue estando vinculado ocupando el cargo de «Distinguished Professor of Comparative Literature», y como director del Centro de Teoría Cultural y del programa de posgrado de literatura. En su texto sobre Sartre, Jameson acusa a la academia británica y americana de estar dominadas por el empirismo y el positivismo lógico. El entorno en el que se formó no favorecía en absoluto la relación entre estética y economía política, por lo que la publicación de su siguiente libro, *Marxism and Form* (1971), se convierte en un posicionamiento teórico en toda regla. La perspectiva política, dice allí, es el horizonte absoluto de lectura e interpretación. *Marxism and Form* realiza un repaso por las teorías literarias de los miembros de la Escuela de Frankfurt, Adorno, Bloch, Benjamin y Marcuse, así como de Lukács y Sartre. Le sigue en 1972 *The Prison-House of Language,* otro repaso histórico, esta vez de los inicios del estructuralismo y del formalismo ruso, denuncia de todos los movimientos sincrónicos surgidos de la teoría del lenguaje de Saussure y atrapados en esa cárcel del lenguaje, desde Barthes y Lévi-Strauss hasta Foucault y Derrida. Ambos libros siguen siendo de referencia obligada para cualquier estudiante avanzado de teoría literaria. Después de estas dos incursiones teóricas, el pensamiento crítico de Jameson se aplica por primera vez a ejemplos literarios concretos en *The Political Unconscious* (1981). Las obras de Balzac, Gissing o Conrad, dice Jameson, participan de manera oculta de la narrativa marxista de emancipación, pues ninguna de ellas puede escapar al inconsciente político presente en todo artefacto cultural. En 1984 publica en el *New Left Review* «Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism», ensayo sobre la posmodernidad que se convertiría en la primera parte de su libro más ambicioso, del mismo título, publicado en 1991. A través de ejemplos tomados de la literatura, el cine, la arquitectura o la pintura, Jameson analiza los rasgos de esa lógica cultural producto de la globalización de las relaciones económicas. En el posmodernismo, dice Jameson, la indiferenciación entre las esferas de lo cultural, lo económico y lo político ha provocado la esquizofrenia, la crisis de la historicidad y el triunfo estético del pastiche. Muchos de sus libros posteriores, como *The Geopolitical Aesthetic* (1992), *The Seeds of Time* (1994) y *The Cultural Turn* (1998) confirman la continuidad del tipo de análisis iniciado en *Postmodernism.*

Fredric Jameson

Sobre la interpretación*

En este punto me parece apropiado yuxtaponer el método marxista de interpretación cultural y literaria con otros métodos, para documentar sus posturas con mayor validez y adecuación. Sin embargo, para bien o para mal, como ya he indicado en otros lugares, el siguiente paso no tiene nada que ver con la estrategia de este libro que lo que pretende es argumentar las perspectivas del marxismo como condiciones previas necesarias para la adecuada comprensión literaria. Por lo tanto, la defensa de las aproximaciones críticas marxistas aparecen aquí como condición semántica previa definitiva para la inteligibilidad de los textos literarios y culturales. Sin embargo, incluso este argumento precisa ciertas especificaciones: en particular sugeriré que dicho enriquecimiento y ampliación de lo inerte y del material dado en un texto concreto debe tener lugar dentro de tres marcos concéntricos que amplían el sentido del fundamento social de un texto, primero, a través de nociones como la de historia política, la de hechos puntuales, en un sentido estricto, y la de secuencialidad, al estilo de las crónicas, de acontecimientos en el tiempo; en segundo lugar, la sociedad, ahora con un sentido menos diacrónico y limitado por el tiempo de sus constitutivas tensión y lucha entre clases sociales; y, por último, de la historia, con su concepción, en el sentido más amplio, de la secuencia de modos de producción y de la sucesión y destino de las diversas formaciones sociales humanas, desde la prehistoria hasta lo que la historia nos tenga reservado en el futuro más lejano[1].

---

* Título original: «On Interpretation», publicado en F. JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act,* Ithaca, NY, Cornell University Press, 1981. Reproducido con permiso. Traducción de Vicente Carmona.

[1] Se puede encontrar un útil planteamiento del concepto fenomenológico de «horizonte» en *Truth and Method* de H.-G. GADAMER, trad. de G. Barden y J. Cumming, Nueva York, Seabury, 1975. Quedará claro a lo largo de mi exposición que una concepción marxista de nuestra relación con el pasado requiere tener un sentido de nuestra diferencia radical respecto a culturas anteriores, lo cual no permite adecuadamente hacer la importante noción de *Horizontverschmelzung* (fusión de horizontes) de Gadamer. Tal vez también sea este el momento de añadir que con la perspectiva del marxismo como «historicismo absoluto», la antítesis propuesta por E. D. Hirsch, entre el «relativismo» historicista de Gadamer y el propio concepto de Hirsch de una validez interpretativa más absoluta, ya no parecerá especialmente irreconciliable. La distinción de Hirsch entre *Sinn* y *Bedetung*, entre el análisis científico del significado intrínseco del texto y lo que él ha dado en llamar nuestra evaluación «ética» de su significado (véase, por ejemplo, *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976), se corresponde con la distinción marxista tradicional entre ciencia e ideología, especialmente en su reelaboración teórica althusseriana. Seguramente se trata de una útil distinción de trabajo, aunque a la luz de las actuales revisiones de la idea de ciencia, probablemente no deberíamos poner en ella más énfasis teórico que el meramente operativo.

Estos diversos horizontes semánticos también son distintos momentos del proceso de interpretación y, en ese sentido, pueden entenderse como equivalentes dialécticos de lo que Frye llamaba las «fases» sucesivas de nuestra re-interpretación –nuestra relectura, reescritura– del texto literario. Sin embargo, lo que también tenemos que señalar es que cada fase u horizonte gobierna una reconstrucción diferente de su objeto y constituye la estructura misma de lo que ahora, sólo en sentido general y de distinta manera, se podría llamar «el texto».

Por lo tanto, dentro de los límites más estrechos de nuestro primer horizonte, estrechamente político o histórico, el «texto», el objeto de estudio, sigue siendo más o menos analizado como coincidente con la obra literaria individual. Sin embargo, la diferencia entre la perspectiva que dicho horizonte refuerza o a la que da lugar y la de la *explication de texte* ordinaria, o exégesis individual, se encuentra en que en esta última la obra individual resulta esencialmente considerada como un *acto simbólico*.

Cuando pasamos a la segunda fase y nos encontramos con que el horizonte semántico dentro del que hemos adquirido un objeto cultural se ha expandido para incluir el orden social, descubriremos que el objeto mismo de nuestro análisis ha sido transformado dialécticamente y que ya no es interpretado como un «texto» u obra individual, en el sentido más estricto, sino que ha sido reconstituido en la forma de los grandes discursos colectivos y de clase de los que el texto es poco más que una *parole* individual. Por lo tanto, dentro de este nuevo horizonte, nuestro objeto de estudio demostrará ser el *ideologema*, es decir, la mínima unidad inteligible del discurso colectivo, esencialmente antagonista, de las clases sociales.

Cuando, finalmente, incluso las pasiones y valores de una formación social concreta se encuentran ubicadas en una perspectiva nueva y aparentemente relativizada por el último horizonte de la historia humana como un todo y por sus respectivas posiciones dentro de toda la compleja secuencia de los modos de producción, tanto el texto individual como sus ideologemas experimentan una transformación final y deben ser entendidos según los términos de lo que llamaré la *ideología de la forma*, es decir, los mensajes simbólicos trasmitidos a nosotros por la coexistencia de varios sistemas de signos que son, ellos mismos, rastros o anticipaciones de modos de producción.

El movimiento general a través de estos tres horizontes cada vez más amplios, coincidirá, en gran medida, con los cambios de foco en los últimos capítulos de este libro, y se dejarán sentir, aunque no sean estrecha y programáticamente subrayados, en las transformaciones metodológicas determinadas por las transformaciones históricas de sus objetos textuales, desde Balzac, pasando por Gissing, hasta Conrad.

Ahora debemos caracterizar brevemente cada uno de esos horizontes semánticos o interpretativos. Ya hemos apuntado que sólo es en el primer horizonte político –en el que la historia se reduce a una serie de aconteci-

mientos puntuales y crisis temporales, a la agitación diacrónica de la sucesión de los años, los avales en forma de crónica sobre el auge o caída del poder de regímenes políticos y modas sociales y a la apasionada inmediatez de luchas entre individuos históricos– donde el «texto» u objeto de estudio tenderá a coincidir con la obra literaria individual o con el artefacto cultural. Sin embargo, especificar ese texto individual como acto simbólico ya es, fundamentalmente, transformar las categorías con las que la *explication de texte* tradicional (narrativo o poético) ha operado y opera.

El modelo para dicha operación interpretativa sigue siendo el de las lecturas de los mitos y de la estructura estética de Claude Lévi-Strauss, según aparecían en su fundamental estudio, *The Structural Study of Myth*[2]. Estas sugerentes, aunque con frecuencia ocasionales, lecturas y glosas especulativas imponen, inmediatamente, un principio analítico o interpretativo básico: hay que entender la narración individual o la estructura formal individual como resolución imaginativa de una contradicción real. Por lo tanto, al tomar sólo el análisis más dramático de Lévi-Strauss –la interpretación de las excepcionales decoraciones faciales de los indios caduveo– el punto de partida sería la descripción inmanente de las peculiaridades formales y estructurales de este arte corporal, si bien tiene que ser una descripción previamente preparada y orientada hacia la trascendencia de lo puramente formal, movimiento que se logra no al abandonar el nivel formal de algo extrínseco –como un contenido social inmóvil– sino, inmanentemente, interpretando los patrones puramente formales como la representación simbólica de lo social, dentro de lo formal y de lo estético. Sin embargo, dichas funciones simbólicas se encuentran raramente en la enumeración caótica de aspectos formales y estilísticos aleatorios. Nuestro descubrimiento de la eficacia simbólica de un texto debe estar orientado por la descripción formal que intenta captarla como una estructura determinada de contradicciones formales. De ahí que Lévi-Strauss oriente su análisis puramente visual de las decoraciones faciales de los caduveo hacia esa aproximación de su contradictoria dinámica: «la utilización de un diseño que es simétrico pero que, sin embargo, se organiza en torno a un eje oblicuo [...], una complicada situación basada en dos formas duales contradictorias que da lugar a un

[2] C. LÉVI-STRAUSS, *Structural Anthropology*, trad. de C. Jacobson y B. G. Schoepf, Nueva York, Basic, 1963. El último volumen, *Mythologiques*, invierte la perspectiva de este análisis. Mientras el primer ensayo se centraba en la *parole* mítica individual, la última serie modela todo el sistema o *langue*, en términos según los cuales los diversos mitos individuales se encuentran relacionados unos con otros. Por lo tanto, *Mythologiques* debe ser utilizado como material sugerente sobre la diferencia histórica entre el modo narrativo de producción de las sociedades primitivas y el nuestro propio. En este sentido, la última obra encontraría su lugar en el tercer y último horizonte interpretativo.

compromiso aportado por una oposición secundaria entre el eje ideal del objeto [el rostro humano] y el eje ideal de la figura que representa»[3]. Por lo tanto, en el nivel puramente formal, ese texto visual ya ha sido captado como una contradicción por medio de la resolución, curiosamente provisional y asimétrica, que propone para dicha contradicción.

Ahora podríamos resumir, aunque apresuradamente, la interpretación por Lévi-Strauss de este fenómeno formal. Los caduveo tienen una sociedad jerárquica, organizada en tres castas o grupos endógamos. En su desarrollo social, como ocurre en el de sus vecinos, esta jerarquía de nacimiento ya es el lugar de donde surgen, si no el poder político en sentido estricto, sí las relaciones de dominio: el *status* inferior de las mujeres, la subordinación de los jóvenes a los viejos y el desarrollo de una aristocracia hereditaria. Sin embargo, mientras que esa estructura latente de poder se encuentra disfrazada en los vecinos guana y bororo por medio de una división en *moieties* que cruzan las tres castas y cuyo intercambio exógamo parece funcionar de una manera no jerarquizada, esencialmente igualitaria, en los caduveo tiene una evidente presencia de desigualdad y conflicto. Por otra parte, las instituciones sociales de los guana y bororo proporcionan un ámbito de apariencias en el que la verdadera jerarquía y desigualdad son disimuladas por la reciprocidad de las *moieties* y en las que, por lo tanto, «la asimetría de clases se equilibra [...] por la simetría de las *moieties*». Por lo que se refiere a los caduveo: «nunca tuvieron la suerte de resolver sus contradicciones o de disimularlas con la ayuda de instituciones hábilmente diseñadas para ese propósito. En el nivel social carecían de un remedio [...] pero nunca estuvo completamente fuera de su alcance. Estaba entre ellos, nunca formulado objetivamente, pero presente como fuente de confusión e inquietud. Sin embargo, como eran incapaces de conceptualizar o poner en práctica directamente esa solución, empezaron a soñar con ella, a proyectarla en lo imaginario [...] Por lo tanto, debemos interpretar el arte gráfico de las mujeres caduveo y explicar su misterioso encanto, así como su aparente complicación gratuita, en tanto que producción fantástica de una sociedad que intenta darle, desesperadamente, expresión simbólica a las instituciones que hubiera podido tener en la realidad, si los intereses y la superstición no se hubieran interpuesto en su camino»[4].

Por lo tanto, el texto visual del arte facial de los caduveo constituye un acto simbólico, de manera tal que las contradicciones sociales reales, insuperables en sus propios términos, encuentran una resolución puramente formal en el ámbito estético.

[3] C. LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, trad. John Russell, Nueva York, Atheneum, 1971, p. 176.

[4] *Ibid.* 179-180.

Este modelo interpretativo nos permite realizar un primer balance de las relaciones existentes entre la ideología y los textos o artefactos culturales: un balance todavía condicionado por los límites del primer horizonte histórico o político en que se efectúa. Podríamos sugerir que, desde esta perspectiva, la ideología no es algo que informe o invierta la producción simbólica, sino que el acto estético es en sí mismo ideológico y la producción de una forma estética o narrativa tiene que ser entendida como acto ideológico, con la función de inventar «soluciones» imaginarias o formales para contradicciones sociales irresolubles.

El trabajo de Lévi-Strauss también sugiere una defensa más general de la propuesta de un inconsciente político que la que hasta ahora hemos presentado, así como ofrece el espectáculo de los llamados pueblos primitivos, suficientemente perplejos ante la dinámica y las contradicciones de sus, todavía, relativamente simples formas de organización tribal, como para proyectar soluciones decorativas o míticas para asuntos que son incapaces de articular conceptualmente. Pero, si éste es el caso de sociedades precapitalistas e incluso prepolíticas, ¿cuánto más cierto será para el ciudadano de la moderna *Gesellschaft*, enfrentado a las grandes opciones constitucionales del periodo revolucionario; con los efectos corrosivos y anuladores de la tradición por la expansión de una economía de mercado y del dinero; con la casta cambiante de personajes colectivos que se oponen a la burguesía, a la aristocracia o al proletariado urbano; con los enormes fantasmas de los diversos nacionalismos, «sujetos virtuales de una historia» de un tipo muy diferente; con la homogeneización social y constricción psíquica por el surgimiento de la ciudad industrial y sus masas; la aparición de las grandes fuerzas transnacionales del comunismo y del fascismo, seguidos por el advenimiento de los superestados y el establecimiento de esa enorme rivalidad ideológica entre capitalismo y comunismo que, con no menos pasión y obsesión que la que se experimentó en el amanecer de los tiempos modernos con las guerras de religión, marcó la tensión final de nuestra, ahora, aldea global? De hecho, no sería demasiado descabellado sugerir que estos textos históricos, con sus fantasmáticos «actantes» colectivos, su organización narrativa y su inmensa carga de ansiedad e inversión libidinal, son vividos por el sujeto contemporáneo como un auténtico *pensée sauvage* político-histórico que, necesariamente, informa todos nuestros artefactos culturales, desde las instituciones culturales del alto modernismo hasta llegar a los productos de la cultura de masas. Ante estas circunstancias, el trabajo de Levi-Strauss sugiere que la proposición según la cual todo artefacto cultural tiene que ser leído como una solución simbólica ante contradicciones reales políticas y sociales, merece una seria exploración y una verificación experimental sistemática. En los siguientes capítulos de este libro quedará claro que la articulación formal más accesible de las operaciones del *pensée sauvage* político de este tipo se

encontrarán en lo que llamaremos la estructura de una alegoría política, como se desprende de las alusiones tópicas de Spenser, Milton o Swift, o de las narraciones simbólicas de tipos o representantes de clase en novelas como las de Balzac. Por lo tanto, con la alegoría política, una narrativa o fantasía matriz sobre la interacción de sujetos colectivos, hemos llegado a la frontera misma de nuestro segundo horizonte donde, lo que anteriormente considerábamos textos individuales, son aprehendidos como «declaraciones» de un discurso de clase esencialmente colectivo.

Sin embargo, no podemos traspasar esa frontera sin realizar una reflexión final respecto a las operaciones críticas implicadas en nuestra primera fase interpretativa. Hemos dado a entender que, para ser consecuentes, la voluntad de leer textos culturales o literarios como actos simbólicos debe suponer su comprensión como soluciones ante determinadas contradicciones; y resulta evidente que la idea de contradicción es central para cualquier análisis cultural marxista, como lo será para nuestros dos siguientes horizontes, si bien bajo formas un tanto diferentes. La metodología que se requiere para articular la contradicción fundamental de un texto puede ser entendida como una prueba de la profundidad del análisis. Por esto es por lo que, por ejemplo, la sociología convencional de la literatura o de la cultura, que modestamente se limita a la identificación de motivos o valores de clase en un texto dado y siente que ha realizado su labor cuando muestra cómo un determinado artefacto «refleja» su trasfondo social, resulta totalmente inaceptable. Por otro lado, el juego enfático de Kenneth Burke que, por una parte, afirma un acto simbólico como *genuino*, si bien en el nivel simbólico, y, por otra, lo registra como un acto «meramente» simbólico, siendo sus resoluciones imaginarias y dejando la realidad intacta, dramatiza correctamente el *status* ambiguo del arte y la cultura.

Sin embargo, todavía tenemos que decir algo más sobre el *status* de esa realidad externa, pues, de lo contrario, se podría pensar que no es otra cosa que la idea de «contexto», bien conocida por la antigua crítica social e histórica. El tipo de interpretación que se ha propuesto aquí se entiende más satisfactoriamente como la re-escritura del texto literario de manera que éste pueda verse como la re-escritura o re-estructuración de un *subtexto* histórico o ideológico previo, entendiendo siempre que ese «subtexto» no está inmediatamente presente como tal, ni tampoco una realidad externa de sentido común, ni siquiera las narraciones convencionales de los manuales de historia, sino que, más bien, tiene que ser (re)construido según los hechos. Por lo tanto, el acto literario o estético siempre mantiene cierta relación activa con lo Real, si bien, para conseguirlo, no puede simplemente permitir que la «realidad» se mantenga inertemente inalterada, fuera del texto y a distancia, sino que tiene que llevar lo Real hasta su propia textura, de modo que las paradojas y falsos problemas de la lingüística, y especialmente de la semántica, puedan ser rastreados en este

proceso, en el que el lenguaje consigue llevar lo Real consigo como su propio subtexto intrínseco e inmanente. En otras palabras, al igual que la acción simbólica –lo que Burke denominaba «sueño», «rezo» o «trazado»[5]– es una manera de hacer algo con el mundo, en el mismo sentido lo que conocemos como «mundo» debe ser inherente a ella, así como el contenido tiene que asumirse a sí mismo para poder remitirse a las transformaciones de la forma. Por lo tanto, el acto simbólico comienza por generar y producir su propio contexto en el mismo momento en que surge, alejándose de él y tomando sus medidas con la vista puesta en sus propios proyectos de transformación. Toda la paradoja de lo que aquí hemos llamado el subtexto podría resumirse de la siguiente manera: la obra literaria o el objeto cultural le da ser a la misma situación de la que también es, al mismo tiempo, una reacción. Articula su propia situación y la textualiza, animando y perpetuando la ilusión de que dicha situación no existía con anterioridad, de que no hay nada más que el texto, de que nunca hubo ninguna realidad extra- o con-textual hasta que el propio texto la generó a la manera de un espejismo. No es necesario defender la realidad de la historia –la necesidad, como la piedra del doctor Johnson, lo hace por nosotros– que la historia –la «causa ausente» de Althusser, lo «Real» de Lacan– *no* es un texto, pues es, fundamentalmente, no narrativa y no representacional. Sin embargo, lo que sí se puede añadir es la puntualización de que la historia nos resulta inaccesible excepto bajo la forma textual o, en otras palabras, que sólo podemos aproximarnos a ella por medio de la previa (re)textualización. Por lo tanto, para insistir en una de las dos dimensiones inseparables, aunque inconmensurables, del acto simbólico diría que: sobre-enfatizar el medio activo en el que el texto reorganiza sus subtextos (seguramente para llegar a la triunfante conclusión de que el «referente» no existe); o, por otra parte, acentuar el *status* imaginario del acto simbólico de una manera tan total como para cosificar su base social, sin ser ya entendida como subtexto, sino meramente como algo dado, inerte, que el texto «refleja» pasiva o fantásticamente. Enfatizar en exceso cualquiera de estas funciones del acto simbólico a costa de la otra, es, sin duda alguna, producir mera ideología ya sea, como en la primera alternativa, la ideología del estructuralismo o, en la segunda, la del vulgar materialismo.

Sin embargo, esta forma de ver el lugar del «referente» no estaría completa ni sería útil metodológicamente, a no ser que especificáramos una distinción adicional entre varios tipos de subtexto que tendrían que ser

[5] K. BURKE, *The Philosophy of Literary Form,* Berkeley, University of California Press, 1973, pp. 5-6; véase también mi artículo «Symbolic Interference; or Kenneth Burke and Ideological Analysis» en *Critical Inquiry,* 4 (primavera, 1978), pp. 507-523.

(re)construidos. De hecho, hemos dado a entender que la contradicción social de la que se ocupa y «resuelve» la prestidigitación formal de la narrativa debe seguir siendo, por muy reconstruida que esté, una causa ausente que no puede ser directa e inmediatamente conceptualizada por el texto. Por lo tanto, me parece útil distinguir desde este subtexto definitivo que es el lugar de la *contradicción* social, otro secundario que sería, más apropiadamente, el lugar de la ideología y que adopta la forma de la *aporía* o *antinomia.* Lo que en el primero sólo puede resolverse por medio de la intervención de la praxis, en el segundo se presenta ante la mente puramente contemplativa como un escándalo lógico, como lo impensable y lo conceptualmente paradójico, lo que no puede ser desentrañado por medio del pensamiento puro y que, por lo tanto, debe generar todo un aparato más apropiadamente narrativo –el propio texto– para diluir, mediante el movimiento narrativo, su intolerable carácter cerrado. Dicha distinción, que postula un sistema de antinomias como expresión sintomática y reflejo conceptual de algo muy diferente, es decir de una contradicción social, ahora nos permitirá reformular la coordinación entre el método semiótico y el dialéctico al que nos referimos con anterioridad. La validez operativa del análisis semiótico y, en particular, del rectángulo semiótico de Greimas, deriva, como ya se apuntó, no de su adecuación a la naturaleza o el ser, ni siquiera a su capacidad para dar cuenta de todas las formas del pensamiento o del lenguaje, sino de su vocación específica de modelar el cierre ideológico y de articular el funcionamiento de las oposiciones binarias, forma privilegiada de lo que hemos llamado antinomia. Sin embargo, la re-evaluación dialéctica de los descubrimientos de la semiótica interviene, en el momento en el que todo este sistema ideológico cerrado es tomado como la proyección sintomática de algo muy diferente, es decir de la contradicción social.

Ahora podemos dejar a un lado este primer modelo textual o interpretativo y pasar al segundo horizonte, el de lo social. Éste se hace visible y los fenómenos individuales se revelan como hechos e instituciones sociales sólo en el momento en que las categorías organizativas del análisis son las de las clases sociales. En otro lugar ya he descrito la dinámica de la ideología en su forma constitutiva como una función de la clase social[6]. Aquí es suficiente recordar que para el marxismo las clases siempre deben ser aprehendidas relacionalmente y que la forma definitiva (o

[6] *Marxism and Form,* Princeton, Princeton University Press, 1974, pp. 376-382. El planteamiento marxista contemporáneo con mayor autoridad respecto a esta visión de la clase social se encuentra en el libro de E. P. THOMPSON, *The Making of the English Working Classes,* Nueva York, Vintage, 1966, pp. 9-11; en *The Poverty of Theory,* Thompson ha planteado que su forma de ver las clases sociales es incompatible con el marxismo «estructural», para el que las clases no son «sujetos» sino «posiciones» dentro de la totalidad social (para la posición althusseriana ver N. POULANTZAS, *Political Power and Social Classes,* trad. de T. O'Hagan, Londres, New Left Books, 1973.

ideal) de las relaciones o lucha de clases es siempre dicotómica. La forma constitutiva de las relaciones de clase siempre es la que existe entre una clase dominante y otra trabajadora y sólo en los términos de ese eje se sitúan las fracciones de clase (por ejemplo, la pequeña burguesía), las clases excéntricas o dependientes (como el campesinado). Definir las clases de esta manera es diferenciar notablemente el modelo marxista de análisis sociológico convencional de la sociedad en estratos, subgrupos, elites profesionales, etc., pudiéndose estudiar cada uno de ellos aisladamente de tal manera que el análisis de sus «valores» o «espacio cultural» lleva a *Weltanschaungen* (visiones del mundo) separadas e independientes, cada una de los cuales refleja inherentemente su «stratum» particular. Sin embargo, para el marxismo el propio contenido de la ideología de clases es relacional, en el sentido de que sus «valores» siempre están activamente situados con respecto a la clase opuesta y se definen frente a ésta. Normalmente la ideología de una clase dominante buscará varias estrategias para la *legitimación* de su propia posición de poder, mientras que la cultura o ideología opuesta, frecuentemente a cubierto y mediante estrategias ocultas, buscará la manera de contrarrestar o minar el «sistema de valores» dominante.

Es éste el sentido en el que diríamos, siguiendo a Mikhail Bakhtin, que dentro de estos horizontes el discurso de clases –las categorías en cuyos términos se reescriben los textos individuales y los fenómenos culturales– es esencialmente *dialógico* en su estructura[7]. Dado que el trabajo en este campo de Bakhtin (y el de Voloshinov) es relativamente especializado, centrándose en el pluralismo heterogéneo y explosivo de los momentos del carnaval o la fiesta (momentos, por ejemplo, como la inmensa resurrección de todo el espectro de sectas religiosas y políticas en la Inglaterra de 1640 o en la Unión Soviética de los años veinte), será necesario añadir la aclaración de que la forma normal de lo dialógico es esencialmente *antagonista* y que en el diálogo de la lucha de clases los dos discursos opuestos luchan dentro de la unidad general de un código compartido. Así pues, por ejemplo, el código compartido de la religión se convirtió en la Inglaterra de 1640 en el espacio en el que las formulaciones dominantes de la teología hegemónica fueron re-apropiadas y polémicamente modificadas[8].

---

[7] M. BAKHTIN, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, trad. de R. W. Rotsel, Ann Arbor, Ardis, 1973, pp. 153-169. Véase también el importante libro de Bakhtin sobre lingüística escrito con el pseudónimo de V. N. VOLOSHINOV, *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. de L. Matejka y I. R. Titunik, Nueva York, Seminar Press, 1973, pp. 83-98; y la colección póstuma de BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, París, Gallimard, 1978; pp. 152-182.

[8] Véase Ch. HILL, *The World Turned Upside Down;* Londres, Temple Smith, 1972.

Por lo tanto, dentro de este horizonte se mantiene el requisito formal básico del análisis dialéctico y sus elementos siguen siendo reestructurados como *contradicción* (esto es lo que esencialmente distingue, como ya hemos dicho, la relacionalidad del análisis de clase marxista respecto al análisis estático de tipo sociológico). Sin embargo, mientras la contradicción del anterior horizonte era unívoca y estaba limitada a la situación del texto individual, al lugar de una solución simbólica puramente individual, esta contradicción aparece bajo la forma de lo dialógico como las exigencias y posiciones irreconciliables de clases antagónicas. Una vez más, el requisito de prolongar la interpretación hasta el punto en el que comienza a aparecer esta última contradicción ofrece un criterio para la plenitud o insuficiencia del análisis.

Sin embargo, reescribir el texto individual, el artefacto cultural, según los términos del diálogo antagonista de las voces de clase es realizar una operación bastante diferente de la que hemos adscrito a nuestro primer horizonte. Ahora el texto individual será redefinido como *parole*, o pronunciamiento individual, de ese sistema más vasto, o *langue*, del discurso de clase. El texto individual mantiene su estructura formal como acto simbólico, aunque el valor y carácter de dicha acción simbólica ahora quedan significativamente modificados y ampliados. En esta reescritura, el pronunciamiento o texto individual es aprehendido como un movimiento simbólico dentro de una confrontación ideológica esencialmente polémica y estratégica entre las clases y para poder describirla en estos términos (o para revelarla en esta forma) se requiere todo un conjunto de diversos instrumentos.

Pues, la ilusión o apariencia de aislamiento o autonomía que proyecta el texto impreso ahora debe ser rebatido sistemáticamente. De hecho, dado que por definición los monumentos culturales y obras maestras que han sobrevivido tienden, necesariamente, a perpetuar sólo una voz de ese diálogo de clases, la voz de la clase hegemónica, no se les puede asignar apropiadamente un lugar relacional en el sistema dialógico sin la reconstrucción artificial o la restauración de la voz a la que inicialmente se oponían, una voz en su mayor parte reducida al silencio, marginalizada, siendo dispersados sus pronunciamientos en el aire o apropiados por la cultura hegemónica.

Éste es el marco en el que debe tener lugar la reconstrucción de las llamadas culturas populares, a partir, fundamentalmente, de los fragmentos de culturas campesinas: canciones populares, cuentos de hadas, fiestas populares, creencias ocultas u opuestas como la magia y la brujería. Dicha reconstrucción es, al mismo tiempo, el reconocimiento en nuestra época de la existencia de culturas marginalizadas o de oposición, así como una oportunidad para que se escuchen las voces de las culturas negras o de otros grupos étnicos, la literatura de mujeres y gay, el arte popular marginalizado, etc. Pero, una vez más, la afirmación de dichas

voces culturales no hegemónicas resulta ineficaz si se limita a la mera perspectiva «sociológica» del redescubrimiento pluralista de otros grupos sociales aislados. Sólo se les devolverá a su lugar apropiado dentro del sistema dialógico de las clases sociales cuando se reescriban definitivamente esos pronunciamientos según los términos de sus estrategias esencialmente polémicas y subversivas. Así, por ejemplo, la lectura del cuento de hadas realizada por Bloch, con su cumplimiento mágico de los deseos y sus fantasías utópicas de abundancia en el *pays de Cocagne*[9], restablece el contenido dialógico y antagonista de esta «forma» al exhibirlo como una desconstrucción y minado sistemático de la forma épica de la hegemonía aristocrática, con su sombría ideología del heroísmo y del siniestro destino. El trabajo de Eugene Genovese sobre la religión negra también restablece la vitalidad de esos pronunciamientos leyéndolos no como una réplica de creencias impuestas, sino como un proceso mediante el cual la cristiandad hegemónica de los propietarios de esclavos es apropiada, secretamente vaciada de sus contenidos y subvertida para la transmisión de mensajes codificados de muy diferente signo[10].

Lo que es más, el énfasis en lo dialógico nos permite re-leer o re-escribir las propias formas hegemónicas que también pueden ser entendidas como un proceso de reapropiación y neutralización, la cooptación y transformación de clases, la universalización cultural de formas que originalmente expresaban la situación de grupos «populares», subordinados o dominados. Por lo tanto la religión cristiana de la esclavitud es transformada en el aparato ideológico hegemónico del sistema medieval, mientras que la música popular y los bailes campesinos se ven trasmutados en las formas festivas de la aristocracia o de la corte y en las formas culturales pastoriles. La narrativa popular de tiempos inmemoriales –el romance, la historia de aventuras, el melodrama, etc.– es incesablemente arrastrada para restaurar la vitalidad de una «alta cultura» debilitada y asfixiante. Del mismo modo, en nuestra época, lo vernacular y sus todavía vitales fuentes de producción (como la lengua negra) son reapropiados por el discurso exhausto y estandarizado por los medios de comunicación de la clase media hegemónica. De hecho, en el ámbito estético el proceso de «universalización» cultural (que implica la represión de la voz de oposición y la ilusión de que sólo existe una «cultura» auténtica) es la forma específica adoptada por lo que podríamos llamar el proceso de legitimación en el ámbito de la ideología y los sistemas conceptuales.

Sin embargo, esta operación de re-escritura y de restauración de un horizonte de clase o esencialmente dialógico no será completa hasta que

[9] E. BLOCH, «Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht» en *Verfremdungen I,* Frankfurt, Suhrkamp, 1963, pp. 152-162.

[10] E. GENOVESE, *Roll Jordan Roll,* Nueva York, Vintage, 1976, pp. 161-284.

especifiquemos las «unidades» de este sistema más amplio. La metáfora lingüística (re-escribir textos según los términos de la oposición entre *parole* y *langue*) no puede ser, en otras palabras, especialmente fructífera hasta que seamos capaces de transmitir algo de la dinámica propia de una *langue* de clase que es, evidentemente, en el sentido de Saussure, algo parecido a un constructo ideal que nunca es totalmente visible ni está totalmente presente en ninguno de sus pronunciamientos individuales. Se podría decir que este discurso de clase más amplio está organizado en torno a «unidades» mínimas que llamaremos *ideologemas.* La ventaja de esta formulación se encuentra en su capacidad de mediar entre las concepciones de la ideología como opinión abstracta, valores de clase, etc., y los materiales narrativos con los que trabajaremos. El ideologema es una formación anfibia cuya estructura esencial característica podría describirse como su posibilidad de manifestarse como una pseudoidea –un sistema conceptual o de creencias, un valor abstracto, una opinión o un prejuicio– o como una protonarrativa, como una especie de fantasía de clase sobre los «personajes colectivos» que son las clases en oposición. Esta dualidad significa que el requisito básico para la total descripción del ideologema ya se encuentra dado de antemano: como constructo debe ser susceptible de una descripción conceptual y de una manifestación narrativa. Claro que el ideologema puede ser elaborado en cualquiera de esas direcciones, adoptando la apariencia definitiva de un sistema filosófico, por una parte, o la de un texto cultural, por otra. Pero el análisis ideológico de estos productos culturales terminados requiere que demostremos cada uno de ellos como una labor de transformación compleja sobre ese material virgen que es el ideologema en cuestión. Por lo tanto, el trabajo del analista es, en primer lugar, la identificación de los ideologemas y, en muchas ocasiones, de su denominación inicial en casos en los que por cualquier razón todavía no hayan sido registrados como tales. La inmensa labor preparatoria de identificar e inventariar dichos ideologemas casi no ha comenzado y nosotros sólo haremos aquí una modesta contribución que es la de aislar el ideologema fundamental del siglo XIX, la «teoría» del *resentimiento,* así como el «desenmascaramiento» de la ética y de la oposición binaria de la ética entre el bien y el mal como una de las formas fundamentales del pensamiento ideológico en la cultura occidental. Sin embargo, nuestro énfasis aquí respecto al carácter fundamentalmente narrativo de dichos ideologemas (incluso cuando sólo parecen articularse como valores o creencias conceptuales abstractas) ofrecerá la ventaja de devolver la complejidad a las transacciones entre la opinión y la protonarrativa o fantasía libidinal. Por lo tanto, en el caso de Balzac observaremos la generación de un «sistema de valores» ideológico y político, constituido a partir de la operación de una dinámica esencialmente narrativa y fantástica. En otro lugar mostraremos cómo un «paradigma narrativo» ya constituido

emite un mensaje ideológico por sí mismo sin la mediación de la intervención autorial.

Este foco u horizonte, el de la lucha de clases y sus discursos antagonistas, no es, como ya hemos apuntado, la forma definitiva que puede adoptar el análisis marxista de la cultura. El ejemplo al que hemos aludido –el de la revolución inglesa del siglo XVII, en la que las diversas clases y facciones se vieron obligadas a articular su lucha ideológica a través del medio compartido de un código religioso– puede servir para ilustrar el cambio con el que estos objetos de estudio se reconstruyen como un texto estructuralmente distinto, específico de esa ampliación del marco analítico, pues la posibilidad de un desplazamiento del énfasis ya se encuentra dado en el ejemplo: hemos apuntado que dentro de la aparente unidad del código teológico puede aparecer la diferencia fundamental entre las posiciones antagonistas de clase. En ese caso también es posible el movimiento inverso y dichas diferencias semánticas concretas pueden, por el contrario, enfocarse de tal manera que lo que surge es más la unidad abarcadora de un solo código que deben compartir y que, por tanto, caracteriza la unidad más amplia del sistema social. Ese nuevo objeto –código, sistema de signos o sistema de la producción de signos y códigos– se convierte en el índice de una entidad de estudio que transciende en buena medida a los anteriores, estrictamente políticos (el acto simbólico) y sociales (el discurso de clase y los ideologemas), que hemos propuesto denominar lo histórico en el sentido amplio del término. En este caso la unidad organizativa será lo que la tradición marxista designaba como *modo de producción*.

Ya he indicado que la «problemática» de los modos de producción es el área más vital de la nueva teoría marxista en todas las disciplinas de hoy y no resulta paradójico que también sea una de las más tradicionales. Por lo tanto, debemos esbozar de forma preliminar la «secuencia» de los modos de producción como los enumeraba el marxismo clásico, desde Marx y Engels hasta Stalin[11]. Estos modos o «estadios» de la sociedad humana tradicionalmente han sido los siguientes: la sociedad tribal o comunismo primitivo (la horda), la sociedad jerárquica o *gens* (sociedad neolítica), el modo de producción asiático (el llamado despotismo oriental), la sociedad oligárquica propietaria de esclavos o *polis* (el antiguo modo de producción), el feudalismo, el capitalismo y el comunismo (con bastante debate sobre si el estadio de transición entre estos últimos –en ocasiones llamado «socialismo»– es un modo genuino de producción). Lo más importante en el presente contexto es que incluso esta concepción esquemática o mecánica de los «estadios» históricos (lo que los althusserianos han criticado sistemáticamente bajo el término de «historicismo») incluye la noción de una dominante cultural o forma de codificación ideológica específica de cada modo de producción. Siguiendo el mismo orden éstas han sido generalmente concebidas como una narrativa mágica o mítica: el parentesco, la religión o lo sagrado, la «política» según la estrecha categoría de la ciudadanía en la antigua ciudad-estado, las relaciones de dominación personal, la cosificación de los bienes y (presumiblemente) las formas originales y nunca desarrolladas por completo de las asociaciones colectivas o comunales.

Sin embargo, antes de que podamos determinar el «texto» cultural u objeto específico de estudio del horizonte de los modos de producción, debemos hacer dos aclaraciones preliminares sobre los problemas metodológicos que plantea. El primero se refiere a si el concepto de «modo de producción» es sincrónico, mientras que el segundo se ocupa de la tentación de usar varios modos de producción para una operación de clasificación o tipologización, en el que los textos culturales son simplemente introducidos en numerosos compartimentos.

De hecho, bastantes teóricos se han inquietado por la aparente convergencia entre la noción propiamente marxista de un modo de producción abarcador y estructurador (que asigna dentro de sí un lugar específico y único a todo: la cultura, la producción ideológica, la articulación de clase, la tecnología) y la visión no marxista de un «sistema total» en el que los diversos elementos o niveles de la vida social son programados de una forma cada vez más constrictiva. La noción de Weber de la «jaula de hierro» de una sociedad cada vez más burocrática[12], la imagen de Foucault

[11] Los textos clásicos sobre los modos de producción son, además de *Ancient Society* (1877) de Lewis Henry MORGAN; *Pre-Capitalist Economic Formations* de Karl MARX, una parte de *Grundrisse* (1857-1858) publicado por separado por Eric Hobsbawm, Nueva York, International, 1965 y *The Family, Private Property and the State* (1884) de Friedrich ENGELS. Entre las importantes contribuciones al «debate» reciente sobre los modos de producción están: el artículo de Etienne Balibar en el volumen colectivo sobre ALTHUSSER, *Reading Capital*, trad. de B. Brewster, Londres, New Left Books, 1970; *Marxism and «Primitive» Societies*, de Emmanuel TERRAY, trad. de M. Klopper, Nueva York, Monthly Review, 1972; *Horizon: trajets marxistes en anthropologie* de Maurice GODELIER, París, Maspéro, 1973; *Sur le mode de production asiatique* de J. CHESNEAUX, París, Editions Sociales, 1969; y *Pre-Capitalist Modes of Production* de Barry HINDESS y Paul HIRST, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.

[12] «Los puritanos querían trabajar por vocación, nosotros nos vemos forzados a hacerlo, pues cuando el ascetismo salió de las celdas monásticas, entró en la vida cotidiana y comenzó a dominar la moral mundana, colaboró en la construcción del tremendo cosmos del moderno orden económico. Ese orden está ahora sujeto a las condiciones técnicas y económicas de la producción mecánica que hoy determina, con fuerza irresistible, la vida de todos los individuos que nacen dentro de este mecanismo y no sólo la de aquellos conectados directamente con la adquisición económica. Tal vez la determinará hasta que se queme la última tonelada de carbón fósil. Según Baxter, la preocupación por los bienes externos sólo debe recaer sobre

del entramado de una «tecnología política del cuerpo»[13] crecientemente omnipresente, pero también las aproximaciones sincrónicas más tradicionales respecto a la programación cultural de un «momento» histórico dado, como las propuestas desde Vico y Hegel hasta Spengler y Deleuze, todos ellos modelos monolíticos de la unidad cultural de un determinado periodo histórico, han tendido a confirmar la sospecha de la tradición dialéctica sobre los peligros de un pensamiento «sincrónico» emergente, en el que el cambio y el desarrollo son relegados a la categoría marginal de lo meramente «diacrónico», lo contingente o lo estrictamente no significativo (y esto incluso en los casos en los que, como Althusser, dichos modelos de unidad cultural son atacados como formas de una «causalidad expresiva» más apropiadamente hegeliana e idealista). Este presentimiento teórico sobre los límites del pensamiento sincrónico tal vez pueda ser aprehendido más inmediatamente en el área política, donde el modelo del «sistema total» parecerá que lenta e inexorablemente va eliminando toda posibilidad de lo *negativo* y reintegrando su lugar en el sistema a una práctica opositiva o, incluso, de mera práctica y resistencia «crítica» que invierte dicha negatividad. En concreto, todo lo referente a la lucha de clases que se anticipaba en el antiguo marco de trabajo dialéctico, entendido como un espacio emergente para relaciones sociales radicalmente nuevas, podría parecer que se reduce, en el modelo sincrónico, a prácticas que tienden a reforzar el propio sistema que planteó y dictó sus límites específicos. En este sentido es en el que Jean Baudrillard ha sugerido que la visión del «sistema total» de la sociedad contemporánea reduce las opciones de resistencia a gestos anarquistas, huelgas salvajes, terrorismo y muerte. Mientras tanto, también en el marco del análisis de la cultura la integración en el modelo sincrónico podría parecer que vacía la producción cultural de todas sus capacidades antisistema y que «desenmascara» obras, incluso abiertamente opositoras o políticas, como instrumentos programados, en última instancia, por el propio sistema.

Sin embargo, la noción propuesta aquí de una serie de horizontes teóricos ampliadores es, precisamente, la que puede asignar su espacio apropiado a estos inquietantes marcos sincrónicos, así como determinar su utilización apropiada. Esta noción proyecta un amplio panorama de la historia inconsistente con la acción política concreta y con la lucha de clases sólo si no se respeta la especificidad de los horizontes. Por lo tanto,

los hombros del santo «como un ligero manto que puede dejarse a un lado en cualquier momento.» Pero el destino ha querido que ese manto se convirtiera en una jaula de hierro». *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trad. de T. Parsons, Nueva York, Scribners, 1958, p. 181.

[13] M. FOUCAULT, *Surveiller et punir,* París, Gallimard, 1975, pp. 27-28 ss.

aunque consideremos como sincrónico el concepto de un modo de producción (y en un momento veremos que las cosas son algo más complicadas) en el nivel de abstracción histórica en el que se debe utilizar con propiedad dicho concepto, la lección de la «visión» de un sistema total es, a corto plazo, uno de los límites estructurales impuestos sobre la praxis más que una imposibilidad de ésta.

El problema teórico con los sistemas sincrónicos enumerados anteriormente se encuentra en otra parte, no tanto en su marco analítico como en lo que la perspectiva marxista llamaría su refundamento infraestructural. Históricamente dichos sistemas han caído en dos grupos generales que podríamos denominar respectivamente, la visión dura y la ligera del sistema total. El primer grupo proyecta un futuro fantástico de tipo «totalitario» en el que los mecanismos de dominación –ya sean entendidos como parte del proceso más general de burocratización o deriven de manera más inmediata del empleo de la fuerza física o ideológica– son aprehendidos como tendencias, creciente e irrevocablemente omnipresentes, cuya misión es colonizar los últimos resquicios y supervivientes de la libertad humana, ocupar y organizar, en otras palabras, lo que todavía queda, objetiva y subjetivamente, de la Naturaleza (muy esquemáticamente, el Tercer Mundo y el Inconsciente).

Tal vez, estas teorías se podrían asociar con los nombres centrales de Weber y Foucault, mientras que al frente del segundo grupo estarían los nombres de Jean Baudrillard y los teóricos americanos de la «sociedad postindustrial»[14]. Para este segundo grupo, las características del sistema total de la sociedad mundial contemporánea no son tanto las de la dominación política, como las de la programación y penetración cultural; no la jaula de hierro, sino la *société de consommation* con su consumición de imágenes y simulacros, sus significantes libres y su ocultación de las viejas estructuras de las clases sociales y de la hegemonía ideológica tradicional. Para ambos grupos el capitalismo mundial está evolucionando hacia un sistema que no es socialista en ninguno de los sentidos clásicos, por una parte el de la pesadilla del control total y, por otra, las polimórficas y esquizofrénicas intensidades de alguna contracultura final (lo cual no es menos inquietante para algunos que las amenazadoras características de la primera visión). Lo que debemos añadir es que ninguno de esos análisis respeta la norma marxista del «caso definitivamente determinan-

[14] J. BAUDRILLARD, *Le Système des objets,* París, Gallimard, 1968; *La Société de consommation,* París, Denoel, 1970; *Pour une économie politique du signe,* París, Gallimard, 1972. La argumentación más influyente de la versión americana de esa posición del «fin de la ideología»/sociedad de consumo es, claro está, la de D. BELL. Véase su *Coming of Post-Industrial Society,* Nueva York, Basic, 1973 y *The Cultural Contradictions of Capitalism,* Nueva York, Basic, 1976.

te» de la organización y tendencias económicas. Para ambos la economía de ese tipo (o la política económica) se encuentra ante su final dentro del nuevo sistema total del mundo contemporáneo, siendo lo económico en ambos reasignado a una posición secundaria y no determinante bajo la nueva dominante del poder político o de la producción cultural, respectivamente.

Sin embargo, existen dentro del propio marxismo equivalentes a esas dos visiones no marxistas del sistema total contemporáneo, reescrituras, si se quiere, de ambos en términos específicamente marxistas y «económicos». Estos son los análisis del capitalismo tardío en términos de *capitalógica*[15] y de *desacumulación*[16]. Debemos observar que ambos, entendiendo la originalidad de la situación contemporánea como tendencias sistemáticas dentro del capitalismo, devuelven la prioridad teórica al concepto organizativo del modo de producción que hemos estado exponiendo.

Por lo tanto, ahora debemos volver al segundo problema relacionado con este tercer y definitivo horizonte, para ocuparnos brevemente de la objeción de que el análisis cultural realizado dentro de él tenderá hacia una operación puramente clasificatoria o tipológica a la que recurriremos para «decidir» tales temas como si Milton debe ser leído dentro de un contexto «precapitalista» o de un capitalismo naciente, etc. Ya he insistido en otra parte sobre la esterilidad de dichos procedimientos clasificatorios que siempre pueden ser tomados como síntoma e índice de la represión de una práctica del análisis cultural más auténticamente dia-

[15] Para una revisión y crítica de lo publicado ver: S. ARONOWITZ, «Marx, Braverman and the Logic Capital», *Insurgent Sociologist*, 8, n.º 2/3 (otoño, 1978), pp. 126-146; véase también, H.-G. BACKHAUS, «Zur Dialektik der Wertform», en A. Schmidt (ed.) *Beiträge zur marxistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt Suhrkamp, 1969, pp. 128-152; H. REICHELT, *Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Karl Marx*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1970. Para los capitalógicos, el «núcleo materialista» de Hegel se revela al captar la realidad concreta u objetiva del Espíritu Absoluto (la noción por-y-para-sí) que no es otra que el capital (Reichelt, pp. 77-78). Sin embargo, esto les fuerza a entrar en la posición post-marxista que entiende la dialéctica como el modo de pensamiento propio del capitalismo (Backhaus, pp. 140-141). En ese caso la dialéctica sería innecesaria y anacrónica en una sociedad que hubiera abolido la forma de los bienes.

[16] Los textos básicos sobre la «teoría de la desacumulación» son: M. J. SKLAR, «On the Proletarian Revolution and the End of Political-Economic Society», *Radical America* 3, núm. 3 (mayo-junio, 1969), pp. 1-14; J. O'CONNOR, «Productive and Unproductive Labor», *Politics and Society* 5 (1975), pp. 297-336; F. BLOCK y L. HIRSCHHORN, «New Productive Forces and the Contradictions of Contemporary Capitalism», *Theory and Society* 7 (1979), pp. 363-395; y S. ARONOWITZ, «The End of Political Economy», *Social Text* 2 (1980), pp. 3-52.

léctica o histórica. Ahora podríamos extender ese diagnóstico para cubrir los tres horizontes en juego donde la práctica de la homología, la de la mera búsqueda sociológica de algunos equivalentes sociales o de clase, y la de la utilización de cierta tipología de los sistemas sociales y culturales, respectivamente, podrían servir como ejemplos del mal uso de esos tres marcos de trabajo. Lo que es más, al igual que hemos enfatizado en la argumentación de los dos primeros la centralidad de la categoría de la contradicción para cualquier análisis marxista (visto, dentro del primer horizonte, como lo que intenta resolver el artefacto cultural e ideológico y, en el segundo, como la naturaleza del conflicto social y de clases dentro del que una obra dada es un acto o gesto), también ahora podemos validar efectivamente el horizonte del modo de producción mostrando la forma que adopta la contradicción en este nivel y la relación que el objeto cultural guarda con ella.

Antes de hacerlo debemos tener en cuenta las objeciones más recientes al propio concepto de modo de producción. El esquema tradicional de los diversos modos de producción, como tantos otros «estadios» históricos, ha sido en general insatisfactorio porque anima el tipo de tipologización que hemos criticado anteriormente tanto en el análisis político como cultural. (La forma adoptada en el análisis político es, evidentemente, el procedimiento que consiste en «decidir» si una coyuntura dada se asigna o no a un momento del feudalismo –obteniendo como resultado la demanda de los derechos de la burguesía y del parlamento– o del capitalismo –con la consiguiente estrategia «reformista»– o, por el contrario, el de un auténtico momento «revolucionario», en cuyo caso se deduce la apropiada estrategia revolucionaria.)

Por otra parte, cada vez resulta más claro para un buen número de teóricos contemporáneos que no se puede permitir dicha clasificación de los materiales «empíricos» dentro de una u otra categoría abstracta, dado el nivel de abstracción del concepto de modo de producción: ninguna sociedad histórica ha dado nunca cuerpo a un modo de producción en estado puro (ni el *Capital* es la descripción de una sociedad histórica, sino la construcción del concepto abstracto de capitalismo). Esto ha llevado a ciertos teóricos contemporáneos, especialmente a Nicos Poulantzas[17], a insistir en la distinción entre el «modo de producción» como una construcción puramente teórica y la «formación social» que implicaría la descripción de una sociedad histórica en un determinado momento de su desarrollo. Dicha distinción parece inadecuada e incluso engañosa, hasta el punto de animar el mismo pensamiento empírico que pretendía denunciar. Es decir, subsume un «hecho» particular o empírico bajo la correspondiente «abstracción». Sin embargo, podemos aprovechar uno

[17] Poulantzas, *Political Power and Social Classes*, pp. 13-16.

de los aspectos del planteamiento de Poulantzas sobre la «formación social»: su sugerencia de que toda formación social o sociedad histórica ha consistido en la superposición y en la coexistencia estructural de *varios* modos de producción, entre los que se cuentan los vestigios y restos de antiguos modos de producción, ahora relegados a posiciones estructuralmente dependientes dentro del nuevo, así como tendencias anticipatorias que son potencialmente inconsistentes con el sistema existente pero que todavía no han generado un espacio autónomo propio.

Pero, si esta sugerencia es válida, los problemas del sistema «sincrónico» y de la tentación tipológica quedan solucionados de un solo golpe. Lo que es sincrónico, es el «concepto» de modo de producción; en este sentido, el momento de la coexistencia histórica de varios modos de producción no es sincrónico, sino que está abierto a la historia de manera dialéctica. La tentación de clasificar los textos de acuerdo con el modo de producción adecuado queda, por tanto, eliminada, dado que los textos surgen en un espacio en el que podemos esperar que se encuentren entrecruzados por una variedad de impulsos procedentes de modos de producción cultural contradictorios.

Sin embargo, todavía no hemos caracterizado el objeto específico de estudio que genera este nuevo y último horizonte. Como ya hemos mostrado, no puede tratarse del concepto de un modo de producción individual (del mismo modo que, en nuestro segundo horizonte, el objeto de estudio no podía ser una clase social aislada de las otras). Por lo tanto, propondremos que este nuevo objeto sea designado, según la reciente experiencia histórica, como *revolución cultural*, ese momento en el que la coexistencia de varios modos de producción resulta visiblemente antagónica y sus contradicciones se desplazan al centro mismo de la vida política, social e histórica. Se podría invocar el incompleto experimento chino de la revolución cultural «proletaria» para apoyar la propuesta de que la historia ha conocido todo un espectro de equivalencias para procesos similares a los que el término se podría aplicar legítimamente. Por lo tanto, la Ilustración occidental podría entenderse como parte de una revolución cultural burguesa en la que los valores y discursos, los hábitos y el espacio diario del *ancien régime* fue sistemáticamente desmantelado para que en su lugar se pudiera establecer la nueva conceptualización, hábitos, formas de vida y sistemas de valores de la sociedad de mercado capitalista. Evidentemente, este proceso comprende un ritmo histórico más amplio que el de hechos puntuales tales como la Revolución francesa o la Revolución Industrial, e incluye en su *longue durée* fenómenos como los descritos por Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, obra que ahora puede leerse como una contribución al estudio de la revolución cultural burguesa, así como el corpus de obras sobre el romanticismo se encuentra ahora reubicado como el estudio de un importante y ambiguo momento de la resistencia ante esta «gran

transformación» y junto a formas más específicamente populares (tanto precapitalista como clase obrera) de resistencia cultural.

Pero, si este es el caso, entonces debemos ir más allá y sugerir que todos los modos de producción anteriores han estado acompañados por sus específicas revoluciones culturales de las que las más dramáticas serían la «revolución cultural» neolítica con el triunfo del patriarcado sobre las antiguas formas matriarcales o tribales o la victoria de la «justicia» helénica y la nueva legalidad de la *polis* frente al sistema de la *vendetta*. Por lo tanto podemos esperar que el concepto de revolución cultural –o más precisamente, la reconstrucción de los materiales de la historia cultural o literaria bajo la forma de este nuevo «texto» u objeto de estudio que es la revolución cultural– proyecte todo un nuevo marco de trabajo para las humanidades dentro del cual el estudio de la cultura, en un amplio sentido, pueda situarse sobre un fundamento materialista.

Sin embargo, esta descripción resulta engañosa ya que sugiere que la «revolución cultural» es un fenómeno limitado a los denominados periodos de «transición», en los que las formaciones sociales dominadas por un modo de producción sufren una reestructuración radical al cabo de la cual emerge un «dominante» distinto. El problema de dichas «transiciones» es un punto capital de la problemática marxista tradicional sobre los modos de producción, pero no podemos decir que ninguna de las soluciones propuestas, desde el propio planteamiento fragmentario de Marx hasta el reciente modelo de Etienne Balibar, haya sido satisfactoria, ya que en todas ellas la inconsistencia entre la descripción sincrónica de un sistema dado y la versión diacrónica del paso desde un sistema a otro parece seguir manteniéndose sin disminuir su intensidad. Pero nuestra propia argumentación comenzó con la idea de que una formación social dada consistía en la coexistencia de varios sistemas o modos de producción sincrónicos, cada uno con su propia dinámica o esquema temporal –si se quiere, una especie de meta-sincronicidad–, mientras que ahora hemos cambiado hacia una descripción de la revolución cultural que se expresa mediante el lenguaje más diacrónico de las transformaciones sistémicas. Por lo tanto, sugeriré que estos dos planteamientos, aparentemente inconsistentes son la doble cara que puede adoptar nuestro pensamiento (y nuestra presentación o *Darstellung* de ese pensamiento) sobre el vasto objeto histórico. Así como la revolución tampoco es un acontecimiento puntual, sino que trae a la superficie las innumerables luchas diarias y formas de polarización de clases que funcionan a lo largo de la vida social que las precede, estando, por tanto, latentes e implícitas en la experiencia social «prerevolucionaria» y haciéndose visibles en dichos «momentos de la verdad» como su estructura profunda. Por consiguiente, los momentos de «transición» de la revolución cultural no son sino transmisiones a la superficie de un proceso permanente en las sociedades humanas de una continua lucha entre los diversos

modos de producción que coexisten. El momento triunfal en el que una nueva dominante sistémica gana preeminencia sólo es, por tanto, la manifestación diacrónica de una constante lucha por la perpetuación y reproducción de su dominio, lucha que habrá de continuar a lo largo de toda su vida, acompañada en todo momento por el antagonismo sistémico o estructural de aquellos modos de producción, nuevos o antiguos, que se resisten a la asimilación o buscan liberarse de ella. La labor del análisis cultural y social, establecido dentro de este horizonte final, será la re-escritura de sus materiales de tal manera que esa perpetua revolución cultural pueda ser aprehendida y leída como la estructura constitutiva más profunda y permanente en la que los objetos empíricos textuales encuentran inteligibilidad.

Podríamos decir que la revolución cultural, así concebida, se encuentra más allá de la oposición entre sincronía y diacronía y se corresponde con lo que Ernst Bloch ha llamado *Ungleichzeitigkeit* (o «desarrollo no sincrónico») de la vida cultural y social[18]. Dicho punto de vista impone una nueva utilización de los conceptos de periodización y, en particular, del antiguo esquema de los estadios «lineales» que aquí es, al mismo tiempo, mantenido y cancelado. En otra parte nos ocuparemos más detalladamente de los problemas de la periodización; baste ahora con indicar que dichas categorías se producen dentro de un marco inicialmente diacrónico y narrativo, pero que sólo resultan útiles cuando ese marco inicial ha sido anulado, permitiéndonos coordinar o

[18] E. BLOCH, «Nonsynchronism and Dialectics», *New German Critique,* 11 (primavera, 1977), pp. 22-38; o *Erbschaft dieser Zeit,* Frankfurt, Suhrkamp, 1973. La utilización «no sincrónica» del concepto de modo de producción presentado anteriormente es, según creo, la única manera de satisfacer el programa conocido de Marx respecto al conocimiento dialéctico de «alzarse desde lo abstracto hacia lo concreto» (introducción de 1857 a *Grundrisse*, p. 101). Marx distinguía allí tres estadios del conocimiento: (1) la notación de lo particular (se correspondería con algo parecido a la historia empírica, a la reunión de datos y materiales descriptivos sobre diversas sociedades humanas); (2) la conquista de la abstracción, la realización de una auténtica ciencia burguesa o de lo que Hegel llamaba las categorías del entendimiento (este momento, el de la construcción de un concepto de los «modos de producción» estático y puramente clasificatorio, era el que apropiadamente criticaban Hindess y Hirst en *Pre-capitalist Modes of Production*); (3) la trascendencia de la abstracción por la dialéctica, el «alzamiento a lo concreto», la puesta en marcha de las categorías estáticas y tipológicas por medio de su reinserción en una situación histórica concreta (en el presente contexto esto se logra al pasar de un uso clasificatorio de las categorías de los modos de producción a la percepción de su coexistencia dinámica y contradictoria en un momento cultural dado). La propia epistemología de ALTHUSSER –Generalidades I, II y III [*Pour Marx,* París, Maspéro, 1965, pp. 187-190]– es un comentario sobre este mismo pasaje de la Introducción de 1857, pero que consigue, demasiado bien, eliminar su espíritu dialéctico.

articular categorías de origen diacrónico (los diversos modos de producción) de manera sincrónica o meta-sincrónica.

Sin embargo, todavía no hemos especificado la naturaleza del objeto textual constituido por este tercer horizonte de la revolución cultural, que sería el equivalente, dentro de este nuevo marco dialéctico, a los objetos de nuestros dos primeros horizontes: el acto simbólico y el ideologema u organización dialógica del discurso de clase. Yo sugeriría que dentro de este último horizonte, el texto individual o el artefacto cultural (con su apariencia de autonomía que también se disolvía de manera específica y original en los dos primeros horizontes) es reestructurado como un campo de fuerza en el que se puede registrar y aprehender la dinámica de los sistemas de signos de diversos modos de producción. Esa dinámica –el «texto» recién constituido de nuestro tercer horizonte– produce lo que podríamos llamar *la ideología de la forma*, es decir, la contradicción determinada del mensaje específico emitido por los diversos sistemas de signos que coexisten en un proceso artístico dado así como en su formación social general.

Lo que ahora debemos enfatizar es que, en este nivel, la «forma» es aprehendida como contenido. El estudio de la ideología de la forma se fundamenta, sin lugar a dudas, en un análisis técnico y formalista en sentido estricto, aunque, al contrario de muchos análisis formales tradicionales, busca revelar la presencia activa dentro del texto de un número de procesos formales discontinuos y heterogéneos. Pero en el nivel de análisis en el que nos encontramos, tiene lugar una inversión dialéctica en la que resulta posible captar dichos procesos formales como contenidos asentados, portadores de su propio mensaje ideológico, distinto del contenido ostensible o manifiesto de la obra. Es decir, resulta posible mostrar dichas operaciones formales desde el punto de vista de lo que Louis Hjelmslev llamaba el «contenido de la forma» más que como «expresión» de esta última, que generalmente es el objeto de las diversas aproximaciones más formalistas. La demostración más simple y accesible de esta inversión puede encontrarse en el área de los géneros literarios. En otra parte modelaremos el proceso mediante el cual las especificaciones y descripciones genéricas pueden transformarse, en un texto histórico dado, en la detección de mensajes génericos distintivos, siendo algunos de ellos supervivientes objetivos de antiguos modos de producción cultural y otros anticipadores, pero todos ellos proyectando una coyuntura formal por medio de la cual, la «coyuntura» de los modos de producción coexistentes en un momento histórico dado, pueden ser detectados y articulados alegóricamente.

Podría demostrarse que lo que hemos llamado la ideología de la forma es algo distinto al alejamiento de cuestiones sociales e históricas para adentrarse en lo más estrictamente formal, por la importancia que se le ha concedido a esta última perspectiva frente a preocupaciones más políticas y

teóricas. Podemos tomar la debatida relación entre el marxismo y el feminismo como ejemplo ilustrativo. La noción de los modos de producción superpuestos que hemos presentado anteriormente tiene la ventaja de permitirnos superar el falso problema de la prioridad de lo económico sobre lo sexual o de la opresión sexual sobre la de las clases sociales. A partir de nuestra actual perspectiva, resulta claro que el sexismo y lo patriarcal tienen que ser comprendidos como la sedimentación y la virulenta supervivencia de formas de alienación específicas de los antiguos modos de producción de la historia humana, con su división del trabajo entre hombres y mujeres y su división del poder entre jóvenes y viejos. El análisis de la ideología de la forma, apropiadamente completado, debe mostrar la persistencia formal de dichas estructuras arcaicas de alienación –y sus sistemas de signos específicos– bajo las capas de todos los tipos de alienación más recientes e históricamente originales –tales como la dominación política y la cosificación de bienes– que se han convertido en las dominantes de la revolución cultural más compleja, el capitalismo tardío, en el que todos los anteriores modos de producción, de una manera u otra, coexisten estructuralmente. Por lo tanto, la afirmación del feminismo radical según la cual anular el patriarcado es el acto político más *radical* –en tanto que incluye otras demandas parciales como la liberación respecto a la forma de los bienes de consumo– es perfectamente consistente con un marco de trabajo marxista ampliado para el que, la transformación de nuestro propio modo de producción dominante debe encontrarse acompañado y completado por una reestructuración igualmente radical de todos los modos de producción más arcaicos con los que estructuralmente coexiste.

Por lo tanto, con este último horizonte entramos en un espacio en el que la propia Historia se convierte en el terreno definitivo, así como en el límite insuperable, de nuestra comprensión en general y de nuestras interpretaciones textuales en particular. Claro está que ese también es el momento en el que todo el problema de las prioridades interpretativas vuelve con toda su virulencia y en el que los que practican códigos interpretativos alternativos u opuestos –lejos de convencerse de que la Historia es el código interpretativo que incluye y trasciende a todos los otros– seguirán afirmando que la Historia es un código más entre otros, sin disfrutar de un *status* particularmente privilegiado. Esto resulta más evidente cuando los que critican la interpretación marxista, recurriendo a su terminología tradicional, indican que la operación interpretativa marxista implica la tematización y cosificación de la «Historia», no siendo esto especialmente distinto al proceso por medio del que otros códigos interpretativos producen sus propias formas de cierre temático, ofreciéndose como métodos absolutos.

A estas alturas debe resultar claro que no se gana nada oponiendo un tema cosificado –Historia– a otro –Lenguaje– en una polémica sobre la prioridad de uno sobre el otro. La forma más influyente que ha adoptado

ese debate en los últimos años –como en el intento de Jürgen Habermas por subsumir los modelos de producción marxistas bajo un modelo de «comunicación» e intersubjetividad[19] más abarcador, o el de Umberto Eco por defender la prioridad de lo Simbólico en general sobre los sistemas tecnológicos y productivos que deben organizarse como *signos* antes de poder utilizarse como *herramientas*[20]– se basa en el malentendido de que la categoría marxista de «modo de producción» es una forma de determinismo tecnológico o «productivo».

Por lo tanto y como conclusión, sería más útil que nos preguntáramos cómo puede concebirse la Historia, en tanto que fundamento y causa ausente, de tal manera que resista esa tematización o cosificación, esa transformación para volver a ser un código más entre otros. Podríamos apuntar dicha posibilidad prestando atención a lo que los aristotélicos llamaban la satisfacción genérica específica de la forma de los grandes monumentos historiográficos, o lo que los semiólogos denominan el «efecto histórico» de esos textos narrativos. Sea cual sea la materia prima sobre la que trabaja la forma historiográfica (y aquí sólo rozaremos el tipo de material más extendido como es la mera cronología de hechos según aparece en los manuales de historia), la «emoción» de la gran forma historiográfica siempre puede verse como la reestructuración radical de ese material inerte, en este caso, como la poderosa reorganización de los, de otra manera, datos cronológicos y lineales inertes bajo la forma de la Necesidad: ¿Por qué lo que pasó (en principio entendido como hecho «empírico») tuvo que pasar de la manera que pasó? Por lo tanto, desde esa perspectiva la causalidad sólo es uno de los tropos posibles por medio de los cuales puede lograrse esa reestructuración formal, si bien, evidentemente, ha sido históricamente importante y privilegiada. Por otra parte, si se objetara que el marxismo es más un paradigma «cómico» o «romántico» que ve la historia con la perspectiva salvadora de ciertas liberaciones definitivas, debemos observar que las realizaciones más poderosas de la historiografía marxista –desde las propias narrativas de Marx de la revolución de 1848, pasando por los variados y ricos estudios de la dinámica de la revolución de 1789, hasta llegar al estudio realizado por Charles Bettelheim sobre la experiencia revolucionaria soviética– siguen siendo las visiones de la Necesidad histórica en el sentido anteriormente indicado. Pero la Necesidad se encuentra reprimida bajo la forma de la inexorable lógica implicada en el fracaso determinante de todas las revoluciones que han tenido lugar en la historia humana: la pre-

---

[19] Véase J. HABERMAS, *Knowledge and Human Interests*, trad. de J. Shapiro, Boston, Beacon, 1971, especialmente la parte I.

[20] U. ECO, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, pp. 21-26.

suposición definitiva del marxismo –que la revolución socialista sólo puede ser un proceso total y de alcance mundial (y que esto presupone, a su vez, que se complete la «revolución» capitalista y el proceso de conversión en bienes de consumo a escala mundial)– es la perspectiva en la que el fracaso del bloqueo, de la inversión contradictoria o inversión funcional, de determinado proceso revolucionario local es entendido como «inevitable» y como la operación de límites objetivos.

La Historia, por lo tanto, es la experiencia de la Necesidad y es sólo esto lo que puede evitar su tematización o cosificación como un mero objeto de representación o como un código matriz entre otros muchos. La Necesidad no es, en ese sentido, un tipo de contenido, sino la *forma* inexorable de los acontecimientos. Por lo tanto es una categoría narrativa en el sentido más amplio de cierto inconsciente político narrativo al que nos hemos referido aquí, una re-textualización de la Historia que no propone a ésta como una nueva representación o «visión», como un nuevo contenido, sino como el efecto formal de lo que Althusser, siguiendo a Spinoza, llamaba «causa ausente». Concebida de esta manera, la Historia es lo que duele, es lo que rechaza el deseo y establece límites inexorables a la praxis individual y colectiva, cuyas «estratagemas» se convierten en la inversión irónica de su intención. Pero esa Historia sólo puede ser aprehendida por medio de sus efectos y nunca directamente como si fuera una fuerza cosificada. Ése es, de hecho, el sentido definitivo en el que la Historia, como fundamento y horizonte insuperable, no necesita ninguna justificación teórica en particular: podemos estar seguros de que sus necesidades alienantes no nos olvidarán, por mucho que nosotros prefiramos olvidarlas.

Terry Eagleton (1943), teórico literario inglés, cursó estudios en De La Salle College, Pendleton y Trinity College, Cambridge. Allí recibe la influencia directa del gran crítico marxista Raymond Williams. En 1969 se vincula, como tutor académico, al Wadham College de Oxford. Allí participa en la fundación de la revista *Stant*, órgano de expresión de la izquierda católica. Eagleton es hoy el representante más visible de la crítica literaria marxista en Inglaterra. Aunque no desatiende el legado sociológico de Raymond Williams, Eagleton buscó desde el comienzo matizar las posiciones de Althusser y Macherey, y enlazar con las propuestas más sofisticadas del materialismo histórico, como la de los miembros de la escuela de Frankfurt. En esto coincide con el crítico americano Fredric Jameson. En 1976 publica dos estudios, *Criticism and Ideology* y *Marxism and Literary Criticism*, y en 1981 ve la luz su semblanza intelectual de *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*. Más adelante publica *The Ideology of the Aesthetic* (1990). En 1983 publica una suerte de *vademecum* para estudiantes, *Literary Theory: An Introduction*, en el que revisa las corrientes principales del siglo veinte parapetado en dos axiomas: ni la «literatura» ni la «teoría literaria» existen como objetos naturales, realidades textuales o métodos sistematizados. Ambos son construcciones ideológicas, secreciones canonizadas de prácticas discursivas más o menos cómplices del esteticismo esencialista, el formalismo cientifista o la mera liberalidad del humanismo burgués. Eagleton, astuto, incondicional, acierta al insistir en la condición eminentemente política, ideológica, de toda literatura y toda teoría literaria, en su apresamiento inexorable en los vientos de la historia material, pero su voluntarismo revolucionario le conduce a espejismos mistéricos, no sólo por la vaguedad del concepto reiterado de ideología («nexo entre los discursos y el poder»), siempre minado por el esoterismo, sino por el ansia injustificada con que trata de certificar la muerte de la institución «literatura» en virtud de la cual (y sólo en virtud de la cual) Shakespeare es Shakespeare. Eagleton brilla como polemista, como apologeta luctuoso de la vigencia del marxismo, pero su persuasión es flaca. De una parte, no siempre asume con elegancia que su modelo crítico, opcional como otros, es también un «juego de poder» académico, por muy lavado que esté en las aguas del *Proletkult*. Su crítica a la posmodernidad (*The Illusions of Postmodernism*, 1996), amén de previsible y anclada en nociones de saldo («El posmodernismo es un estilo de pensamiento que sospecha de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad», frase aplicable al pensamiento de Gorgias), no parece asumir su propia consistencia de «market force», fuerza de mercado y producción invisible (Negri), tan anuente con el capitalismo metamórfico como las latas de sopa Campbell. De otra parte, Eagleton carece quizá de la destreza técnica necesaria para verificar sus propuestas interpretativas con textos concretos. Sus lecturas de Shakespeare (*William Shakespeare*, 1986), de Samuel Richardson (*The Rape of Clarissa*, 1982) o de las hermanas Brönte (*Myths of Power*, 1975) pecan de precipitación metodológica y de una evidente desatención a una especificidad del objeto literario que, lejos de ubicarse en el limbo de los esencialismos, se enraíza en la inmanencia más tenaz de la escritura. No hace falta ser marxista para ponderar la idoneidad del reto de «afrontar las consecuencias prácticas que se derivan del hecho de que la teoría literaria pueda manejar igual de bien a Bob Dylan y a John Milton». Un crítico tan sagaz como Christopher Ricks está ahí para demostrarlo. Y no ya porque Milton pueda ser tan innecesario como Dylan, sino más bien porque Dylan puede resultar tan necesario como Milton. El marxismo de Eagleton, obviamente, no tolera esa potencial *necesidad*.

Terry Eagleton

Hacia una ciencia del texto*

> *Las contradicciones de Adam Smith son importantes porque contienen problemas que, si bien es cierto él no resuelve, los pone al descubierto al contradecirse a sí mismo.*
>
> Karl Marx, *Teorías de la plusvalía*

He examinado el proceso mediante el cual se produce el texto literario por la interacción de estructuras. Ahora es necesario trabajar a la inversa, partir del texto mismo para analizar sus relaciones con la ideología y la historia.

El texto literario no es la «expresión» de la ideología, ni la ideología la «expresión» de la clase social. El texto, más bien, es un *producto* de la ideología, para entender lo cual la analogía de una producción dramática puede resultar apropiada. Una producción [representación] dramática no «expresa», «refleja» ni «reproduce» el texto dramático en el que se basa, sino que «produce» el texto transformándolo en una entidad única e irreductible. No se puede juzgar una producción dramática por su fidelidad al texto de la misma manera en que se puede juzgar la fidelidad con que la imagen de un espejo refleja un objeto. El texto y la producción no son dos formaciones mensurables que puedan confrontarse para medir su distancia o relaciones como podemos medir la distancia entre dos objetos físicos. El texto y la producción son inconmensurables porque habitan distintos espacios reales y teóricos. Tampoco se puede concebir la producción dramática como la interpretación de esos dos espacios, textual y teatral, ni como la «realización» o «concretización» del texto. La relación entre texto y producción no es imaginable como la de la esencia respecto a la existencia, el alma y el cuerpo. No se trata sólo de que la producción «dé vida al texto», revitalizándolo y descosificándolo, haciendo que se haga realidad a partir de su estado de suspensión, de manera que la vida encarcelada que contiene se transforme en fluida y móvil. La producción, en este sentido, no es el alma en el cadáver del texto, ni tampoco es cierto lo contrario, que el texto sea la esencia que informa a la producción. El texto no contiene, *in potentia*, «vida» dramática: la vida del texto es una vida de significaciones literarias, no una «fantasmagoría» tipográfica de la carne de la producción. El texto no es la producción «en reposo», ni la producción es el texto «en movimiento», su relación no puede ser entendida como una simple oposición binaria (reposo/movimiento, alma/cuerpo, esencia/existencia), como si ambos fenómenos fueran momentos de una sola realidad, distintas articulaciones de cierta unidad oculta. De hecho, la idea de la oposición binaria resulta aquí un tanto curiosa dado que incluye la posibilidad de un paso, de una transición desde un fenómeno a otro, mientras que, al mismo tiempo, siguiendo el estilo cartesiano, ese mismo paso resultaría misteriosamente inexplicable –el milagro de la resurrección, la reanimación o materialización de la palabra hecha carne–. Sólo se puede desmitificar esa idea y erradicar el mito de la «transición» por medio del concepto materialista del trabajo productivo, entendido como la relación definitiva entre el texto y la producción. Dado que la idea de una «transición» entre el texto y la producción implica que ambos son realidades congruentes, situadas adyacentemente en un mismo terreno, no será una forma de huida afirmar, de manera más suave, que la transición entre ellos es compleja y difícil, que la relación es de «reflexión» o «refracción» y no directa. No escapamos de los modelos reflexionistas por imaginar un espejo en cierta forma más complicado, ni tampoco se trata de que la producción dramática «represente» el texto; la propia metáfora de la representación resulta equívoca, puesto que sugiere una simple imitación de lo preexistente. Un actor en el teatro no «representa», sino que *actúa*, funciona, hace, se comporta, «produce» su papel, no como un mago que se saca una carta de la manga, sino como un carpintero produce una silla. La relación entre el texto y la producción es una relación *laboral*: los instrumentos teatrales (puesta en escena, habilidades actorales, etc.) transforman la «materia prima» del texto en un producto específico que no puede ser extrapolado mecánicamente a partir de una exploración del propio texto. Aquí resulta relevante el tema de dos producciones diferentes del mismo texto dramático, puesto que dichas producciones pueden variar hasta el punto de resultar pertinente plantearse en qué preciso sentido nos encontramos ante el «mismo» texto. Claro que en un sentido literal en ambas situaciones el texto es el mismo, pero las producciones que genera pueden diferir hasta el punto de poder hablar, en sentido figurado, de la producción de un texto «diferente» en cada caso: el *Otelo* de un director no es el *Otelo* de otro. El carácter del texto determinará la naturaleza de la producción pero, a su vez, la producción determinará el carácter del texto; por medio de un proceso de selección, organización y exclusión, definirá «qué» texto realmente se pone en funcionamiento. El modo de producción teatral no sólo «media» en el texto sino que, por el contrario, sus prácticas y convenciones «operan» sobre los materiales textuales de acuerdo con una lógica interna propia.

* Título original: «Towards a Science of the Text», publicado en T. EAGLETON, *Criticism and ideology*, Londres, New Left Books, 1976, pp. 64-101. Traducción de Vicente Carmona.

Esta relativa autonomía del modo de producción teatral es, de hecho, históricamente variable. Ciertos modos teatrales mostrarán en su estructura misma la ideología de la «representación fiel» del texto; otros entenderán el texto como materia prima que se puede reescribir, destronándolo de su situación privilegiada como árbitro absoluto. Aquí no se pone en duda ninguna relación única, inalterable: ciertos textos concederán un mayor o menor grado de relativa autonomía para la práctica teatral, mientras que, unilateralmente, ciertas prácticas teatrales constituirán en el texto la licencia de dicha autonomía. Sin embargo, lo que no es variable es el hecho de que texto y producción sean formaciones distintas: diferentes modos materiales de producción entre los que no se puede establecer relaciones homólogas o «reproductivas». No son dos aspectos de un mismo discurso: siendo el texto una declaración pensada, silenciosa y la producción pensamiento-en-acción, lenguaje articulado. Constituyen distintos tipos de discurso entre los que no es posible ninguna «traducción» simple ya que la traducción sólo puede tener lugar entre dos sistemas categóricamente comparables y éste no sería el caso. Existe la misma posibilidad de «traducir» un texto a la producción como de traducir una roca a la escultura o el algodón a una camisa. No se puede teorizar la relación texto-producción como si fuera la de pensamiento y palabra; sería más análoga a la relación existente entre gramática y habla. El habla es un producto, no una reproducción, de la gramática; la gramática es la estructura determinante del discurso, pero no se puede derivar mecánicamente el carácter del discurso a partir de ella. La analogía es obviamente imperfecta dado que la gramática es un corpus de normas formal, abstracto, mientras que el habla es «concreta» y la relación texto-producción no puede considerarse en términos de una oposición concreta abstracta que sólo podría ser platónica o empírica. De hecho, todo el problema surge porque el texto es tan «concreto» como la producción pero en su propio modo distintivo. El texto no es una mera lista de anotaciones abstractas, un esqueleto que «inspira», «da pie» o «apunta hacia» la producción, una partitura desgastada sobre la que improvisa la producción. De ser así, la relación entre texto y producción resultaría obvia, siendo el primero el mapa del terreno real de la segunda, el texto como condición meramente facilitadora de la producción o como «estructura profunda» de su habla contingente. Dicha concepción aboliría el problema al abolir la materialidad del texto, reduciéndolo a una presencia fantasmal, devolviéndonos a la dualidad esencia/existencia que también pertenece al error opuesto de convertir el texto en fetiche. La determinación de la realización dramática por parte del texto es considerablemente más rigurosa de lo que sugerirían dichas metáforas: al modo convencional, cada línea, cada gesto, cada elemento del texto debe ser producido sobre el escenario. La «libertad» del director, cuando se lleva a cabo la producción, es la libertad de *producir* ese texto, no la de producir *ese* texto, puesto que cuando se ha tomado la decisión inicial sobre el texto, éste resulta ineluctable. Al estudiar las relaciones entre texto y realización, estamos estudiando un modo de determinación preciso y riguroso del que, no obstante, no se puede dar cuenta en términos de «reflexión» o «reproducción». Es decir, estamos examinando las condiciones de una *producción*.

Antes de que apliquemos esta analogía a las relaciones entre el texto literario y la ideología, merece la pena plantearse brevemente otro de sus sugerentes aspectos. La realización dramática es una producción del texto dramático, pero el texto en sí mismo no es un fin sino que existe dentro de una compleja relación con la historia. Al considerar su relación con la realización dramática estamos tratando, por tanto, con dos conjuntos complejamente articulados de determinantes. La producción dramática, como ya he indicado, es una operación, una *mise-en-scène* del texto, pero al producirla simultáneamente da lugar a las relaciones internas del texto con su objeto. La producción dramática, en otras palabras, nunca puede ser simplemente la producción del texto como un artefacto autotélico, como lo podría ser mostrar un collar en una exposición de joyería. Inevitablemente es una producción del texto como *producto*, del texto en sus relaciones con lo que cuenta. No nos «da» simplemente esas relaciones como el propio texto las concibe; la producción no es una mera «duplicación» de la autocomprensión del texto sino que construye una interpretación de esa autocomprensión, una ideología de esa ideología. Al hacerlo nos puede poner sobre aviso de los desconocimientos o malentendidos del texto, del sentido apuntado pero suprimido por el propio texto. Una producción dramática puede, de hecho, tomar esto como su fin consciente –*Coriolano* de Brecht, por ejemplo– o, como ocurre más comúnmente en el «teatro épico», buscar aquellos modos de producción dramática que muestren el producto, precisamente, como producto. Pero lo que más nos preocupa no es dicha desmitificación consciente pues toda producción dramática establece una relación entre ella misma y el texto, estableciendo una relación entre el texto y lo que cuenta. Naturalmente, la base determinante de esa relación es la propia comprensión del texto, pues si esto se dejara completamente de lado, desestimado y eliminado, no habría obra que producir. Pero si la producción no puede transcender su texto absolutamente, al menos puede asediarlo, torturarlo e interrogarlo con un rigor crítico que, dado que sólo existe en la *relación* de la producción con el texto, puede mostrarse pero no afirmarse. La producción se mueve unas veces con y otras a través de la ideología de su texto, en un movimiento doble constituido al mismo tiempo por la lógica estética de sus técnicas productivas ideológicamente determinadas y las demandas ideológicas que determinan esos mecanismos estéticos. Algunas producciones se mueven casi por completo «con» sus textos, como las representaciones naturalistas del drama naturalista, pero esa apa-

rente identidad entre texto y representación es meramente la ocultación ilusoria de un trabajo. Podríamos imaginarnos, en el otro extremo, un texto naturalista producido por técnicas «épicas» o expresionistas, tan radicalmente desfamiliarizado como para hacer que surjan conflictos y ausencias desconocidas para él. Y también podríamos imaginar toda una jerarquía de producciones posibles intermedias entre esos dos polos en las que las relaciones entre el modo de producción, la «ideología de la producción» y la «ideología del texto» se puedan determinar con precisión.

El paralelismo que estoy buscando podría esquematizarse de la siguiente manera:

historia/ideología → texto dramático → producción dramática
historia → ideología → texto literario

Es decir, el texto literario produce ideología (ella misma una producción) de una manera análoga al de las operaciones de la producción dramática sobre el texto dramático. Y, al igual que la relación de la producción dramática con su texto muestra las relaciones internas del texto con su «mundo», por medio de su propia *constitución*, la relación del texto literario con la ideología constituye una ideología que muestra parcialmente sus relaciones con la historia.

Esa formulación plantea inmediatamente varias preguntas, siendo la primera de ellas la relación del texto con la historia «real». ¿Hasta qué punto sería correcto sostener que la ideología, más que la historia, es el objeto del texto? O, planteando la misma pregunta de otra manera: ¿Hasta qué punto, si es que se da, los elementos de lo históricamente «real» entran en el texto? Georg Lukács, en sus *Estudios sobre realismo europeo*, señalaba que la grandeza de Balzac se encontraba en el hecho de que la «inexorable veracidad» de su arte le lleva a trascender su ideología reaccionaria y percibir los verdaderos asuntos históricos en juego. En este caso, ideología significa, claramente, una «falsa conciencia» que obstruye la auténtica percepción histórica, una pantalla interpuesta entre los hombres y su historia. Como tal es una noción simplista: no consigue captar la ideología como una formación inherentemente compleja que, al introducir a los individuos en la historia de diversas maneras, permite multitud de accesos a la historia, variados en sus tipos y grados. De hecho no consigue captar la verdad de que ciertas ideologías y niveles ideológicos son más falsos que otros. La ideología no sólo es un mal sueño de la infraestructura: al «producir» *deformado* lo real, arrastra consigo elementos de realidad. Por lo tanto, no basta con modificar la imagen de la «pantalla» por la de «filtro», como si la ideología fuera una malla que dejara pasar a algunos elementos de lo real. Cualquier modelo «intervencionista» de la ideología ofrece la posibilidad de mirar detrás de la obstrucción para observar la realidad, pero en el modelo capitalista de

producción lo que se puede observar no es, ciertamente, lo real. Lo real es, por necesidad, empíricamente imperceptible, ocultándose en las categorías fenoménicas (mercancía, relación salarial, valor de cambio, etc.) que ofrece para su inspección espontáneamente. La ideología, más bien, produce y construye lo real para lanzar la sombra de su ausencia sobre la percepción de su presencia. No se trata simplemente de que ciertos aspectos de lo real queden iluminados y otros oscurecidos, sino de que la presencia de lo real se encuentre constituida por sus ausencias y a la inversa. De hecho, Balzac fue capaz de conseguir aproximarse parcialmente al movimiento de la historia real, pero sería un error entender esa aproximación como una transcendencia de la ideología en la historia. Esos desplazamientos de ámbitos no tienen lugar, sino que, más bien, la aproximación de Balzac es el efecto de una coyuntura específica de su modo de inserción autorial en la ideología, de las relaciones de la región ideológica que él habitaba con la historia real, del carácter de ese momento de desarrollo capitalista y de la «verdad-efecto» de la particular forma estética (el realismo) con la que trabajaba. Por la fuerza de esa coyuntura fue capaz, al mismo tiempo, de estar excesivamente engañado y de ser extraordinariamente perspicaz. No se pone en duda que los textos de Balzac evitaron lo ideológico para establecer una relación directa con la historia como tampoco se pone en duda que las obras de Shakespeare lanzaban su crítica del individualismo burgués desde un punto de vista ideológico altamente particular.

La idea de una relación directa, espontánea, entre el texto y la historia corresponde, por lo tanto, a un empirismo ingenuo que hay que desechar porque ¿qué significaría afirmar que un texto estuviera *directamente* relacionado con su historia? No se puede concebir el texto como denotación directa de una historia real como no se puede imaginar el significado de una palabra como el objeto que le corresponde. El lenguaje, entre otras cosas, ciertamente denota objetos, pero no lo hace dentro de una relación simple, como si la palabra y el objeto fueran adyacentes, como dos polos que esperan la corriente eléctrica para su interconexión. Un texto, naturalmente, puede hablar de historia real, de Napoleón o del Cartismo, pero aunque mantenga precisión histórica empírica siempre será un tratamiento *ficticio*, una operación de datos históricos de acuerdo con las leyes de la producción textual. A no ser que la historia pueda leerse como ficción en cuyo caso nos estaremos enfrentando no con el discurso literario sino con el historiográfico. Claro está que decir que la obra literaria «histórica» debe operar como ficción no suprime la relevancia de la historia concreta de la que se ocupa como si ésta pudiera ser cualquier historia, sino que es afirmar que esa historia concreta ha sido ficcionalizada, construida según los términos de una producción ideológica de los modos de inserción ideológica de sus agentes y, por lo tanto, presentada como *ideología al segundo poder*.

No se trata de que el texto, al permitirnos el acceso a la ideología, nos envuelva en una simple ilusión. Las mercancías, el dinero y las relaciones salariales ciertamente son «formas fenoménicas» de la producción capitalista, pero no son otra cosa que «reales». No es que las ficciones de Jane Austen sólo nos presenten engaños ideológicos sino que, por el contrario, también nos ofrecen una versión de la historia contemporánea considerablemente más reveladora que gran parte de la historiografía. Y éste no es el único efecto de las formas estéticas de Austen, que tanto «distancian» la ideología, sino que además iluminan las oscuras fronteras donde la confina, por negación, en la historia real. Si la ideología es una mera ilusión entonces, ciertamente, exigirá la intervención de operaciones tan formales y unilaterales como para comprometerla en la traición de la verdad. Pero si las formas de Austen hacen esto es porque ellas mismas son el producto de ciertos códigos ideológicos que, al permitirnos el acceso a determinados valores, fuerzas y relaciones, nos confieren una especie de conocimiento histórico. No se trata de conocimiento en un sentido científico estricto, pero la epistemología no separa con claridad la ciencia pura de la mera ilusión. Si se puede decir que los textos de Austen son parcialmente verídicos es porque la capacidad de sus mecanismos estéticos para dar lugar a percepciones complejas, históricamente significativas, se encuentra determinada por su relación productiva con una coyuntura ideológica que, en sí misma, contiene una mayor sensación de lo históricamente real que, pongamos por ejemplo, *Gryll Grange*. Sin embargo, no se trata de distintos grados de conocimiento, en el sentido de que el texto con mayores «conocimientos» (digamos, *Caleb Williams*) necesariamente logre las percepciones más valiosas. Por el contrario, el valor de las ficciones de Austen crece tanto más con lo que ignora como con lo que alumbra: es porque hay muchas más cosas que las novelas no pueden saber que hacen, ni la forma en que lo hacen. Es cierto que Austen, dado que no *sabe*, sólo «sabe», pero lo que «sabe» no es nada en absoluto, limitado a cero por la exclusión de lo real. Porque, sin la exclusión de lo real, según lo entiende el materialismo histórico, Austen no dispondría del discurso ético, de la retórica de los personajes, del rito de las relaciones o de la ceremonia de las convenciones que ella misma presenta, de ninguno, en una palabra, de esos elementos por los que valoramos sus ficciones. Esos ritos y discursos no son sólo los espacios vacíos que deja lo real al retirarse, no hay nada de «irreal» en los fieros combates ideológicos que contienen. Dado que lo ideológico es «real» (si no en el sentido más estricto) no precisa someterse a un autodistanciamiento formal, casi científico, para apuntar hacia la historia. Es cierto que esto es lo que ocurre cuando la ideología penetra en la ficción, pero no siempre se puede salir al paso de la verdad histórica de lo ideológico en virtud de ese «efecto-ficción», puesto que depende de la coyuntura ideológica en cuestión y del carácter de las formas que intervienen sobre ella. El modo de inserción de un texto dentro de una subarticulación ideológica, el modo de inserción de esa subarticulación dentro de la articulación ideológica dominante, el carácter ideológico de sus mecanismos formales, todas estas disposiciones, determinadas en último caso por lo real histórico, son las que simultáneamente determinan la naturaleza, el grado y la calidad del acceso textual que permite esa realidad histórica.

La historia ciertamente penetra en el texto, no sólo en los históricos, pero penetra en ellos precisamente como ideología, como una presencia determinada y distorsionada por sus ausencias. Eso no quiere decir que la historia real se encuentre presente en el texto, sino que lo está bajo la forma de un disfraz, siendo la tarea del crítico retirar la máscara de su rostro. Más bien se trata de que la historia está presente en el texto bajo la forma de una doble ausencia. El texto toma como objeto no lo real, sino ciertos significados por medio de los que vive lo real, significados que son en sí mismos el producto de su abolición parcial. Por lo tanto, dentro del propio texto la ideología se convierte en una estructura dominante, determinando el carácter y la disposición de ciertos constituyentes «pseudorreales». Esta inversión del proceso histórico real, aunque en el propio texto la ideología parece determinar lo históricamente real y no al contrario, está en sí misma naturalmente determinada por la propia historia. Podríamos decir que la historia es el significante definitivo de la literatura, así como el significado definitivo. Pues, ¿cuál puede ser, a fin de cuentas, la fuente y objeto de cualquier práctica significativa si no lo es la formación social real que proporciona su matriz material? El problema no es que esa afirmación sea falsa, sino que deja todo según estaba, pues el texto se presenta ante nosotros más como un vuelo deportivo desde la historia que como contexto histórico, una inversión y resistencia a la historia, una zona momentáneamente liberada en la que las exigencias de lo real parecen evaporarse, un enclave de la libertad encerrado dentro del ámbito de la necesidad. Sabemos que esa libertad es en buena medida ilusoria, que el texto es gobernado, pero no es ilusoria simplemente en el sentido de ser una falsa percepción nuestra. La ilusión de libertad del texto forma parte de su propia naturaleza, es un efecto de su peculiar relación sobredeterminada con la realidad histórica.

Se podría expresar este sentido de libertad diciendo que el texto literario, en contraste con la historiografía parece no tener un objeto determinado. La historiografía, sea cual sea su modo ideológico, tiene un objeto: la propia historia. ¿Pero cuál es el objeto preciso del texto literario? ¿Qué es lo que «denota» el texto? Pues, incluso esas formas historiográficas empáticas, hermenéuticas, que intentan reconstruir la historia real a partir de las categorías de lo vivido –que, en otras palabras, toman como objeto la historia como ideología–, toman como su objeto indirecto la propia historia. Pero el texto literario parece crear su propio objeto, inseparable de su manera de producirlo, siendo un efecto de dichos modos más que una entidad diferente. Dado que se presenta a sí mismo como su propio producto, el texto parece ser autoproducido. Ciertamente, es

posible señalar una distinción teórica entre los medios de producción del texto y el producto: el primero incluiría aquellas categorías estéticas relativamente independientes de contenidos específicos (géneros, formas, convenciones, etc.) mientras que el último puede abarcar temas, argumentos, personajes y situaciones particulares. Pero esta distinción, evidentemente, no es del mismo tipo que la diferenciación material y temporal entre un sistema productivo y sus productos. En primer lugar, un sistema productivo no se ve alterado por sus productos (dejo a un lado el tema del valor que les confiere) en el mismo sentido que una convención literaria se ve transformada por lo que hace su textualidad. El texto parece producirse a sí mismo en el sentido de que, dentro de su espacio, productor, modo de producción y producto resultan indisociables. En el análisis textual, las proposiciones sobre el productor autorial se pueden reducir a descripciones de operaciones textuales que, a su vez, son meramente una metáfora alternativa de lo que se ha realizado textualmente. Por lo tanto, «productor» y «producto» parecen abstracciones figurativas del proceso autogenerativo de la producción de significado que es el texto.

Que el texto se produzca, en cierto sentido, a sí mismo es, como argumentaré más adelante, una reivindicación válida. Sin embargo, la noción de que el texto simplemente es una práctica incesantemente autosignificativa, sin fuente ni objeto, se encuentra emparentado con el mito burgués de la libertad individual. Dicha libertad no es mitológica porque no exista después de que pase una moda, sino porque existe como efecto preciso de ciertas determinantes que acentúan su autoencierro. Del mismo modo, la libertad del texto es el efecto preciso de su ineluctable relación con la historia, la forma fenomenológica de su necesidad real. La comparación con la obra historiográfica puede aclarar esto. La historiografía convencionalmente organiza sus significados para llevar a un relato 'objetivo' de lo real, si no lo hace así es por una construcción ideológica de esa realidad que es contingente a su carácter como discurso. Sin embargo, es intrínseco al carácter del discurso literario que no tome a la historia como objeto inmediato, sino que trabaje sobre formas y materiales ideológicos de los que la historia es el sedimento oculto. Por lo tanto los textos literarios e historiográficos son ideológicos en sentidos bastante diferentes. El texto literario no toma a la historia como su objeto, incluso en los casos (como en la novela histórica) en los que cree que lo hace, pero, sin embargo, tiene a la historia como objeto en última instancia de manera aparente no para el texto, sino para la crítica. Este distanciamiento de la historia, esta ausencia de cualquier realidad histórica concreta es lo que confiere a la literatura su aire de libertad. Al contrario que en la obra historiográfica, la literatura parece estar liberada de la necesidad de confrontar sus significados con las exigencias de lo real. Pero esta liberación es, apenas, la otra cara de una necesidad interna. Podemos decir que el texto nos ofrece ciertas representaciones de lo real determinadas socialmente, desvinculadas de toda condición particular de lo real a las que se refieren esas representaciones. Es en este sentido en el que nos vemos tentados a pensar que es autorreferencial o, a la inversa, que se refiere a la «vida» o a la «condición humana», dado que si no denota ningún estado concreto, debe denotarse a sí mismo o el estado general de las cosas. Pero, precisamente, es en esa ausencia de lo real particular cuando el texto más significativamente refiere: se refiere, no a las situaciones concretas, sino a una formación ideológica (y, por tanto, oblicuamente a la historia) que han producido las «situaciones concretas». El texto nos da esa ideología sin la historia real que la acompaña, como si fuera autónomo, nos ofrece un estado de las cosas imaginario, pseudoacontecimientos, ya que su significado no se encuentra en su realidad material, sino en cómo contribuye a establecer y perpetuar un proceso significativo particular. En este sentido, al distanciarse la historia, haciéndose, por ponerlo de alguna manera, más «abstracta», el proceso de significación asume una mayor predominancia, se hace más «concreto». La obra literaria parece libre –producida a sí misma, determinada por sí misma– porque no se encuentra constreñida por la necesidad de reproducir ninguna «realidad» particular, pero esa libertad simplemente oculta su determinación, incluso más fundamental, por los constituyentes de su matriz ideológica. Si puede parecer cierto que en el nivel de la «pseudorrealidad» del texto –sus figuras y acontecimientos imaginarios– «puede ocurrir cualquier cosa», esto no es en absoluto cierto en su organización ideológica y, precisamente por no ser cierto, la libre contingencia de su pseudorrealidad es igualmente ilusoria. La pseudorrealidad de un texto literario es el producto de las demandas ideológicamente saturadas de sus modos de representación.

Por lo tanto, la historia opera sobre el texto por medio de la determinación ideológica que dentro del propio texto privilegia la ideología como estructura dominante que determina su propia historia imaginaria. Esta «pseudorrealidad» o «realidad textual» no se encuentra relacionada con la realidad histórica en tanto que transposición imaginaria de ella. La obra literaria, más que «transponer imaginariamente» lo real, es el producto de ciertas representaciones de lo real producidas, a su vez, en un objeto imaginario. Si distancia a la historia no es porque se trasmute en fantasía, cambiando desde un plano ontológico a otro, sino porque las significaciones que trasforma en ficciones ya son representaciones de la realidad y no realidad. El texto es un tejido de significados, percepciones y respuestas inherentes a la producción imaginaria de lo real que es la ideología. Lo «real textual» está relacionado con lo real histórico no como su transposición, sino como producto de ciertas prácticas significativas cuya fuente y referente es, en última instancia, la propia historia.

El texto literario, por lo tanto, se caracteriza por una particular confluencia de lo «abstracto» y lo «concreto». Se asemeja a la historiografía por la densidad de su textura y al discurso filosófico por la «generalidad»

de su objeto[1]. Difiere de ambos por tomar ese objeto «abstracto» como concreto. El texto nos sorprende con la inquietante inmediatez de un gesto físico que resulta no tener un objeto preciso, como si estuviéramos observando el comportamiento de un hombre que gesticulara con urgencia para luego darnos cuenta de que sus gestos responden a un mero rito o a un ensayo, a acciones aprendidas que no indican nada inmediato en su medio ambiente, sino que revelan la naturaleza de un medio ambiente que puede motivar dicho comportamiento. Nuestro error habrá sido el de buscar en su medio ambiente un objeto que se relacione con su gesto, en lugar de entender el gesto como una relación del propio medio ambiente (como si pensáramos que estaba señalando y estuviera bailando). Lo que pudiera parecer gratuito en el comportamiento de ese hombre, separado, como lo está, de toda motivación concreta, aparece, por el contrario, como el comportamiento calculado, ensayado, de un actor. Nos parecerá gratuito no porque sea espontáneo, sino porque no lo es. El ambivalente *status* del texto, ubicado entre la historiografía fenomenológica y la filosofía, surge de su relación específica con la ideología. En tanto que producto de lo «vivido» se aproxima a la primera; como producto de lo «vivido» desprovisto de condiciones reales concretas, se asemeja a la última. Claro que la filosofía se ocupa de lo vivido no como respuesta y percepción espontánea, sino en términos de las categorías generales subyacentes, categorías que pueden o no ser ideológicas o estar más o menos vinculadas con la ideología. En este sentido, difiere de la literatura, cuyo objetivo es ofrecernos lo vivido como si fuera espontáneamente, pero la literatura se le parece porque esa espontaneidad es, de hecho, fenoménica. La literatura también revela, más o menos indirectamente, las categorías de lo vivido, pero produce dichas categorías para ocultarlas, disolviéndolas en lo concreto. (*Essay on Man* de Pope presenta ciertas proposiciones categóricas, pero dado que su estrategia retórica consiste en inducir esas experiencias, se trata más de un texto literario que filosófico.)

Sin embargo, decir que un texto «concreta lo abstracto» sería un planteamiento falso. Sería más apropiado decir que lo que he denominado provisionalmente «abstracción» de lo «real textual», su falta de identidad (o su identidad puramente fortuita) con cualquier realidad histórica, produce y es el producto de una sobredeterminación particular de los mecanismos significativos del texto. Es en esa sobredeterminación, en la compleja concentración de sus muchos determinantes, donde se encuentra la «concreción» del texto (cuando en *Grundrisse* Marx habla de «alzarse» de lo abstracto a lo concreto queda abolida toda una tradición filosófica con un solo verbo). Pues el texto literario se comporta como si dispusiera su «realidad» lo más concretamente posible (en el sentido de Marx) para dar lugar a sus modos representativos o, poniéndolo a la inversa, como si la propia rigurosidad de sus determinaciones ideológicas necesitaran, paradójicamente, una cierta flexibilidad y provisionalidad de su «realidad textual». Esto no es sugerir que en el texto pueda ocurrir cualquier cosa, sino indicar que las «realidades textuales» se disuelven, desplazan, condensan y confluyen por las demandas predominantes de la ideología textual y que, dicha provisionalidad es, por lo tanto, *naturalizada*. Esta afirmación no tiene que ser confundida con la doctrina formalista según la cual el texto sólo selecciona aquellos contenidos que refuerzan su forma, pues las formas que seleccionan dichos contenidos son ellas mismas seleccionadas por un contenido siempre presente que es la ideología. Un ejemplo del dominio, dentro del texto, de la ideología sobre la «pseudorrealidad», de la relación de producción que existe entre ellos, puede encontrarse en la llamada «tipicidad» de los personajes y acontecimientos de la novela realista. Lo que significa la proposición hegeliana de que dichos personajes y situaciones son, al mismo tiempo, irreductiblemente individuales e históricamente representativos, es que son productos sobredeterminados, que, por un cierto desplazamiento y confluencia de múltiples componentes «pseudorreales», asumen, a su vez, un inusual grado de concreción, concentrando esos determinantes diversos dentro de ellos mismos.

Es cierto que algunos textos parecen aproximarse más a lo real que otros. El nivel de «realidad textual» de *Bleak House* es considerablemente más predominante que en el poema de Burns, *My love is like a red, red rose*. El primero intenta, entre otras cosas, iluminar una historia muy localizada, mientras que el último tiene un referente extremadamente abstracto. Pero, si bien resulta obvio que el poema de Burns nos refiere a ciertos modos de significación ideológica más que a un objeto «real», de modo que es irrelevante si tiene o no un amor (como se supone por la propia forma del poema), también es cierto, aunque no tan obvio, respecto a la novela de Dickens. Simplemente, lo que ocurre es que Dickens emplea modos de significación particulares (realismo) que le dan una mayor base a lo «pseudorreal», pero eso no nos debe llevar a hacer una comparación directa entre el Londres imaginario de su novela y el Londres real. El Londres imaginario de *Bleak House* existe como producto de un proceso representacional que significa, no la Inglaterra victoriana como tal, sino ciertas formas victorianas de significar. La novela no introduce la historia imaginaria como una manera de presentar la historia real; su historia es imaginaria porque negocia con una experiencia ideológica particular de la historia real. En ese sentido, es útil pensar en el texto no simplemente como un producto de la ideología, sino como una necesidad de dicha ideología, no en un sentido empírico, pues ciertamente han existido las ideologías sin la literatura, sino teórico. En

[1] Me alegro de poder señalar en este sentido la consonancia en el punto de vista entre la crítica materialista y *Apology for Poetry* de sir Philip Sidney.

dicho sentido, ficción es el término que le daremos a la total autorrepresentación de la ideología, única forma lógica que puede adoptar esa total representación. Y esto no es porque la ficción no sea «cierta», siendo un vehículo adecuado para la «falsa conciencia», sino que, para poder reconstruir las autorrepresentaciones de la sociedad, nos encontraremos finalmente con la necesidad de desvincularla de «realidades» particulares y movilizarla bajo la forma de situaciones que, al ser imaginarias, permiten la variedad, la permutación, la economía y la flexibilidad que se le niega a una mera reproducción de la vida cotidiana.

La carencia por parte del texto literario de un referente real directo constituye una de sus características más notables: su ficcionalidad. A este respecto existen conocidos problemas con textos ficcionales que contienen una importante cantidad de materiales «fácticos» o de textos eminentemente «fácticos» que contienen elementos ficticios. Pero para nuestro caso es suficiente indicar que la ficcionalidad es la característica general más notable de un texto literario y que esto se refiere no a la ficcionalidad literal de los acontecimientos y respuestas del texto (pues pueden ser históricamente verdaderos) sino a ciertos modos de producción de dichos materiales. La experiencia biográfica de un poeta se hace ficcional cuando es producida en una forma poética. Cuando un modo de producción específico da lugar a un objeto diferente llama nuestra atención, no sobre la fidelidad biográfica o la importancia de la experiencia, sino sobre su función como parte de una estructura de representaciones de una historia más general. (De ahí, entre otras cosas, que surja, sin duda, la noción convencional de la «universalidad» del arte.) El principal constituyente de este modo de producción estético es, como ya he apuntado, un cierto dominio (o «exceso») de la práctica significante sobre el significado, de tal manera que cuando el significado es más abstracto, putativa o virtualmente, el proceso de significación experimenta una cierta relajación. Lo que convencionalmente se llamaría discurso literario «típico» –al menos lo que comúnmente se entiende por tal discurso: lo «poético»– se caracteriza por dicha distorsión de las relaciones normativas entre el significado y el significante. El efecto de esa distorsión tiene lugar para destacar e intensificar la práctica significativa misma, así como para producir, en el argot formalista, la «desfamiliarización» de la experiencia. Éste no es el caso de todo discurso literario: no es cierto, por ejemplo, para gran parte del lenguaje realista ni para el naturalista. Pero, no obstante, el lenguaje «poético» revela una relación entre el significado y el significante que también comparten, aunque de manera menos obvia, los textos realistas y naturalistas. Simplemente quiero decir que una frase como «Tú, novia todavía intacta de la quietud»*, pertenece, evidentemente, al discurso literario, mientras que otra frase como «Al cabo de un rato me marché del hospital y volví al hotel bajo la lluvia», puede o no pertenecer a dicho discurso dependiendo del contexto. De hecho, ambas frases pertenecen al discurso literario, careciendo de un referente particular real. Lo que ocurre es que en el primer caso esa ausencia se inscribe en las propias letras del texto que proclaman la carencia de un objeto real por la desproporción interna de sus elementos, ostenta su relativa autonomía respecto a lo real por medio de la estructura formal de su proposición. La elocuencia misma de lo «poético» es lo que alude a un tipo de silencio. La prosa realista, por otra parte, «simula» tener un referente real en cada una de sus frases pero desenmascara esa simulación por medio de su *status* como discurso completo («novela»). En ese sentido, lo «poético» es su verdad oculta, presentando en su propia microestructura el carácter macroestructural de la obra realista.

* «Thou still unravish'd bride of quietness» es el verso inicial de la «Oda a una urna griega» de John Keats. *[N. del T.]*

Claro que las relaciones literarias entre el significado y el significante no se encuentran dadas de una vez por todas como un invariable absoluto. Por el contrario, cambian y mutan como respuesta a las determinaciones de la ideología estética, como demostró Roland Barthes para un periodo concreto de la historia de la literatura francesa en su *Le Degré zéro de l'écriture*. Un texto puede «destacar» sus significantes hasta el punto de deformar, distanciar y desfamiliarizar radicalmente sus significados o puede, estrictamente, aplacar dicho exceso con una aparente conformidad respecto a la lógica de su «contenido». Este contraste estético no debe ser malinterpretado como político, es decir, como si el primer texto fuera necesariamente «progresista» y el último inevitablemente «reaccionario». La desfamiliarización puede revitalizar una ideología con fines reaccionarios y, por lo tanto, el texto conformista, «trasparente», tiene que ser juzgado de acuerdo con su «conformidad». Pero, en todo caso, el contraste resulta equívoco si sugiere que algunos textos *realmente* distancian su objeto, mientras otros realmente se corresponden con él. Ambas afirmaciones son descripciones metafóricas de efectos estéticos alternativos: no articulan una relación general cambiante entre texto, ideología e historia. Ningún texto, literalmente, «se corresponde con su contenido», sino que adecua sus significantes a unos significados distintos de él mismo. De lo que se trata no es de si existe una relación entre el texto y un significado separable, sino la relación entre la significación textual (que incluye «forma» y «contenido») y esas significaciones más penetrantes que llamamos ideología. Ésta no es una relación que pueda medirse, simplemente, por el grado en que el texto destaca sus significaciones, aunque dicha práctica en algunos textos pueda producir, o ser producida, por una peculiar relación con la ideología, pues incluso los textos «prosaicos» reproducen –aunque no en cada una de sus frases– el dominio del significante sobre el significado que ostenta el poema. Lo reproduce en toda su estructura, en la distribución interna de sus ele-

mentos, caracterizada por un alto grado de relativa autonomía que es posible sólo porque no tiene un referente real concreto.

Sigue pendiente de solución la posible ambigüedad respecto a lo que constituye con precisión el «significado» de la obra literaria. El significado *dentro del texto* es lo que yo he llamado su «pseudorrealidad», las situaciones imaginarias que trata el texto. Pero esta pseudorrealidad no se corresponde directamente con la realidad histórica, sino que es un efecto o aspecto de todo el proceso de significación del texto. Lo que significa todo ese proceso es la ideología que, a su vez, es una significación de la historia. Las relaciones de las que hablo pueden aclararse con un simple diagrama:

TEXTO → significante/ significado} significación
–
IDEOLOGÍA → significado/significante
–
HISTORIA

La distorsión en la relación entre significante y significado en un discurso literario «prototípico» es un efecto de la relación entre dicho discurso como un todo y la ideología. Los materiales de un texto son más ideológicos que históricos –porque el texto existe en el «hueco» que se abre entre él y la historia– y es por esto por lo que carece de un referente real concreto y por lo que muestra dicha carencia en la relativa autonomía de su estructuración. El texto «poético» también lo muestra en su desproporción de significante y significado mediante la cual se proclama la ausencia de un objeto histórico concreto, puesta de manifiesto en la propia predominancia del proceso significativo sobre la «pseudorrealidad».

Sin embargo, necesitamos ser más precisos tanto sobre la ideología que elabora el texto como sobre el proceso de dicha elaboración. Formular esa cuestión de esta manera ya es arriesgarse a falsificarla pues, el texto, como analizaré más adelante, no simplemente «toma» materiales ideológicos extrínsecos a él. La ideología existe antes del texto, pero la *ideología del texto* define, opera y constituye dicha ideología de maneras no premeditadas por la ideología misma. La producción particular de ideología que podemos llamar «la ideología del texto» no tiene una preexistencia, sino que es idéntica al texto mismo. Lo que aquí está en cuestión, de hecho, es una doble relación, no sólo la relación objetivamente determinable entre texto e ideología, sino también (y simultáneamente) esa relación ostentada, ocultada o mistificada por el propio texto. Todo texto implícitamente manifiesta una relación con sus materiales preexistentes, apuntando (en contraste con Trollope y Mallarmé) con cuánta anterioridad lo preexisten. Tampoco esta relación es necesariamente monolítica, pues una obra puede reconocer su dependencia respecto a lo preexistente en algunos de sus elementos y la pura autonomía de otros.

La ideología «pre-textual» se presenta en la obra de diversas formas: con un «lenguaje ordinario», símbolos y convenciones acreditados, códigos de hábitos perceptivos y otros artefactos. También se ofrece de maneras más formales: en todas esas fórmulas estéticas, políticas y éticas que pueden penetrar en el «lenguaje ordinario» y, al mismo tiempo, surgir de él como cristalizaciones distintivas del significado. No hay que olvidar que la obra puede establecer una relación relativamente directa con dichas fórmulas. Es cierto que la ideología, con gran frecuencia, se presenta ante el texto como «vida» más que como categoría, como un material inmediato de la experiencia más que como un sistema de conceptos. Pero la mayor parte de la literatura de la cristiandad, del neoclasicismo, del estalinismo permite que la ideología entre en el texto de una forma relativamente «pura», ensayando sus categorías de manera que, hasta cierto punto, las desvinculan de las contingencias de la «vida». En esos casos podemos observar relaciones directas frecuentes entre:

1. Categorías ideológicas «generales»
2. Discursos ideológicos «generales»
3. Categorías ideológicas estéticas
4. Discursos ideológicos estéticos
5. Texto

En el caso del estalinismo, por ejemplo, las categorías estéticas («realismo socialista») portan una relación directa peculiar con la «ideología general», produciendo modos de discurso estético que parecen meras imitaciones de los modos ideológicos «generales». Sin embargo, incluso en dichas obras no puede haber dudas sobre la reducción del discurso textual al ideológico. Las categorías de una ideología producen una serie de significaciones ideológicas que forman los materiales inmediatos del texto y, dichas significaciones, pueden ser entendidas como una «producción» concreta de las categorías ideológicas. El estudio del texto es el estudio de la producción de esas categorías producidas –un análisis de la producción ideológica al cuadrado. En la obra puramente ideológica, los discursos ideológicos son producidos de manera que parecen «volver» hacia las categorías que les dieron origen. Esto no se puede entender a la manera hegeliana, es decir, que el texto «universaliza» sus materiales, descubriendo lo general en lo particular. Dicha obra no revela su ideología al «elevar» lo particular a lo general, sino que lo hace en la misma particularidad de sus operaciones sobre él, en un conjunto preciso de mutaciones y desplazamientos que producen el efecto de una simple «imitación».

Sin embargo, hay otros textos en los que los materiales apropiados para la producción son más evidentemente los de la ideología «dominante», espontáneamente ocultada en la experiencia inmediata y, por lo tanto, «inconsciente» de su estructura categórica. En ese caso la ideología llega al

texto intensivamente *elaborada*, preparada para las operaciones transformativas del texto. La relación de la obra literaria con el «lenguaje ordinario» resulta relevante pues es en el «lenguaje ordinario» donde se produce la ideología, se trasmite y se naturaliza, siendo la relación del texto con ella un índice crucial de su carácter ideológico. Dejando a un lado las obras cuya «relación» con el lenguaje ordinario es la negación directa –por ejemplo, las escritas en la lengua extranjera de una clase imperial dominante– todo texto comporta alguna relación con el discurso común de su sociedad. Pero hay una clara diferencia entre el texto que parece reproducirlo («parece», pues esto también es una convención –tenemos que aprender a leer dicho texto) y la obra cuyos mecanismos trasmutan radicalmente ese lenguaje. Tampoco es sólo una cuestión del lenguaje en sentido estricto pues, decir que todo lo que ocurre en el texto ocurre en términos lingüísticos, es como decir que todo lo que ocurre en el mundo es por Dios. Dicha afirmación es de una aplicación tan general que se anula a sí misma dejando todo como estaba. Los mecanismos lingüísticos de *The Faerie Queene* o *Finnegans Wake*, marcan un conjunto de mutaciones de «discursos» ideológicos en un sentido más amplio –percepciones, asunciones, simbolizaciones–. Por medio de la intervención de la ideología estética se logra una producción de categorías ya producidas, de manera que se podría decir que en esta producción al cuadrado se encuentra la verdadera relación del texto con la ideología. El texto, por medio de sus mecanismos formales, establece una relación transformativa entre él mismo y la ideología, lo cual nos permite percibir los contornos, normalmente ocultos, de la ideología de la que surge.

Esa es la posición que Louis Althusser presentaba en un pasaje bien conocido de su *Lenin y la filosofía*:

> *Yo no considero el arte real entre las ideologías*, si bien el arte tiene una relación muy particular y específica con la ideología [...] El arte (es decir el auténtico arte, no las obras normales o mediocres) no nos ofrece exactamente *conocimiento* en *sentido estricto* y, por lo tanto, no reemplaza al conocimiento (en el sentido moderno: el conocimiento científico), sino que lo que no ofrece mantiene, no obstante, una cierta *relación* específica con el conocimiento. Esa relación no es de identidad sino de diferencia. Me explicaré. Creo que la peculiaridad del arte es "hacernos ver", "hacernos percibir", "hacernos sentir" algo que *alude* a la realidad [...] Balzac y Solzhenitsyn nos dan una visión de la ideología a la que alude su obra y de la que constantemente se alimenta, una visión que presupone una *retirada*, un *distanciamiento interno* respecto a la misma ideología de la que surgen sus novelas. En cierto modo nos hacen "percibir" (pero no conocer) *desde dentro* la misma ideología a la que se encuentran sujetos...[2]

[2] *Lenin and Philosophy*, Londres, 1971, pp. 203-204.

Éste es un planteamiento sugerente pero radicalmente insatisfactorio. Para empezar, nos encontramos con la notable evasión del arte «real» y «auténtico», tan ambiguo como el concepto del texto «válido» de Lucien Goldmann. En ambos casos, se inserta ilegítimamente un juicio valorativo sobre lo que se supone que tiene que ser una presentación científica de las estructuras del arte como tal. Que tenga lugar el proceso aquí descrito ¿es algo *constitutivo* de la «autenticidad» estética o simplemente se sigue de obras cuya «autenticidad» se tiene que establecer por medio de otros criterios? ¿Es la obra «real» porque nos permite percibir la ideología de la que parte? Y de ser así, ¿cómo es éste un juicio estético? ¿o es ese distanciamiento un efecto de un valor que tiene otras determinantes? ¿Y cómo se logra, exactamente, ese distanciamiento? Pierre Macherey elabora su argumentación apuntando que son los efectos de la forma lo que el texto otorga a la ideología[3]. Pero dejar este asunto ahí es como presentarse convicto de formalismo, pues, aunque sea cierto que la relación del texto con la ideología se encuentra crucialmente afectada por su forma, ésa no es toda la verdad. Althusser y Macherey parecen querer rescatar y redimir al texto de la vergüenza de lo meramente ideológico, si bien en estos pasajes sólo lo pueden hacer recurriendo a un lenguaje nebulosamente figurativo («aludir», «ver», «retirarse») lo cual le concede una cualidad meramente retórica a la distinción entre el «distanciamiento interno» y las nociones recibidas de la «trascendencia» de la ideología por parte del arte. Es como si lo estético tuviera que recibir, misteriosamente, un *status* privilegiado pero, en esta ocasión, de una vergonzante manera oblicua. Si el arte «real» no tiene que ser considerado entre las ideologías ¿establece una región especial dentro de la formación social, añadida a las categorías althuserianas de lo económico, político, ideológico y científico? Eso sería conferirle, sin lugar a dudas, un privilegio considerable –yo diría que excesivo–. El hecho es que Macherey, en concreto, se ve forzado a adoptar esa posición cuasi formalista por la lógica de su forma de entender la ideología misma. Pues, si hablamos de la ideología como «ilusión» (término de Macherey), entonces sólo podrá aproximarse al *status* de un tipo de conocimiento en virtud de cierta *mise-en-scène* formal. Pero si la ideología no es conocimiento tampoco es pura fantasía. El texto establece una relación con la ideología por medio de su forma, pero lo hace a partir de la base del *carácter* de la ideología con la que trabaja. Es el carácter de esa ideología, *en conjunción con* las operaciones trasmutativas de las formas literarias que produce o facilita, lo que determina el grado en el que el texto alcanza percepciones significativas o insignificantes. Engels no atribuía la validez de las percepciones de Balzac, ni Lenin las de Tolstoi, ni Trotsky las de Maiakovski, meramen-

[3] *Pour une théorie de la production littéraire*, París, 1974, pp. 77-83.

te a la función inherente o reveladora de la forma. El proceso del texto es el proceso mediante el que la ideología produce las formas que la producen, determinando en general, por consiguiente, tanto los instrumentos como los mecanismos en funcionamiento, así como la naturaleza misma del proceso. Es cierto que al producir ideología el texto le concede una forma, pero dicha forma no es arbitraria, como sugeriría el planteamiento de Macherey respecto al texto «que confiere ideología a la forma», pues la forma conferida se encuentra determinada, en última instancia, por la «forma» de la problemática con la que opera el texto. Claro que ésa no es una determinación *rigurosa*, pues la misma ideología puede ser producida por diversas formas literarias. Pero, sin embargo, facilitará una serie de formas posibles e incapacitará otras. Los «materiales» con los que trabaja el texto se ofrecen a él bajo una «forma» determinada, como significaciones organizadas y clasificadas con mayor o menor coherencia, y constituyen en parte lo que Fredric Jameson ha llamado la «lógica» del contenido del texto[4]. Naturalmente, no se trata de que la rudimentariedad de la ideología surja de una derrota, proposición que funciona en paralelo con la asunción burguesa de que el arte ordena el «caos» de la experiencia. La ideología es una formación relativamente coherente que determina, de manera amplia, las definiciones y distribuciones estructurales del significado que nosotros denominamos forma literaria. Pero las formas del texto no son, por otro lado, meros epifenómenos de un «contenido» ideológico. La forma del contenido ideológico –la estructura categórica de la problemática ideológica– tiene un efecto *generalmente* determinante en la forma del texto y no menor en la determinación del género. Pero, claro está que, la forma del propio texto no es idéntica a su género, sino que es un producto único de él.

Si la obra literaria puede ser entendida como un producto ideológico al cuadrado, es posible ver cómo esa doble producción puede cancelarse a sí misma, invertirse dando lugar a una analogía del conocimiento, pues, al producir representaciones ideológicas, el texto se muestra particularmente intenso, compacto y coherente respecto a las categorías a partir de las que dichas representaciones se producen. Tal vez, «mostrar» sea, en este sentido, un término equívoco puesto que no todo texto pone en evidencia sus categorías ideológicas en su superficie: la visibilidad de dichas categorías depende de los modos precisos de elaboración que tenga el texto, así como de la naturaleza de las propias categorías. De hecho, en la mayoría de las obras, ocultar y «naturalizar» las categorías ideológicas es el efecto provocado por los modos de producción, disolviéndolas en la espontaneidad de lo «vivido». En este sentido, lo que la ideología hace con la historia, la obra literaria lo eleva al cuadrado, produciendo como «naturales» los significados que la historia utiliza para naturalizarse a sí misma. Pero la obra muestra, simultáneamente (si no a la mirada ocasional sí a la crítica) cómo esa naturalidad es el resultado de una producción en particular. Si el texto se muestra como «natural», también se manifiesta como artificio construido y es en esa dualidad donde se puede discernir su relación con la ideología.

[4] Véase su *Marxism and Form,* Princeton, 1971, pp. 327-340.

Por lo tanto, resulta esencial examinar dos formaciones mutuamente constitutivas en conjunto: la naturaleza de la ideología elaborada por el texto y los modos estéticos de esa elaboración. Pues el texto puede operar con una ideología que contenga elementos de lo real y, al mismo tiempo, «disolver» dichos elementos, por completo o en parte, por medio de su elaboración. Por el contrario, una ideología notablemente «empobrecida» puede ser trasmutada por las formas estéticas en algo que se aproxima al conocimiento. También son posibles situaciones más complejas. Podríamos decir, por ejemplo, que un poema como *The Waste Land* surge de una problemática potencialmente más «productiva», según el alcance y complejidad de las preguntas que es capaz de plantear que, digamos, la poesía georgiana, pero que dicho potencial se encuentra «bloqueado» o reprimido por el efecto peculiar de sus formas mitológicas. Pero también se podría decir que dichas formas son inherentes a la problemática misma y que son los mecanismos dislocadores y experimentales del poema los que trasmutan esa problemática en percepciones que normalmente se encuentran fuera de su alcance. La ideología y el modo de producción estética son formaciones típicamente complejas entre cuyos elementos resultan posibles múltiples relaciones de homología y contradicción.

Otro de los puntos débiles en el planteamiento de Althusser se encuentra en lo que podríamos llamar su enfoque en el consumidor. Es como si el *lector* fuera el que garantizara, en última instancia, la validez del texto –como si nuestra (¿de quién?) forma de «ver» y «sentir» la ideología en la que se «baña» el texto (terminología ominosamente gestual) fuera la que asegurara su «autenticidad»–. Es cierto que la obra misma es la que produce dicho efecto, pero porque los mecanismos de ese proceso quedan sin ser examinados y el enfoque pasa a la «respuesta del lector». La problemática liberal humanista queda preservada de diferente manera: ahora, simplemente, es la ideología y no la realidad, lo que se nos revela en un momento de iluminación privilegiado. Parece necesario volver sobre el proceso productivo del propio texto. Ya he indicado que el texto ideológico, relativamente «puro», produce unos discursos ideológicos que quedan revertidos a las categorías que les dieron origen. Pero también son posibles otras relaciones entre texto e ideología y no se pone en duda la existencia de una relación históricamente inmutable. Otros textos producen discursos ideológicos de tal manera que muestran distintos grados de conflicto interno y desorden, un desorden producido por los desplazamientos y mutaciones de la ideología, impuestos sobre el

texto por la necesidad de llegar, según las leyes de su producción estética, a una «solución» de sus problemas. En dichos textos, la relativa coherencia de las categorías ideológicas se revela bajo la forma de un ocultamiento, por la propia incoherencia del texto, por el significativo desorden al que se ve arrojado en sus esfuerzos por operar sus materiales en interés de una «solución».

Es importante, en este caso, no tomar demasiado literalmente el término «solución». Con «solución» no me refiero, simplemente, a la respuesta determinada para una pregunta, que no es el caso de la mayoría de la literatura modernista y posmodernista. Utilizando un sentido menos literal, todo texto puede ser entendido como un «problema» para el que hay que encontrar una «solución», siendo el proceso del texto un proceso de resolución de dicho problema. Es decir, todo texto propone una situación inicial que luego experimenta ciertas mutaciones: en todo texto ocurre algo. Esto resulta más evidente en la narrativa, la estructura más simple del *a-b-c*, en la que *b* interviene para mutar a *a* en *c*. Pero eso también es cierto en obras no narrativas, incluso en el más terso poema imaginista. Con «problema» me refiero a los elementos iniciales dados de un texto con los que hay que *hacer* algo y sólo en ciertos textos (en concreto en los narrativos) ese *hacer* es formalmente entendido como diacrónico. Los elementos iniciales del texto no tienen que ser *temporalmente* iniciales, e incluso aunque lo sean, se trata de un índice meramente formal o genérico de un proceso de resolución de un problema que es esencialmente sincrónico. La estructura narrativa de *Tom Jones* muta la situación inicial de Tom en la entrada del Paraíso, en una serie de episodios que se «resuelven» con la disposición final de la novela. Pero ese eje diacrónico no es otra cosa que el índice de la «resolución» sincrónica de ciertos conflictos ideológicos persistentes (libertad/autoridad, fraternidad/jerarquía, caridad/prudencia, etc.) que en otros textos de la misma época –los *Moral Essays* de Pope, por ejemplo– asumen dicha forma «sincrónica» directa. No apunto esto para defender que el eje diacrónico sea meramente contingente, un nivel fenomenológico del texto, sino, por el contrario, resulta ideológicamente significativo que una cierta coyuntura del «problema» tenga que ser «cronologizada», dispuesta en cadena. Pero, problema y solución siempre aparecen juntos, como descripciones alternativas de los modos de operación del texto sobre su ideología. Repito, no se trata de que el texto necesariamente proporcione una respuesta concreta para una pregunta específica, pero la naturaleza de una «no solución» es tan importante como la de una «solución». Ningún texto carece de resolución en el sentido de quedar parado. Si se trata de un texto «terminado» –y estrictamente hablando no puede haber otros pues el texto que recibimos está completo y eso forma parte de su definición– su «no solución» debe significar. Sin embargo, de lo que se trata es de esa «no solución» y no de otra cosa, de una «no solución» determinada por la manera en que el problema ha sido planteado. En este sentido, todo texto es la respuesta a su propia pregunta, proponiéndose sólo aquellos problemas que puede solucionar o los que puede dejar sin resolución sin poner en duda los términos de su problemática. Problema y solución son sincrónicos pues el texto elabora sus materiales de tal manera que los presenta desde un comienzo como formas «resolubles» (o aceptablemente irresolubles) ante el mismo hecho de intentar resolverlos. Por lo tanto, es importante leer el texto a la inversa para examinar la naturaleza de sus «problemas» a la luz de sus «soluciones». Dados los elementos iniciales de la obra, podemos construir a partir de ellos una tipología de «soluciones» ideológicamente permisibles y ése es uno de los sentidos en los que se podría decir que la obra «se determina a sí misma». Dentro de una coyuntura determinada de la ideología «general» y «estética», sólo son posibles ciertas permutaciones de los elementos textuales: habiendo establecido *a*, el texto puede establecer *b* o *c*, pero no *x*. De hecho, en el carácter dual del texto que resulta de esto –con su combinación de suspense y lógica interna, apertura y cierre, libertad de juego y fijación, lo provisional y lo determinado– es donde se encuentra la experiencia de la *lectura*.

Es importante comprender lo cercano de la relación entre lo «ideológico» y lo «estético». El texto no simplemente recoge conflictos ideológicos para «resolverlos» estéticamente, pues el carácter de dichos conflictos se encuentra ya predeterminado por los modos textuales en los que se producen. El modo que tiene un texto de resolver un conflicto ideológico en particular puede generar conflictos textuales en otra parte –en otros niveles del texto, por ejemplo– que, a su vez, tienen que ser «procesados». Pero, en ese caso, la obra está «procesando» el conflicto ideológico bajo la forma de la resolución de problemas estéticos específicos, de tal manera que el proceso de resolución de problemas del texto nunca es meramente una cuestión de su referencia externa respecto a ciertos puntos esenciales ideológicos preexistentes. Más bien se trata de cómo se presenta a sí mismo lo «ideológico» bajo la forma de lo «estético» y a la inversa, de una solución «estética» al conflicto ideológico que produce, a su vez, un problema estético que requiere una resolución ideológica. No es que, simplemente, la ideología proporcione los «materiales» para las operaciones estéticas formales del texto, sino que el proceso textual es una articulación mutua compleja de los dos, en la que los modos estéticos definen y determinan los problemas ideológicos para que puedan seguir reproduciéndose, pero sólo dentro de los límites y sujetos a los problemas que su propia predeterminación de lo ideológico establece. Ésta es una de las maneras en las que el proceso de conflicto y resolución resulta sincrónico y no diacrónico. Cada frase, cada imagen del texto, dado que, al mismo tiempo, se encuentra determinada y ejerce una determinación sobre el todo, dado que siempre son producto y productoras, des-

tino y partida, son, a la vez, «respuesta» y «pregunta», poniendo en marcha nuevas posibilidades de conflicto en el mismo momento en que asumen el peso de una «solución» provisional. Por lo tanto, podríamos decir que el texto, en este sentido, «se produce a sí mismo», pero lo hace en una constante relación con la ideología que le permite esa relativa autonomía, de tal manera que esa incesante elaboración y recuperación de sus propias líneas de significado es, simultáneamente, la producción de una ideología determinante. También podríamos decir que *la relación del texto consigo mismo* es problemática porque es, simultáneamente, una relación con ciertos problemas ideológicos. Por lo tanto, el texto nunca es uno consigo mismo, pues si lo fuera no tendría absolutamente nada que decir. Se trata, más bien, de un proceso de *llegar a ser* uno consigo mismo, un intento por superar el problema de sí mismo, un problema producido por el hecho de que el texto mismo sea la producción, más que el reflejo, de una «solución» ideológica.

En este punto resulta útil volver a referirse a la obra de Pierre Macherey. Macherey defiende que las obras literarias son internamente disonantes y que dicha disonancia procede de su peculiar relación con la ideología. La distancia que separa a la obra de la ideología se materializa en la distancia interna que, podríamos decir, separa la obra de sí misma, que la empuja a una incesante diferencia y división de significados. Al poner la ideología en funcionamiento, el texto necesariamente ilumina las ausencias y comienza a «hacer hablar» a los silencios de esa ideología. El texto literario, lejos de constituir cierta plenitud unificada de significados, lleva inscritas dentro de sí las marcas de determinadas ausencias que trastocan sus diversos significados en conflictos y contradicciones. Esas ausencias –lo *no dicho* de una obra– son precisamente las que la vinculan con su problemática ideológica: la ideología está presente en el texto en la forma de sus elocuentes silencios. La labor de la crítica, por lo tanto, no es la de situarse dentro del mismo espacio del texto, permitiéndole decir o completar lo que él, necesariamente, deja sin decir. Por el contrario, su función es instalarse en el mismo estado incompleto de la obra para teorizarlo, explicar la necesidad ideológica de esos «*no dichos*» que constituyen el propio principio de su identidad. Su objeto es lo *inconsciente* de la obra, aquello de lo que no es, ni puede ser consciente. Lo que el texto «dice» no es este o aquel significado, sino, precisamente, su diferencia y separación: articula el espacio que, a un tiempo, divide y une los diversos sentidos del texto. La labor de la crítica es demostrar cómo el texto es «vaciado» por su relación con la ideología, cómo al poner en funcionamiento esa ideología se enfrenta a las lagunas y límites que son el producto de la relación de la ideología con la historia. Una ideología existe porque hay ciertas cosas de las que no se debe hablar. Al poner en funcionamiento la ideología, el texto comienza a iluminar las ausencias que son el fundamento de su discurso y, al realizar

esto, nos ayuda a «liberarnos» de la ideología de la que ese discurso es producto.

Es importante señalar que ese planteamiento de Macherey sugiere la posibilidad de un encuentro entre la crítica marxista y el gran científico que, con tanta frecuencia, ha aparecido en dicha crítica como un elocuente silencio: Freud. En su *Interpretación de los sueños*, así como en otras partes, Freud plantea que el analista de los sueños debe penetrar en el contenido manifiesto del sueño para descubrir su contenido latente. Pero éste no es un ejercicio simplemente hermenéutico, dado que la labor del analista no sólo consiste en mostrar el significado de un texto distorsionado, sino en exponer *el propio sentido de la distorsión del texto*. Es decir, el psicoanálisis debe reconstruir lo que Freud llamaba el «funcionamiento del sueño», el verdadero proceso de producción del sueño. La «verdad» del sueño se encuentra, precisamente, en su distorsión. De hecho, el analista debe desnudar lo que Freud denominaba la «capa superior del sueño», que es el resultado de una elaboración secundaria del sueño realizada por el consciente después de que el individuo despierte. Pero esto es simplemente una preparación para captar la capa más profunda del sueño, los símbolos que expresan un contenido latente bajo un disfraz.

La «capa superior del sueño» de Freud existe para sistematizar el sueño, llenar sus lagunas, suavizar sus contradicciones y producir a partir de ella un texto relativamente coherente. Pero bajo esto se encuentra el propio texto del sueño, el real, el incompleto, el dividido, el mutilado, que se resiste a la interpretación –una resistencia que se manifiesta en las asociaciones dudosas del paciente, en sus olvidos de partes de su texto–. Freud creía que esta presión de la resistencia se encuentra en la misma raíz de la génesis del sueño y es la responsable de «las lagunas, obscuridades y confusiones que pueden interrumpir la continuidad del mejor de los sueños». El sueño, como texto distorsionado y mutilado, es un conflicto y un compromiso entre el material inconsciente que busca expresión y la intervención de un censor ideológico. La típica consecuencia de esto es que lo inconsciente es capaz de decir lo que quiere pero no de la manera en que quiere decirlo, sino sólo de forma distorsionada, suavizada y, tal vez, irreconocible. Esa disonancia es especialmente clara en las lagunas del sueño: «las rupturas en el texto», indicaba Freud, «son lugares en los que ha prevalecido una interpretación que es ajena al ego aunque sea un producto del ego».

Tal vez, «la capa superior del sueño» de Freud se corresponde con lo que Macherey llamaba crítica «normativa»: esa crítica que *rechaza* el texto como es, lo corrige frente a una construcción ideal, redonda de lo que debería ser y rechaza la naturaleza determinada de su presencia parcial, conflictiva. Al considerar el texto como la representación ficticia de un objeto ideal que lo «precede», y el presente ideal dentro del texto como una verdad y esencia de la que se desvía, el típico gesto de la críti-

ca normativa es inscribir un «podría ser mejor» en los márgenes de la obra. La ilusión crítica «normativa», como tal, es meramente un desplazamiento de la falacia empírica que «recibe» la obra como algo dado espontáneamente. La crítica normativa interviene para tratar y modificar el texto para que pueda ser mejor consumido. La capa superior del sueño es, por tanto, análoga al texto literario según lo define la crítica normativa y como se define a sí mismo –el texto como «quisiera» ser, espontáneo, completo e ideológico–. El sueño-texto real, por el contrario, se corresponde con el texto literario según es definido por la crítica científica y, por tanto, inconsciente de sí mismo, constituido por esa relación con la ideología de la que no puede hablar directamente y que sólo puede manifestar en sus mutilaciones. Tanto Freud como Macherey explican las lagunas e hiatos del texto refiriendo el discurso en cuestión a las condiciones de su producción. De hecho, el propio Macherey establece ese paralelismo cuando comenta que Freud situaba el significado del sueño en otra parte, fuera de sí mismo, en la estructura de la que él es un producto. Tanto en el caso del sueño como del texto literario, esa estructura no está «microcósmicamente» presente dentro del discurso, sino que es, precisamente, lo que lleva dicho discurso a la asimetría. La ideología aparece «en» el texto como un modo de desorden. Por consiguiente, la labor tanto de la crítica como del análisis del sueño es la de articular eso de lo que habla el discurso sin decirlo o, más precisamente, examinar los mecanismos de distorsión que producen ese discurso fracturado, reconstruir el proceso por medio del cual el texto sufre un desplazamiento interno en virtud de sus relaciones con sus condiciones de posibilidad.

Tal vez, la «capa superior de los sueños» de Freud podría corresponderse con lo que denominaríamos el texto «fenoménico», con esa plenitud autocoherente del sentido que se ofrece «espontáneamente» a la mirada escrutadora como un discurso continuamente «legible». Es esta presencia fenoménica del texto la que, dentro de la ideología burguesa, desempeña una función en la constitución del lector como sujeto coherente, centrado en el espacio privilegiado de un significado totalmente apropiado. Pero a través de esa presencia fenoménica se podría construir el texto «real», el discurso que el texto fenoménico oculta con su constante sellado. Claro está que el crítico no es un *terapeuta* del texto, su labor no es la de curarlo o completarlo, sino la de explicar por qué es como es. No obstante, la analogía entre la crítica y el análisis de los sueños resulta sugerente, no sólo por las semejanzas entre el texto y los sueños como modos de discurso. En ambos casos, la problemática relación entre ellos y sus condiciones de producción da lugar a un discurso *inherentemente* ambiguo, de tal manera que los términos con los que Freud caracterizaba los mecanismos del sueño apuntan a la «literariedad»: el sueño como un lenguaje desgramaticalizado con un énfasis semántico cambiante que opera a través de «compresiones vagamente relacionadas», amalgamas y condensaciones de sus materiales que pueden suponer la suspensión de reglas lógicas elementales. Dicha ambigüedad es la apropiada para el desplazamiento y la elisión del significado y, por lo tanto, es un modo igualmente apropiado para el texto literario. Ya he planteado que el alto grado de relativa autonomía del texto respecto a lo real produce su típica *concreción*, su peculiar concentración de significados sobredeterminada, pero esta concentración también da lugar a la prototípica ambigüedad, a la naturaleza polisémica del lenguaje literario. Dado que el discurso literario no tiene un referente real en particular, sus significaciones siguen siendo múltiples y, en parte, «abiertas», de manera que permiten esos desplazamientos y elisiones del significado ocasionados por su relación con la ideología.

La concepción de Macherey sobre la relación texto-ideología es fértil y sugerente, pero también hay que decir que es parcial. El concepto central de *ausencia* se comporta en su obra como un nexo teórico entre los elementos marxistas y estructuralistas del pensamiento, es decir, le permite mantener un alto grado de autonomía del artefacto al tiempo que, simultáneamente, lo relaciona con la historia. En otras palabras, es un concepto absolutamente necesario si tiene que cohabitar una teoría del lenguaje literario esencialmente formalista con el materialismo histórico (si queremos trascender los debates literarios rusos de los veinte de un solo golpe). Pero no sólo hay algo curiosamente hegeliano en el concebir la identidad de la obra como constituida en su totalidad por lo que no es, sino que, una concepción esencialmente negativa de la relación del texto con la historia, al tiempo que plantea una comprobación saludable de los modelos excesivamente positivos empleados por cierta teoría neohegeliana y marxista «vulgar», también comporta el peligro de su propia forma de dogmatismo. Pues no es invariablemente cierto que un texto se vea arrojado a un penoso desorden interno por su relación con la ideología, o que dicha relación consista en que el texto fuerce a la ideología frente a la historia que niega. Ya hemos visto que hay textos que establecen una relación menos «tensa» con la ideología, sin que meramente la «reproduzcan». *Essay on Man* de Pope es una versión muy «producida» de una ideología que no por eso se encuentra en conflicto consigo misma, donde las contradicciones aceptables («paradojas») inherentes a la ideología pueden ser negociadas sin notables automutilaciones. Hay otros textos que al elaborar, desplazar y trasmutar los componentes ideológicos en nombre de una solución, muestran un conjunto de disonancias que, sin embargo, no les llevan a una importante autocontradicción. En dichos textos, el discurso ideológico elegido es, con frecuencia, más «inocente» de tener una determinación ideológica directa, son más impuros y ambiguos desde este punto de vista y, por tanto, al necesitar ser producidos con mayor rigor, traicionan en este acto a un cierto índi-

ce de obstinación respecto al modo de producción. Es como si las categorías ideológicas en juego no determinaran espontáneamente a sus discursos apropiados, sino que «presentaran» para la operación estética un número de alternativas e indeterminaciones, indeterminaciones de las que deben «despojarse», pero que, en mayor o menor grado, pueden seguir agrupadas en torno a ellos en el producto final. Una vez más, algunos poemas de Pope podrían servirnos de ejemplo, pues parte del «efecto estético» particular de esas obras se encuentra en la constante visibilidad dramática de los mecanismos de transmutación estética, visibilidad que, al mismo tiempo, se oculta y «naturaliza». Es decir, el texto presenta en sus materiales una ilusión de «libertad» limitada, como si su peso específico y su alusividad les permitiera escapar del sometimiento al procesamiento estético, sólo para demostrar que dicho sometimiento es, después de todo, inexorable. Las palabras y las frases muestran sus lugares en discursos «pre-textuales» para ceder el paso a la inevitabilidad de su locus textual y, por tanto, de su lugar dentro de su específica formación ideológica. Una vez más, hay textos donde, como indicaba Macherey, la *mis-en-scène* de la ideología produce severas autodivisiones del significado, como ocurre, por ejemplo, en *The Prelude*, en donde una ideología evolutiva organicista es interrumpida por drásticos «puntos temporales» epifánicos, por un material recalcitrante que rechaza ser absorbido. En este caso, la ideología «oficial» del texto contradice sus modos de producción, lo que se dice difiere de lo que se muestra. Dado que *The Prelude* se aleja del límite trágico al que aluden sus epifanías aisladas, se podría decir que su ideología «oficial» triunfa. Pero también podríamos decir lo contrario de uno o dos poemas de «Lucy», en donde ciertas presiones oscuras del sentimiento buscan la manera de poner en duda la ideología «oficial». En otras palabras, hay modos en conflicto a través de los cuales la ideología empuja al texto hacia el desorden. Incluso en esos casos debemos discriminar entre el desorden del *significado* (o niveles del significado) y el desorden de la *forma*. *The Prelude* se encuentra *formalmente* fracturado por sus contradicciones ideológicas, incapaz de alzarse a la épica aparentemente impersonal que quisiera ser: su incertidumbre genérica, su textura desigual, sus frenazos y recuperaciones de la narración y sus cambios en el punto de vista chocan con el consolador evolucionismo de su visión general, muestra de su falta de unidad consigo mismo. Pero, por el contrario, los conflictos ideológicos de algunos de los poemas de «Lucy», se encuentran iluminados por la imperturbable inmutabilidad de su forma.

Plantear unas relaciones diferenciales entre texto e ideología no es defender el eclecticismo, sino afirmar que esas relaciones son históricamente mutables –tan mutables como la propia ideología «general» y «estética»– y, por tanto, exigir una definición histórica específica. De hecho podemos rastrear dicha variabilidad en la obra de un mismo autor,

y estoy pensando en Thomas Hardy. *Under the Greenwood Tree* produce una ideología «pastoril» y al hacerlo muestra sus límites, dramatizando las formas de movilidad, alteración y disolución social que dicha ideología no puede abarcar. Pero a esos elementos no se les permite que subviertan radicalmente la forma pastoril que, como sugiere el subtítulo parcialmente irónico de la novela («pintura rural de la escuela holandesa»), se conserva por medio de un cierto distanciamiento respecto a lo que es incapaz de absorber. *Far from the Madding Crowd* es un título más abiertamente irónico, apropiado para una novela que utiliza técnicas más intensamente realistas para trasmitir la ideología «pastoril», a la que pone en duda aunque se adhiera a ella con incertidumbre en su rechazo final de la tragedia. Las disonancias formales de *The Return of the Native* y *The Mayor of Casterbridge*, composiciones típicamente «impuras» de Hardy con elementos pastoriles, mitológicos, de la tragedia «clásica» y del realismo ficcional, son el producto de una trascendencia ideológica definitiva de lo pastoril, pendiente todavía de encontrar su completa consumación formal –como en *The Woodlanders* y *Tess of the D'Urbervilles*– dentro de un realismo totalmente elaborado. Sin embargo, tan pronto como Hardy lleva a cabo dicha relación comienza a forzarla, con *Jude the Obscure*, para llegar a la autocontradicción mediante la presión hacia los modos ficticios que enfatizan los límites del propio realismo. De hecho, las dislocaciones y contradicciones dramáticas internas de *Jude the Obscure* son el resultado de ese forzar la ideología con la que opera hasta límites extremos, pero antes de que Hardy llegue a ese punto, sus ficciones muestran una serie de relaciones alternativas entre el texto y la ideología.

Macherey insiste en que las contradicciones del texto no pueden ser entendidas como el reflejo de contradicciones históricas reales, sino que, por el contrario, las contradicciones textuales surgen, precisamente, por la *ausencia* de dicho reflejo, por el efecto distorsionador sobre la obra de la ideología que se interpone entre la propia obra y la historia. Pero si los conflictos internos del texto no son el reflejo de contradicciones históricas, tampoco lo son de las ideológicas, pues, estrictamente hablando, no puede haber contradicciones *dentro* de la ideología, dado que su función es, precisamente, la de erradicarlas. Sólo puede haber contradicciones entre la ideología y lo que ésta oculta, la propia historia. Por lo tanto, las disonancias textuales son el resultado de la *producción* de ideología por parte de la obra. El texto *pone* la ideología en una contradicción, desenmascara los límites y ausencias que marcan su relación con la historia y, al hacerlo, se pone a sí mismo en duda, produciendo una carencia y un desorden dentro de él mismo. Pero, en este caso, existe el peligro de caer en una concepción de la ideología demasiado expansionista y «totalitaria», pues no se trata de que la ideología siempre y en todas partes sea un todo imaginario indiferenciado –siempre y en todas partes «en el mejor

de los casos»–. La ideología, vista desde dentro, no tiene un exterior y, en este sentido, no transgredimos sus límites externos al pasar una frontera geográfica. El umbral de la ideología también es un límite interno. El espacio de la ideología es curvo, como el espacio físico, y la historia se encuentra más allá, al igual que Dios se encuentra más allá del universo. No es posible crear un «pasaje» desde el corazón de la ideología, más allá de sus límites, pues, desde esa posición aventajada no existen límites que transgredir, la ideología se curva sobre sí misma, creando fuera de sí un vacío que no puede ser explorado porque es, precisamente, la nada. Resulta imposible traspasar sus fronteras desde dentro, porque dichas fronteras –dado que no hay nada más allá– no existen. Viajar indefinidamente a lo largo de cualquier sendero con significado ideológico es no encontrar un umbral definitivo, sino describir un arco que nos devuelve, inexorablemente, al punto de origen. Al descubrir sus demarcaciones, la ideología descubre su propia disolución, no pudiendo sobrevivir al choque que tendría lugar como consecuencia de su encuentro con un territorio ajeno adyacente. Al descubrir dicho territorio, la ideología encuentra su *patria* y sólo puede regresar a ella para morir. No puede sobrevivir al traumático reconocimiento de su parentesco reprimido, a la verdad de que no se autorreproduce sino que nació históricamente, al escándalo de que, antes de que existiera ella ya existía la historia. Se podría forzar dicho reconocimiento de la ideología mediante el descubrimiento de una hermana rival, de una ideología antagónica que le revela el secreto de su propio nacimiento. Se podría mencionar dicho secreto directamente, pero también podría ser que la ideología, al discernir el momento en que su rival surgió del vientre de la historia, se vea obligada a reconocerse como descendiente de la misma madre. En otras palabras, no se trata simplemente de que la ideología, al verse forzada contra el muro de la historia por el texto literario, se vea obligada a entregar sus secretos. Sus contradicciones pueden ser forzadas por su encuentro determinado históricamente con otra ideología o subdivisión ideológica. De hecho, es posible plantear que en dichas coyunturas históricas es donde se encuentra el momento de génesis de la mayor parte de la literatura. Es cierto que el drama shakespeariano no «reproduce» simplemente un conflicto de ideologías históricas, pero tampoco presiona a ninguna ideología en particular para que traicione a sus silencios significativos, sino que produce, desde un punto de partida dentro de ella, las importantes contradicciones de una formación ideológica caracterizada por un alto grado de «disolución», disolución producida por un conflicto entre ideologías antagónicas correspondiente a un particular estadio en la lucha de clases.

Quien garantiza una crítica científica es la ciencia de las formaciones ideológicas. Sólo basándose en dicha ciencia se puede establecer la mencionada crítica. Sólo asegurando un conocimiento de la ideología se puede defender un conocimiento del texto literario. Esto no quiere decir

que la crítica científica sea meramente una «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 objeto apropiado. Su labor no es la de estudiar las leyes de las formaciones ideológicas, sino las leyes de la producción de discursos ideológicos como la literatura.

Si los textos literarios se pudieran reducir a sus formaciones ideológicas, la crítica no sería más que una aplicación específica de la ciencia de esas formaciones. Las formas más notorias de tal reduccionismo han desaparecido casi en su totalidad de la crítica marxista, pero han surgido versiones más sofisticadas y, por lo tanto, más tentadoras de ese método para ocupar su lugar. Concebir la obra literaria como un «mensaje» enigmático cuyo código hay que descifrar es una de esas versiones contemporáneas que resiste, como ha indicado Macherey, a partir de una noción esencialmente platónica del artefacto. Si el texto es un mensaje codificado, entonces opera como simple intermediario, como simulacro de una estructura oculta. Cierto tipo de análisis estructuralista, al elaborar una «copia» de esa estructura se convierten en el simulacro de un simulacro. La producción de un escritor sólo tiene la *apariencia* de una producción, dado que su verdadero objeto se encuentra detrás o dentro de ésta. Por lo tanto, criticar es reducir la «exterioridad» de un texto a una estructura oculta en su «interior».

Pero el texto no es el fenómeno de una esencia ideológica, la microestructura de una macroestructura. La ideología a la que pertenece un texto no aparece dentro de él como su «estructura profunda». La problemática del «estructuralismo genético» de Lucien Goldmann lleva dicho error hasta unos extremos ejemplares, pues, en ese caso, la obra más «válida» es la que traspone con mayor «pureza» al plano de la «creación imaginaria» la estructura de una «visión del mundo» de un grupo o clase social. En las manos de Goldmann, se despoja rudamente al texto de su materialidad, reduciéndolo a un simple microcosmos de una estructura mental. No sólo es incierto, *según* Goldmann, que obras históricamente dispares puedan «expresar» la misma «visión del mundo»; no es necesariamente cierto, de ninguna manera, que las obras de un mismo autor pertenezcan a la misma ideología. Incluso los textos que pertenecen a la misma ideología no la «ofrecerán» de la misma manera. De hecho pueden ofrecerla de maneras tan distintas que podríamos hablar con propiedad de la «ideología del texto» como un mundo de representaciones con una constitución única. Dicho mundo, lejos de reflejar la ideología en miniatura, la extiende y elabora activamente, convirtiéndose en un elemento constitutivo de su autorreproducción. En este sentido, hablar de la «relación» entre texto e ideología es, en sí mismo, arriesgarse a postular este aspecto demasiado extrínsecamente, pues se trata menos de una cuestión de dos fenómenos relacionados externamente que de una «relación de diferencia» establecida por el texto den-

tro de la ideología, una relación que, precisamente porque produce en el texto un alto grado de relativa autonomía, le permite convertirse en un constituyente inherente de la reproducción ideológica. Incluso podríamos arriesgarnos a decir que el texto es el proceso mediante el cual la ideología entra en un modo de relación consigo misma que facilita, especialmente, su autorreproducción. Dicha formulación puede fácilmente ser mal interpretada en términos hegelianos: el texto como el punto en el que el espíritu de la ideología aparece como encarnación material, sólo para apropiarse de sí misma; la literatura como un mero trámite dentro de la propia ideología. Para evitar ese error tenemos que hablar de una relación de producción entre el texto y la ideología, pero resulta igualmente importante no entender dicha relación como meramente externa. Tal vez podríamos encontrar una analogía en la relación de la propia ideología con el modo de producción capitalista. La ideología no sólo es un «conjunto de representaciones» externamente relacionadas con ese modo de producción, sino que, por el contrario, tiene su base en esas mismas formas económicas que no pueden dejar de ocultar la verdad sobre la producción capitalista en su presencia fenoménica. La relación entre ideología y modo de producción, por lo tanto, es *interna*, pero, al mismo tiempo, la ideología, en virtud de un «distanciamiento interno», se constituye como una formación relativamente autónoma. De manera semejante, el texto literario se constituye como una formación relativamente autónoma a partir de la base de los vínculos internos que lo unen a la ideología.

Esta compleja relación entre texto e ideología, en la que el texto no es ni un epifenómeno de la ideología, ni un elemento totalmente autónomo, resulta relevante respecto a la «estructura» del texto. Se podría decir que el texto tiene una estructura, aunque sea una estructura que no esté constituida por la simetría sino por la fractura y el descentramiento, pues esta misma, dado que las distancias y conflictos entre sus diversos elementos son determinados más que opacos, constituye una estructura de un tipo específico. Sin embargo, no hay que ver esa estructura como un microcosmos o criptograma de la ideología. La ideología no es la «verdad» del texto, como el texto dramático no es la «verdad» de la representación dramática. La «verdad» del texto no es una esencia, sino una práctica, la práctica de su relación con la ideología y, según eso, con la historia. Partiendo de la base de esa práctica, el texto se constituye como una estructura: desestructura la ideología para reconstituirla en sus propios términos relativamente autónomos, para procesarla y volverla a presentar como producción estética, al mismo tiempo que se desestructura él mismo en diversos grados por el efecto que la ideología tiene sobre él. En esta práctica desestructuradora el texto encuentra en la ideología una formación relativamente estructurada que presiona sobre sus particulares valencias y relaciones, que le hace confrontar una «lógica concreta» que forma el perímetro externo de la propia autorreproducción del texto.

El texto trabaja unas veces con y otras contra la presión variable de esas valencias, siendo capaz de admitir un elemento ideológico en una forma relativamente no procesada, pero teniendo la necesidad, al mismo tiempo, de desplazar o reelaborar otro elemento, luchando contra sus reparos y produciendo, en dicha lucha, nuevos problemas para él mismo. De esta manera el texto desordena la ideología para producir un orden interno que entonces puede ocasionar nuevos desórdenes tanto en sí mismo como en la ideología. Este complejo movimiento no puede ser visto como la «estructura del texto» trasponiendo o reproduciendo la «estructura de la ideología»: sólo puede ser entendido como una *operación* incesantemente recíproca del texto sobre la ideología y de la ideología sobre el texto, en una mutua estructuración y desestructuración en la que el texto constantemente sobredetermina sus propias determinaciones. La estructura del texto es, por lo tanto, el *producto* de ese proceso y no el reflejo de sus alrededores ideológicos. La «lógica del texto» no es un discurso que se asemeje a la «lógica de la ideología», sino que es una lógica construida «*a través*» de esa lógica más abarcadora.

Sin embargo, si la estructura textual no reproduce la estructura ideológica es importante, por otro lado, evitar caer en un nuevo empiricismo del objeto literario. Como ya he indicado, hay una «ideología del texto» en particular que no se puede reducir ni a la ideología «autorial» ni a la «general» y que en dos textos dados será la misma sólo si esos textos fueran verbalmente idénticos. En este sentido sería apropiado decir que cada autor y cada texto de un autor porta una ideología «diferente». La ideología de Wycherley no es la de Etheredge, ni la de *The Country Wife* es la de *The Plain Dealer*. Sin embargo, no ganamos nada afirmando que hay tantas ideologías como sujetos individuales en la sociedad de clases. Podemos volver sobre la analogía del texto y la representación dramática con la que comenzamos. Es cierto, figurativamente hablando, que dos producciones diferentes de *Othello* suponen diferentes textos, pero el análisis crítico de esas producciones sólo es posible si se sitúan en relación con el texto determinado de Shakespeare. Del mismo modo, no es una *reducción* de las obras de Wycherley y Etheredge el situarlas en el mismo terreno ideológico. Sólo haciendo esto podemos establecer sus diferencias y, por tanto, lo único de sus identidades. El empiricismo del texto literario supone, inevitablemente, el nominalismo de la ideología.

Por lo tanto, la relación entre texto e ideología puede resumirse de la siguiente manera. La ideología se presenta ante el texto como un conjunto de significaciones ya articuladas en una *forma* o serie de formas determinada, mostrando ciertas relaciones estructurales generales. La ideología también presenta ante el texto una serie determinada de modos y mecanismos específicos de producción estética, un conjunto ideológicamente determinado de posibles modos de producir, estéticamente, significaciones ideológicas. Esos modos específicos están ellos mismos generalmen-

te determinados por las formas estructurales asumidas naturalmente por la ideología: mantienen determinadas relaciones, según los grados de conflicto u homología, con las formas generales de percepción y representación inherentes a la estructura misma de las significaciones ideológicas. Histórica e ideológicamente pueden «aparecer juntas» con esas formas generales, de la misma manera que un modo narrativo en particular puede aparecer junto a una forma ideológica general de representar el «progreso individual» o pueden no ser sincrónicas, histórica e ideológicamente, con dichas formas de representación. Dado que el texto es, generalmente, una unidad compleja de dichos modos de producción estética puede, por tanto, incorporar un conjunto de relaciones diferenciales y conflictivas respecto a las formas generales que le ha dado la estructura de sus significaciones. En ese sentido, no puede ser históricamente idéntico a sí mismo. Estos modos de producción estética, sobre la base de la determinación de las formas representativas generales de la ideología, «producen» un conjunto de significaciones ideológicas que son, ellas mismas, producto de ciertas categorías ideológicas generales, categorías que articulan dichas significaciones de una cierta forma. Al producir dichas significaciones, las formas productivas, a un mismo tiempo, las «pre-constituyen», es decir, determinan parcialmente *qué* significaciones serán producidas y, por lo tanto, operan sobre las seleccionadas desplazándolas, modificándolas o mutándolas de acuerdo con las leyes relativamente autónomas de sus propios modos estéticos, partiendo de la base de la determinación ideológica de esos modos y del carácter y la forma específicos de las significaciones ideológicas en funcionamiento. Ese proceso de desplazamiento y mutación, mediante el cual lo «estético» produce lo «ideológico» a partir de la base de una determinación ideológica sobredeterminada por lo estético mismo, se muestra ante la crítica como una serie compleja de transacciones entre el texto y la ideología, transacciones que aparecen en el texto como un proceso de conflictos más o menos visibles producidos, resueltos y vueltos a producir. En este proceso es en el que queda al descubierto algo de su estructura general en la producción de significaciones sociales que es la ideología. El texto, al ceder a la crítica el convencionalismo ideológicamente determinado de sus modos de construir el sentido, ilumina, al mismo tiempo aunque oblicuamente, la relación entre esa ideología y la historia real.

Podríamos decir que la literatura es el modo más revelador de acceso experiencial a la ideología que poseemos. Sobre todo es en la literatura donde observamos de una manera peculiarmente compleja, coherente, intensa e inmediata el funcionamiento de la ideología en la textura de las experiencias vividas de la sociedad de clases. Es un modo de acceso, más inmediato que el de la ciencia, y más coherente que el normalmente disponible en la propia vida cotidiana. La literatura se presenta como un término medio entre el rigor distanciador del conocimiento científico y

las vívidas aunque vagas contingencias de la vida diaria. Al contrario que la ciencia, la literatura se apropia de lo real según es dado por las formas ideológicas, pero lo hace de manera que produce la ilusión de espontaneidad e inmediatez de lo real. Se encuentra, por lo tanto, más alejada de lo real que la ciencia y, sin embargo, parece más cercana. Al igual que la ciencia, la literatura se apropia de su objeto por medio del despliegue de ciertas categorías y protocolos como el género, el símbolo y la convención. Del mismo modo, estas categorías son el producto elaborado de la percepción y de la representación, pero en el caso de la literatura, dicha elaboración no lleva a la producción de *conceptos*, sino a ciertas formas que, mientras desempeñan una función *análoga* a la de las categorías conceptuales de la ciencia, tienden, simultáneamente, a ocultarse y naturalizarse, presentándose en una relación aparentemente íntima y espontánea con los «materiales» que producen. Esa misma relación es ideológicamente variable, pero uno de los efectos prototípicos de la literatura es el de «disolver» parcialmente sus modos de producción en la «vida concreta» que es su producto. Al igual que la propiedad privada, el texto literario se presenta como un objeto «natural», negando, característicamente, la determinación de su proceso productivo. La función de la crítica es rechazar la presencia espontánea de la obra, negar esa «naturalidad» para que aparezcan sus determinantes reales.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ (1940) es catedrático de Sociología de la Literatura en la Universidad de Granada. De formación althusseriana, a él se debe la aclimatación más fructífera y arriesgada de la crítica marxista en suelo español. Combina esta orientación materialista con elementos del psicoanálisis freudiano y lacaniano. Su apropiación de la noción de «inconsciente ideológico» le conduce a un inflexible ejercicio de sospecha hermenéutica, realizada desde una sistemática puesta en cuestión de los esencialismos antropológicos que han sostenido el edificio del historicismo literario clásico. Firme detractor del presupuesto burgués en virtud del cual la «literatura ha existido siempre», Rodríguez escarba en las condiciones materiales de producción del objeto literario para demostrar la historicidad radical de todo lo literario, incluido su presunto sujeto autorial. Su ensayismo brillante, erudito, beligerante, compulsivamente atento a la deriva material de la palabra, ha recorrido espacios diversos: el historicismo crítico español, poemas y prosas renacentistas, la escena dieciochesca, escrituras de vanguardia, la lírica sentimental de los ochenta, amén de numerosos ámbitos de la literatura extranjera, de Shakespeare a Mallarmé. Quizá sus libros más contundentes sean: *Teoría y práctica de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas* (1975) y *La literatura del pobre* (1994). Otros libros suyos son: *La norma literaria* (1984), *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana* (1987), en colaboración con Álvaro Salvador, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* (1994), *Lorca y el sentido (Un inconsciente para una historia)* (1994), *Brecht y el poder de la literatura* (1998), *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)* (1999), *El escritor que compró su propio libro para leer* El Quijote (2003). Docente extraordinario, fundador no tanto de una escuela como de una mirada, Rodríguez es una figura capital en nuestra crítica contemporánea. Su audaz manera de confundir, para los fines del psicoanálisis ideológico, las rutinas del más insidioso *close reading*, lo convierten en un lector inusualmente penetrante, incluso para la familia marxista. Lefebvre, Foucault, Bachelard o Jameson se dan cómoda cita en sus escritos. La radicalidad de sus posturas las vuelve, en ocasiones, difícilmente asimilables a las inercias exegéticas convencionales (ecdótica, biografismo, estilística), que presiden aún nuestra filología. En su reciente estudio sobre *El Quijote*, sin duda entre lo más lúcido que se ha escrito en España sobre este revestido monumento, Rodríguez se pregunta: «¿no son las letras invisibles las que debemos hacer visibles en el papel o en el discurso, como en cualquier otro tipo de relaciones sociales?». Su gran mérito reside en que, frente al espiritismo practicado por otros teóricos materialistas, Rodríguez sabe que estas letras invisibles no son tales, sino que obtienen su visibilidad en una pluralidad de textos circundantes, literarios o no. El sombrero del que saca sus letras es, a la postre, empíricamente verificable.

Juan Carlos Rodríguez

Lecciones de escritura*

A la poca atención, más bien ninguna, que dedicaron a la novela los humanistas, que no encontraban dónde situar un género del que no había preceptos...

Francisco Ynduráin[1]

NOTAS SOBRE LITERATURA

Le robo el título a T. W. Adorno[2], porque me gustaría que se tomara este término muy en serio. *Anotar* puede significar un certificado a pie de página o una glosa al margen del texto: en suma, una variante del *comentario*[3]. Nada de eso pretendo. Como quizá alguien recuerde, la editorial Espasa/Calpe celebró en 1928 el «paso» de los mil números de su *Biblioteca Universal* con un doble número, en un solo volumen (el 1001-1002), de Ortega y Gasset que se titulaba precisamente así: *Notas*[4]. Entre la oscilación y la necesidad de plantear algunas preguntas en torno a las exigencias de la contemporaneidad literaria he intentado presentar este breve texto. Notas sobre cuestiones que me resultan verdaderamente difíciles. Por eso, por ese «verdaderamente», trataré de comenzar con un par de «aperturas» sobre la verdad.

Solía decir Hemingway que cuando encontraba el título y la primera frase ya tenía el relato hecho[5]. Ya que Hemningway escribía a máquina de pie y con una botella al lado podría suponerse que el relato duraba lo que durase la botella y que por eso escribía relatos tan cortos. Sólo

---

* Publicado originalmente en J. C. RODRÍGUEZ, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*, Granada, Comares, 2002, pp. 21-58.

[1] Francisco YNDURÁIN, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962, p. 68.

[2] Theodor W. ADORNO, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962. Incluye el famoso artículo «El ensayo como forma», del que en cierto modo discrepamos en este texto.

[3] En su libro, *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 1966, M. FOUCAULT señala precisamente el problema: «¿Es fatal... *que no conozcamos otro uso de la palabra que el del comentario?*», pp. 10 ss.

[4] J. ORTEGA Y GASSET, *Notas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.

[5] Cfr. por ejemplo, G. PLIMPTON, «Una entrevista con E. Hemingway», en George Bataille, Harry Levin *et al.*, *Balance de Hemingway*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973. L. Trilling y García Márquez admiraban los cuentos de Hemingway. Tras un tiempo de sombras, hoy Hemingway ha vuelto quizá a revalorizarse por el reconocimiento que le hizo un mito como Carver.

que Hemingway añadía: siempre que la frase sea de verdad. Y aquí empiezan los problemas. ¿Qué significa la verdad en la literatura? Pues a través del aparente tono trivial con que enfocamos el tema (uno está cansado de habladurías sobre Hemingway) lo que Hemingway nos está diciendo es que esa primera frase «de verdad» es necesaria puesto que sólo a raíz de ella el resto del texto podrá empaparse de esa verdad que lo genera. Por ejemplo en *The killers*: el *no sé/no sé* que repiten los asesinos en el restaurante al principio del texto es el mismo *no saber* –sólo que ahora vital, ontológico– que siente el joven Nick Adams ante la negativa del sueco Ole Andreson a oír/huir –y que sentimos nosotros al saber que jamás sabremos por qué el sueco no oye/huye. Dice Nick: –«No puedo soportar la idea de verlo en su cuarto esperando y sabiendo lo que le va a pasar. ¡Es demasiado horrible! –Bueno –dijo George–. Mejor es no pensar en eso»[6]. Evidentemente ese no pensar en la verdad nos reenviaría directamente al no saber del principio. Es el destino y basta. El destino de la escritura también: si Hemingway nos habla del principio es para dejamos boquiabiertos en el final. Pero Borges nos funde el principio y el final del relato en esa otra obra estremecedora que se titula *Emma Zunz*: ¿A quién ha matado Emma Zunz? ¿A su padre o al que obligó a matarse a su padre? Borges no nos lo dice. Simplemente anota meticulosamente los hechos y los concluye en ese magistral resumen, a la vez principio y fin del relato: «La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios»[7].

Fijémonos: la imposición de lo verdadero, o de la verdad del texto, aparece con la misma fuerza en dos escritores tan absolutamente dispares como se da por supuesto que son Hemingway y Borges[8]. La renuncia consciente a la verdad (o su imposibilidad latente) no es más que una variante de la misma estructura. Elijamos otra pareja de escritores, bien distintos a su vez según la norma establecida. Henry James y Kafka. Las obras maestras de James, como *Los papeles de Aspern* u *Otra vuelta de tuerca*, son una renuncia a la verdad o un reconocimiento de la imposibilidad de escribir la verdad: los papeles perdidos del escritor no aparecerán jamás porque posiblemente nunca existieron. Del mismo modo nunca sabremos el límite entre el bien y el mal, la verdad y la mentira en torno a los niños y las figuras de la casa en *Otra vuelta...* De manera similar Kafka nos condena a ese mismo ritmo del saber/no saber porque en *La Metamorfosis* sólo sabremos que se trata de un coleóptero: jamás Kafka aceptó que dibujaran el bicho específicamente en la portada del libro. Y por supuesto que tampoco sabremos jamás la verdad de la Ley, inútil pero implacable, en *El Castillo* o *El Proceso* (y llamar a la *ley inútil* es ya nombrarla demasiado, excedernos). Podríamos elegir, desde luego, otros ejemplos de escritura aleccionadora: qué hace la flor de Coleridge sobre la propia mano, la flor que de nuevo comenta Borges, y que Coleridge narra así: «Si un hombre atravesara el paraíso, le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces qué?»[9]

[6] E. HEMINGWAY, *Los asesinos*, en *Narrativa completa*, II, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 174-180.

[7] J. L. BORGES, *Emma Zunz*, en *Obras Completas*, I, Barcelona, Emecé, 1989, pp. 564-568. Posteriormente analizaremos el tema con más detalle.

[8] No quiero entrar por el momento en el planteamiento hermenéutico de estos temas. Ya lo ha hecho con suficiente lucidez J. L. RODRÍGUEZ en su libro *Verdad y escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995. Desde el punto de vista de las figuras del inconsciente, véase sobre el mismo tema el análisis significativo de Gabriel ALBIAC en *Caja de muñecas*, Barcelona, Destino, 1995.

HABLAR TODO Y HABLAR NADA

¿Entonces qué? Esa es exactamente la pregunta clave que nos plantea la literatura y que nos va a resultar imposible responder. Pues el *entonces qué* nos remite directamente, como venimos viendo, a la inscripción de la verdad en la escritura, o en esa forma de escribir que llamamos literatura. Con dos desdoblamientos obligados a partir de aquí: ¿qué significa la verdad en la literatura y, a la par, qué significa la verdad de la literatura? O de otro modo: ¿cómo nos habla la verdad en la literatura, o, aún más, cómo nos habla la literatura?

Estableceremos algunas condiciones: en primer lugar siempre he recalcado la objetividad/objetual del texto. Quiero decir, una forma de vida material que vive objetivamente diferida –o distanciada– de las intenciones del autor tanto como de la interpretación de los lectores. El texto, pues, vive (habla) por sí mismo y en sí mismo. Pero en cierto modo –y precisamente por eso– el texto interroga al autor y al lector desde su propia mudez silenciosa. En una imaginaria escena psicoanalítica diríamos que el texto es *el mudo*, el analista que nos extrae palabras a sus lectores como antes se las ha extraído a su autor. Es el no-lugar del deseo y de la ausencia por tanto, el diferir o el flotar continuo del deseo. Es quizá por eso (por ese diferir) por lo que Maurice Blanchot pudo afirmar taxativamente: «No existe verdaderamente lector. Existe la lectura»[10]. Al leer, en realidad, no interrogamos a la respuesta explícita que alguna vez inte-

[9] Cfr. J. L. BORGES, *La flor de Coleridge*, en *Otras inquisiciones*, vol. II, pp. 17-19.

[10] Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 356.

rrogó al autor. Es lo que podríamos llamar la elaboración de la lectura, de manera análoga a como Freud habló de la elaboración del sueño[11]. La pregunta que el autor trató de (re)producir como respuesta en el texto y que ahora nos sigue interrogando a nosotros de forma muy distinta a como interrogó a su autor. (De forma muy distinta: *id est,* a través de su propia objetividad/objetual[12]). De ahí la multiplicidad de interpretaciones y de ahí que el texto sea el verdadero *mudo* de ese escenario imaginario[13].

Partiendo a la vez de la base de que un texto no se puede psicoanalizar, porque no existía transferencia, sí que podemos alargar, sin embargo, el ejemplo de la composición analítica imaginaria. En este aspecto se puede decir que la literatura habla «nada», como podría decirse que la anoréxica come «nada». El analista Alexandre Stevens utiliza para ejemplificarlo la siguiente historia, una especie de cuento popular que dice así: «Se trata de un niño que nunca hablaba, que nunca profirió una palabra; sus padres consultaron a los especialistas y todos lo encontraron normal excepto que no hablaba. Un día, en la mesa, pronuncia su primera frase y dice: "Madre, quisiera la sal". Entonces sus padres se sorprenden: "¿Por qué nunca dijiste nada antes?" "Bueno –responde el niño–, hoy es la primera vez que no está la sal en la mesa"»[14].

Que *no está* la sal. Evidentemente se trata de una historia magnífica: el no-lugar del deseo, el flotamiento de su presencia ausente, es lo que pone en marcha el mecanismo del «habla». Posiblemente lo que pone en marcha el mecanismo del habla de la literatura y lo que nos interroga desde su mudez, dicharachera ahora, para volvernos intérpretes a nosotros, callados precisamente hasta ahora, hasta el momento de descubrir la sorpresa de la ausencia: por eso se dice que un libro te descubre el mundo, es decir, te hace hablar. El no-lugar, esa interrogación continua: fijémonos, en efecto, en el paralelismo existente entre este texto de la ausencia de sal y el texto de la ausencia de vida (o de barrio) en el prólogo de Borges a su *Evaristo Carriego:* «¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo»[15]. (No deja de ser sintomático, con todo, que Borges coloque como cita inicial del libro una frase de De Quincey donde se alude de nuevo a la verdad, aunque sea: «un modo de verdad, no de verdad coherente y central, sino angular y astillada». Creo que la cita es decisiva y volveremos a ella.)

Ahora bien: si la literatura habla «nada», es porque dice una verdad entre interrogaciones, astillada, como acabamos de esbozar. Y esa acumulación de interrogaciones nos devuelve otra vez al final de *Emma Zunz,* del propio Borges. Es decir, a la dialéctica entre lo verdadero y lo falso, la verdad y la mentira. Borges, recordémoslo, decía que en las palabras de Emma todo era increíble, pero todo era cierto. Todo era verdad y algunas cosas falsas (circunstancias o nombres propios). La paradoja de que algo sea a la vez increíble/cierto, verdadero/falso, es, sin duda alguna, la otra cara, el envés de puesta en marcha del hablar de la literatura. Es otra fábula tradicional, la llamada *Paradoja del mentiroso*: si el mentiroso dice «yo miento», ¿tú crees que es verdad? El mentiroso se ríe: es verdad que soy un mentiroso, pero mi mentira es verdadera, con lo que el juego puede continuar hasta el infinito. La verdad de la Literatura está

[11] Cfr. S. FREUD, «El proceso de la conversión del contenido latente en manifiesto lo denominaremos elaboración del sueño (Traumarbeit)». Véase *Los sueños,* en *Obras Completas,* vol. 4: Ensayos XVIII-XX, Buenos Aires, Biblioteca Nueva/Orbis, 1993, p. 726. Por supuesto que plantear así la cuestión de la lectura no implica en absoluto ignorar todas las teorías de la recepción, desde Jauss en adelante, etc.

[12] El término objetual implica, en cierto modo, la inscripción diferida o distanciada del autor en el texto. Lo utilizó ALTHUSSER, quizá tomándolo de Lacan, en su famoso texto *Freud y Lacan* y posteriormente en *El porvenir es largo,* ese libro «póstumo», solitario y final (Barcelona, Destino, 1992) cuyo título traducido apenas dice nada. Hubiera sido mejor traducirlo literalmente: *El porvenir dura (o tarda) demasiado.*

[13] Si volvemos al tema del comentario, en tanto que lectura, nos daremos cuenta de que para Foucault lo que entra en juego no es la figura del texto literario como *mudo,* sino la pareja comentario/descripción. Entendámonos: *descripción* según el soporte fenomenológico de la *mirada* y el *espacio,* al modo de un Merleau-Ponty. Pero este hecho es básico y casi obligado: es la clave de todo el *Horizonte Positivista* (estricto o espiritualizado) tal como se estableció desde mediados del siglo pasado hasta hoy. El ojo y el texto; la mirada, y el cuerpo... la descripción, en fin, sustituyendo (?) al comentario. Foucault se arriesga con un «incipit» de plena escritura radical: «Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte; trata de la mirada». Pero este riesgo básico, esta radicalidad, no hace más que transparentarnos su inscripción en la fenomenología. Con una objeción de fuerza: quizá hacia mediados del XVIII los intelectuales apenas sabían «mirar», no habían asumido aún en toda su plenitud el valor del «ojo» y su relación con la «cosa» (*id est,* el espacio y sus superficies: la descripción) como en la bisagra del XIX y del XX. Es una objeción similar a la que ya le hizo Paolo ROSSI a Foucault (respecto a la imagen del encierro de los locos) en el libro *Las arañas y las hormigas,* Barcelona, Crítica, 1990.

[14] Cfr. A. STEVENS, «Anorexia mental y estructura subjetiva», en el vol. col. *La envoltura formal del síntoma,* Buenos Aires, Manantial, 1989, p. 62. La anécdota se le atribuye también a Einstein niño, quien habría hablado por primera vez cuando la sopa estaba demasiado caliente. Einstein habría respondido: «Hasta ahora todo estaba en orden».

[15] J. L. BORGES, *Evaristo Carriego,* en *op. cit.*, vol. I, p. 101.

inscrita en su mentira, pero la mentira de la literatura es una verdad auténtica (tanto como la de los sueños). ¿Qué mentira no es verdad? Sólo que aquí la literatura en vez de hablar *nada* habla *todo.* Es algo que he analizado con mayor precisión en mi libro *La literatura del pobre*[16], a propósito de las diversas aventuras del Lazarillo, en especial en sus diálogos con el escudero. Los dos saben que mienten, Lázaro y el escudero, pero los dos tienen que creerse (o hacer *como si* creyesen) la mentira del otro. Aquí la ausencia de verdad, incluso de objeto, no es diferida sino asumida como presencia total. En este sentido hablar, hablar, hablar, decirlo todo, es la única posibilidad de sobrevivir. Añadir que esto es lo que ocurre con Scherezade en *Las mil y una noches* (hablar para salvar la vida), quizá explicaría hasta qué punto las traducciones de esta compilación oriental en los siglos XVIII y XIX fueran concebidas como el símbolo máximo de la literatura[17]. Porque si en la ausencia del deseo el hablar nada suponía la mudez de la muerte, en la presencia del habla (el hablar todo) se implica la muerte precisamente por todo lo contrario: un tajo en el habla es ya un tajo en la cabeza.

Literatura y mudez, literatura y habla, literatura y verdad/mentira. He aquí, en fin, la serie de términos básicos a los que tendremos que interrogar porque no cesan de interrogarnos. Ya que en la mudez del deseo y en el habla de Scherezade lo que nos estamos jugando es nuestra propia vida en torno a esa forma oscura de vida que es la propia realidad literaria. No es así extraño que al divorciarse Borges de su primera mujer lo único que le solicitara fuera el ejemplar de *Las mil y una noches* que se había dejado en la casa.

Ahora bien, aparte de simbolismos y ya que hablamos de *verdad* ¿sabemos de verdad a qué nos referimos cuando hablamos de literatura?

LITERATURA E IDEOLOGÍA: HISTORICIDAD (1)

Pues, en efecto, aquí es donde entramos en el terreno más resbaladizo y donde tendré que esquematizar hasta el extremo. Pues si nos fijamos, en estas *lecciones de escritura* que hemos analizado, se han dejado flotar los términos de una manera ambigua a propósito. *Id est*, hemos dejado flotando, sin precisarla, toda una serie terminológica donde se mezclaban hablar y escribir, la mentira y la certeza, el discurso y el relato, el cuento y la novela... Sólo con la intención de anclar dos hechos

[16] Juan Carlos RODRÍGUEZ, *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994, segunda ed., corregida y aumentada, 2001.

[17] Cfr. J. L. BORGES, «Los traductores de Las 1001 noches», en *Historia de la eternidad*, pp. 397-413.

básicos: el *no-lugar del deseo* y la *paradoja del mentiroso* como figuras de la puesta en marcha del significado de la verdad literaria (su decir todo o nada, etc.). Estos dos hechos clave atañen directamente al problema de la verdad, como indicamos, son incluso ontológicamente decisivos, pero presentan a la vez dos inconvenientes inmediatos: 1.º) Que en casi todo lo que hablamos o lo que escribimos laten también esos dos ejes básicos. 2.º) Que esos dos ejes básicos, el no-lugar y la paradoja, atañen a la verdad, pero a la verdad del texto de un «sujeto». Y aquí la raíz de todo: porque el sujeto no ha existido siempre. Con la conclusión inevitable que de ello se deriva: si a lo que llamamos literatura es a un objeto (un texto) construido por un sujeto libre (su autor y su creador), y si el sujeto libre (y por consiguiente la relación sujeto/obra) no ha existido siempre, entonces nuestro aserto definitivo no puede ser más que éste: el problema es que estamos siempre hablando en abstracto de literatura, como una realidad sustancial eterna[18] sin darnos cuenta de que lo que llamamos literatura no ha existido siempre[19]. Hace 20 años que propuse esta tesis y no siempre fue bien entendida[20]. ¿Por qué pudo extrañar este planteamiento? Obviamente porque, casi sin quererlo, se estaban poniendo en duda las bases del evolucionismo historicista propio de la fenomenología tradicional, tal como habían quedado fijadas por Dilthey, Cassirer o Mannheim. Y muy en especial su sostén clave: lo que se ponía en duda con dicha tesis no era sólo la existencia eterna de la literatura, sino algo mucho más peliagudo para la ideología burguesa, esto es, la existencia eterna del espíritu humano. O de otro modo: lo que aquí estaba en cuestión era una alternativa básica, que volví a señalar en un capítulo de mi libro *Dichos y escritos...*[21]. Esta alternativa:

[18] Curiosamente, el propio Blanchot, pese a su indudable filiación fenomenológica, presentaba planteamientos muy semejantes al del inmanentismo histórico propuesto en mi primer libro. Señala Blanchot por ejemplo, y de nuevo de forma taxativa, cuestiones tan radicales como ésta: «Precisamente la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial» (*op. cit.*, p. 293). Estas afirmaciones de Blanchot han solido leerse a través de una metafísica fácil, que servía para legitimar la supuesta metafísica de sus lectores, pero en realidad, y llevadas al extremo, estas tesis de Blanchot implican obviamente esa inmanencia histórica, esa contingencia decisiva, de la escritura literaria.

[19] Cfr. lo que dice Michel FOUCAULT respecto a los clásicos en un texto inédito que se publicó por primera vez en español en 1996 bajo el título *De lenguaje y literatura*, Madrid, Paidós, 1996, y sobre el que volveremos.

[20] Cfr. mi libro *Teoría e historia de la producción ideológica*, Akal, ²1990.

[21] J. C. RODRÍGUEZ, «Poesía e historia (O mi paseo solitario en el otoño)», en *Dichos y escritos. (Sobre la «otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 85-92.

a) O bien la humanidad y sus discursos eran considerados desde un punto de vista, diríamos, antropológico, esto es, un espíritu humano siempre igual a sí mismo en el fondo, en todos los tiempos y lugares, que habría ido evolucionando desde la oscuridad a la razón, desde la semilla al árbol –a eso se llama historicismo– o que habría ido atravesando distintos estratos culturales, al modo de capas geológicas, conformándose y perfilándose, hasta llegar a la plenitud actual (donde aún existirían sociedades sin historia), en suma, yendo siempre de lo mismo hacia lo mismo, más o menos perfilado o cultivado, pero siempre intocable, siempre sustancialmente idéntico: el esencial espíritu humano (una sola pregunta: si en esta perspectiva se va siempre de lo mismo hacia lo mismo, entonces, ¿para qué hablar de historia?).
b) O bien el planteamiento se hacía desde un punto de vista radicalmente histórico (lo que hemos llamado radical historicidad de la literatura) y entonces los individuos, los seres humanos seríamos realmente efectos de la historia, producto de unas determinadas relaciones sociales –y no de otras–; seríamos, en suma, animales ideológicos, efectos de unos determinados modos de producción –y no de otros– y actuando y viviendo de acuerdo con las líneas invisibles, el inconsciente ideológico determinante en tales relaciones sociales.

Como se ve, entre el proyecto Antropológico y el proyecto de la Radical Historicidad existía y existe un abismo infranqueable no sólo respecto a la concepción de la literatura sino respecto a la concepción del mismo ser humano. El planteamiento radicalmente histórico, tal como lo he planteado en abrupto, presenta, obviamente, todas las aristas y la necesidad de matices de cualquier esquema, máxime cuando se opone al espiritualismo antropológico que es hoy el inconsciente ideológico hegemónico para todos nosotros, el sentido común de las sociedades burguesas. Pues, en efecto, lo que desconcierta sobre todo de nuestra tesis de la Radical Historicidad es –insisto– lo que afecta al núcleo clave de tal ideología burguesa, la que vivimos sin notarla. Esto es, lo que afecta a la noción eje de *Naturaleza Humana.* Digamos de entrada: la Naturaleza Humana (como la Razón Humana, etc.) fue, en efecto, el gran invento burgués para sustituir a la noción de Alma-escrita-por-Dios que sostenía la bóveda ideológica de toda la sacralización feudal. Como la lucha entre feudalismo y capitalismo, entre laicismo y sacralización fue una lucha a muerte (un sistema necesitaba que el otro desapareciera) la lucha ideológica fue también mortal (cfr. Hegel). La ideología burguesa necesitó arrasar a la ideología sacralizada aunque luego permitiera la religión a nivel privado, etc., e incluso la aprovechara a veces. Pero religión no es igual a sacralización. Era la sacralización la que necesitaba ser aniquilada. Y por consiguiente todas sus estructuras ideológicas. Descartes aún respetó, entre comillas, las semillas divinas, pero los

newtonianos ya no necesitaron la hipótesis de Dios para explicar el Universo, como los ilustrados no la necesitaron para explicar la sociedad. Fue, en efecto, así como Kant (que ya estableció una Antropología)[22], aparte de sus tres críticas para legitimar a la razón humana, sometió a la religión a los límites de la estricta razón y fue así también como Hegel se inventaría un espíritu absolutamente laico, pero también absolutamente absoluto. El espíritu trascendental de Kant y el espíritu absoluto de Hegel no son más que la conceptualización discursiva de un inconsciente ideológico mucho más profundo: la necesidad de la ideología burguesa de legitimarse a sí misma a través de la imagen laica del espíritu humano. Y mucho más laico aún en la actitud empirista y sensorial de Locke *(Ensayo sobre el Entendimiento Humano)* y del radical Hume *(Tratado sobre la Naturaleza Humana)*, al que incluso le hubiera gustado quemar todos los libros de teología de las bibliotecas (claro que los curas escoceses, no sin motivos, le habían negado todas sus pretensiones a cualquier cátedra de Ética). Ese espíritu humano laico, esa Naturaleza Humana clave, constituye, pues, sin duda alguna, el verdadero magma de fondo de la discursividad burguesa. (Lo cual no quiere decir que esa imagen de la «Naturaleza Humana» no se pueda re-interpretar desde otro punto de vista). Pero su valor simbólico (burgués o pequeñoburgués) resulta obvio. Así lo podemos encontrar en otro modelo paradigmático, no ya conceptual, sino de lo que se suele llamar intriga policíaca. Me refiero al discurso de Agatha Christie y su lógica narrativa extendida masivamente por todas partes. Pues bien: Poirot y Marple, que son en cierto modo extraños a la sociedad industrial inglesa (uno es belga y la otra una viejecita rural), pueden averiguarlo todo en cualquier parte y desde su mínima participación en el todo, porque precisamente se da por supuesto que la Naturaleza Humana es la misma en todas las partes. Sea cual sea el crimen, se descubrirá por la verdad implícita de la Naturaleza Humana, que en el fondo unifica a cualquier crimen. No encontraremos ni una sola novela de Agatha Christie donde esta lógica argumentativa no funcione. Por ejemplo en una sola novela, *Un cadáver en la biblioteca*, nos encontramos tres diálogos básicos sobre el tema: a) «La señorita Marple sacudió la cabeza con tristeza. –La naturaleza humana es poco más o menos lo mismo en cualquier parte...» (p. 112); b) «Marple es una mujer sorprendente... ¿es que tiene una opinión muy baja de la naturaleza humana?» (p. 149); c) «Cuando hay algo sospechoso yo no creo a nadie. Y es porque conozco la naturaleza humana muy bien» (p. 178)[23]. La

[22] También lo señala Foucault al respecto: «El propio Kant terminó por cerrar de nuevo tal abertura en la pregunta antropológica, a la cual, a fin de cuentas, ha referido toda la intervención crítica». Véase M. Foucault, *op. cit.* p. 130.

[23] Las citas remiten a la traducción española de Selecciones de la Biblioteca Oro, de la entrañable Editorial Molino (Barcelona, 1957).

Naturaleza Humana, el Espíritu Humano, se convierte así, como indicamos, en el eje discursivo de cualquier textualidad actual, al menos desde el siglo XVIII: es el verdadero núcleo del inconsciente burgués en su lucha contra el feudalismo. De ahí también, y sobre todo a raíz del XVIII, la necesidad que la ideología burguesa tuvo de analizar no ya sólo la configuración de ese Espíritu Humano (lo que hizo Kant en sus críticas, lo que hizo Hegel en su *Fenomenología del Espíritu*) sino de averiguar incluso el momento de constitución, de nacimiento del Espíritu: ¿Cuándo nació el Niño? Es decir, cuando se puede hablar del origen de la razón humana o cuando se desveló por fin la razón humana. Así la diferencia entre el espíritu evolutivo de Hegel frente a la razón siempre-ya-hecha, en cierto modo, de Kant, como se desprende de su famosa respuesta a *¿Qué es la Ilustración?* A la razón de Kant sólo le falta el impulso, el salto: *sapere aude*, atrévete a pensar por ti mismo. El origen del niño está en los griegos, claro, pero para Hegel la evolución es biológica, como decimos, mientras que para Kant es geológica. Para los empiristas también lo es, en cierto modo, pero sobre todo les interesa más el cómo de la razón que el cuándo: el cómo experiencial del empirismo es la imagen de la habitación vacía que se va llenando de muebles o de experiencias, tal como la representa Locke especialmente, pero cuya verdadera maravilla de explicitación está configurada en los primeros capítulos de la *Alicia* de Lewis Carroll: se ha insistido siempre en que se trata de un texto sobre el lenguaje, pero es de hecho un texto sobre el crecimiento y el espacio a poblar. Alicia cabe y no cabe en los sitios. Por eso incluso en el jardín llevará siempre en cada una de las manos un trozo de seta, el que la hace crecer y el que la hace decrecer. Un ejemplo del primer capítulo: «Debo estar achicándome otra vez. Se levantó y fue a la mesa para medirse por ella; según sus cálculos, medía ahora unos sesenta centímetros de altura y seguía encogiéndose rápidamente. Pronto advirtió que la causa de ello era el abanico... y lo arrojó a tiempo de no seguir decreciendo hasta su total extinción» (p. 34). O bien, el uso de las setas en la página 86: «Luego mordisqueó un pedacito de seta (que había guardado en el bolsillo) hasta reducir su altura a unos treinta centímetros; atravesó el pequeño corredor, y luego...»[24]. Sin duda, la muestra más magistral del espacio empirista, que se complementa con la reflexión sobre el tiempo desarrollada en la escena de la hora del té: «Si conocieras al Tiempo como yo –dijo el Sombrerero–, no hablarías de emplearlo o perderlo. Él es muy suyo. —No entiendo lo que quiere decir, dijo Alicia. —Por supuesto que no –dijo el Sombrerero...– ¡Me atrevería a decir que ni siquiera le has dirigido la palabra»[25]. Teniendo en cuenta que el ejemplo de Alicia nos da otra lección de escritura que

[24] Las citas corresponden a la traducción de Luis Maristany de *Alicia en el país de las maravillas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

[25] *Op. cit.*, p. 81.

tendremos que anotar para siempre: las nociones ideológicas, incluso su propio incosciente, no se ahorman, no funcionan siempre en pleno acople con su desarrollo: existe la posibilidad de contradicción y existe, desde luego, la posibilidad de desplazamiento en el interior de ese mismo inconsciente ideológico. De ahí que la escritura o la lectura de un texto nunca pueda ser lineal. Pero dejemos esto por el momento. El problema eje sigue en pie, o sea, el problema de la Naturaleza Humana. Por supuesto que en todo este planteamiento se trata de darnos gato por liebre. Nadie va a negar las realidades biológicas y las posibilidades psíquico-físicas o mentales que constituyen a los seres humanos en tanto que mamíferos bípedos reproductores, con su ADN, con sus posibilidades de hablar y de pensar, etc. Pero la biología no es jamás sino una condición de la historia. Y la historia es la única realidad auténtica de facto. En consecuencia, al partir de la radical historicidad del ser humano, de su decir y de su escritura, renunciamos a los universales antropológicos eternos, incluidos los estéticos o literarios: por ejemplo, el gusto estético modificado más o menos por las épocas o por el contexto social, pero básicamente el mismo desde Altamira hasta hoy; por ejemplo, el gusto literario, modificado más o menos por las épocas o por el contexto social, pero básicamente el mismo desde Homero hasta hoy[26]. O bien la razón filosófica idéntica a sí misma, evolucionando o estratificándose, como indicamos, desde los mismos griegos hasta hoy[27].

Está claro, con todo, que resulta casi imposible el quitarnos de la cabeza esta creencia en los universales antropológicos, precisamente por el poder tremendo del inconsciente ideológico sobre nosotros. La bur-

[26] Cierta crítica norteamericana, sobre todo desde N. FRYE (especialmente a partir de su *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977, cuya 1.ª ed. es de 1957) y H. BLOOM (Véase por ejemplo *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991) ha hablado sin tapujos de *universales antropológicos estéticos*. Más sutilmente tales universales antropológicos han actuado en la crítica empirista, tanto anglosajona como europea, siempre como un as oculto en la manga El hecho puede verse con mayor claridad aún en la crítica sociológica. Por ejemplo K. MANNHEIM (*Ensayos de sociología de la cultura*, Madrid, Aguilar, 1962) hizo demasiadas «trampas» para justificar que su sociología del espíritu no era más que un evolucionismo enmascarado. (Por supuesto no me refiero a la antropología como ciencia, sino al inconsciente antropologizante que sostiene a toda la ideología burguesa moderna.)

[27] Por supuesto que este evolucionismo, este «continuum» historicista, hubiera sido imposible sin la tradición del Aparato Escolar, desde la «Escuela de Traductores de Toledo» a la «Escuela» de Sto. Tomás; desde los «humanistas» del XVI hasta hoy. Sobre esto, aparte de los trabajos clásicos de Althusser, véase por ejemplo *Les français fictifs*, de R. BALIBAR (París, Hachette, 1974, presentación de E. Balibar y P. Macherey), y, especialmente, *Components of the National culture*, de P. ANDERSON (trad. esp. Anagrama, Barcelona, 1977).

guesía nunca nos ha dicho que *su* razón es la razón burguesa, sino que es la razón humana sin más; el capitalismo nunca nos dice que es un modo de producción específico, sino que nos dice que es la única sociedad posible sin más, en la que ha culminado la evolución humana y que incluye, incluso, el fin de la historia. La literatura surgida de ahí nunca nos dice que es la literatura surgida de la ideología burguesa, sino que nos dice que es la literatura sin más, con diversas épocas o en diversos contextos, pero siempre la misma en su fondo sustancial. Así es como nos parece normal hablar de los temas eternos en literatura, como el amor, la muerte, incluso el humor, etc. Claro que cuando nosotros nos encontramos con que en la literatura española el amor, por ejemplo, es un invento del siglo XVI (cfr. mi texto sobre Garcilaso)[28], que el humor no existe en España hasta el XVIII (cfr. mi texto sobre Moratín[29]), o que la muerte (la imagen ideológica de la muerte, claro) no es lo mismo en absoluto en los Autos de Calderón[30] que en un texto como la *Minuta de un testamento*[31], símbolo donde los haya del laicismo krausista del XIX, todo esto parece casi un auténtico desliz teórico, una exageración. Sólo que basta con analizar el inconsciente ideológico de los textos, su lógica interna, línea a línea, para comprobarlo: el amor y la lógica erótica tal como la concebimos sólo es posible en la correspondencia entre almas y sujetos libres, y eso, en efecto, no existe en España hasta *La Celestina* o Garcilaso (cfr. *Escrito está en mi alma vuestro gesto*); el humor, concebido como inteligencia irónica, como distanciamiento de las cosas, no aparece hasta Moratín (cfr. «Las condiciones para tomar el té en Inglaterra»[32]); la muerte como símbolo de la verdadera vida en los Autos de Calderón no tiene nada que ver, obviamente, con la muerte concebida como cumplimiento final de una vida ética, como para los krausistas (lo he analizado detalladamente en un libro sobre la literatura en las sociedades sacralizadas, que aparecerá próximamente). Claro que también

[28] Véase *Teoría e historia...*, ed. cit.

[29] J. C. RODRÍGUEZ, *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro*, Caja General de Ahorros de Granada, 1991. Por supuesto que no ignoro las afirmaciones de Montesinos sobre la *ironía* erasmista en España, y que hay que tener siempre en cuenta las afirmaciones de Brecht, sobre el *distanciamiento* en este sentido preciso del humor, pero tampoco debe olvidarse que la literatura española anterior sólo conocía las burlas y las veras, por ejemplo, la escatología de lo grotesco organicista en Quevedo (que no por nada ha sido el símbolo popular de nuestros chistes hasta ayer mismo). Y no hace faltar citar a Freud para recordar la relación entre el chiste y el inconsciente.

[30] Véase ahora el exhaustivo estudio de A. REGALADO, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.

[31] Cfr. G. DE AZCÁRATE, *Minuta de un testamento*, 1876 (ed. actual de Elías Díaz, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1967).

[32] Véase *Moratín o el Arte Nuevo...*, ya citado, pp. 43-45.

podemos equivocarnos con la palabra *invento*. Marx llamó imbécil a Proudhon por decir que la locomotora era un invento burgués[33]. Al hablar de invento me refiero a las condiciones sociales e ideológicas que hacen posible algo. Así al hablar del amor, del humor o de la literatura como inventos, me refiero a las condiciones ideológicas que hicieron posible su aparición, no a que esos inventos sean burgueses en sí mismos o a que haya que desecharlos sin más. La existencia de una geografía ideológica hegemónica no significa que todos sus mapas estén perfectamente delimitados y ordenados. Ya hemos hablado antes de deslizamientos, contradicciones y rupturas. Lo que no cambia, lo que sí es absolutamente clave es la perspectiva desde la que se dibuja el mapa, lo que hemos llamado las nociones ejes de un sistema. Ésas son inalterables: por ejemplo la noción de Naturaleza Humana que es una necesidad *sine qua non* del funcionamiento del sistema burgués; no sus prolongaciones secundarias y derivadas, que pueden estar llenas de contradicciones, como la literatura, como el amor y por supuesto esos elementos técnicos que podemos llamar locomotoras.

Necesitábamos especificar esto, porque a partir de aquí entramos en el meollo de todo el asunto: la noción misma de ideología. Con dos anotaciones previas imprescindibles, otros dos prejuicios del sentido común[34] que necesitamos borrar: 1.º) ni las ideologías son las ideas políticas o sociales (aunque también puedan serlo); 2.º) ni la ideología está constituida por las ideas falsas, una especie de enmascaramiento de la realidad (aunque también pueda serlo[35]).

[33] El texto de MARX, *Miseria de la Filosofía*, se publicó en 1847 como respuesta al texto de Proudhon *Filosofía de la miseria*. El texto de Marx constituye el número 8 de las OME editadas por la Editorial Crítica de Barcelona bajo la dirección de Manuel Sacristán. Otra edición asequible del texto marxiano puede hallarse en Aguilar, Madrid, 1970.

[34] La ambigüedad de la noción de sentido común es una de las máscaras de nuestro tiempo. Se intentó utilizar en psicoanálisis, concibiéndola como psicopatología de la vida cotidiana, como inconsciente colectivo, como represión social, como salto a la libertad, etc. (es decir, Freud, Jung, Adler, Fromm, Marcuse, etc.); igual ocurrió en sociología, desde Max Weber a Simmel, Scheler, Pareto, etc.; en el marxismo heterodoxo de Korsch, y por supuesto en los planteamientos de transformación de Brecht y de Gramsci, sin duda alguna el mayor teórico del supuesto sentido común.

[35] *La cuestión judía* (que no tiene nada que ver con el judaísmo), *La Sagrada Familia* (que no tiene nada que ver con el cristianismo) y *La Ideología alemana* sobre todo, son los tres textos en que Marx y Engels *aún* analizaron la cuestión de la ideología en los dos sentidos anotados. Lo cual indica que Marx *aún* no era «marxista» en efecto (aunque los libros sean fabulosos y fabulosamente divertidos). De cualquier modo, «algo» había en ellos, «algo» que ha obligado a J. DERRIDA a resucitar los fantasmas (la ideología como fantasma) de Marx en un libro escrito a partir de *La Ideología alemana* y titulado precisamente así: *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993.

Muy al contrario: llamamos ideología a una estructura dada de unas relaciones sociales dadas. Una estructura similar al nivel político o el económico. Los tres niveles constituyen esa mezcla inextricable que configura un determinado tipo de producción: relaciones políticas, económicas y discursivas (desde el lenguaje familiar a las prácticas sexuales, etc.)

Ahora bien, estas relaciones sociales son siempre invisibles, sólo visibles en sus efectos. Se convierten así en el aire que respiramos. A eso aludimos para hablar de inconsciente ideológico. Un diagrama que nos pigmenta la piel, desde el que surge todo (del beso al vestido), y que determina todas nuestras acciones y nuestras producciones textuales. La ideología no es, pues, un puñado de ideas políticas o un mero enmascaramiento fantasmático de lo real. El nivel ideológico de cualquier sociedad es tan real como el nivel económico o el político. Pero del mismo modo que es real es a la vez falso y verdadero, consciente e inconsciente, visible e invisible. Es en este sentido, pues, en el que hablamos también de inconsciente ideológico. Ahora bien: estos tres elementos (el económico, el político y el ideológico) que configuran todo sistema social, cualquier modo de producción, no se combinan aleatoriamente entre sí: obviamente tienen una determinación clave. Esta determinación clave de los modos de producción es exactamente su específica forma de establecer la dominación, de estructurar la explotación, de extraer el sobretrabajo. Así podemos comprobarlo en efecto en los tres modos de producción occidentales que conocemos: el esclavismo griego y romano, el sistema feudal y el sistema burgués o capitalista. Naturalmente ninguno de estos modos de producción es puro o pleno, estático o inmutable, pero lo determinante, insisto, es el tipo específico de explotación que se establece en cada caso. Eso es lo que no cambia básicamente nunca, ése es su verdadero núcleo, su verdadera matriz de existencia. En el mismo sentido hemos utilizado nuestro otro término clave, es decir, el término de *matriz ideológica* paralelo al de *radical historicidad.* Con el término de *matriz ideológica* designamos la presencia en el nivel de la ideología de la contradicción básicamente determinante en unas relaciones sociales dadas.

Historicidad (2)

Pero para que se pueda comprender mejor toda esta serie de planteamientos quisiera reproducir aquí algunas líneas extraídas del prefacio que he escrito para la versión en inglés de mi libro *Teoría e historia de la producción ideológica.* Señalo sus líneas básicas:

En primer lugar este libro *(Teoría e historia...)* trata de reconstruir cómo se desarrolló el proceso de transición entre feudalismo y capitalismo a lo largo de los siglos XIV-XVI, es decir cuando los reinos hispánicos medievales se transformaron primero en el Estado-reino español y luego

en el Imperio hispánico que durante casi dos siglos iba a ser el referente dominante tanto en Europa como en la América recién descubierta. Tal historia se ha contado de muchas maneras, pero casi siempre con el mismo planteamiento de fondo. Es decir, ignorando la lucha a muerte entre dos modos de producción coexistentes e ignorando las luchas sociales y de clase en el interior de cada modo de producción y en las relaciones entre ambos. Por mi parte he intentado, al contrario, abarcar toda esa serie de elementos decisivos, para mostrar que la transición no es un *paso* sino un sistema social en sí mismo. Delimitar esto me ha parecido siempre fundamental, máxime cuando en ese sistema de Transición se establecieron las bases del mundo en que vivimos hoy, en los albores del siglo XXI. Podríamos decir así que la época que estudio fue el primer esbozo de la globalización del capitalismo actual.

En segundo lugar trata de analizar los valores cotidianos e ideológicos de ese mundo en que nació el nuestro. Quiero decir: la aparición del Estado y de la política; la aparición de la burocracia y el ejército profesional; el surgimiento del mercado capitalista, tanto a nivel manufacturero, como industrial, comercial o financiero; la división entre lo privado y lo público, y por tanto, la división entre la casa y la calle en el ámbito de esa cosa también nueva que se llamó la ciudad. Con una consecuencia inevitable: estas relaciones sociales generaron un nuevo tipo de vida, una nueva mentalidad, unos nuevos valores y una nueva moralidad, en suma, un código o una norma histórica que construyó a su vez un nuevo inconsciente colectivo y subjetivo. Lo que he llamado un nuevo *inconsciente ideológico.*

Tal inconsciente ideológico, se configura en torno a la imagen del *sujeto libre,* cuya aparición resulta seminal. «Somos hombres nuevos», decía el poeta catalán Boscán, hablando de él y de su amigo Garcilaso. Ellos tenían un origen de clase caballeresco o nobiliario pero, consciente o inconscientemente, rompen con ese origen de clase, se inscriben en el horizonte ideológico de las nuevas burguesías españolas y europeas y se transforman en otra cosa. Con ello trasforman también su discurso a partir de la figura del *yo poético* que desde entonces se considerará como presupuesto inequívoco en cualquier tipo de discursividad occidental. Y evidentemente es de ahí de donde podemos extraer la importancia de la aparición de la figura del *sujeto libre.*

Para entender esto decidí establecer la categoría de la *radical historicidad de la literatura.* Pues es obvio: en el esclavismo grecorromano la matriz ideológica clave es siempre la relación Amo/Esclavo. Ni una sola palabra de Platón o Aristóteles, de Virgilio o de Séneca, está dicha o escrita sino para demostrar que ellos tenían esencia humana *(Ousía)* y que podían poseer esclavos. El 80 por 100 de la población era esclava, o sea, eran animales; pero no en el sentido del Sur de los USA o del Caribe español (en suma, como un *añadido* al capitalismo), sino que la esclavi-

tud era la verdadera infraestructura económica de todo, incluido el modo de vida político, familiar, social, y el orden discursivo en cualquier aspecto. En el feudalismo la matriz ideológica clave es la relación Señor/siervo. El Señor puede ser tanto Dios, como el rey o el noble. El siervo, a diferencia del esclavo, tiene alma humana pero poco más. Y en especial el alma del siervo, casi de la misma manera que el alma de las mujeres, más que racional es estrictamente sensitiva y vegetativa. De cualquier modo, como el alma feudal está siempre escrita por el Señor, todas las palabras feudales (en la oralidad o en la escritura) no serán así más que una *Glosa* del Libro de la Iglesia o del Libro de los Nobles. Dos libros paralelos y unidos, pues si el Papa es un reflejo de Dios, el Rey también lo es, al modo en que los nobles son reflejo de los ángeles, etc.

Si nos fijamos, tanto los esclavos como los siervos son medios de producción en sí mismos, al igual que un buey o un arado. Con la aparición del primer capitalismo las cosas cambian radicalmente. El capitalismo necesita liberar a los siervos feudales. Con los siervos pegados al suelo y a la sangre de su Señor no puede haber mercado capitalista. Por eso surge el más famoso lema de la época: *La ciudad hace libres.* En consecuencia en el capitalismo la matriz ideológica clave tiene que cambiar radicalmente. Precisemos que no hay ninguna linealidad evolutiva en lo que digo. Del esclavismo no tenía que pasarse obligatoriamente al feudalismo ni del feudalismo al capitalismo y de hecho hubo casos en los que no sucedió así. Y habría que añadir otro matiz más: en el esclavismo y en el feudalismo la ganancia se extrae al final del proceso de trabajo. En el capitalismo, por el contrario, la ganancia se extrae ya desde el interior mismo del proceso de trabajo y el trabajo se convierte en capital también en el interior mismo de ese proceso. Es por ello por lo que se necesita la existencia del «trabajo libre». Por eso ahora la matriz ideológica clave la va a constituir la relación Sujeto (con mayúscula)/ sujeto (con minúscula). Para entrar en el circuito capitalista, como productor y como consumidor, el individuo trabajador necesita ser libre, sí, pero *libre de todo*, o sea, carente de todo. Sólo tiene su fuerza de trabajo para vender. Y conviene insistir en este tercer matiz decisivo: lo que el trabajador vende no es su trabajo, como suele pensarse, sino su *fuerza de trabajo* (o sea: su vida) a cambio de un salario. Por eso en el XVI comenzarán a aparecer las *vidas* de los pobres (lo que he llamado *La literatura del pobre*), o sea, la llamada literatura picaresca, mientras que en el feudalismo la vida cotidiana y real no existe apenas en el discurso. En el feudalismo sólo existen las hagiografías o los milagros de los santos y, paralelamente, las hazañas de los nobles o la legitimación de los linajes de los reyes, como en el caso del rey Arturo.

De modo que el sujeto libre, la vida libre y el discurso libre nos presentan un segundo sentido de la imagen mágica de la libertad. En realidad lo que el capitalismo ofrece es la libertad de explotación: libres para

explotar, libres para ser explotados. Sólo que con ello aparece también un hecho asombroso: el sueño de una libertad sin explotación que ha venido deslizándose hasta hoy.

Sea como sea, el sueño de la libertad es el artefacto ideológico donde se crea lo que llamamos literatura moderna o lo que de hecho deberíamos llamar literatura en sentido estricto. Por eso ese libro comienza diciendo que *la literatura no ha existido siempre.* El revuelo que causó aquella afirmación creo que ahora se ha calmado bastante. En el aludido texto inédito de Foucault, que acaba de publicarse en los años noventa en francés y en español, Foucault explica la cuestión de otra manera, pero que nos puede servir perfectamente. Dice Foucault lo siguiente respecto a los escritores grecorromanos: «Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura» *(op. cit.,* p. 64)*. Por diversos caminos, pues, habíamos llegado a la misma conclusión, aunque Foucault, no explique que toda la clave radica en las diferentes matrices ideológicas de cada formación social. Si en nuestro libro se afirma que la literatura es una producción discursiva creada por las sociedades burguesas occidentales desde los siglos XIV-XVI hasta hoy, esa afirmación no es gratuita en absoluto. Como venimos señalando, se trata sólo de mostrar la radical historicidad de los discursos literarios, incluso de la filosofía considerada como género literario ella misma. Y así sucedió en efecto: como decimos, sólo con la aparición de la imagen de un sujeto libre, que posee un alma igualmente libre y bella, que se autoconsidera propietario privado de su lenguaje y de sus ideas y sentimientos que puede expresar en unas formas también nuevas y libres (el soneto de Petrarca y Garcilaso; el teatro de Shakespeare; la novela de Cervantes), sólo entonces, repito, se puede decir que ha nacido la literatura. Igual que podemos decir que ha nacido el amor como relación entre almas bellas e iguales. E incluso el nuevo sentido de la amistad y el resto de las nuevas relaciones vitales.

A esa imagen del alma bella y libre (y a su relación con otras almas bellas y libres) la he llamado *Animismo*, siguiendo a Bachelard, en contraposición al *Organicismo* feudal. Y me explico enseguida: dentro de la libertad capitalista se supone que el *yo libre* es innato, no está escrito por nadie, el yo te lo das tú mismo, tú mismo te creas tu subjetividad y tu moral en todos los sentidos. Por el contrario, en el organicismo feudal se

---

* Este ensayo de Foucault al que alude J. C. Rodríguez está recogido en la presente antología con el título de «Lenguaje y literatura», incluido en la sección de «Postestructuralismo y Deconstrucción». [*N. de los E.*]

supone que el yo te lo da la sangre, el linaje, el *cuerpo orgánico* (o sea: la sociedad) en que te inscribes, el «cuerpo social» en el que naces y que te incluye o excluye como tal yo.

Ésta es la diferencia abismal entre el llamado yo libre de las burguesías occidentales y los diversos nacionalismos o fundamentalismos religiosos que se arrastran desde el XVI hasta hoy. Se supone que el yo liberal parte de sí mismo, de su propia alma autónoma: esa es la clave del *Animismo* que luego se convertirá con Descartes, Kant o Locke en el pleno sujeto posesivo de la burguesía (un mundo donde la religión es siempre un asunto de la conciencia privada, etc.). Por el contrario, en el *Organicismo* el yo no existe sino como un signo más de la sacralización religiosa o del nacionalismo populista o semitribal. De ahí la radical diferencia entre *afiliación* libre y *filiación* orgánica y/o sacralizada. Es sintomático que lo que escribí para los siglos XVI y XVII lo estemos experimentado hoy con todas las contradicciones trágicas que se han vivido y planteado. A veces la historia misma te da la razón aunque sea en condiciones siniestras. En cualquier caso el olvido de la realidad de la explotación nos lleva, de un modo u otro, a callejones sin salida. El profesor Malcolm K. Read ha delimitado perfectamente toda esta serie de cuestiones en su artículo: «From Organicism to Animism: (Post)colonial or Transitional Discourses?» [*BHS* LXXVII (2000), pp. 551-570].

Por consiguiente conviene precisar sólo otra serie de matizaciones:

1) En realidad también es falso que el alma bella o el sujeto libre lo sean realmente. Siempre estamos atrapados por un inconsciente ideológico y por un inconsciente libidinal que nos construyen desde el nacimiento. Estos dos inconscientes, el ideológico que tomo de Marx y el libidinal que tomo de Freud, plausiblemente estén unidos desde el principio, tal como nos lo muestra la experiencia del lenguaje y de los sueños. Sólo que el lenguaje es siempre el lenguaje del mercado y del poder –digámoslo así– y los sueños son siempre las figuras del imaginario dominante. En el *Libro de los sueños* de Artemidoro, un texto básico del esclavismo, se nos muestra que los esclavos no soñaban con la libertad (esa idea nuestra no contaba para ellos ni para los amos: la libertad en ese mundo era otra cosa). Por el contrario: los esclavos soñaban con sus rodillas (o sea, con su trabajo) y con el fuego de su cocina (o sea, con su descanso). Lo mismo que nosotros soñamos con el imaginario del familiarismo de la infancia, el sexo o la muerte, pues ese familiarismo burgués es nuestro verdadero enclave para cualquier deseo.

2) Con un segundo matiz: hasta ahora he hablado del yo animista (o libre) y del yo organicista (o sacralizado: en realidad un no-yo). Pero en la práctica el yo no existe: como señaló Freud, se trata de un manojo de frustraciones y de deseos que intenta asomar la cabeza bajo la forma gramatical del pronombre personal o del sujeto. Las formas gramaticales del yo, tú, él, ella, nosotros, etc. De modo que ese nebuloso yo es... «transhistórico»: todos los hombres y mujeres han soñado siempre. Pero en la práctica diaria, en nuestra realidad vital, social y subjetiva, lo que verdaderamente existe (incluso en los sueños) son las formas ideológicas de la radical historicidad del *yo-soy*. Por ejemplo, cuando El Cid dice *yo soy Ruy Díaz,* lo que está diciendo es yo soy un siervo de mi Señor el Rey, que a su vez es siervo y reflejo del Señor/Dios, que a su vez me hace a mí –por mi sangre y mi linaje– ser Señor de mis siervos, etc. Por acercarnos a nuestro tiempo, bastaría con señalar la interminable lucha que ha significado el poder decir yo-soy-mujer.

Es, pues, la realidad histórica del yo-soy lo que en realidad cuenta para nuestros análisis y para nuestra vida cotidiana. Por eso conviene insistir tanto en la radical historicidad de la literatura y sus contradicciones. Una radical historicidad que, como señalo, no sirve sólo para esa *Transición* que estudio en el libro, sino para analizar los discursos del inconsciente ideológico del mundo de hoy.

Puesto que además hay un hecho clave: en los últimos cuarenta años, desde el fracaso revolucionario del 68 al 78, ha variado radicalmente nuestra manera de leer y concebir la poesía y la literatura en general, y mucho más después de lo que se llamó el posmodernismo. Así por ejemplo, lo que se planteó como la cuestión del compromiso y la pureza en la poesía. En sus momentos álgidos, durante la Guerra Fría (pero también en los años veinte y treinta), la dicotomía pureza/compromiso suponía un índice de clara afiliación política, sólo que ese índice carecía de sustento teórico. No era más que una prolongación de la estupidez kantiana de que el juicio estético es una finalidad sin fin, que pertenece a la sensibilidad trascendental, y que, en consecuencia, cualquier intento de rozar la sensibilidad empírica o histórica se consideraba un rebajamiento, un compromiso, una impureza. En la vertiente reaccionaria del posmodernismo, es decir, en su inmensa mayoría, está claro que hoy la dicotomía pureza/compromiso se ha volatilizado, no por cuestiones teóricas sino muy prácticas: casi todos los escritores están comprometidos hasta los tuétanos con el sistema capitalista y por tanto teorizar sobre ello carecería de sentido. Pero para ser más precisos habría que constatar que ha habido también una vertiente progresista derivada del posmodernismo, una variante que podríamos llamar neomarxista y neofreudiana de alguna manera. Y aquí sí que son fuertes no las cuestiones prácticas sino sobre todo las teóricas. Por ejemplo, ya no se puede presentar al yo poético como presupuesto, puesto que, como hemos dicho, sabemos que el yo no existe salvo como proceso, como manojo de deseos y frustraciones, y que darle la forma gramatical de sujeto es sólo una ficción. Apuntábamos que sucede más bien todo lo contrario: en literatura, en vez de partir del yo expresivo, hay que partir de la imagen de que el texto es sólo un *resto*, una forma de construcción del yo o más exactamente de intentar decir *«yo soy»*. Tampoco podemos aferrarnos al tópico de que la poe-

sía sería la máxima expresión de una lengua, porque sabemos también que la lengua nos habla y que la lengua que nos habla es siempre la lengua de la hegemonía dominante. De modo que el poeta se ve obligado a ser bilingüe en su propia lengua, al menos si quiere romper algo o construir algo (su propio yo), aunque tal subjetividad posiblemente estará siempre podrida por el sistema. Ni siquiera podemos hablar de una poesía del cuerpo, como hacen las feministas, porque el cuerpo es también un efecto del dispositivo social. En suma: si no existe el sustancialismo o el esencialismo de las patrias, del yo, de las lenguas, del cuerpo; si no existe el sustancialismo o el esencialismo de la poesía, entonces ¿de qué hablamos cuando hablamos de todas esas cosas y en especial cuando hablamos de literatura?

Podríamos señalar otra cuestión: desde el romanticismo a las vanguardias, incluso hasta finales de los años sesenta, los escritores se sumergen en la creencia y la pasión a vida o muerte por la literatura. ¿Podríamos leerla nosotros hoy así, a través de tal pasión?

1) Evidentemente es algo que nos queda muy lejos. Aunque hoy siga habiendo gente que escribe sin parar y que lee con fruición, aunque se seguirán editando libros de literatura o filosofía y la cultura del libro no muera, sin embargo el *pathos*, la creencia pasional en la literatura a vida o muerte ha desaparecido sin duda. Y resulta sintomático: en Estados Unidos y en el resto de la fortaleza blanca esa fuerza literaria ha desaparecido, o al menos su vigor ha bajado muchísimo. Y el síntoma se desdobla: la literatura, decíamos, junto a la letra de cambio o el criollismo, unificó el mundo occidental, conocido desde el XVI hasta quizá 1968-1978. En USA, acaso por su puritanismo subterráneo, acaso por su pragmatismo cotidiano, la literatura digamos de «estética laica» (para entendernos) comienza a ser reconocida muy tarde: M. Twain, Hawthorne y sobre todo E. A. Poe son unos marginados; Henry James, Eliot, Hemingway, Scott Fitzgerald o Gertrude Stein vienen, de un modo u otro, a Europa a aprender. A partir de la Guerra Fría, digamos a partir de 1950, la literatura norteamericana invade el mundo, y todos, europeos y latinoamericanos, se reconocen herederos de Hemingway, de Faulkner e incluso del britanizado T. S. Eliot, que recibe el Nobel en 1948 (es un síntoma bastante significativo). Pero si la literatura norteamericana comenzó tambaleándose, se encumbró luego y hoy vuelve a tambalearse, eso no ha ocurrido en absoluto respecto a la literatura digamos industrial: la prensa primero y enseguida el cine. Como se sabe, Hearst, el *Ciudadano Kane* de Orson Welles, casi se inventó con sus periódicos la historia de la voladura del *Maine* y el desencadenamiento de la intervención norteamericana en Cuba. Hoy ocurre algo similar respecto a la globalización.

La literatura escrita (incluso el descenso de la prensa es importante) cae en picado, mientras que la globalización económica e ideológica se realiza a través de los *media*, desde los ordenadores a los móviles, la radio, la televisión o internet. Y por supuesto las redes invisibles del capital

financiero. Y no deja de resultar divertido –o trágico– que incluso haya intentos de resacralizar el mundo capitalista laico a través de políticas teocráticas o sacralizadas al estilo feudal. Evidentemente, las redes de la globalización lo abarcan todo, aunque su uso técnico pueda distribuirse en diversos sentidos. Pero resulta claro que en nuestro mundo post-posmoderno la única poesía que perdura masivamente es de modo sintomático la «que se canta» a través de un pop descafeinado (donde se incluye la llamada salsa latina) y un rock no menos decadente. Pero esos síntomas ideológicos de la globalización resultan asombrosos. Un autodeclarado liberal norteamericano como el filósofo Richard Rorty reconoce que la filosofía ha muerto y que la literatura está en trance de hacerlo, porque ambas ya habrían cumplido su función: «legitimar nuestra democracia», lo que él llama el «etnocentrismo occidental» o «noratlántico» (o sea, el protegido por el capital y por la OTAN). Una vez legitimado el sistema, o mejor, una vez que el capitalismo ha dejado de ser un sistema social para convertirse en forma natural de vida, una vez que hemos subjetivizado al capitalismo (o que nos ha subjetivizado), ¿para qué servirían la literatura o la filosofía que trataban de legitimar esa subjetividad? Ahora se trataría sólo de vivir tal etnocentrismo occidental («nuestra democracia»), puesto que la televisión y los *media* conforman cualquier contradicción y la suturan.

Del mismo modo, otro mítico teórico norteamericano, un emigrado que huyó de los nazis, el célebre economista Albert Hirschman, que fracasó en Colombia durante el turbio periodo de la Alianza para el Progreso, ha llegado a plantear posteriormente que el bucle o las oscilaciones del llamado desarrollo desigual es inevitable para el paralelo desarrollo (que curiosamente él llama no reaccionario) de la globalización; y que por tanto en ese bucle no sólo puede contar la economía sino, a la vez, la sociología y el resto del poder ideológico de los *media*. Pero más aún: otro teórico norteamericano, nada menos que el célebre marxista-sartreano F. Jameson, llega a establecer un verdadero *requiem* respecto a la literatura ya en 1995. Escribe Jameson en su libro *La estética geopolítica*, en la página 172 de la edición española, lo siguiente: «En cuanto a la literatura, seguramente le va peor que a todos los modos que hemos llegado a reconocer como mediáticos. Equivocada en todos los cálculos, vehículo del narcisismo, de la autocompasión y del mísero orgullo de los premios comercializados, es un lamentable pretexto cultural en el destino de esa civilización literaria, la más antigua de todas, en su camino, como todas las demás, hacia la televisibilidad...»[36].

Claro que siempre hay discrepancias. Mientras que el dragón crítico llamado Harold Bloom señala en 2001 que de la literatura sólo queda-

---

[36] Cfr. F. JAMESON, *Estética geopolítica*, Barcelona, Paidós, 1995.

rán libros alegóricos como los últimos escritos por Saramago o las narraciones no menos alegóricas del judío norteamericano Philip Roth, por su parte, el propio Richard Rorty deja una puerta abierta a la literatura: como la novela y la poesía son más contingentes, más concretas, más históricas que cualquier trascendentalismo filosófico, la filosofía ya no es más que un género literario que tendrá que aprender a ser contingente y a quedar confinada en el gueto como el resto de la literatura.

Historicidad (3)

Esta serie de nociones, así esquematizadas, nos devuelven al problema que habíamos insinuado al principio: es decir, la triple relación entre literatura, ideología y radical historicidad de los textos. Pero al devolvernos al principio nos obligan a plantearnos precisamente la cuestión final que hemos venido rastreando continuamente. Esto es, la cuestión de la *contemporaneidad* de la literatura, incluyendo en ella la posibilidad de su muerte. Pues, en efecto, la literatura actual no existe sino desde que se convierte en una pregunta sobre ella misma, desde que se interroga sobre sí misma, algo que ya había anunciado J. P. Sartre en su excelente *¿Qué es la literatura?*[37]. Esta pregunta era radical porque aludía no al funcionamiento interno de la literatura en tanto que hecho artístico, sino a la significación global de la literatura poniéndose en duda a sí misma a través de unas preguntas claves: ¿qué es escribir? ¿Qué es leer? ¿Existe un lenguaje literario? ¿Qué tiene que ver con las demás prácticas o discursos? ¿Qué es un autor? ¿Qué es un texto? Preguntas, en fin, contemporáneas a las de Brecht o a las de Artaud, y que se iban a ir adaptando hasta nuestros días. Parecería como si el siglo XX, que habría sido el siglo literario por excelencia (todas las luchas, todas las contradicciones se han inscrito en su literatura y a la vez la literatura las ha representado), comenzara ahí ya, a través de esas preguntas radicales, a cansarse (a no necesitar) de tal exhaustividad de la literatura (incluida la filosofía, si la consideramos como género literario[38]) y que incluso la propia literatura se encontrara exhausta: es decir, incapaz de abarcar tanta «representación». Quedaban todavía otros casi cincuenta años de Guerra Fría y de lucha sin cuartel en el Tercer Mundo, y la literatura seguía intentando representar toda esa

[37] J. P. Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950.

[38] Algo, repito, perfectamente legítimo, siempre que no se plantee la cuestión en el ámbito meramente retoricista de cierta *deconstrucción* actual; *id est*, entendiendo, por ejemplo, los signos filosóficos como siempre *denotativos* y los signos literarios como siempre *connotativos*. Acerca de la complejidad de este tema véase en especial el tratamiento que hace, pese a todo, Jonathan Culler en su libro *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 162-171.

complejidad inabarcable, cada vez quizá con más cansancio, con más claridad sobre el sinsentido del mundo y, a la vez, prestando cada vez más sus fuerzas y sus energías al poder de los media. Las tesis de McLuhan no eran banales: si en el XVIII Sade había introducido la filosofía en el último rincón, en el «boudoir», McLuhan apuntaba cómo los media se habían convertido en el verdadero icono de la privatización casera. Pero no era la mal llamada revolución científico-técnica, ni siquiera el poder de los media, lo que parecía amenazar de muerte a la literatura. Era más bien su propia falta de energía, su propio cansancio ante tanta exhaustividad a la que ya le resultaba casi imposible asumir (y no digamos «descifrar»). Las luchas entre realismo y formalismo en los años sesenta y setenta eran ya luchas de agonizantes, no su continua crisis de siempre, sino su imposibilidad de totalidad. Se recurrió al minimalismo, al fragmento, a la experimentación e incluso a las reservas de la despensa: la vuelta a los clásicos. De ahí, por ejemplo, el éxito inesperado de un libro como *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, del polaco Jan Kott[39], o el continuo recurso a Cervantes en el mundo hispánico: un recurso que llevaría a Borges a ironizar al máximo sobre el tema en *Pierre Menard, autor del Quijote*[40]. Ahora bien, la interrogación de la literatura sobre sí misma, en tanto que síntoma básico de nuestra contemporaneidad, es sólo el vértice de múltiples problemas de fondo. Resulta evidente que ya desde mediados del XIX el bloque global que parecía significar lo literario empieza a resquebrajarse hasta culminar con la aparición de las vanguardias y los ismos, cada uno con una concepción distinta del «campo». La literatura estalla como bloque y cada trozo se pregunta «quién soy yo» (como movimiento literario). La prueba más evidente de tal resquebrajamiento la tenemos quizá en los manifiestos literarios: ya desde el manifiesto romántico de Victor Hugo o el prólogo del Duque de Rivas a *Don Álvaro* hasta los manifiestos modernistas de Darío, los surrealistas de Breton, o incluso, en el caso español, las dos Antologías de Gerardo Diego...

Ahora bien, esta serie de resquebrajamientos de la literatura nos vuelve a llevar a su símbolo inicial decisivo, quizá el más decisivo de todos. Me refiero en concreto al *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, o mejor dicho a la relación entre *Robinson Crusoe* y la Biblia. Pues en efecto, recordemos, entre las cosas que Robinson recoge del barco encallado en el mar, o que el mar entrega a la isla de Robinson, se encuentran algunos libros, pero muy en especial tres ejemplares del libro por excelencia: la Biblia (lógicamente en la llamada «versión inglesa»). Sólo que, en la narración pos-

[39] Traducido al español como *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

[40] J. L. Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», en *Ficciones*, vol. I, pp. 444-450.

terior, parece como si el agua del mar hubiese ido borrando las letras de las páginas y sobre esas letras borradas, brumosas en su blanco, con el paso de los días y de los años, Robinson hubiese escrito «otra» biblia: su propia vida, su propio yo, su propia concepción del mundo. Italo Calvino lo ha visto perfectamente: «Robinson [...] será considerado como la auténtica Biblia de las virtudes mercantiles e industriales, la epopeya de la iniciativa individual»[41]. Para ser exactos habría que especificar que desde los capítulos V y VI titulados «El diario de Robinson», Robinson escribe con la ayuda de papel y tinta traídos del barco, pero su escritura es un delirio que dura 28 años, dos meses y diecinueve días. Por lo menos, nos dice que escribió «hasta que se me acabó la tinta». E imaginamos que también se le acabó el papel, pero no se nos indica cuándo sucedió eso; ni siquiera se nos habla del tema en la segunda vez que recoge «cosas» cuando vuelve a naufragar otro galeón (¿se trataría de una escritura finalmente recordada a posteriori?). Pero esto no importa ahora: lo que nos importa señalar es que Robinson escribe «paralelamente» o «al lado de» la Biblia. Salvo que aunque hay unos párrafos bíblicos que a veces relee, tras encontrarlos al azar, desde esos capítulos V y VI («Invócame en los días de aflicción y yo te liberaré y tu me alabarás»), en realidad la vieja Biblia se va olvidando, diluyendo a lo largo del relato. Aquella Biblia, que legitimaba cualquier escritura a través de un «algo» que era el alma dada por Dios, ahora ve cómo sus páginas quedan prácticamente olvidadas, tachadas. La nueva realidad implica la necesidad de crear una escritura también nueva –decíamos– la de la razón o el espíritu humano. Bien es cierto que James Joyce, en el análisis que hizo de Defoe y de su libro, iba un poco mas allá al señalarnos que el verdadero enigma que de pronto surge en el relato no es en absoluto divino, sino que se condensa en el hallazgo de la huella de «otro» «pie humano en la isla. Como se sabe, esa huella inducirá a Defoe a precipitar las aventuras de Robinson: él salva a Viernes, al padre de Viernes, a un español, e incluso establece una especie de tolerancia religiosa y política entre los miembros de su nueva «familia»; hasta llegar a respetar las costumbres de los caníbales, pero instruyendo a Viernes en las nociones básicas de la religión cristiana «común e interiorizada». Y Robinson le da nombre a Viernes y le enseña a hablar inglés, a disparar y a servirle, del mismo modo que había enseñado a hablar al papagayo y le había dado un nombre propio y de uso común *(Poll)*, que quizá como Viernes *(Friday)* tenga un ambiguo significado de doble filo: *Poll* puede también aludir a «persona» o a algo relativo a quien tiene voz y voto; y *Friday*, suena en su grafía a algo así como «libre» y, a la vez, a algo referido a una terminología de cocina *(Viernes estuvo a punto de ser asado y comido)*, incluso a algo que suena a «gentuza o gentucilla».

[41] Cfr. I. CALVINO, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 103-107.

Por su parte Joyce termina diciendo que la historia de Robinson y su servidor Viernes es el perfecto símbolo/dios de esa industria internacional de nuestros días «que es la fabricación económica del tipo imperialista inglés a precio de liquidación»[42].

Claro es que hoy tendríamos que hablar de otro matiz de ese *Imperio* (su «carácter global»), pero un genio como Joyce, que rechazaba tanto el nacionalismo irlandés como el imperialismo británico, aunque no puede evitar su mordacidad final, tampoco puede evitar reconocer el valor de «obra maestra» del relato de Defoe. Sobre todo, añadiríamos nosotros, como el logro máximo del *Diario* en tanto que legitimación de fondo (como variante del *Ensayo*) de la literatura del *yo burgués*, del yo «propietario» no sólo de la isla sino de su lenguaje e incluso de sí mismo (y de los otros).

Ésa es la *verdad* del relato de Defoe, y ésa es su *mentira* (en realidad nadie es propietario de su yo, aunque trate de construirlo construyendo la isla y construyendo el relato). Pero lo significativo de tal «construcción de la isla/producción del yo» se inscribe precisamente en la minuciosidad de cada gesto, de cada detalle, de ese espesor de la escritura de un texto que nos asombra en su esfuerzo por legitimarse como *verdadero.*

Y así llegamos al otro matiz también anunciado, y ya esquematizo al extremo: la literatura representando a lo verdadero, caminará paralelamente a la filosofía, que pretenderá representar a la verdad, y ambas con un envés dificilísimo. Por ejemplo las novelas de Tolstoi (no sólo en sus textos finales, sino incluso –o sobre todo– en ese cuadro extraordinario que es *Guerra y paz*) aspiran a ser de forma absoluta la verdad ontológica del mundo y de la historia. Y a la inversa: ¿quién podría no afirmar que la *Fenomenología del Espíritu*, de Hegel, puede –e incluso debe– leerse como la «otra» mejor novela histórica, paralela a la tolstoiana, en su desarrollo subjetivo/objetivo del héroe-espíritu enfrentado al mundo en el XIX, hasta conquistarlo y «poseerlo» a través del Estado?

Esto es, en definitiva, lo que nos vuelven a decir las diversas preguntas contemporáneas a las que aludíamos. Lo que la literatura ha descubierto al ponerse en duda a sí misma es precisamente el «*sentido último de la literatura*», es decir, la necesidad de crear y legitimar una ficción, –el espíritu humano– tanto desde el punto de vista de lo verdadero como desde el punto de vista de la verdad. Con una consecuencia inevitable: las coyunturas discursivas (entre lo existencial y lo ontológico) han llegado a mezclarse de tal modo que ya sólo pueden identificarse a través de una forma única: la inmanencia de su propia escritura. Salvo que la contradicción vuelve a estallar aquí: si el espíritu humano es una ficción, ¿para qué

[42] Cfr. D. DEFOE, *Robinson Crusoe*, traducción de Julio Cortázar, prólogo de James Joyce, Buenos Aires, Corregidor, 1973, t. I, p. 21.

estamos escribiendo? Sólo queda la respuesta de la práctica, como decimos, pero no se trata sólo de que esa práctica esté cansada, es que parece como si el actual sistema ideológico la dejara fuera de sitio, en un «no hay lugar» inesperado. La literatura contemporánea se mueve así entre dos polos asombrosos: la negación del sentido de la literatura, tanto desde dentro de sí misma como desde el inconsciente ideológico que la sustenta. Es por eso por lo que se habla de muerte de la literatura. Pero ello sólo es cierto si nos fijamos únicamente en el sentido que el sistema le ofrece, no si nos fijamos en su práctica inmanente, esto es, en lo que es capaz de extenderse más allá de lo decible establecido. El ejemplo más claro quizá sería el de Lorca, que no dudó en definir algunas de sus obras como «imposibles» pero que las escribió precisamente a través de tal imposibilidad[43].

Final: en un aire de vidrio árido

Un largo recorrido para no llegar a ningún final. Excepto acaso éste: el problema que se nos plantea hoy es, indudablemente, el del libro «à venir», como señaló M. Blanchot hace años, es decir, el porvenir de la literatura. La posibilidad de la muerte de la literatura implica sin duda la relación de la literatura con la muerte, y así retornamos otra vez al principio de nuestras *Lecciones de escritura*. Quiero decir, a las lecciones que la escritura nos da. Ahora sí sabemos, aproximadamente, la necesidad ineludible de que la literatura comience a escribirse desde la tachadura de la relación sujeto/objeto (que *fundamenta* la maldita teoría del conocimiento de la ideología burguesa y que fundamenta la famosa relación forma/contenido en literatura); y que quizás la literatura debiera enmarcarse más bien en la relación de un yo –todo lo fragmentario que se quiera– con un texto que sólo se afirma al borde de la verdad de su propia muerte: quizá pudiera ser (o no) el último momento de la verdad de la literatura, al igual que Bataille escribió su *Historia del ojo*[44] a raíz de la cornada en el ojo del torero valenciano Granero (una muerte a la inversa: en toreo, como se sabe, al momento de matar al toro se le llama precisamente el momento de la verdad). Otra vez, en fin, el problema de la verdad, que sólo podremos analizar en los textos, desde nuestro punto

[43] J. C. Rodríguez, *Lorca y el sentido*, Madrid, Akal, 1994. Lo que intenté mostrar ahí fue la diferencia entre la representación posible *(Vorstellung)* y lo *imposible* de lo que Freud llamó *«Die Darstellung Mittel»*, la presencia en acto de la verdad y/o la falsedad de la vida a través del teatro y sus máscaras vacías o llenas. A partir de Benjamin pretendí señalar que el símbolo solía ser lo posible, mientras que la alegoría pretendía alcanzar lo imposible: la presencia de la verdad.

[44] G. Bataille, *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 1978.

de vista a partir de 1.º) la matriz ideológica que los engendra; 2.º) la lógica interna o el inconsciente ideológico que los sostiene, a través, pues, de la coherencia o las distorsiones de tal lógica interna; y 3.º) a través de su radical historicidad, en suma. Como dice Humpty-Dumpty en *Alicia a través del espejo*[45], a fin de cuentas las palabras no importan (aunque importen muchísimo), lo que importa es quién manda, quién o qué dicta sus normas, qué sistema produce su *Norma Literaria*[46]. Con una única salida entrevista: la de ese extenderse más allá de lo decible, la de alcanzar la auténtica contradicción de fondo, en el vagabundeo de la escritura. Como lo señaló, sin querer, Montale en un verso inolvidable, la escritura actual sólo podrá enunciarse en torno a la posibilidad del *quizá*, del *tal vez*: *«Forse un mattino andando in un'aria di vetro»*. Traducido el poema dice así: «Tal vez una mañana caminando por un aire de vidrio,/ árido, al darme vuelta, contemplaré el milagro:/ la nada a mis espaldas, el vacío detrás/ de mí, con terror de borracho.// Luego, como en una pantalla, acamparán de golpe/ árboles, casas, lomas, en su habitual engaño./ Pero será ya demasiado tarde, y yo me iré en silencio/ con los hombres que no miran atrás, con mi secreto»[47].

Montale es taxativo, es genial. Lo que se encuentra en ese «aire de vidrio árido», cuando uno se vuelve a mirar hacia atrás, no es la ciudad en llamas (nadie es ya la mujer de Lot) sino el milagro de la escritura de hoy, el milagro de que la escritura pueda seguir existiendo. «Rivolgendomi», volviéndome para mirar atrás, el milagro se cumple: la nada a mis espaldas, el vacío detrás de mí. Eso es lo que la escritura de hoy ve, descarnadamente, con un «terrore di ubriaco». Ese terror ebrio, de borracho, es en efecto la necesidad de escribir con la *nada*, a través de la sombra del viajero (como el Nietzsche de *El viajero y su sombra*). En el poema de Montale nadie duda de que sigan existiendo las cosas (árboles, casas, colinas o lomas), pero esas cosas son ya –al mirarlas hacia atrás, desde la nada– un engaño consabido, habitual, la convención que nos inventamos para seguir viviendo o escribiendo: la nada en las espaldas y el vacío detrás: ¿cómo seguir más allá en la vida y en la escritura? Cuando uno descubre esto es ya demasiado tarde. Entonces sólo queda avanzar en silencio, no revelar el secreto de la *Nada* a los hombres que no han mirado hacia atrás, tratar de que no se derrumben. Esto puede parecer elitismo e incluso una lejana imagen del poeta/profeta romántico, el que posee el secreto y se lo calla. Pero Montale es mucho más cotidiano.

[45] L. Carroll, *Alicia a través del espejo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

[46] J. C. Rodríguez, *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001, 3.ª ed., corregida y aumentada.

[47] Podríamos citar miles de planteamientos sobre Montale, es obvio. Pero basta con remitirme al prólogo de Rosario Scrimieri y a la traducción de Jesús Munárriz que aparecen en *Eugenio Montale: 37 poemas*, Madrid, Hiperión, 1996.

En realidad, ¿necesita alguien volverse a mirar hacia atrás? O mejor dicho: ¿no llevamos todos nuestra *nada* encima, sin necesidad de verla y de enunciarla? Me gusta Montale (sobre todo el segundo Montale) porque deja de ser «poeta» para convertirse en *contingencia humana.* Y esto es bellísimo: la vida se construye a partir del vacío de la plenitud histórica, de la nada en las espaldas. Así se sigue viviendo: a partir del vacío. Puesto que los hombres sólo nacen para «vender su vida» (somos «vidas vendidas» desde el nacimiento), el vacío y la nada son nuestro sentido-límite. Y como eso conlleva miles de contradicciones, nosotros (y nuestros discursos y nuestra literatura) tratamos de luchar contra eso diciendo *no* a la venta y diciendo *sí* a un futuro que está ya aquí, delante y en el interior, como en el poema de Montale, una segunda lengua a la que atisbamos apenas como libertad sin explotación o sin venta.

Pero cuidado con ese aire de vidrio: puede congelarnos. Quiero decir: hay que tener en cuenta la posible parálisis o la inmovilidad congeladora de la Norma o el Campo literario en que nos movemos. Matizando los términos, convendría precisar acaso que la Norma se plantea desde lo que hemos llamado *radical historicidad del inconsciente ideológico*; Bourdieu (de forma paralela a Deleuze) establece la noción de Campo literario, por un lado a partir de las diferencias sociales del gusto estético, lo que él llama la Distinción[48]; y a la vez con la necesidad de incidir en el hecho de que es la propia Norma o el propio Campo quien define lo que es o no es literatura –o buena y mala literatura–. De todos modos creo que aún queda por señalar un último matiz significativo: la *valorización* (del autor, del texto, del lector, en un sentido similar al que Marx utilizaba para hablar de la valoración de la producción/reproducción). Pues de hecho sin valorización productiva no hay reproducción posible de ningún tipo de discursos[49]. Así podemos considerar a la valorización como el verdadero espacio donde se realizan las variantes ideológicas de la Norma o como el sismógrafo de las variantes sociales del campo. Y es ese sismógrafo el que puede presentársenos hoy con una diagnosis casi obligatoriamente plana. Esto lo sabemos, pero que nadie piense que congelar la valorización de los discursos (incluida su capacidad de extenderse al otro lado) resulta un trabajo demasiado fácil. Aunque parezca detectarse en torno a nuestro planteamiento anterior acerca del porvenir de la literatura. Obviamente, la historia nos puede decir

[48] P. BOURDIEU, *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1991. Véase igualmente: *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995. De cualquier modo, esta imagen del *campo* había sido ya establecida en otro sentido, más directamente absoluto, por M. BLANCHOT en *L'espace litteraire*, Gallimard, 1955.

[49] Cfr. J. C. RODRÍGUEZ, «La teoría del valor en la práctica poética», en *Dichos y escritos*, *op. cit.*, pp. 64-74.

acaso adónde hemos llegado, pero nunca adónde vamos. Sólo podemos intuir una situación de magma confuso, casi como si la literatura se preguntara lo que la propia Alicia se pregunta a sí misma, o a nosotros, en el capítulo IV del primer libro, el capítulo titulado: «En la habitación del conejo blanco». De nuevo un problema de espacio –de norma, de campo– y de (casi) imposibilidad de salida. Dice Alicia aterrada: «Ya no puedo crecer más, pase lo que pase. ¿Qué va a ser de mí?»[50]. Pero posiblemente no haya motivo para tanta confusión, al menos por ahora. E incluso como nos decía el viejo George, al final de *Los asesinos*: «Mejor será no pensar en eso». Desde la actual coyuntura histórica –y conviene pensar siempre desde la coyuntura– resulta imposible prever las tramas discursivas que se producirán (se valorizarán) a través del «orden nuevo» –pretendidamente sin contradicciones– del sistema actual. Aunque inmediatamente surja una pregunta intempestiva: si no hay contradicciones ¿cómo puede surgir el enunciado? Ésta es la posibilidad del horizonte plano, el *desierto* de que hablaba Deleuze[51], tanto para la literatura como para la filosofía[52]. La nueva valorización de la práctica de los discursos existirá quizá de otra manera –«un género del que no había preceptos»–, pero existirá no cabe duda. Aunque haya que volver a sacar al discurso del «boudoir» y ponerlo a andar por las calles.

Por supuesto, sin miedo al aire de vidrio. Aunque miremos hacia atrás, siempre se podrá escribir entre la posibilidad de «decir nada» y de poder decirlo todo.

[50] Cfr. *op. cit.*, pp. 47-49.

[51] Véase G. DELEUZE: *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

[52] Quizá (aunque se trata sólo de un esbozo) lo más significativo, incluso lo más divertido, del texto de Walter Benjamin *Sobre el programa de la filosofía futura* (redactado entre el 1917-1918, pero tan utilizado hoy a mansalva) no sea su neokantismo declarado, como única salida filosófica, sino su conclusión acerca de las insuficiencias del propio neokantismo, que tendría que ser –para ser– una alianza inextricable con la epistemología científica y con la metafísica religiosa. Como dice Benjamin: «El concepto filosófico de existencia debe legitimarse en el concepto teórico religioso, pero éste, a su vez, debe hacerlo en el concepto radical de la epistemología». Y como Benjamin concluye que es necesario «mantener la tripartición del sistema», ello quiere decir que la tercera parte, el discurso filosófico mismo, se halla atascado entre los otros dos brazos. Es decir, de nuevo una salida sin salida. (Cfr. W. BENJAMIN, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1961. Las frases citadas se hallan en las pp. 18-19).

Psicocrítica y Mitocrítica

SIGMUND FREUD (1856-1939) nace en Freiberg, Moravia, y a partir de 1873 inicia estudios de medicina en la Universidad de Viena, donde es alumno del fisiólogo Ernst Brücke. En 1881 obtiene el título de médico y realiza prácticas en el Hospital General de Viena. Habilitado en 1885, convertido en *Privatdozent*, inicia su actividad docente en su universidad al tiempo que comienza su práctica clínica privada. Entre 1885 y 1886 es alumno de Charcot en París. Realiza trabajos sobre histología y anatomía del cerebro, y más adelante sobre neuropatología. Entre 1891 y 1893, redacta estudios sobre la afasia y las parálisis infantiles, y en 1895 publica junto a Josef Breuer, *Estudios sobre la histeria*. Neurosis, histeria y el significado en ambas de la vida sexual, se convierten en sus intereses centrales. En 1900 publica *La interpretación de los sueños*, seguido, muy de cerca, por *La psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1905), *Los chistes y su relación con el inconsciente* (1905) y «Fragmento de un análisis de un caso de histeria» (1905). Estos estudios proponen una concepción topográfica de la mente, dividida en tres areas: consciente, preconsciente (inconsciente no reprimido) e inconsciente reprimido. Sobre este espacio escindido se proyecta una compleja dinámica de pulsión libidinal, que oscila entre la expresión consciente o el retorno al inconsciente. El acceso al inconsciente reprimido es posible, en parte, mediante la investigación de lapsus verbales, errores de memoria y fantasías oníricas. El potencial, para la exgesis literaria, del psicoanálisis está servido. Freud lo tantea en ensayos como «El delirio y los sueños de "La gradiva" de W. Jensen» (1907), «El poeta y los sueños diurnos» (1908) o *Leonardo da Vinci y un recuerdo de su infancia* (1910), en los que explora el contenido inconsciente de la obra artística, con una atención singular a la experiencia infantil del creador. Su uso de Sófocles para enunciar la pregnancia de la fantasía edípica fue una pista decisiva para otros, como Ernest Jones, en su estudio célebre: *Hamlet and Oedipus* (1949). Otra línea de influencia es la que orientó los estudios sobre la neurosis del artista, la psicobiografía, desde *El artista* (1907) de Otto Rank hasta la psicocrítica de Mauron. A partir de 1923, con la publicación de *El yo y el ello*, Freud opta por un modelo más estructural de los mecanismos psíquicos. Distingue entre yo (defensivo), ello (inconsciente reprimido) y super-yo (conciencia). El yo negocia entre la realidad exterior, el principio del placer, alojado en el ello y la severa ley de la conciencia, presente en el super-yo. Esta noción dinámica, fluctuante, del yo, como frágil equilibrio conservado mediante estrategias defensivas, resulta, asimismo, de gran potencial para la teoría literaria. La concepción del texto literario como trinchera psíquica de formas defensivas es, sin duda, determinante para un teórico como Bloom, cuya concepción del tropo es poderosamente psicomarcial. Otros teóricos, como Lacan, supieron ver las conexiones estrechas entre nociones freudianas de condensación y desplazamiento con figuras clásicas de la retórica, como la metáfora o la metonimia. Estudios de mayor alcance sociológico y/o antropológico, como *Totem y tabú* (1913) o *El malestar de la cultura* (1930) son canteras de sugerencias para toda aproximación tipológica o antropológica a la literatura, como las de Durand o Frye. Los vínculos entre psicoanálisis y materialismo (Adorno, Benjamin, Marcuse, Deleuze, Foucault) o entre psicoanálisis y hermenéutica (Ricoeur) son de importancia capital. La relevancia de Freud para la teoría literaria no reside tanto en sus incursiones, escasas, en la literatura, como en este potencial de provocación hermenéutica constante. Su concepción topológico-estructural de la mente, su énfasis en nociones dinámicas. como transferencia, desplazamiento, compulsión de repetición, retención, ofrecen paralelismos con fenómenos textuales no atribuibles al azar. Su comprensión de lo «siniestro» es, en el fondo, un ejercicio excepcional de perspicacia filológica.

Sigmund Freud
Lo siniestro*

I

El psicoanalista no siente sino raramente el incentivo de emprender investigaciones estéticas, aunque no se pretenda ceñir la estética a la doctrina de lo bello, sino que se la considere como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad. La actividad psicoanalítica se orienta hacia otros estratos de nuestra vida psíquica y tiene escaso contacto con los impulsos emocionales –inhibidos en su fin, amortiguados, dependientes de tantas constelaciones simultáneas– que forman por lo común el material de la estética. Sin embargo, puede darse la ocasión de que sea impelido a prestar su interés a determinado sector de la estética, tratándose entonces generalmente de uno que está como a trasmano, que es descuidado por la literatura estética propiamente dicha.

Lo *Unheimlich*, lo *siniestro*, forma uno de estos dominios. No cabe duda que dicho concepto está *próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial –*unheimlich*– para denotar determinado concepto, será justificado por el *hallazgo en él de un núcleo particular*. En suma: quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es «siniestro».

Poco nos dicen al respecto las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables. En cuanto a la literatura medicopsicológica, sólo conozco la disertación de E. Jentsch[1], que, si bien plena de interés, no agota el asunto. He de confesar, en todo caso, que por motivos fáciles de adivinar, dependientes de las circunstancias actuales, no pude consultar a fondo la literatura respectiva, particularmente la extranjera, de modo que pongo este trabajo en manos del lector, sin sustentar ninguna pretensión de prioridad.

---

* Texto tomado de S. FREUD, *Obras completas* VII, trad. L. López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pp. 2483-2500.

[1] *Zur Psychologie des Unheimlichen.* (Sobre la psicología de lo siniestro.) *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 1906. Núms. 22 y 23.

Jentsch señala, con toda razón, que una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos. Aun yo mismo debo achacarme una particular torpeza al respecto, cuando sería mucho más conveniente una sutil sensibilidad; pues *desde hace mucho tiempo no he experimentado ni conocido nada que me produjera la impresión de lo siniestro*, de modo que me es preciso evocar deliberadamente esta sensación, despertar en mí un estado de ánimo propicio a ella. Sin embargo, dificultades de esa clase también son propias de muchos otros dominios de la estética, y a causa de ellas no abandonaremos, por cierto, la esperanza de hallar casos que se presten para admitir en ellos, sin lugar a dudas y unánimemente, el fenómeno en cuestión.

Podemos elegir ahora entre dos caminos: o bien averiguar el sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término «*unheimlich*», o bien congregar todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, nos produzca el sentimiento de lo siniestro, deduciendo así el carácter oculto de éste a través de lo que todos esos casos tengan en común. Confesamos sin tardanza que cualquiera de ambas vías nos llevará al mismo resultado: lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas. Quiero observar aun que en esta investigación comencé por reunir una serie de casos particulares, hallando sólo más tarde una confirmación en los giros del lenguaje. Al exponer el tema, en cambio, seguiré el camino inverso.

La voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la educación de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.

Jentsch no ha pasado, en términos generales, de esta relación de lo siniestro con lo novedoso, no familiar. Ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro.

Pero comprobaremos sin dificultad que esta caracterización de lo siniestro no agota sus acepciones, de modo que intentaremos superar la ecua-

ción siniestro/insólito. Dirijámonos ante todo a otras lenguas; pero he aquí que los diccionarios no nos dicen nada nuevo, quizá simplemente porque esas lenguas no son las nuestras. En efecto, hasta adquirimos la impresión de que muchas lenguas carecen de un término que exprese este matiz particular de lo espantable[2].

> *Latín* (según el pequeño diccionario alemán-latino de K. E. Georges, 1898): un lugar siniestro: *locus suspectus*; a una siniestra hora de la noche: *intempesta nocte*.
> *Griego* (diccionarios de Rost y de Schenkl): ξένος –es decir: extranjero, extraño, desconocido.
> *Inglés* (según los diccionarios de Lucas, Bellow, Flügel, Muret-Sanders): *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly*; refiriéndose a una casa: *haunted*; a un hombre: *a repulsive fellow*.
> *Francés* (Sachs-Villatte): *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*.
> *Español* (Tollhausen, 1889): *sospechoso de mal agüero, lúgubre, siniestro*(*).

Las lenguas italiana y portuguesa parecen conformarse con palabras que designaríamos como circunlocuciones. En árabe y en hebreo, «*unheimlich*» coincide con demoniaco, espeluznante.

Volvamos, por ello, a la lengua alemana.

En el *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, de Daniel Sanders (1860), el artículo «*heimlich*» contiene las siguientes indicaciones, que reproduciré íntegramente, destacando algunos pasajes (tomo I, página 729)**:

«*Heimlich*, a. (*-keit*, f *-en*): 1.-también *heimelich, heimelig*, propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda al hogar, etc.

a) (arcaísmo) perteneciente a la casa, a la familia; o bien: considerado como propio de tales; cif. lat. *familiaris*, acostumbrado: *Die Heimlichen*, los íntimos; *die Hausgenossen*, los cohabitantes de la casa; *der heimliche Rat*, el consejo íntimo (Gén 41, 45; 2 Samuel 23, 23; 1 Crón 12, 25; Prov 8, 4); término reemplazado ahora por *Geheimer* (véase: *d* 1) *Rat*; véase: *Heimlicher*.

b) Se dice de animales mansos, domesticados. Contrario de salvaje; por ejemplo: «Animales que ni son salvajes, ni *heimlich*», etc. (Eppendorf, 88). «Animales salvajes[...] que se domestican para hacerlos *heimlich* y acostumbrarlos a las gentes» (92). «Cuando estas bestiecillas son criadas desde muy jóvenes junto al hombre, se tornan muy *heimlich*, afectuosas», etc. (Stumpf, 608 a). Así también: «El cordero es tan *heimlich* que come de mi mano» (Hölty). «La cigüeña siempre será un ave bella y *heimlich*» (Link. Schl., 146). Véase: *Häuslich*, 1, etcétera.

c) Íntimo, familiar; que evoca bienestar, etc.; calma, confortable y protección segura, como la casa confortable y abrigada (véase: *Geheuer*): «¿Aún te puedes sentir *heimlich* en tu país, cuando los extranjeros talan sus bosques?» (Alexis H., I, 1, 289). «Ella no se sentía muy *heimlich* junto a él» (Brentano Wehm. 92). «En un sendero sombreado y *heimlich* [...], junto al arroyuelo murmurante», etc. (Foster, tomo I, 417). «Destruir la *Heimlichkeit* de la patria» (Gervinus, Lit. 5, 375). «No encontraría fácilmente un rinconcito tan *heimlich*» (G., 14, 14). «Nos sentíamos tan cómodos, tan tranquilos y confortables, tan *heimlich*» (15, 9). «En tranquila *Heimlichkeit*, en los estrechos límites del hogar» (Haller). «Una diligente ama de casa, que con poco sabe hacer una deliciosa *Heimlichkeit*» (Hartmann Unst., 1, 188). «Tanto más *heimlich* parecíale ahora el hombre, hasta hacía poco extraño» (Kerner, 540). «Los propietarios protestantes no se sentían [...] *heimlich*, entre sus súbditos católicos» (Kohl. Irl. 1, 172). «Cuando todo está *heimlich* y silencioso, oyéndose sólo la calma nocturna que rodea tu celda» (Tiedge 2, 39). «Silencioso y amable y *heimlich*, como para reposar se anhelaría un lugar» (W. 11, 144). «No sentía nada *heimlich* en ese trance» (27, 170, etc.). Además: «El lugar estaba tan calmo, tan solitario, tan *heimlich* y sombreado (Scherr. Pilg. 1, 170): «Las olas avanzaban y se retiraban, soñadoras y *heimlich*, mecedoras» (Körner, Sch. 3, 320, etc.). Véase: *Unheimlich*. En particular entre los autores suevos y suizos adopta con frecuencia tres sílabas: «Cuán *heimelich* se sentía Ivo a la noche, cuando estaba acostado en su casa» (Auerbach, D. 1, 249). «En esa casa me sentí tan *heimelig*» (4, 307). «La habitación tibia, la tarde *heimelige*» (Gotthelf, Sch. 127, 148). «He aquí algo que es muy *heimelig*, cuando el hombre siente en el fondo de su corazón cuán poca cosa es, cuán grande es el Señor» (147). «Poco a poco uno se encontró más cómodo y *heimelig*» (U. 1, 297). «La dulce *Heimeligkeit*» (380, 2, 86). «Creo que en parte alguna me encontraré más *heimelich* que aquí» (327; Pestalozzi, 4, 240). «Quien acude de lejos [...] no podrá vivir muy *heimelig* (amistosamente, como vecino) con las gentes» (325). «La cabaña donde otrora se sentara, tan *heimelig*, tan alegre, entre los suyos» (Reithard, 20). «El cuerno del sereno suena tan *heimelig* desde la torre; su voz, tan hospitalaria, nos invita»

---

[2] Estoy en deuda de gratitud con el Dr. Theodor Reik por las citas que siguen a continuación.

* Un diccionario bilingüe más moderno, el de Slaby-Grossmann (1932), da las siguientes versiones: que causa miedo, poco tranquilizador, inquietante, de aspecto sospechoso, fantástico, lúgubre, trágico, sentirse inquietado. Agrego que *unheimlich* se usa vulgarmente como aumentativo admirante, en el sentido de los argentinismos «bárbaro», «brutal»: *unheimlich schöm*: «bárbaramente hermoso». *[N. del T.]*

** En los ejemplos ilustrativos que contiene esta cita, muchas veces he dejado la voz alemana intercalada en el texto castellano, a fin de librar al lector la elección del término que le parezca más adecuado para el caso, término que en ocasiones he agregado a continuación, sin paréntesis. *[N. del T.]*

(49). «Se duerme aquí tan tibiamente, tan maravillosamente *heim'lig* (23, etc.). *Esta acepción habría merecido generalizarse, para evitar que tan adecuada palabra cayera en desuso, por su fácil confusión con (2). Por ejemplo: «Los Zeck son todos tan* HEIMLICH *(2)*–¿HEIMLICH? *¿Qué quiere decir usted con* HEIMLICH? *–Pues bien: que me siento con ellos como ante un pozo rellenado o un estanque seco. Uno no puede pasar junto a éstos sin tener la impresión de que el agua brotará de nuevo, algún día. –Nosotros, aquí, le llamamos* UNHEIMLICH*; vosotros le decís* HEIMLICH. *¿En qué encuentra usted que esta familia tenga algo secreto e incierto?», etc. (Gutzkow, R., 2, 61).*

d) (Véase: *c*). Especialmente en *Silesia*: alegre, jocoso; se dice también del tiempo; véase*: Adelung und Weinhold.*

2.-Secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo, querer disimular algo; véase: *Geheim* (secreto) (2), voz de la cual no siempre es distinguido con precisión, especialmente en el nuevo alto alemán y en la lengua más antigua, como, por ejemplo, en la Biblia: Job 11, 6; 15, 8; Prov 2, 22; I Corint 2, 7; etc. También: *Heimlichkeit*, en lugar de *Geheimnis*, secreto (Mat 13, 35, etc.). Voces que no siempre son distinguidas con precisión, por ejemplo: Hacer algo *heimlich* (tras la espalda de otro); alejarse *heimlich* (furtivamente); reuniones *heimlich* (clandestinas); contemplar la desventura ajena con *heimliche* alegría; suspirar, llorar *heimlich* (en secreto); conducirse *heimlich* (misteriosamente), como si se tuviese algo que ocultar; amor, pecado *heimlich* (secreto); lugares *heimliche* (que el recato obliga a ocultar), (1 Sam 5, 6); el lugar *heimlich* (refiriéndose al retrete) (2 Reyes, 10, 27; Prov 5, 256, etc.); también en: *Der heimliche Stuhl* (El asiento secreto), (Zinkgräf 1, 249); precipitar a alguien al pozo, a las *Heimlichkeiten*, (3, 75; Rollenhagen Fr. 83, etc.). «Presentóle *heimlich* (en secreto) las yeguas a Leomedon» (B. 161, b, etc.). «Tan oculto, *heimlich*, pérfido y artero contra los señores crueles [...] como franco, abierto, simpático y servicial frente al amigo que sufre» (Burmeister gB 2, 157). «Es preciso que sepas también lo que yo tengo de más *heimlich* y sagrado» (Chamisso 4, 56). «El arte *heimlich* (oculto), de la magia» (3, 224). «Donde la discusión pública cesa, allí comienza la *heimliche* intriga» (Foster, Br. 2, 135). «Libertad es la palabra de orden de los *heimliche* conspiradores, el grito de guerra de los revolucionarios declarados» (G. 4, 222). «Una santa, *heimliche* influencia» (15). «Tengo raíces que están muy *heimlich* (escondidas); en la tierra más profunda estoy arraigado» (2, 109). «Mi *heimliche* malicia» (véase *Heimtücke*) (30, 344). «Si él no acepta abierta y conscientemente, podría tomarlo *heimlich* (solapadamente) y sin escrúpulos» (39, 22). «Hizo fabricar *heimlich* y secretamente unos anteojos acromáticos» (375). «En adelante, quisiera que nada *heimlich* (secreto) hubiera entre nosotros» (Sch. 396 b). «Descubrir, publicar, traicionar las *Heimlichkeiten* (secretos) de alguno; tramar detrás de mis espaldas las *Heimlichkeiten*» (Alevis, H. 2, 3, 168). «En mis tiempos, se solía practicar la *Heimlichkeit* (discreción) (Hagedorn, 3, 92). La *Heimlichkeit* (intriga) y maledicencia que se cometen a ocultas» (Immermann, M. 3, 289). «Sólo la acción del conocimiento puede romper la acción de la *Heimlichkeit* del oro oculto» (Novalis, 1, 69). «Dime dónde la guardas, en qué lugar de silenciosa *Heimlichkeit* (Schr. 495, b). «Abejas que formáis la llave de las *Heimlichkeiten*» (cera para sellar cartas secretas) (Tieck, Cymb. 3, 2). «Ser experto en raras *Heimlichkeiten*» (artes mágicas) (Schlegel, Sh., 6, 102, etc.). Véase: *Geheimnis* L. 10: página 291 y siguientes.

Al respecto, véase *1 c*, así como, en particular, el antónimo *Unheimlich*: inquietante, que provoca un terror atroz: «Que casi le pareció *unheimlich*, siniestro, espectral» (Chamisso, 3, 238). «Las *unheimliche*, siniestras y lúgubres horas de la noche» (4, 148). «Desde hacía tiempo me sentía *unheimlich*, espeluznado» (242). «Empiezo a sentirme *unheimlich*, extrañamente incómodo» (Gutzkow, 2, 82). «Se siente un terror *unheimlich*» (Verm. 1, 51). «*Unheimlich* e inmóvil, como una estatua de piedra» (Reis, 1, 10). «La niebla *unheimliche*, llamada Haarrauch» (Immermann, M., 3, 299). «Estos pálidos jóvenes son *unheimlich* y meditan Dios sabe qué maldad» (Laube, tomo 1, 119). «*Se denomina* UNHEIMLICH *todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto* [...] *no obstante, se ha manifestado*» (Schelling, 2, 2, 649). «Velar lo divino, rodearlo de cierta *Unheimlichkeit*» (misterio) (658, etc.). No es empleado como antónimo de *(2)*, como Campe lo presenta, sin fundamento alguno.»

De esta larga cita se desprende para nosotros el hecho interesante de que la voz *heimlich* posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, *unheimlich* (recuérdese el ejemplo de *Gutzkow*: «Nosotros, aquí, le llamamos *unheimlich*; vosotros le decías *heimlich*»). En lo restante, nos advierte que esta palabra, *heimlich*, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo. El diccionario de Sanders nada nos dice sobre una posible relación genética entre ambas acepciones. En cambio, nos llama la atención una nota de *Schelling*, que enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto *unheimlich: Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.*

Parte de nuestras dudas, así despertadas, son resueltas por los datos que nos ofrece el *Deutsches Wörterbuch*, de Jacob y Wilhelm Grimm (Leipzig, 1877; IV/2, página 874 y siguientes):

«*Heimlich*; adj. y adv. *vernaculus, occultus*; alto alemán medio: *heimelîch, heimlîch*. Página 874: en un sentido algo distinto: «me siento *heimlich*, bien, cómodo, sin temor...».

b) Heimlich designa también un lugar libre de fantasmas... Página 875: *b)* familiar, amable, íntimo.

4. de HEIMATLICH *(propio de la comarca natal),* HAEUSLICH *(hogareño), emana la noción de lo oculto a ojos extraños, escondido, secreto, empleándose estos términos en diversas relaciones...*

Página 876: «a la izquierda, junto al lago, hay una pradera *heimlich* (escondida) en el bosque» (Schiller, Tell I, 4).

... en empleo un tanto libre y raro en la lengua moderna... *heimlich* se agrega a un verbo que expresa ocultación: «me esconderá *heimlich* en su tienda» (Ps 27, 5)... «partes *heimlich* (secretas) del cuerpo humano», *pudenda*... «las gentes que no morían, fueron dañadas en sus partes *heimliche*» (secretas, órganos genitales) (I Samuel, 5, 12)...

c) Los funcionarios que deben suministrar, en cosas del gobierno, consejos importantes y *geheim* (secretos), se llaman *heimliche Räthe* (consejeros secretos), habiendo sido sustituido este adjetivo por el más corriente: *geheim* (véase éste): «...El faraón nombró (a José) *heimlicher Rath*» (consejero secreto) (Gén 41, 45).

Página 878, 6. *Heimlich*, en relación con el conocimiento, significa místico o alegórico: significación *heimliche* (oculta): *mysticus, divinus, occultus, figuratus.*

Página 878: en el ejemplo siguiente, la acepción de *heimlich* es otra: sustraído al conocimiento, inconsciente...

Pero *heimlich* también significa impenetrable; cerrado a la investigación: «¿No lo ves? No tienen confianza en mí; temen al rostro *heimlich* (impenetrable) del duque de Friedland». (*El campamento de Wallenstein*, acto II).

9. El sentido de escondido, peligroso, oculto, que se expresa en la referencia precedente, se destaca aún más, de modo que HEIMLICH *acaba por aceptar la significación que habitualmente tiene* UNHEIMLICH *(derivado de* HEIMLICH, *3 b, sp. 874)*: "Me siento a veces como un hombre que pasea por la noche y cree en fantasmas: todo rincón le parece *heimlich* (siniestro) y lúgubre". (Klinger, *Teatro*, III, 298)».

De modo que *heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia*, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*. Agreguemos este resultado, aún insuficientemente aclarado, a la definición que dio Schelling de lo *Unheimlich*, y veamos cómo el examen sucesivo de distintos casos de lo siniestro nos permitirá comprender las indicaciones anotadas.

II

Si ahora pasamos revista a las personas y cosas, a las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares, será preciso que elijamos con acierto el primero de los ejemplos. E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que *un objeto sin vida esté en alguna forma animado*», aduciendo, con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas «sabias» y los autómatas. Compara esta *impresión con la que producen las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia, pues tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida.* Sin estar plenamente convencidos de que esta opinión de Jentsch sea acertada, haremos partir nuestra investigación de las siguientes observaciones de dicho autor, en las que nos recuerda a un poeta que ha logrado provocar, como ningún otro, los efectos siniestros.

«Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones», escribe Jentsch, «consiste en dejar que el lector dude de *si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata.* Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial. E. T. A. Hoffmann se sirvió con éxito de esta maniobra psicológica en varios de sus *Cuentos fantásticos.*»

Esta observación, ciertamente justa, se refiere ante todo al cuento *Der Sandmann* («El arenero»), que forma parte de los *Nachtstücke* («Cuentos nocturnos»[3]) y del cual procede la figura de la muñeca Olimpia que Offenbach hizo aparecer en el primer acto de su ópera *Los cuentos de Hoffmann*. Debo decir, sin embargo –y espero contar con el asentimiento de casi todos los que hayan leído este cuento– que el tema de la muñeca Olimpia, aparentemente animada, de ningún modo puede ser considerado como único responsable del singular efecto siniestro que produce el cuento; más aún: que ni siquiera es el elemento al cual se podría atribuir en primer término este efecto. El ligero viso satírico que el poeta da al episodio de Olimpia, empleándolo para ridiculizar la presunción de su joven enamorado, tampoco facilita aquella impresión. El centro del cuento lo ocupa más bien otro tema, precisamente el que le ha dado título y que siempre vuelve a ser destacado en los momentos culminantes: se trata del *tema del arenero*, el «hombre de la arena» que arranca los ojos a las criaturas.

El estudiante Nataniel, con cuyos recuerdos de infancia comienza el cuento fantástico, a pesar de su felicidad actual no logra alejar de su ánimo

[3] Tercer tomo de las obras completas de Hoffmann, editadas por Grisebach.

las reminiscencias vinculadas a la muerte horrible y misteriosa de su amado padre. En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que «vendría el hombre de la arena»[4], y efectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante que retenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quién era ese «arenero», negó que fuera algo más que una manera de decir, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: «Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien.»

Aunque el pequeño Nataniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer tan horripilantes cosas del arenero, el terror que éste le inspiraba quedó, sin embargo, fijado en él. Decidió descubrir qué aspecto tenía el arenero, y una noche en que nuevamente se lo esperaba, escondióse en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el visitante al abogado Coppelius, personaje repulsivo que solía provocar temor a los niños cuando, en ocasiones, era invitado para almorzar; así, el espantoso arenero se identificó para él con Coppelius. Ya en el resto de la escena, el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer *delirio de un niño* poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento, habrían de ser considerados como reales. El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía y oye exclamar a Coppelius: «¡Vengan los ojos, vengan los ojos!», se traiciona con un grito de pánico y es prendido por Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes de fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por larga enfermedad. Quien se decida por adoptar la interpretación racionalista del «arenero», no dejará de reconocer en esta fantasía infantil la influencia pertinaz de aquella narración de la niñera. En lugar de granos de arena, son ahora brasas encendidas las que quiere arrojarle a los ojos, en ambos casos para hacerlos saltar de sus órbitas. Un año después, en ocasión de una nueva visita del «arenero», el padre muere en su cuarto de trabajo a consecuencia de una explosión y el abogado Coppelius desaparece de la región sin dejar rastros.

Esta terrorífica aparición de sus años infantiles, el estudiante Nataniel la cree reconocer en Giuseppe Coppola, un óptico ambulante italiano que en la ciudad universitaria donde se halla viene a ofrecerle unos barómetros, y que ante su negativa exclama en su jerga: «¡Eh! ¡Nienti barometri, nienti barometri! –ma tengo tembele bello oco... bello oco». El horror del estudiante se desvanece al advertir que los ojos ofrecidos no son sino inofensivas gafas; compra a Coppola un catalejo de bolsillo y con su ayuda escudriña la casa vecina del profesor Spalanzani, logrando ver a la hija de éste, la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia. Al punto se enamora de ella, tan perdidamente que olvida a su sagaz y sensata novia. Pero Olimpia no es más que una muñeca automática cuyo mecanismo es obra de Spalanzani y a la cual Coppola –el arenero– ha provisto de ojos. El estudiante acude al instante en que ambos creadores se disputan su obra; el óptico se lleva a la muñeca de madera, privada de ojos, y el mecánico, Spalanzani, recoge del suelo los ensangrentados ojos de Olimpia, arrojándoselos a Nataniel y exclamando que es a él a quien Coppola se los ha robado. Nataniel cae en una *nueva crisis de locura y, en su delirio*, el recuerdo de la muerte del padre se junta con esta nueva impresión: «¡Uh, uh, uh! ¡Rueda de fuego, rueda de fuego! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Lindo, lindo! ¡Muñequita de madera, uh!... ¡Hermosa muñequita de madera, baila... baila...!». Con estas exclamaciones se precipita sobre el supuesto padre de Olimpia y trata de estrangularlo.

Restablecido de su larga y grave enfermedad, Nataniel parece estar por fin curado. Anhela casarse con su novia, a quien ha vuelto a encontrar. Cierto día recorren juntos la ciudad, en cuya plaza principal la alta torre del ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La joven propone a su novio subir a la torre, mientras el hermano de ella, que los acompaña, los aguardará en la plaza. Desde la altura, la atención de Clara es atraída por un personaje singular que avanza por la calle. Nataniel lo examina a través del anteojo de Coppola, que acaba de hallar en su bolsillo, y al punto *es poseído nuevamente por la demencia*, tratando de precipitar a la joven al abismo y gritando: «¡Baila, baila, muñequita de madera!». El hermano, atraído por los gritos de la joven, la salva y la hace descender a toda prisa. Arriba, el poseído corre de un lado para otro, exclamando: «¡Gira, rueda de fuego, gira!», palabras cuyo origen conocemos perfectamente. Entre la gente aglomerada en la plaza se destaca el abogado Coppelius, que acaba de aparecer nuevamente. Hemos de suponer que su visión es lo que ha desencadenado la locura en Nataniel. Quieren subir para dominar al demente, pero Coppelius[5] dice riendo: «Esperad, pues ya bajará solo». Nataniel se detiene de pronto, advierte a Coppelius, y se precipita por sobre la balaustrada con un grito agudo: «¡Sí! ¡Bello

[4] «*Der Sandmann kommt...*» («¡Que viene el hombre de la arena!»), es una de las amenazas que más comúnmente se emplean en los países de habla alemana para inducir a los niños a dormirse. *[N. del T.]*

[5] Respecto a la etimología de este nombre propio: *Coppella* = crisol (recuérdese los experimentos químicos en cuyo curso muere el padre); *coppo* = cavidad orbitaria (según una observación de la señora de Rank).

oco, bello oco!». Helo aquí, tendido sobre el pavimento, su cabeza destrozada..., pero el hombre de la arena ha desaparecido en la multitud.

Esta breve reseña no deja lugar a ninguna duda: el *sentimiento de lo siniestro es inherente* a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de ojos, y nada tiene que hacer aquí una incertidumbre intelectual en el sentido en que Jentsch la concibe. La duda en cuanto al carácter animado o inanimado, aceptable en lo que a la muñeca Olimpia se refiere, ni siquiera puede considerarse frente a ese ejemplo, mucho más significativo, de lo siniestro. Es verdad que el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar –seguramente con intención– si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio. Desde luego, tiene el derecho de hacer una cosa o la otra, y si elegirá por escenario de su narración, pongamos por caso, un mundo en que se muevan espectros, demonios y fantasmas –como Shakespeare lo hace en *Hamlet*, en *Macbeth* y, en otro sentido, en *La tempestad* y *El sueño de una noche de verano*– entonces habremos de someternos al poeta, aceptando como realidad ese mundo de su imaginación, todo el tiempo que nos abandonemos a su historia. Pero en el transcurso del cuento de Hoffmann, se disipa esa duda y nos damos cuenta de que el poeta quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico anteojo del óptico, o que quizá también él mismo en persona haya mirado por uno de esos instrumentos. El final del cuento nos demuestra a todas luces que el óptico Coppola es, en efecto, el abogado Coppelius, y en consecuencia, también el hombre de la arena.

Ya no se trata aquí de una «incertidumbre intelectual»: sabemos ahora que no se pretendió presentarnos los delirios de un demente, tras los cuales nosotros, con nuestra superioridad racional, habríamos de reconocer el verdadero estado de cosas; pero esta revelación no reduce en lo más mínimo la impresión de lo siniestro. De modo que la incertidumbre intelectual en nada nos facilita la comprensión de tan siniestro efecto.

En cambio, *la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo terrible de angustia infantil.* Este temor persiste en muchos adultos, a quienes *ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos.* ¿Acaso no se tiene la costumbre de decir que se cuida algo como un ojo de la cara?* El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, *el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración.* También el castigo que se impone Edipo, el mítico criminal, al enceguecerse, no es más que una castración atenuada, pena esta que de acuerdo con la ley del

* Correspondería en castellano a: «querer a alguien como la niña de los ojos», o a alguna de las locuciones con «ojos», quizá más numerosas en nuestra lengua que en la alemana. *[N. del T.]*

talión sería la única adecuada a su crimen. Colocándose en un punto de vista racionalista, podría tratarse de negar que el temor por los ojos esté relacionado con la angustia de castración: se encontrará entonces perfectamente comprensible que un órgano tan precioso como el ojo sea protegido con una ansiedad correspondiente, y hasta se podrá afirmar que tampoco tras la angustia de castración se esconde ningún secreto profundo, ninguna significación distinta de la mutilación en sí. Pero con ello no se toma en cuenta la *sustitución mutua entre el ojo y el miembro viril,* manifestada en sueños, fantasías y mitos, ni se logrará desvirtuar la impresión de que precisamente la amenaza de perder el órgano sexual despierta un sentimiento particularmente intenso y enigmático, sentimiento que luego repercute también en las representaciones de la pérdida de otros órganos. Todas nuestra dudas desaparecen cuando, al analizar a los neuróticos, nos enteramos de las particularidades de este «complejo de castración» y del inmenso papel que desempeña en la vida psíquica.

Tampoco aconsejaría a ningún adversario del psicoanálisis que adujera justamente el cuento del arenero, de Hoffmann, para afirmar que el temor por los ojos sería independiente del complejo de castración. Pues si así fuera, ¿por qué aparece aquí la angustia por los ojos íntimamente relacionada con la muerte del padre? ¿Por qué el arenero retorna cada vez como aguafiestas del amor? Primero separa al desgraciado estudiante de su novia y del hermano de ésta, su mejor amigo; luego destruye su segundo objeto de amor, la bella muñeca Olimpia; finalmente lo impulsa al suicidio, justamente antes de su feliz unión con Clara, a la que acaba de encontrar de nuevo. Estos elementos del cuento, como otros muchos, parecen arbitrarios y carentes de sentido si se rechaza la vinculación entre el temor por los ojos y la castración, pero en cambio se tornan plenos de significación en cuanto, en lugar del arenero, se coloca al temido padre, a quien se atribuye el propósito de la castración[6].

[6] En efecto, la elaboración imaginativa del poeta no ha llegado a confundir y desordenar los elementos del tema en medida tal que no se pueda restablecer su primitiva disposición. En los recuerdos de infancia, el padre y Coppelius representan los dos elementos antagónicos de la *imago* paterna, *descompuesta por la ambivalencia*; uno de ellos amenaza con la ceguera (castración), y el otro, el padre bueno, implora la salvación de los ojos del niño. La parte del complejo más intensamente reprimida –el deseo de muerte contra el padre malo– se encuentra representada en la muerte del padre bueno, achacada a Coppelius. A esta pareja paterna corresponden, en el curso ulterior de la vida del estudiante, el profesor Spalanzani y el óptico Coppola: el profesor, en calidad del tal, es ya una figura paterna; Coppola adquiere esta significación al reconocerse su identidad con el abogado Coppelius. Así como ambos trabajaron una vez juntos en el misterioso brasero, así también construyen ahora, juntos, la muñeca Olimpia; el profesor también es designado como padre de Olimpia. Este doble parentesco demuestra que *ambos son mitades de la* imago *pater-*

Así, nos atreveremos a referir el carácter siniestro del arenero al complejo de castración infantil. Pero la mera idea de que semejante factor infantil haya podido engendrar este sentimiento nos incita a buscar una derivación análoga que sea aplicable a otros ejemplos de lo siniestro. En el arenero aparece aún el tema de la muñeca aparentemente viva, que Jentsch señalaba. Según este autor, la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro. Pero con las muñecas nos hemos acercado bastante a la infancia. Recordaremos que el niño, *en sus primeros años de juego, no suele trazar un límite muy preciso entre las cosas vivientes y los objetos inanimados*, y que gusta tratar a su muñeca como si fuera de carne y hueso. Hasta llegamos a oír ocasionalmente, por boca de una paciente, que todavía a la edad de ocho años estaba convencida de que si mirase a sus muñecas de una manera particularmente penetrante, éstas adquirirían vida. Así, el factor infantil también aquí puede ser demostrado con facilidad, pero, cosa extraña: en el caso del arenero se trataba de la reanimación de una vieja angustia infantil; frente a la muñeca viviente, en cambio, ya no hablamos de angustia: el niño no sintió miedo ante la idea de ver viva a su muñeca, y quizá hasta lo haya deseado. De modo que en este caso la fuente del sentimiento de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo, o quizá tan sólo en una creencia infantil. He aquí algo que parece contradictorio, pero es posible que sólo se trate de una multiplicidad de manifestaciones que más adelante pueda facilitar nuestra comprensión.

E. T. A. Hoffmann es el maestro sin par de lo siniestro en la literatura. Su novela *Los elixires del Diablo* presenta todo un conjunto de temas a los cuales se podría atribuir el efecto siniestro de la narración. El argumento de la novela es demasiado rico y entreverado como para que se pueda intentar referirlo en una reseña. Al final del libro, cuando las convenciones sobre las cuales se fundaba la acción y que hasta entonces habían sido disimuladas al lector, le son finalmente comunicadas, he aquí que éste no queda informado, sino por el contrario completamente confundido. El poeta ha acumulado demasiados efectos semejantes; la impresión que produce el conjunto no sufre por ello, pero sí nuestra comprensión. Es preciso que nos conformemos con seleccionar, entre estos temas que evocan un efecto siniestro, los más destacados, a fin de investigar si también para ellos es posible hallar un origen en fuentes infantiles. Nos hallamos así, ante todo, con *el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos*, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona *a su «doble»* –lo que nosotros llamaríamos telepatía–, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio *yo* y coloca el *yo* ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del *yo*, partición del *yo*, sustitución del *yo*; finalmente con el *constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas*.

El tema del «doble» ha sido investigado minuciosamente, bajo este mismo título, en un trabajo de O. Rank[7]. Este autor estudia las relaciones entre el «doble» y la imagen en el espejo o la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte. Pero también echa viva luz sobre la sorprendente evolución de este tema. En efecto, el *«doble» fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción*

na; es decir: tanto el mecánico como el óptico son el padre de Olimpia tanto como Nataniel. En la angustiosa escena de la infancia, Coppelius, luego de renunciar al enceguecimiento del niño, le había destornillado a manera de experimento los brazos y las piernas, tratándolo, pues, como un mecánico a su muñeco. Este rasgo enigmático, que está en completo desacuerdo con la representación del «arenero», plantea un nuevo equivalente de la castración; además, señala la identidad íntima de Coppelius con su antagonista futuro, el mecánico Spalanzani, y nos conduce inevitablemente a la interpretación de Olimpia. *Esta muñeca automática no puede ser sino la materialización de la actitud femenina de Nataniel frente a su padre*, en la temprana infancia. Sus padres –Spalanzani y Coppola– no son más que nuevas versiones, reencarnaciones de la pareja paterna de Nataniel; la exclamación de Spalanzani (incomprensible de otro modo), según la cual el óptico habría robado los ojos a Nataniel (véase más arriba) para colocárselos a la muñeca, adquiere así importancia como prueba de la identidad entre Olimpia y Nataniel. *Olimpia es, por decirlo así, un complejo de Nataniel separado de éste*, que se le enfrenta como persona; el dominio de este complejo sobre su sujeto queda *expresado en el amor por Olimpia, absurdamente obsesivo*. Tenemos el derecho de llamar *«narcisista» a este amor* y comprenderemos perfectamente que su víctima ha de alejarse del objeto amoroso real. Por otra parte, la exactitud psicológica de la *inhibición afectiva frente a la mujer* que aqueja a este *joven fijado al padre por el complejo de castración*, queda demostrada por numerosos análisis de neuróticos cuyas historias, aunque menos fantásticas, son tan tristes como la del estudiante Nataniel.

E. T. A. Hoffmann fue el hijo de un matrimonio desgraciado. Cuando contaba tres años, el padre se separó de su pequeña familia y jamás volvió a ella. De acuerdo con los datos que E. Grisebach recoge en su introducción biográfica a las obras de Hoffmann, la relación con el padre siempre fue uno de los puntos más sensibles en la vida afectiva del poeta.

[7] O. RANK, *Der Doppelgänger* (El «doble»), Imago, t. III, 1914.

del yo, un «enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte» (O. Rank), y probablemente haya sido el alma «inmortal» el primer «doble» de nuestro cuerpo. La creación de semejante desdoblamiento, destinado a conjurar la aniquilación, tiene su parangón en un modismo expresivo del lenguaje onírico, consistente en *representar la castración por la duplicación o multiplicación del símbolo genital.* En la cultura de los viejos egipcios esa tendencia compele a los artistas a modelar la imagen del muerto con una sustancia duradera. Pero estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo que domina el alma del niño tanto como la del hombre primitivo, y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del «doble»: de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte.

Pero la idea del «doble» no desaparece necesariamente con este protonarcisismo original, pues es posible que adquiera nuevos contenidos en las fases ulteriores de la evolución del *yo*. En éste desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del *yo*, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como *conciencia**. En el caso patológico del delirio de referencia, esta instancia es aislada, separada del *yo*, haciéndose perceptible para el médico. La existencia de semejante *instancia susceptible de tratar al resto del yo como si fuera un objeto, o sea la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación*, permite que la vieja representación del «doble» adquiera un nuevo contenido y que se le atribuya una serie de elementos: en primer lugar, todo aquello que la autocrítica considera perteneciente al superado narcisismo de los tiempos primitivos[8].

Pero no sólo este contenido ofensivo para la crítica yoica puede ser incorporado al «doble», sino también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas la aspiraciones del *yo* que no pudieron cumplirse a

* Ningún pasaje mejor que éste para demostrar la necesidad de introducir el precario neologismo «consciencia». Corresponde al alemán *Bewusstsein* y, con sus derivados «consciente», «concienciar», «conscientizado», se refiere a la antítesis dinámica consciente-inconsciente (sistema cs-ics). «Conciencia», equivalente al alemán *Gewissen*, ha de quedar reservado para designar una de las funciones de la instancia censuradora en el superyó (concepto topográfico).

[8] A mi modo de ver, cuando los poetas se lamentan de que en la entraña humana moran dos almas, y cuando los psicólogos populares hablan de la escisión del *yo* en el hombre, piensan en esta división –materia de la psicología del *yo*– entre la instancia crítica y el *yo* residual, y no aluden al antagonismo –descubierto por el psicoanálisis– entre el *yo* y lo inconsciente reprimido. Sin embargo, la diferencia entre ambos fenómenos es borrada por el hecho de que entre los elementos reprobados por la crítica yoica se encuentran, ante todo, los derivados de lo reprimido.

causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío[9].

Pero una vez expuesta de este modo la motivación manifiesta del «doble», henos aquí obligados a confesarnos que nada de lo que hemos dicho basta para explicarnos al extraordinario grado del carácter siniestro que es propio de esa figura. Por otra parte, nuestro conocimiento de los procesos psíquicos patológicos nos permite agregar que nada hay en este contenido que alcance a dar razón de la tendencia defensiva que *proyecta el «doble» fuera del yo, cual una cosa extraña.* El carácter siniestro sólo puede obedecer a que *el «doble» es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. «El doble» se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones* (Heine, *Die Götter im Exil.* «Los dioses en el destierro»).

Aplicando la pauta que nos suministra el tema del «doble», es fácil apreciar los *otros transtornos del yo* que Hoffmann utiliza en sus cuentos. Consisten aquéllos en un retorno a determinadas fases de la evolución del sentimiento yoico, en una regresión a la época en que el *yo* aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo. Creo que estos temas contribuyen a dar a los cuentos de Hoffmann su carácter siniestro, aunque no es fácil determinar la parte que les corresponde en la producción de esa atmósfera.

El factor de la repetición de lo semejante quizá no sea aceptado por todos como fuente del sentimiento en cuestión. Según mis observaciones, en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos. Cierto día, al recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana, vine a dar a un barrio sobre cuyo carácter no pude quedar mucho tiempo en duda, pues asomadas a las ventanas de las pequeñas casas sólo se veían mujeres pintarrajeadas, de modo que me apresuré a abandonar la callejuela tomando por el primer atajo. Pero después de haber errado sin guía durante algún rato, encontreme de pronto en la misma calle, donde ya comenzaba a llamar la atención; mi apresurada retirada sólo tuvo por consecuencia que, después de un rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Mas entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo podría calificar de siniestro, y me alegré cuando,

[9] En la obra de H. H. Ewers, *Der Student von Prag* (El estudiante de Praga), que sirve de punto de partida al estudio de Rank sobre el «doble», el héroe ha prometido a su novia que no matará a su adversario en el duelo. Dirigiéndose al lugar en el cual debe efectuarse el lance, se encuentra con el «doble», que le comunica que acaba de dar cuenta de su rival.

renunciando a mis exploraciones, volví a encontrar la plaza de la cual había partido. Otras situaciones que tiene en común con la precedente el *retorno involuntario a un mismo lugar*, aunque difieran radicalmente en otros elementos, producen sin embargo, la misma impresión de inermidad y de lo siniestro. Por ejemplo, cuando uno se pierde, sorprendido por la niebla en una montaña boscosa, y pese a todos sus esfuerzos por encontrar un camino marcado o conocido, vuelve varias veces al mismo lugar caracterizado por un aspecto determinado. O bien cuando se yerra por una habitación desconocida y oscura, buscando la puerta o el interruptor de la luz, y se tropieza en cambio por décima vez con un mismo mueble; situación ésta que Mark Twain, aunque mediante una grotesca exageración, pudo dotar de irresistible comicidad.

También hallamos fácilmente este carácter en otra serie de hechos: sólo el factor de la *repetición involuntaria* es el que no hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de «casualidad». Así, por ejemplo, seguramente es una vivencia indiferente si en el guardarropas nos dan, al entregar nuestro sombrero, un número determinado –digamos, el 62– o si nos hallamos con que nuestro camarote del barco lleva ese número. Pero tal impresión cambia si los hechos, indiferentes en sí, se aproximan, al punto que el número 62 se encuentra varias veces en un mismo día, o si aun llega a suceder que cuanto lleva un número –direcciones, cuartos de hotel, coches de ferrocarril, etc.– presenta siempre la misma cifra, por lo menos como elemento parcial. Se considera esto «siniestro», y quien no esté acorazado contra la superstición, será tentado a atribuir un sentido misterioso a este obstinado retorno del mismo número, viendo en él, por ejemplo, una alusión a la edad de que no ha de sobrevivir. O si, en otro caso, comenzando justamente a estudiar las obras del gran fisiólogo H. Hering, se reciben, con pocos días de intervalo y procedentes de distintos países, cartas de dos personas que llevan ese mismo nombre, mientras que hasta entonces jamás se había estado en relación con individuos así llamados. Un inteligente investigador trató hace poco de reducir a ciertas leyes los hechos de esta clase, quitándoles así inevitablemente todo carácter siniestro. No me atrevería a decidir si ha tenido éxito en su empresa[10].

En cuanto a lo siniestro evocado por el retorno de lo semejante y a la manera en que dicho estado de ánimo se deriva de la vida psíquica infantil, no puedo más que mencionarlo en este conexo, remitiéndome en lo restante a una nueva exposición del tema, en otras relaciones, que ya tengo preparada. Me limito, pues, a señalar que *la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repe-*

[10] P. KAMMERER, *Das Gesetz der Serie* (La ley de la serie), Viena, 1919.

tición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, *provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer*; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior.

Creo, empero, que ha llegado el momento de abandonar el comentario de estas condiciones, un tanto difíciles de apreciar, para dedicarnos a la búsqueda de casos indudables de lo siniestro, cuyo análisis nos permitirá decidir definitivamente sobre el valor de nuestra hipótesis.

En *El anillo de Polícrates**, el huésped se aparta horrorizado al advertir que todos los deseos del amigo se cumplen al instante, que cada una de sus preocupaciones es disipada sin tardanza por el destino. Su amigo se le ha tornado «siniestro». La razón que para ello se da a sí mismo –que *quien es demasiado feliz debe temer la envidia de los dioses*– nos parece demasiado oscura, pues su sentido está velado mitológicamente. Acudamos por ello a otro ejemplo procedente de un territorio mucho más sencillo. En la historia clínica de una neurosis obsesiva[11] conté que este enfermo había pasado cierto tiempo en una estación termal, con gran provecho para su persona, pero tuvo el tino de no atribuir su mejoría a las propiedades curativas de las aguas, sino a la ubicación de su cuarto, contiguo al de una amable enfermera. Al volver por segunda vez a ese establecimiento reclamó el mismo cuarto, pero al oír que ya había sido ocupado por un viejo señor, dio libre curso a su disgusto, exclamando: «¡Que se muera de un patatús!» Dos semanas más tarde el señor efectivamente sufrió un ataque de apoplejía, hecho que para mi enfermo fue «siniestro». Esta impresión habría sido aún más intensa si entre su exclamación y el accidente hubiera mediado un tiempo más breve, o bien si a mi paciente le hubiesen ocurrido varios episodios similares. En efecto, no tuvo dificultad en suministrarme confirmaciones semejantes, y no sólo él, sino *todos los neuróticos obsesivos* que pude estudiar me narraron vivencias análogas.

* Se trata de Polícrates, tirano de Samos, que habiendo gozado durante cuarenta años de una felicidad no interrumpida, quiso conjurar los peligros de tal fortuna arrojando al mar su bien más precioso: un anillo. Pero el sacrificio no fue aceptado, encontrándose el anillo en el estómago de un pescado; las presentidas calamidades no tardaron en ocurrir. El autor se refiere sin duda a la poesía de Schiller, en la cual el rey de Egipto aparece como comensal de Polícrates. *[N. del T.]*

[11] *Análisis de un caso de neurosis obsesiva.* (Tomo IV de las *Obras completas.*)

De ningún modo se sorprendían al encontrarse regularmente con la persona en la cual, quizá por primera vez en mucho tiempo, acababan de pensar; regularmente sucedíales que recibían por la mañana carta de un amigo, y la noche anterior habían dicho: «Hace tiempo que no sabemos nada de fulano». Sobre todo, raramente se producían accidentes o fallecimientos, sin que poco antes la idea de esa desgracia hubiera pasado por su mente. Comunicaban esta circunstancia con la mayor modestia, pretendiendo tener *presentimientos* que «casi siempre» se realizaban.

Una de las formas más extendidas y más siniestras de la superstición es el temor al «mal de ojo», que ha sido sometido a un profundo estudio por el oftalmólogo de Hamburgo, S. Seligmann[12]. La fuente de la cual emana este temor jamás parece haber sido confundida. *Quien posee algo precioso, pero perecedero, teme la envidia ajena, proyectando a los demás la misma envidia que habría sentido en lugar del prójimo.* Tales impulsos suelen traducirse por medio de la mirada, aunque uno se niegue a expresarlos en palabras, y cuando alguien se destaca sobre los demás por alguna manifestación notable, especialmente de carácter desagradable, se está dispuesto a suponer que su envidia debe haber alcanzado una fuerza especial y que esta fuerza bien podrá llevarla a convertirse en actos. Se sospecha, pues, una secreta intención de dañar, y basándose en ciertos indicios se admite que este propósito también dispone de suficiente poder nocivo.

Estos últimos ejemplos de lo siniestro se fundan en el principio que, de acuerdo con la sugestión de un paciente, he denominado «*omnipotencia del pensamiento*». A esta altura de nuestro estudio ya no podemos confundir el terreno en que nos encontramos. El análisis de esos diversos casos de lo siniestro nos ha llevado a una vieja concepción del mundo, al *animismo*, caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos (Mana*), y finalmente por todas las creaciones mediante las cuales el ilimitado narcisismo de ese periodo evolutivo se defendía contra la innegable fuerza de la realidad. Parece que en el *curso de nuestro desarrollo individual todos hemos*

12 *Der böse Blick und Verwandtes* (El «mal de ojo» y manifestaciones análogas), 2 tomos, Berlín, 1910 y 1911.

* Se denomina con este término melanesio (su homónimo latino es *numen*), la concepción de lo divino como algo indefinible, ubicuo, no personificado, anterior a la adoración de los dioses concretos. (Según A. Haggerty Krappe, *Mythologie Universelle.*) *[N. del T.]*

pasado por una fase correspondiente a este animismo de los primitivos, y en ninguno de nosotros esa fase ha transcurrido sin dejar restos y trazas capaces de manifestarse en cualquier momento, y que *cuanto hoy nos parece «siniestro» llena la condición de evocar esos restos de una actividad psíquica animista, estimulándolos a manifestarse*[13].

Será oportuno enunciar aquí dos formulaciones en las cuales quisiera condensar lo esencial de nuestro pequeño estudio. Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es *convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que todo esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la *esencia de lo siniestro*, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo «*Heimlich*» a su contrario, lo «*Unheimlich*», pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.

Sólo nos resta aplicar el conocimiento que así hemos adquirido a la explicación de otros ejemplos de lo siniestro.

Muchas personas consideran *siniestro* en grado sumo cuanto está relacionado con la *muerte*, con *cadáveres*, con la *aparición de los muertos*, los *espíritus* y los *espectros*. Hemos visto que varias lenguas modernas ni siquiera pueden reproducir nuestra expresión *ein unheimliches Haus* («una casa siniestra»), sino mediante la circunlocución: «*una casa encantada*» (habitada por fantasmas). En realidad, debíamos haber comenzado nuestras investigaciones con este ejemplo de lo siniestro, quizá el más notable de todos, pero no lo hicimos porque aquí lo siniestro se mezcla excesivamente con lo *espeluznante*, y en parte coincide con ello. Pero difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz, como en el de *nuestras relaciones con la muerte*. Dos fac-

13 Véase al respecto el capítulo III («Animismo, magia y omnipotencia de las ideas») en la obra del autor *Totem y Tabú*, 1913. Se encuentra allí el siguiente pasaje: «Parecería que concedemos carácter "siniestro" a aquellas impresiones que tienden a confirmar la omnipotencia de las ideas y el pensamiento animista en general, mientras que en nuestro juicio racional ya nos hemos alejado de éstos».

tores explican esta detención del desarrollo: la fuerza de nuestras reacciones afectivas primarias y la incertidumbre de nuestro conocimiento científico. La biología aún no ha logrado determinar si la muerte es el destino ineludible de todo ser viviente o si sólo es un azar constante, pero quizá evitable, en la vida misma. El axioma de que todos los hombres son mortales aparece, es verdad, en los textos de lógica, como ejemplo por excelencia de un aserto general, pero no convence a nadie, y nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad. Las religiones siguen negándole importancia, aun hoy, al hecho incontrovertible de la muerte individual, haciendo continuar la existencia más allá del fin de la vida; los poderes del Estado consideran imposible mantener el orden moral entre los mortales sin echar una mano al recurso de corregir la vida terrena con un más allá mejor; en las carteleras de nuestras ciudades se anuncian conferencias destinadas a enseñar cómo ponerse en relación con las almas de los difuntos, y es innegable que muchos de nuestros mejores espíritus y de nuestros pensadores más sutiles entre los hombres de ciencia han creído, especialmente hacia el fin de su propia vida, que no son escasas las posibilidades de semejante comunicación. Dado que casi todos seguimos pensando al respecto igual que los salvajes, no nos extrañe que el primitivo temor ante los muertos conserve su poder entre nosotros y esté presto a manifestarse frente a cualquier cosa que lo evoque. Aún es probable que mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del superviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia. Frente a esta inmutable actitud nuestra ante la muerte podríamos preguntarnos más bien dónde ha ido a parar la represión, condición necesaria para que lo primitivo pueda retornar como algo siniestro. Pero no nos preocupemos: existe, en efecto, en nuestro ejemplo, pues oficialmente las personas que se consideran cultas ya no creen que los difuntos puedan aparecer como espíritus; han supeditado su aparición a condiciones remotas y raramente realizadas, y la actitud afectiva frente al muerto, primitivamente muy equívoca, ambivalente, se ha atenuado en los niveles más altos de la vida psíquica, hasta convertirse en el sentimiento unívoco de la piedad[14].

Sólo será preciso que agreguemos unos pocos complementos, pues con el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración, casi hemos agotado el conjunto de los factores que transforman lo angustioso en siniestro.

[14] Véase «El tabú y la ambivalencia», en *Tótem y tabú*. (Tomo V de las *Obras completas*.)

También puede decirse de un ser viviente que es siniestro cuando se le atribuyen intenciones malévolas. Pero tal circunstancia no basta, pues es preciso agregar que éstas, sus intenciones, se realicen para perjudicarnos con la ayuda de fuerzas particulares. El «gettatore» es un buen ejemplo. Se trata de un siniestro personaje de la superstición romana que Albert Schäffer, en su libro *Josef Montfort*, ha transformado, con intuición poética y con profunda inteligencia psicoanalítica, en una figura simpática. Pero estas fuerzas secretas nos llevan de nuevo al terreno del animismo. El presentimiento de tales fuerzas misteriosas es el que hace parecerle a la pía Margarita tan siniestra la figura de Mefistófeles:

> Ella sospechaba que yo debo ser un genio
> Quizá aun el mismo Diablo.

El carácter siniestro de la epilepsia y de la demencia tiene idéntico origen. El profano ve en ellas la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo, pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad. Con gran consecuencia –casi correctamente desde el punto de vista psicológico– la Edad Media atribuía todas estas manifestaciones mórbidas a la influencia de los demonios. Hasta no me asombraría si me enterara de que el psicoanálisis, que se ocupa con la revelación de tales fuerzas secretas, se convirtiese por ello en algo siniestro a los ojos de muchas gentes. En un caso en que llegué a curar, aunque lentamente, a una joven paralítica desde hacía muchos años, se lo oí decir a la propia madre, largo tiempo después que se había restablecido su hija.

Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, como aparece en un cuento de Hauff, pies que danzan solos, como en el mencionado libro de A. Schäffer, son cosas que tienen algo sumamente siniestro, especialmente si, como en el último ejemplo mencionado, conservan actividad independiente. Ya sabemos que este carácter siniestro se debe a su relación con el complejo de castración. Muchos otorgarían la corona de lo siniestro a la idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia, pero el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía sólo es la transformación de otra que en su origen nada tuvo de espantoso, sino que, por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno.

* * * * *

Aunque en rigor ya se encuentra incluida en nuestras precedentes afirmaciones sobre el animismo y los mecanismos superados del aparato psíquico, agregaremos aquí una observación general que nos parece digna de ser destacada: la de que lo siniestro se da, frecuente y fácilmen-

te, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real, cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente. A ello se debe también gran parte del carácter siniestro que tienen las prácticas de la magia. Lo que en ellas hay de infantil, lo que también domina la vida psíquica de los neuróticos, es la exageración de la realidad psíquica frente a la material, tendencia esta que también concierne a la omnipotencia de las ideas. En medio del bloqueo impuesto por la guerra mundial llegó a mis manos un número de la revista inglesa *Strand*, en la cual, entre otras lucubraciones bastante superfluas, hallé la historia de una joven pareja que se instala en una vivienda amueblada donde se encuentra una mesa de forma extraña, con cocodrilos tallados en madera. Hacia el anochecer se difunde por la habitación un hedor insoportable y característico, se tropieza en la oscuridad con alguna cosa, se cree ver algo indefinible que escapa por la escalera: en suma, se trata de hacernos suponer que a causa de la presencia de esa mesa la casa está asolada por fantasmagóricos cocodrilos, o que en la oscuridad los monstruos de madera adquieren vida, o que sucede alguna cosa similar. El cuento era bastante tonto, pero el efecto siniestro había sido logrado magistralmente.

Para poner broche final a esta serie de ejemplos, aun harto incompleta, mencionaremos una observación que nos ha suministrado la labor psicoanalítica y que, si no reposa sobre una coincidencia fortuita, nos ofrecerá la más rotunda confirmación de nuestro concepto sobre lo siniestro. Sucede con frecuencia que hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos un tanto siniestros. Pero esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, al lugar en el cual cada uno de nosotros estuvo alojado alguna vez, la primera vez. Se suele decir jocosamente *Liebe ist Heimweh* («amor es nostalgia»), y cuando alguien sueña con una localidad o con un paisaje, pensando en el sueño: «esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez», entonces la interpretación onírica está autorizada a reemplazar ese lugar por los genitales o por el vientre de la madre. De modo que también en este caso lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimisch*, lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás. El prefijo negativo «*un-*» («in-»), antepuesto a esta palabra, es, en cambio, el signo de la represión.

JACQUES LACAN (1901-1981) es responsable de una concepción del psicoanálisis freudiano de implicaciones fecundas para la teoría literaria moderna, en especial en su horizonte postestructuralista. En 1931 recibe el *diplôme de médicine légiste* que lo habilita como psiquiatra forense. El *doctorat d'état* lo obtiene en 1932 con una tesis titulada *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personalité*, en la que analiza la función del Ideal del Yo en la paranoia de autopunición. Este trabajo fascinó más a los surrealistas, quienes lo invitaron a colaborar en *Minotaure*, que a los colegas de profesión. En 1934 ingresa en la Sociedad Psiquiátrica de París. Entre 1933 y 1939 asiste, junto a Sartre, Merleau-Ponty, Jean Hyppolite y Lefevre, a las lecciones que Kojève dictaba en torno a la *Fenomenología del Espíritu de Hegel*, clases en las que pudo escuchar asertos como «El hombre es una inquietud dialéctica absoluta», «Hay que vivir en función de la angustia», o axiomas sobre el poder de la negatividad y el reconocimiento intersubjetivo (maestro-esclavo). Aunque ejerció como psiquiatra, Lacan empleó gran parte de su talento intelectual en los célebres seminarios dictados de 1953 en adelante, publicados luego en 21 volúmenes. Su corrección de la ortodoxia freudiana es compleja. Determinantes fueron sus lecturas del pensamiento saussureano, que le conducen a una revalorización del papel del lenguaje en la configuración del inconsciente. Más allá de la pulsión biológica (Freud), de la mala fe (Sartre) o del Ello arquetípico (Jung), el inconsciente está estructurado como un lenguaje, pues, en el fondo, como dijo de Gide, «siempre el alma es permeable a un elemento del discurso». En su primer trabajo de importancia, leído en 1936, diserta sobre «el estado del espejo como formador de la función del Yo». Más adelante explicita su distinción de tres fases, preedípica, edípica, y de castración, e identifica la primera con el orden imaginario y la segunda con el orden simbólico, momento de formación del inconsciente en el que ingresa la autoridad paterna (el nombre del padre), la ley del orden, y la distinción pronominal entre Yo, Tú y Él/Ella. El inconsciente se configura así como un lenguaje, regido por la diferencia saussureana. Pero su distinción no es saussureana: el lazo entre significado y significante no es fuerte. El significante obtiene, así, un potencial de deslizamiento múltiple, de errancia, articulado en dos figuras freudianas: el desplazamiento y la condensación, que Lacan vincula, respectivamente, a la metonimia y a la metáfora. La secuencialidad metonímica, virtualmente inarrestable, expresa el anhelo, siempre frustrado, del objeto del deseo, el fugitivo Otro, sustituto inasible de una madre (metáfora) perdida. Esta comprensión de la identidad extraviada en una enálage fatal *(Wo es war, soll Ich werden)*, en una sutura constante entre el Yo y su inscripción resbalada en el lenguaje del inconsciente, resulta decisiva y reposa en una fe incondicional en el poder inmanente del significante: «El espacio del significante, el espacio del inconsciente, es [...] un espacio tipográfico, que es preciso tratar de definir como constituido de acuerdo con líneas y pequeñas casillas, y según leyes topológicas» («Las formaciones del inconsciente»). La topología de Lacan, amiga de exóticos fundamentos matemáticos, postula un sugerente espacio de riesgo para la letra: «ningún golpe de dados en el significante abolirá jamás el azar» («La letra y el deseo»). Su obra, de imposible sistematización metodológica, entra en diálogo creativo con las tesis de Derrida o Althusser, y ofrece un lecho de reflexión conflictiva para el feminismo contemporáneo (Kristeva, Cixous). Su utilidad para toda forma de estilística o narratología es más que evidente: una anomalía figural o sintáctica, por muy aislada que esté, es susceptible de interpretación. Así lo entendió Roland Barthes, poco amigo de la estadística. Dos ediciones manejables de su múltiple obra son *Escritos* (1966) y *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1973).

Jacques Lacan

La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*

La letra en el inconsciente

La obra completa de Freud nos presenta una página de cada tres de referencias filológicas, una página de cada dos de inferencias lógicas, y en todas partes una aprehensión dialéctica de la experiencia, ya que la analítica del lenguaje refuerza en ella más aún sus proporciones a medida que el inconsciente queda más directamente interesado.

Así es como en *La interpretación de los sueños* no se trata en todas las páginas sino de lo que llamamos la letra del discurso, en su textura, en sus empleos, en su inmanencia a la materia en cuestión. Pues ese trabajo abre con la obra su camino real hacia el inconsciente. Y nos lo advierte Freud, cuya confidencia sorprendida cuando lanza ese libro hacia nosotros en los primeros días de este siglo[1], no hace sino confirmar lo que él proclamó hasta el final: en ese jugarse el todo por el todo de su mensaje está el todo de su descubrimiento.

La primera cláusula articulada desde el capítulo liminar, porque su exposición no puede sufrir retraso, es que el sueño es un *rébus* (jeroglífico). Y Freud estipula acto seguido que hay que entenderlo, como dije antes, al pie de la letra. Lo cual se refiere a la instancia en el sueño de esa misma estructura literante (dicho de otra manera, fonemática) donde se articula y se analiza el significante en el discurso. Tal como las figuras no naturales del barco sobre el tejado o del hombre con cabeza de coma expresamente evocadas por Freud, las imágenes del sueño no han de retenerse si no es por su valor de significante, es decir por lo que permiten deletrear del «proverbio» propuesto por el *rébus* del sueño. Esta estructura del lenguaje que hace posible la operación de la lectura, está en el principio de la *significancia del sueño*, de la *Traumdeutung*.

Freud ejemplifica de todas las maneras posibles que ese valor de significante de la imagen no tiene nada que ver con su significación, poniendo en juego los jeroglíficos de Egipto en los que sería ridículo deducir la frecuencia del buitre que es un *aleph*, o del pollito que es un *vau*, para señalar una forma del verbo ser y los plurales, que el texto interese en

---

* Texto tomado de J. Lacan, *Escritos* I, trad. T. Segovia *et al.*, México, Siglo XXI, 1971, pp. 489-503.

[1] Cfr. la correspondencia, concretamente los números 107 y 119 de las cartas escogidas por sus editores. [Se trata de la correspondencia con W. Fliess, parcialmente reproducida en *Los orígenes del psicoanálisis*; las cartas citadas aparecen en las ediciones de Santiago Rueda y de Biblioteca Nueva, no así en la de Amorrortu. AS (Armando Suárez)]

cualquier medida a esos especímenes ornitológicos. Freud encuentra cómo referirse a ciertos empleos del significante en esa escritura, que están borrados en la nuestra, tales como el empleo de determinativo, añadiendo el exponente de una figura categórica a la figuración literal de un término verbal, pero es para conducirnos mejor al hecho de que estamos en la escritura donde incluso el pretendido «ideograma» es una letra.

Pero no se necesita la confusión corriente sobre ese término para que en el espíritu del psicoanalista que no tiene ninguna formación lingüística prevalezca el prejuicio de un simbolismo que se deriva de la analogía natural, incluso de la imagen coaptativa del instinto. Hasta tal punto que, fuera de la escuela francesa que lo remedia, es sobre la línea: ver en el poso del café no es leer en los jeroglíficos, sobre la que tengo que recordarle sus principios a una técnica cuyas vías nada podría justificar sino el punto de mira del inconsciente.

Hay que decir que esto sólo es aceptado trabajosamente y que el vicio mental denunciado más arriba goza de tal favor que es de esperarse que el psicoanalista de hoy admita que descodifica, antes que resolverse a hacer con Freud las escalas necesarias (contemplen de este lado la estatua de Champollion, dice el guía) para comprender que descifra: lo cual se distingue por el hecho de que un criptograma sólo tiene todas sus dimensiones cuando es el de una lengua perdida.

Hacer estas escalas no es sin embargo más que continuar en la *Traumdeutung*.

La *Entstellung*, traducida: transposición, en la que Freud muestra la precondición general de la función del sueño, es lo que hemos designado más arriba con Saussure como el deslizamiento del significado bajo el significante, siempre en acción (inconsciente, observémoslo) en el discurso.

Pero las dos vertientes de la incidencia del significante sobre el significado vuelven a encontrarse allí.

La *Verdichtung*, condensación, es la estructura de sobreimposición de los significantes donde toma su campo la metáfora, y cuyo nombre, por condensar en sí mismo la *Dichtung*[2], indica la connaturalidad del mecanismo a la poesía, hasta el punto de que envuelve la función propiamente tradicional de ésta.

La *Verschiebung* o desplazamiento es, más cerca del término alemán, ese viraje de la significación que la metonimia demuestra y que, desde su aparición en Freud, se presenta como el medio del inconsciente más apropiado para burlar la censura.

---

[2] [En este caso la condensación es obra del propio Lacan: no hay parentesco etimológico entre *Dichtung* y *Verdichtung*. AS]. La vinculación entre *Dichtung* (poesía) y *Verdichtung* (condensación) procede de las poéticas de Ezra Pound y Basil Bunting. [*N. de los E.*]

¿Qué es lo que distingue a esos dos mecanismos que desempeñan en el trabajo del sueño, *Traumarbeit*, un papel privilegiado, de su homóloga función en el discurso? Nada, sino una condición impuesta al material significante, llamada *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, que habría que traducir por: deferencia a los medios de la puesta en escena (la traducción por: papel de la posibilidad de figuración, es aquí excesivamente aproximada). Pero esa condición constituye una limitación que se ejerce en el interior del sistema de la escritura, lejos de disolverlo en una semiología figurativa en la que se confundiría con los fenómenos de la expresión natural. Se podría probablemente iluminar con esto los problemas de ciertos modos de pictografía, que el mero hecho de que hayan sido abandonados como imperfectos en la escritura no autoriza suficientemente a que se los considere como estadios evolutivos. Digamos que el sueño es semejante a ese juego de salón en el que hay que hacer adivinar a los espectadores un enunciado conocido o su variante por medio únicamente de una puesta en escena muda. El hecho de que el sueño disponga de la palabra no cambia nada a este respecto, dado que para el inconsciente no es sino un elemento de puesta en escena como los otros. Es justamente cuando el juego e igualmente el sueño tropiecen con la falta de material taxiemático para representar las articulaciones lógicas de la casualidad, de la contradicción, de la hipótesis, etc., cuando darán prueba de que uno y otro son asunto de escritura y de pantomima. Los procedimientos sutiles que el sueño muestra emplear para representar no obstante esas articulaciones lógicas de manera mucho menos artificial que la que el juego utiliza ordinariamente, son objeto en Freud de un estudio especial en el que se confirma una vez más que el trabajo del sueño sigue las leyes del significante.

El resto de la elaboración es designado por Freud como secundario, lo cual toma su valor de aquello de lo que se trata: fantasías o sueños diurnos, *Tagtraum* para emplear el término que Freud prefiere utilizar para situarlos en su función de cumplimiento del deseo *(Wunscherfüllung)*. Su rasgo distintivo, dado que esas fantasías pueden permanecer inconscientes, es efectivamente su significación. Ahora bien, de éstos Freud nos dice que su lugar en el sueño consiste, o bien en ser tomados en él a título de elementos significantes para el enunciado del pensamiento inconsciente *(Traumgedanke)*, o bien en servir para la elaboración secundaria de que se trata aquí, es decir para una función, dice él, que no hay por qué distinguir del pensamiento de la vigilia *(von unserem wachen Denken nicht zu unterscheiden)*. No se puede dar mejor idea de los efectos de esta función que la de compararlos con placas de jalbegue, que aquí y allá copiadas a la plancha de estarcir, tenderían a hacer entrar en la apariencia de un cuadro de tema los clichés más bien latosos en sí mismos del *rébus* o de los jeroglíficos.

Pido excusas por parecer deletrear yo mismo el texto de Freud; no es solamente para mostrar lo que se gana sencillamente con no amputarlo,

es para poder situar sobre puntos de referencia primeros, fundamentales y nunca revocados, lo que sucedió en el psicoanálisis.

Desde el origen se desconoció el papel constituyente del significante en el estatuto que Freud fijaba para el inconsciente de buenas a primeras y bajo los modos formales más precisos.

Esto por una doble razón, donde la menos percibida naturalmente es que esa formalización no bastaba por sí misma para hacer reconocer la instancia del significante, puesto que en el momento de la publicación de la *Traumdeutung*, se adelantaba mucho a las formalizaciones de la lingüística a las que sin duda podría demostrarse que, por su solo peso de verdad, les abrió el camino.

La segunda razón no es después de todo sino el reverso de la primera, pues si los psicoanalistas se vieron exclusivamente fascinados por las significaciones detectadas en el inconsciente, es porque sacaban su atractivo más secreto de la dialéctica que parecía serles inmanente.

He mostrado para mi seminario que es en la necesidad de enderezar los efectos cada vez más acelerados de esa parcialidad donde se comprenden los virajes aparentes, o mejor dicho los golpes de timón, que Freud, a través de su primera preocupación de asegurar la supervivencia de su descubrimiento con los primeros retoques que imponía a los conocimientos, creyó deber dar a su doctrina durante la marcha.

Pues en el caso en que se encontraba, lo repito, de no tener nada que, respondiendo a su objeto, estuviese en el mismo nivel de madurez científica, por lo menos no dejó de mantener ese objeto a la medida de su dignidad ontológica.

El resto fue asunto de los dioses y corrió tal suerte que el análisis toma hoy sus puntos de referencia en esas formas imaginarias que acabo de mostrar como dibujadas en reserva sobre el texto que mutilan, y que sobre ellas es sobre las que el punto de mira del analista se conforma: mezclándolas en la interpretación del sueño con la liberación visionaria de la pajarera jeroglífica, y buscando más generalmente el control del agotamiento del análisis en una especie de *scanning*[3] de esas formas allí donde aparezcan, con la idea de que éstas son testimonio del agotamiento de las regresiones tanto como del remodelado de la «relación de objeto» en que se supone que el sujeto se tipifica[4].

La técnica que se autoriza en tales posiciones puede ser fértil en efectos diversos, muy difíciles de criticar detrás de la égida terapéutica. Pero una

---

[3] Es sabido que tal es el procedimiento por el cual una investigación asegura sus resultados por medio de la exploración mecánica de la extensión entera del campo de su objeto.

[4] La tipología, si no se refiere más que al desarrollo del organismo, desconoce la estructura en la que el objeto está tomado respectivamente en la fantasía, en la pulsión, en la sublimación –estructura cuya teoría elaboro (1966).

crítica interna puede desprenderse de una discordancia flagrante entre el modo operatorio con que se autoriza esta técnica –a saber, la regla analítica cuyos instrumentos todos, a partir de la «libre asociación», se justifican por la concepción del inconsciente de su inventor–, y el desconocimiento completo que allí reina de esa concepción del inconsciente. Lo cual sus defensores más expeditivos creen resolver con una pirueta: la regla analítica debe ser observada tanto más religiosamente cuanto que no es sino el fruto de un feliz azar. Dicho de otra manera, Freud nunca supo bien lo que hacía.

El retorno al texto de Freud muestra por el contrario la coherencia absoluta de su técnica con su descubrimiento, al mismo tiempo que permite situar sus procedimientos en el rango que les corresponde.

Por eso toda rectificación del psicoanálisis impone que se retorne a la verdad de ese descubrimiento, imposible de oscurecer en su momento original.

Pues en el análisis del sueño, Freud no pretende darnos otra cosa que las leyes del inconsciente en su extensión más general. Una de las razones por las cuales el sueño era lo más propicio para ello es justamente, nos lo dice Freud, que no revela menos esas leyes en el sujeto normal que en el neurótico.

Pero en un caso como en el otro, la eficiencia del inconsciente no se detiene al despertar. La experiencia psicoanalítica no consiste en otra cosa que en establecer que el inconsciente no deja ninguna de nuestras acciones fuera de su campo. Su presencia en el orden psicológico, dicho de otra manera en las funciones de relación del individuo, merece sin embargo ser precisada: no es de ningún modo coextensiva a este orden, pues sabemos que, si la motivación inconsciente se manifiesta tanto por efectos psíquicos conscientes como por efectos psíquicos inconscientes, inversamente es una indicación elemental hacer observar que un gran número de efectos psíquicos que el término «inconsciente», en virtud de excluir el carácter de la conciencia, designa legítimamente, no por ello dejan de encontrarse sin ninguna relación por su naturaleza con el inconsciente en el sentido freudiano. Sólo por un abuso del término se confunde pues psíquico e inconsciente en este sentido, y se califica así de psíquico un efecto del inconsciente sobre lo somático por ejemplo.

Se trata pues de definir la tópica de ese inconsciente. Digo que es la misma que define el algoritmo

$$\frac{S}{s}$$

Lo que éste nos permitió desarrollar en cuanto a la incidencia del significante sobre el significado permite su transformación en:

$$f(S)\,\frac{1}{s}$$

Fue de la copresencia no sólo de los elementos de la cadena significante horizontal, sino de sus contigüidades verticales, en el significado, de la que mostramos los efectos, repartidos según dos estructuras fundamentales en la metonimia y en la metáfora. Podemos simbolizarlas por:

$$f\,(S\ldots S')\,S \cong S\,(-)\,s,$$

o sea, la estructura metonímica, indicando que es la conexión del significante con el significante la que permite la elisión por la cual el significante instala la carencia de ser en la relación de objeto, utilizando el valor de remisión de la significación para llenarlo con el deseo vivo que apunta hacia esa carencia a la que sostiene. El signo – situado ente ( ) manifiesta aquí el mantenimiento de la barra –, que en el primer algoritmo marca la irreductibilidad en que se constituye en las relaciones del significante con el significado la resistencia de la significación[5].

He aquí ahora:

$$f\left(\frac{S'}{S}\right) S \cong S\,(+)\,s,$$

la estructura metafórica, indicando que es en la sustitución del significante por el significante donde se produce un efecto de significación que es de poesía o de creación, dicho de otra manera de advenimiento de la significación en cuestión[6]. El signo + colocado entre ( ) manifiesta aquí el franqueamiento de la barra – y el valor constituyente de ese franqueamiento para la emergencia de la significación.

Este franqueamiento expresa la condición del paso de significante al significado cuyo momento señalé más arriba confundiéndolo provisionalmente con el lugar del sujeto.

Es en la función del sujeto, así introducida, en la que debemos detenernos ahora, porque está en el punto crucial de nuestro problema.

Pienso, luego existo (cogito ergo sum), no es sólo la fórmula en que se constituye, con el apogeo histórico de una reflexión sobre las condiciones de la ciencia, el nexo con la transparencia del sujeto trascendental de su afirmación existencial.

Acaso no soy sino objeto y mecanismo (y por tanto nada más que fenómeno), pero indudablemente en cuanto que lo pienso, existo –absolutamente–. Sin duda los filósofos habían aportado aquí importantes

---

[5] El signo ≅ designa la congruencia.

[6] S' designa en el contexto el término productivo del efecto significante (o significancia); se ve que ese término está latente en la metonimia, patente en la metáfora.

correcciones, y concretamente la de que en aquello que pienso *(cogitans)* nunca hago otra cosa sino constituirme en objeto *(cogitatum)*. Queda el hecho de que a través de esta depuración extrema del sujeto trascendental, mi nexo existencial con su proyecto parece irrefutable, por lo menos bajo la forma de su actualidad, y de que:

«cogito ergo sum» ubi cogito, ibi sum,

supera la objeción.

Por supuesto, esto me limita a no ser allí en mi ser sino en la medida en que pienso que soy en mi pensamiento; en qué medida lo pienso verdaderamente es cosa que sólo me concierne a mí, y, si lo digo, no interesa a nadie[7].

Sin embargo, eludirlo bajo el pretexto de su aspecto filosófico es simplemente dar pruebas de inhibición. Pues la noción de sujeto es indispensable para el manejo de una ciencia como la estrategia en el sentido moderno, cuyos cálculos excluyen todo «subjetivismo».

Es también prohibirse la entrada a lo que puede llamarse el universo de Freud, como se dice el universo de Copérnico. En efecto, es a la revolución llamada copernicana a la que Freud mismo comparaba su descubrimiento, subrayando que estaba en juego una vez más el lugar que el hombre se asigna en el centro del universo.

¿Es el lugar que ocupo como sujeto del significante, en relación con el que ocupo como sujeto del significado, concéntrico o excéntrico? Ésta es la cuestión.

No se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme con lo que soy, sino si cuando hablo de mí, soy el mismo que aquel del que hablo. No hay aquí ningún inconveniente en hacer intervenir el término «pensamiento», pues Freud designa con ese término los elementos que están en juego en el inconsciente; es decir en los mecanismos significantes que acabo de reconocer en él.

No por ello es menos cierto que el *cogito* filosófico está en el núcleo de ese espejismo que hace al hombre moderno tan seguro de ser él mismo en sus incertidumbres sobre sí mismo, incluso a través de la desconfianza que pudo aprender desde hace mucho tiempo a practicar en cuanto a las trampas del amor propio.

Así pues, si volviendo contra la nostalgia a la que sirve el arma de la metonimia, me niego a buscar ningún sentido más allá de la tautología,

[7] La cosa es muy diferente si, planteando por ejemplo una pregunta como: «¿Por qué hay filósofos?», me hago más cándido de lo que es natural, puesto que planteo no solamente la cuestión que los filósofos se plantean desde siempre, sino aquella en la que tal vez más se interesan.

y si en nombre de «la guerra es la guerra» y «un centavo es un centavo» me decido a no ser más que lo que soy, ¿cómo desprenderme aquí de la evidencia de que soy en ese acto mismo?

Tampoco yendo al otro polo, metafórico, de la búsqueda significante y consagrándome a convertirme en lo que soy, a venir al ser, puedo dudar de que incluso perdiéndome en ello, soy.

Ahora bien, es en esos puntos mismos donde la evidencia va a ser subvertida por lo empírico, donde reside el giro de la conversión freudiana.

Ese juego significante de la metonimia y de la metáfora, incluyendo y comprendiendo su punta activa que clava mi deseo sobre un rechazo del significante o sobre una carencia de ser, y anuda mi suerte a la cuestión de mi destino, ese juego se juega, hasta que termine la partida, en su inexorable finura, allí donde no soy porque no puedo situarme.

Es decir que son pocas las palabras con que pude apabullar un instante a mis auditores: pienso donde no soy, luego soy donde no pienso. Palabras que hacen sensible para toda oreja suspendida en qué ambigüedad de hurón huye bajo nuestras manos el anillo del sentido sobre la cuerda verbal.

Lo que hay que decir es: no soy, allí donde soy el juguete de mi pensamiento; pienso en lo que soy, allí donde no pienso pensar.

Este misterio con dos caras se une al hecho de que la verdad no se evoca sino en esa dimensión de coartada por la que todo «realismo» en la creación toma su virtud de la metonimia, así como a ese otro de que el sentido sólo entrega su acceso al doble codo de la metáfora, cuando se tiene su clave única: la S y la *s* del algoritmo saussureano no están en el mismo plano, y el hombre se engañaba creyéndose colocado en su eje común que no está en ninguna parte.

Esto por lo menos hasta que Freud hizo su descubrimiento. Pues si lo que Freud descubrió no es esto exactamente, no es nada.

Los contenidos del inconsciente no nos entregan en su decepcionante ambigüedad ninguna realidad más consistente en el sujeto de lo inmediato; es de la verdad de la que toman su virtud, y en la dimensión del ser: *Kern unseres Wesen*, los términos están en Freud.

El mecanismo de doble gatillo de la metáfora es el mismo donde se determina el síntoma en el sentido analítico. Entre el significante enigmático del trauma sexual y el término al que viene a sustituirse en una cadena significante actual, pasa la chispa, que fija en un síntoma –metáfora donde la carne o bien la función están tomadas como elementos significantes– la significación inaccesible para el sujeto consciente en la que puede resolverse.

Y los enigmas que propone el deseo a toda «filosofía natural», su frenesí que imita el abismo del infinito, la conclusión íntima en que envuelve el placer de saber y el de dominar con el gozo, no consisten en ningún otro desarreglo del instinto sino en su entrada en los rieles –eternamente tendidos hacia el *deseo de otra cosa*– de la metonimia. De donde su fijación «perversa» en el mismo punto de suspensión de la cadena signifi-

cante donde el recuerdo encubridor se inmoviliza, donde la imagen fascinante del fetiche se hace estatua.

No hay ningún otro medio de concebir la indestructibilidad del deseo inconsciente –cuando no hay necesidad que, al ver que se le prohíbe su saciedad, no se resquebraje, en caso extremo por la consunción del organismo mismo–. Es en una memoria, comparable a lo que se llama con este nombre en nuestras modernas máquinas de pensar (fundadas sobre una realización electrónica de la composición significante), donde reside esa cadena que *insiste* en reproducirse en la transferencia, y que es la de un deseo muerto.

Es la verdad de lo que ese deseo fue en su historia lo que el sujeto grita por medio de su síntoma, como Cristo dijo que habrían hecho las piedras si los hijos de Israel no les hubiesen dado su voz.

Ésta es también la razón de que sólo el psicoanálisis permita diferenciar, en la memoria, la función de la rememoración. Arraigado en el significante, resuelve, por el ascendiente de la historia del hombre, las aporías platónicas de la reminiscencia.

Basta con leer los tres ensayos sobre *Una teoría sexual*, recubiertos para las multitudes por tantas glosas pseudobiológicas, para comprobar que Freud hace derivar toda entrada en el objeto de una dialéctica del retorno.

Habiendo partido así del νόστος[8] hölderliniano, es a la repetición kierkegaardiana adonde Freud llegará menos de veinte años más tarde, es decir que su pensamiento, por haberse sometido en su origen a las únicas consecuencias humildes pero inflexibles de la *talking cure*, no pudo desprenderse nunca de las servidumbres vivas que, desde el principio regio del Logos, lo condujeron a pensar de nuevo las antinomias mortales de Empédocles.

¿Y cómo concebir, sino sobre ese «otro escenario» del que él habla como del lugar del sueño, su recurso de hombre científico a un *Deus ex machina* menos irrisorio por el hecho de que aquí se revela al espectador que la máquina rige al regidor mismo? Figura obscena y feroz del padre primordial, inagotable en redimirse en el eterno enceguecimiento de Edipo, ¿cómo pensar, sino porque tuvo que agachar la cabeza ante la fuerza de un testimonio que rebasaba sus prejuicios, que un hombre de ciencia del siglo XIX haya dado en su obra más importancia que a todo ese *Tótem y tabú*, ante el cual los etnólogos de hoy se inclinan como ante el crecimiento de un mito auténtico?

Es en efecto a las mismas necesidades del mito a las que responde esa imperiosa proliferación de creaciones simbólicas particulares, en la que se motivan hasta en sus detalles las compulsiones del neurótico, del mismo modo que lo que llaman las teorías sexuales del niño.

Así es como, para colocarlos en el punto preciso en que se desarrolla actualmente en mi seminario mi comentario de Freud, el pequeño Hans,

[8] [Retorno. AS]

a los cinco años, abandonado por las carencias de su medio simbólico ante el enigma actualizado de repente para él de su sexo y de su existencia, desarrolla, bajo la dirección de Freud y de su padre, discípulo de éste, alrededor del cristal significante de su fobia, bajo una forma mítica, todas las permutaciones posibles de un número limitado de significantes.

Operación en la que se demuestra que incluso en el nivel individual, la solución de lo imposible es aportada al hombre por el agotamiento de todas las formas posibles de imposibilidades encontradas al poner en una ecuación significante la solución. Demostración impresionante para iluminar el laberinto de una observación que hasta ahora sólo se ha utilizado para extraer de ella materiales de demolición. Y también para hacer captar que en la coextensividad del desarrollo del síntoma y de su resolución curativa se muestra la naturaleza de la neurosis: fóbica, histérica u obsesiva, la neurosis es una cuestión que el ser plantea para el sujeto «desde allí donde estaba antes de que el sujeto viniese al mundo» (esa subordinada es la propia frase que utiliza Freud al explicar al pequeño Hans el complejo de Edipo).

Se trata aquí de ese ser que no aparece sino durante el instante de un relámpago en el vacío del verbo ser, y ya dije que plantea su pregunta para el sujeto. ¿Qué quiere decir eso? No la plantea *ante* el sujeto, puesto que el sujeto no puede venir al lugar donde la plantea, sino que la plantea *en el lugar* del sujeto, es decir que en ese lugar plantea la cuestión *con* el sujeto, como se plantea un problema *con* una pluma y como el hombre antiguo pensaba *con* su alma.

Así es como Freud hizo entrar al *yo* en su doctrina. Freud definió el *yo* por resistencias que le son propias. Son de naturaleza imaginaria en el sentido de los señuelos coaptativos, cuyo ejemplo nos ofrece la etología de los comportamientos animales del pavoneo y del combate. Freud mostró su reducción en el hombre a la relación narcisista, de la que yo proseguí la elaboración en el *estadio del espejo*. Él ya reunió allí la síntesis de las funciones perceptivas en que se integran las selecciones sensoriomotrices que ciernen para el hombre lo que él llama la realidad.

Pero esta resistencia, esencial para cimentar las inercias imaginarias que ponen obstáculos al mensaje del inconsciente, no es sino secundaria en comparación con las resistencias propias del encaminamiento significante de la verdad.

Ésta es la razón de que un agotamiento de los mecanismos de defensa, tan sensible como nos la muestra un Fenichel en sus problemas de técnica, porque es un practicante (mientras que toda su reducción teórica de las neurosis o de las psicosis a anomalías genéticas del desarrollo libidinal es la chatura misma), se manifieste, sin que él dé cuenta de ello, y sin que ni siquiera se dé cuenta, como el reverso del cual los mecanismos del inconsciente serían el derecho. La perífrasis, el hipérbaton, la elipsis, la suspensión, la anticipación, la retracción, la negación, la digresión, la ironía, son las figuras de estilo (*figurae sententiarum* de Quintiliano),

como las catacresis, la litote, la antonomasia, la hipotiposis son los tropos, cuyos términos se imponen a la pluma como los más propios para etiquetar a estos mecanismos. ¿Podemos acaso no ver en ellos sino una simple manera de decir, cuando son las figuras mismas que se encuentran en acto en la retórica del discurso efectivamente pronunciado por el analizado?

Obstinándose en reducir a una permanencia emocional la realidad de la resistencia, de la que ese discurso no sería sino la cubierta, los psicoanalistas de hoy muestran únicamente que caen en el campo de una de las verdades fundamentales que Freud volvió a encontrar por medio del psicoanálisis. Es que a una verdad nueva, no es posible contentarse con darle su lugar, pues de lo que se trata es de tomar nuestro lugar en ella. Ella exige que uno se tome la molestia. No se podría lograr simplemente habituándose a ella. Se habitúa uno a lo real. A la verdad, se la reprime.

Ahora bien, es necesario muy especialmente para el hombre de ciencia, para el mago e incluso para el meigo[9], ser el único que sabe. La idea de que en el fondo de las almas más simples, y, peor aún, enfermas, haya algo listo a florecer, pase; pero que haya alguien que parezca saber tanto como ellos sobre lo que debe pensarse de esto... socorrednos, oh categorías del pensamiento primitivo, prelógico, arcaico, incluso del pensamiento mágico, tan fácil de imputar a los demás. Es que no conviene que esos ordinarios nos tengan con la lengua fuera proponiéndonos enigmas que muestran ser demasiado maliciosos.

Para interpretar el inconsciente como Freud, habría que ser como él una enciclopedia de las artes y de las musas, además de un lector asiduo de las *Fliegende Blätter*. Y la tarea no nos sería más fácil poniéndonos a merced de un hilo tejido de alusiones y de citas, de juegos de palabras y de equívocos. ¿Tendríamos que hacer oficio de *fanfreluches antidotées*?[10]

Hay que resignarse a ello, sin embargo. El inconsciente no es lo primordial, ni lo instintual, y lo único elemental que conoce son los elementos del significante.

Los libros que pueden llamarse canónicos en materia de inconsciente –la *Traumdeutung*, la *Psicopatología de la vida cotidiana* y el *Chiste (Witz) en sus relaciones con el inconsciente*– no son sino un tejido de ejemplos cuyo desarrollo se inscribe en las fórmulas de conexión y sustitución (sólo que llevadas al décuplo por su complejidad particular, y cuyo cuadro es dado a veces por Freud fuera de texto), que son las que damos del significante en su función de *transferencia*. Porque en la *Traumdeutung*, es en el sentido de semejante función como se introduce el término *Übertragung* o transferencia, que dará más tarde su nombre al resorte operante del vínculo intersubjetivo entre el analizado y el analista.

Tales diagramas no son únicamente constituyentes en la neurosis para cada uno de sus síntomas, sino que son los únicos que permiten envolver la temática de su curso y de su resolución. Como las grandes observaciones de análisis que Freud dejó, son admirables para demostrarlo.

Y para atenernos a un dato más reducido, pero más manejable, para que nos ofrezca el último sello con el cual sellar nuestra idea, citaré el artículo de 1927 sobre el fetichismo, y el caso que Freud relata allí de un paciente[11] para quien la satisfacción sexual exigía cierto brillo en la nariz *(Glanz auf der Nase)*, y cuyo análisis mostró que lo debía al hecho de que sus primeros años anglófonos habían desplazado en una mirada sobra la nariz (*a glance at the nose*, y no *shine on the nose* en la lengua «olvidada» de la infancia del sujeto) la curiosidad ardiente que lo encadenaba al falo de su madre, o sea a esa carencia-de-ser eminente cuyo significante privilegio reveló Freud.

Fue ese abismo abierto al pensamiento de que un pensamiento se dé a entender en el abismo, el que provocó desde el principio la resistencia del análisis. Y no como se dice la promoción de la sexualidad en el hombre. Ésta es con mucho el objeto que predomina en la literatura a través de los siglos. Y la evolución del psicoanálisis ha logrado mediante un golpe de magia cómico hacer de ella una instancia moral, la cuna y el lugar de espera de la oblatividad y de la «amancia». La montura platónica del alma, ahora bendita e iluminada, se va derechita al paraíso.

El escándalo intolerable en la época en que la sexualidad freudiana no era todavía santa, era que fuese tan «intelectual». En eso es en lo que se mostraba como digna comparsa de todos aquellos terroristas cuyos *complots* iban a arruinar a la sociedad.

En el momento en que los psicoanalistas se consagran a remodelar un psicoanálisis bien visto, cuyo coronamiento es el poema sociológico del *yo autónomo*, quiero decir a quienes me escuchan en qué podrán reconocer a los malos psicoanalistas: es que utilizan cierto término para depreciar toda investigación técnica y teórica que prosiga la experiencia freudiana en su línea auténtica. Este término es la palabra: *intelectualización* –execrable para todos aquellos que, viviendo ellos mismos en el temor de ponerse a prueba bebiendo el vino de la verdad, escupen sobre el pan de los hombres, sin que su baba por lo demás pueda tener ya nunca más sobre él otro oficio que el de una levadura.

[9] [*Mège*, en francés: procedente del *mégier*, cuidar-curar, derivado del latín *medicare*, quiere decir «sanador». AS]

[10] [Enigmas versificados de Rabelais para eruditos consumados: *Gargantúa*, I, ii. TS (Tomás Segovia)]

[11] *Fetichismus*, *G. W.*, XIV, p. 311 [A., XXI, p. 147].

Tzvetan Todorov

Retórica y simbólica de Freud*

En su trabajo sobre el chiste y sobre el sueño, Freud describe un mecanismo específico que casi siempre llama «la elaboración onírica» y que considera exclusivo –y por ende característico– del inconsciente. Los procedimientos que Freud señala, tales como la condensación, la representación indirecta, el desplazamiento, el retruécano, etc., deben atribuirse, dice, no al sueño en particular, sino a todas las actividades del inconsciente y sólo a ellas. «No es necesario admitir la existencia, en la elaboración onírica, de una actividad simbólica especial del espíritu. El sueño utiliza los símbolos preparados en el inconsciente» (*IS*, p. 300). Cuando compara sueño e histeria, Freud reitera la misma afirmación, con más fuerza aún: elaboración onírica y síntomas histéricos tienen un origen común: «*Esta elaboración psíquica anormal de un pensamiento normal sólo puede ocurrir cuando ha sido transferido a ese pensamiento normal un deseo inconsciente de origen infantil que se encuentra reprimido*» (*IS*, p. 508, la cursiva es de Freud).

Ahora bien, todo el análisis que hemos intentado (y en este sentido *El chiste* es más cómodo de analizar, pero los resultados no serían diferentes si examináramos la *Interpretación de los sueños*) nos prueba lo contrario: el mecanismo simbólico que Freud describe nada tiene de específico; las operaciones que identifica (en el caso del chiste) son simplemente las de todo simbolismo lingüístico, tales como las ha catalogado la tradición retórica. En un estudio aparecido en 1956, Benveniste ya lo había advertido: al describir el sueño y el chiste, Freud había redescubierto sin darse cuenta de ello, el «viejo catálogo de los tropos».

Esto no significa que todas las distinciones y definiciones de Freud ya estén presentes en un tratado de retórica; pero la naturaleza de los hechos que describe es rigurosamente la misma. En algunos puntos no llega a la descripción retórica (como en el caso del chiste verbal y las delimitaciones de figuras tales como la paronomasia, la antanaclasia, la silepsis, etc.); en otros, llega a resultados semejantes (por ejemplo, la confusión que hace entre hechos copresentes por un lado, presentes ausentes por el otro ya está en la incapacidad de los retóricos para definir con nitidez la diferencia entre figura y tropo). En algunos momentos, por fin, señala y describe hechos verbales en los cuales no habían reparado los retóricos: por ejemplo, el desplazamiento, a pesar de las vacilaciones que hemos advertido en el uso de esa palabra. Si agregamos que en esa época (principios del siglo XX) la tradición retórica había caído en el olvido, el mérito de Freud es tanto mayor: *El chiste* es la obra de semántica más importante de su tiempo.

Ciertos pasajes de la *Interpretación de los sueños* demuestran que Freud era casi consciente del hecho de que describía las formas de todo proceso simbólico y no de un simbolismo inconsciente. Así en la célebre primera página del capítulo sobre «La elaboración onírica», donde Freud define globalmente esa elaboración mediante la transposición, *Übertragung*, palabra que traduce con precisión el término *metaphora* de la *Poética* de Aristóteles. «El contenido manifiesto [del sueño] se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva [...] En cambio, el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes» (*IS*, pp. 241-242; trad. esp., p. 516). La descripción del jeroglífico y del procedimiento de acertijo que sigue a esas frases recuerda sobre todo la de Clemente de Alejandría. Freud opone la imagen al jeroglífico: ahora bien, es la oposición que Clemente hacía entre el primero y el segundo grado de los jeroglíficos simbólicos; y hemos visto que esta diferencia era paralela a la diferencia entre sentido propio y sentido transpuesto o tropo. El sueño, pues, habla mediante tropos.

Para volver a la relación entre los procedimientos del sueño y de la metáfora según Aristóteles, digamos que aflora una vez más en el texto de Freud. Después de observar en el sueño la ausencia de ciertas relaciones lógicas, Freud escribe: «Una sola de las relaciones lógicas está favorecida por el mecanismo de la formación del sueño. Es la *analogía, coincidencia* o *contacto*, y puede así quedar representada en el sueño por medios mucho más numerosos y diversos que ninguna otra» (*IS*, p. 275; trad. esp., p. 541). Una nota a esta frase agrega: «Cfr. la observación de Aristóteles acerca de las especiales aptitudes del oneirocrítico» y remite a la nota al pie de otra página, donde se lee: «Según Aristóteles, el mejor oneirocrítico es el que aprehende mejor las semejanzas...» Pero recordemos que para Aristóteles esta propiedad califica igualmente sueño y tropos, puesto que «la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas» (*Poética*, 1459 a). Por lo demás, tanto Aristóteles como Freud entienden por «semejanza» toda equivalencia simbólica, pues *metaphora* incluye para Aristóteles sinécdoques y metáforas, y para Freud la transposición supone la semejanza, pero también la «analogía» y el «contacto».

Freud da el nombre general de *interpretación* al proceso simétrico e inverso de la simbolización. «El trabajo que transforma el sueño latente en sueño manifiesto se llama *elaboración onírica*. El trabajo opuesto, el que del sueño manifiesto quiere llegar al sueño latente, se llama *trabajo de interpretación*» (*IP*, p. 155). «La elaboración onírica, dice otra fórmula célebre, se contenta con transformar» (*IS*, p. 432). ¿Y no es ésta la definición de toda simbolización?

* Texto tomado de T. TODOROV, *Teorías del símbolo*, trad. F. Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 379-387. [Sobre Tzvetan Todorov, véase p. 183.]

En contra de lo que él mismo debía pensar, el aporte original de Freud a la teoría del simbolismo en general no reside en su descripción de la elaboración onírica o la técnica del chiste: su originalidad, en estos aspectos, sólo está en los detalles, ya que por lo demás Freud se limita a redescubrir las distinciones retóricas y a aplicarlas sistemáticamente a un nuevo campo. En cambio, su innovación es real en el ámbito de la *interpretación*. En efecto, Freud distingue dos técnicas de interpretación: la *simbólica* y la *asociativa*. Para decirlo en sus propios términos: «[...] una técnica combinada que se apoya, por un lado, en las asociaciones del sujeto y completa, por el otro, la interpretación con el conocimiento que el interpretador posee del simbolismo» (*IS*, p. 303; trad. esp., p. 560). Ahora bien, la delimitación y la descripción de la técnica asociativa (más importante que la otra, para Freud) nunca se habían intentado hasta ese momento.

La técnica simbólica –complementaria– consiste en utilizar un repertorio establecido de una vez por todas, a la manera de una «clave de los sueños», para traducir una por una las imágenes presentes en pensamientos latentes. Esta técnica sólo debe aplicarse a un parte del sueño: a la que, como su nombre lo indica, está constituida por símbolos (en sentido estricto). El rasgo constitutivo del símbolo, para Freud, es que su sentido no varía: los símbolos son universales. «Entre los símbolos así utilizados hay, ciertamente, muchos que entrañan siempre, o casi siempre, la misma significación» (*IS*, p. 302; trad. esp., p. 560). «Damos a esta relación constante entre el elemento de un sueño y su traducción el nombre de *simbólica*, puesto que el elemento mismo es un *símbolo* del pensamiento inconsciente del sueño» (*IP*, p. 135). Esta fijeza del sentido no excluye, sin embargo, la pluralidad: «Por comparación con los demás elementos del sueño podemos atribuirles una significación fija, que no es necesariamente única» (*NC*, p. 19).

La diferencia entre la simbólica de Freud y las claves de los sueños populares (Freud emplea a propósito de ellas el término «desciframiento»; *IS*, pp. 91-92) no está en la forma lógica, sino en el fuente a que acudimos para descubrir el sentido latente: «En la interpretación simbólica, la clave de la simbolización es elegida por el interpretador, mientras que en nuestros casos de disfraz verbal tales claves son generalmente conocidas y aparecen dadas por una costumbre fija del lenguaje» (*IS*, p. 294; trad. esp., p. 554). Son las locuciones de la lengua las que nos revelan esas equivalencias universales; otro tanto hacen los mitos, los cuentos populares y otros usos. «Pero hemos de observar que este simbolismo no pertenece exclusivamente al sueño, sino que es característico del representar inconsciente, en especial del popular, y se nos muestra en el folclore, los mitos, las fábulas, los modismos, los proverbios y los chistes corrientes de un pueblo...» (*IS*, p. 301; trad. esp., p. 559; otra enumeración incluye costumbres, usos, proverbios y cantos de diferentes pueblos, lenguaje poético y lenguaje corriente», *IP*, p. 144).

Por lo tanto, Freud admite una vez más que el simbolismo del sueño no es exclusivo de él, pero cree que sólo es propio de las «imágenes inconscientes». Admítase o no la existencia de símbolos universales y constantes, lo importante es destacar que Freud declara sin vacilar «inconsciente» el simbolismo en toda una serie de actividades que van desde las costumbres a la poesía: es el precio que debe pagar para mantener su afirmación según la cual existe un simbolismo inconsciente específico. También observaremos al pasar que el uso que Freud da a la palabra «símbolo» se opone al de los románticos (para quienes el sentido fijo corresponde más bien a la alegoría). Por lo demás, Freud es igualmente antirromántico cuando afirma que los pensamientos latentes no difieren en nada de los pensamientos habituales, a pesar de su modo de transmisión simbólico: para los románticos, al contrario, el contenido del símbolo es diferente del del signo y por eso el símbolo es intraducible.

Si el rasgo constitutivo de los símbolos y por lo tanto de la técnica de interpretación simbólica es su sentido constante y universal, adivinamos que la técnica asociativa se define a su vez por su carácter individual; el individuo en cuestión no es, evidentemente, el intérprete, sino el productor. «La técnica que expondré en las páginas que siguen difieren de las antiguas por el hecho esencial de que remite el trabajo de interpretación al sujeto mismo que sueña. Tiene en cuenta lo que los elementos del sueño sugieren no al intérprete, sino al soñador» (*IS*, p. 92). Esta técnica consiste en preguntar al sujeto, no bien ha terminado la narración de su sueño, que diga todo lo que los elementos del sueño evocan en él; las asociaciones así establecidas se consideran la interpretación del sueño. «Invitaremos al sujeto [...] a dirigir su atención hacia los diferentes elementos del contenido del sueño y a comunicarnos, a medida que se presenten, las asociaciones que esos fragmentos suscitan» (*NC*, p. 16). «Preguntaremos al sujeto qué lo ha llevado a tener ese sueño y consideraremos su primera respuesta como una explicación» (*IP*, p. 91). Esta interpretación del sueño contiene, ante todo, una parte de los pensamientos latentes (la otra nos es revelada por el conocimiento de los símbolos) y, en segundo término, una serie de «desarrollos, transiciones y relaciones» (*NC*, p. 18) que vinculan pensamientos latentes y contenido manifiesto. Esas asociaciones del sujeto, consignadas a un momento particular de su vida, están desprovistas de toda universalidad, como es de esperar. Un simbolizante puede evocar innumerables simbolizados; a la inversa, un simbolizado puede estar designado por infinidad de simbolizantes. «No sólo los elementos del sueño están determinados varias veces por los pensamientos del sueño, sino que cada uno de los pensamientos del sueño está representado en él por varios elementos. Asociaciones de ideas llevan desde un elemento del sueño hasta varios pensamientos, desde un pensamiento hasta varios elementos» (*IS*, p. 247).

No juzgaré la exactitud del método de Freud (eso corresponde a los especialistas en onirología); me limitaré a señalar su originalidad, que consiste[1] en esta valorización de las asociaciones surgidas en el momento que sigue al relato del sueño y, por lo tanto, en la asimilación de las relaciones por contigüidad del significante y las relaciones simbólicas. La explicitación de esta técnica permite, asimismo, comprender mejor el proceso de condensación. Puesto que interpretar es asociar, es obvio que el enunciado simbólico siempre es «condensado»: la condensación es un efecto inevitable de la interpretación.

Comprobar que el simbolismo inconsciente, si existe, no se define por sus operaciones es algo que tiene múltiples consecuencias. Sólo destacaré una. Una estrategia interpretativa puede codificar ya sea su punto de llegada (el sentido que quiere descubrirse), ya sea el trayecto que une el texto de partida con el texto de llegada: puede ser o bien «finalista», o bien «operacional». Freud presenta la interpretación psicoanalítica, de acuerdo con sus exigencias científicas, como una estrategia que no prejuzga el sentido final, sino que lo descubre. Ahora bien, ya sabemos que las operaciones interpretativas descritas por Freud son, salvo por la terminología, las de todo simbolismo. Ninguna obligación operacional pesa sobre la interpretación psicoanalítica; no es, pues, la naturaleza de tales operaciones lo que puede explicar los resultados obtenidos. Si el psicoanálisis es realmente una estrategia particular (cosa que creo), sólo puede serlo, al contrario, por una codificación previa de los resultados por obtener. La única definición posible de la interpretación psicoanalítica será: una interpretación que descubre en los objetos analizados un contenido de acuerdo con la doctrina psicoanalítica.

Nos lo prueban, por lo demás, no sólo el análisis de la práctica de Freud, sino también, en ocasiones, sus propias formulaciones teóricas. Hemos visto que Freud era consciente de que la relación entre simbolizante (contenido manifiesto) y simbolizado (pensamientos latentes) no difería en nada de la relación entre los dos sentidos de un tropo o los dos términos de una comparación. Pero no de cualquier comparación. Freud escribe: «La esencia de la relación simbólica consiste en una comparación. Pero no basa una comparación cualquiera para que se establezca esa relación. Sospechamos que la comparación requiere determinadas condiciones, sin que podamos decir de qué índole son tales condiciones. Todo lo que puede servir de comparación con un objeto o un proceso no aparece en el sueño como un símbolo de ese objeto o proceso. Por otro lado, el sueño, lejos de simbolizar sin elección, sólo elige con ese fin ciertos elementos de las ideas latentes del sueño. El simbolismo resulta así limitado por cada lado» (*IP*, p. 137).

[1] Dejo de lado la función cumplida por la transferencia.

En verdad Freud no se atuvo sólo a esas únicas sospechas, en especial en lo que respecta a la elección de ideas latentes. En *La interpretación de los sueños* pone un límite a la pululación de sentidos, señala un lugar donde se detienen las proyecciones de un sentido al otro: existen simbolizados últimos que a su vez ya no pueden convertirse en simbolizantes. «Con frecuencia el sueño parece tener varias significaciones. No sólo cumple varios deseos, sino que también un sentido, el cumplimiento de un deseo, puede ocultar otros, hasta que llegamos a un deseo de la primera infancia. Y aquí podríamos preguntarnos si en vez de decir "con frecuencia" no habría que decir "siempre"» (*IS*, p. 193). Los deseos de la primera infancia detienen allí el circuito simbólico.

La misma limitación de los sentidos posibles, que hace de la interpretación psicoanalista una interpretación finalista, reaparecerá en otro texto de Freud. «Los objetos que encuentran en el sueño una representación simbólica son poco abundantes. El cuerpo humano en su conjunto, los padres, hijos, hermanos, hermanas, el nacimiento, la muerte, la desnudez [...] La mayor parte de los símbolos en el sueño son símbolos sexuales» (*IP*, pp. 137-138). Así aparece definida la estrategia interpretativa del psicoanalista, una de las más poderosas que existan en nuestra época. Su índole «finalista» es evidente y nos hace pensar involuntariamente en otra gran estrategia finalista: la de la exégesis patrística. Salvo por la sustancia de los términos, ¿la frase anterior no evoca otra contenida en el lejano *Tratado de los principios* de Orígenes? He aquí cómo son caracterizados en esa obra los hermeneutas cristianos: en el momento de la interpretación, «es la doctrina acerca de Dios, es decir, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, la indicada sobre todo por esos hombres plenos del Espíritu divino; luego son los misterios relativos al Hijo de Dios –cómo el Verbo se hizo carne, por qué motivo vino y llegó a adquirir la forma del esclavo– los cuales, plenos del Espíritu divino, como hemos dicho, ellos nos han dado a conocer» (IV, 2, 7). En un caso como en el otro, la presencia del sentido que se quiere descubrir es lo que guía la interpretación (lo cual no significa que el psicoanálisis sea una religión).

Podríamos resumir en una frase este largo recorrido a través de los textos de Freud dedicados a la retórica y a la simbólica: el aporte de Freud en esos ámbitos es considerable, pero no siempre consiste en lo que el propio autor imagina ni reside donde sus discípulos lo perciben. No por ello es menos pertinente.

Northrop Frye (1912-1991) es quizá, si no el mejor, el más influyente teórico de la literatura de la tradición angloamericana. Amén de su excelente educación humanística, dos rasgos ayudaron a determinar su talante teórico: su posición periférica canadiense, que pudo disparar su sed de tipologías universales, y su credo protestante, tan vehemente que le condujo no sólo al sacerdocio sino también a un dominio prodigioso de la hermenéutica bíblica. Sus centros formativos fueron: Victoria College y Emmanuel College en Toronto y Merton College en Oxford. Las disciplinas: filosofía, literatura inglesa, teología protestante y estudios bíblicos. Sus primeras armas críticas las veló, como hiciera Bloom, contra la postergación del romanticismo tramada por Eliot, Leavis y otros. Destacaron sus análisis de la estructura simbólica y alegórica de las épicas del radicalismo protestante, como las de Spenser, Milton o Blake. Sobre este último escribió su primer estudio, *Fearful Symmetry* (1947), una inmersión en la estructuración intelectual del tejido simbólico de la escritura de Blake. En 1957 publica *Anatomy of Criticism*, un compendio de cuatro ensayos de crítica (histórica, ética, arquetípica y retórica) en los que sintetiza una original comprensión de la literatura. En esta obra se dan cita la mitografía, el psicoanálisis, la antropología, el estructuralismo, la narratología formalista y la hermenéutica. El resultado es un estudio extraordinario, pleno de intuiciones analíticas, severo en su construcción y grávido de erudición. Su comprensión tipológica de las recurrencias universales de signos, imágenes, arquetipos y mónadas, articuladas en dominios imaginativos (apocalípticos, demónicos, analógicos) y determinadas por una ciclicidad de géneros estacionales (primavera-comedia, verano-romance, otoño-tragedia, invierno-ironía/sátira) resulta muy sugerente. Todo este edificio se mantiene en pie, además, gracias a una alta capacidad para reformular los añejos conceptos aristotélicos (mito, tragedia, comedia) a la luz de las nuevas contribuciones teóricas. Frye aplicó su modelo a escritores diversos, desde Homero a Joyce, pasando por Twain, Dickinson o Stevens, en *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology* (1963). Reunió lecciones sensacionales sobre la dramaturgia de Shakespeare en *A Natural Perspective: The Development of Shakesperean Comedy and Romance* (1965), *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy* (1967) y *The Myth of Deliverance. Reflections on Shakespeare's Problem Comedies* (1983). Regresó a Milton en *The return of Eden. Five Essays on Milton's Epics* (1965). Sembró las semillas de la canadianística moderna en *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination* (1971), cultivadas luego por Margaret Atwood y Lynda Hutcheon. Condensó su tipología bíblica en *The Great Code. The Bible and Literature* (1982). Frye es quizás el crítico que, pese a sus distancias respecto de Eliot, supo entender mejor el concepto eliotiano de tradición, como conjunto de monumentos que conforman un orden ideal, constantemente reajustado. Es muy notable su hostilidad contra la crítica valorativa y contra el impresionismo crítico y su tenaz defensa de una comprensión cuasi científica del quehacer crítico, expresada en su «Introducción polémica» a *Anatomy of Criticism*, y en otros libros como *The Stubborn Structure* (1970) o *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism* (1971). Sin duda la tozudez fue su mejor aliada: si la estructura literaria es tozuda *(stubborn)*, el crítico debe responder con obcecación gemela. Si la literatura es un organismo, entonces Frye es, sin duda, el más porfiado descifrador de su ADN.

Northrop Frye
Los arquetipos de la literatura*

Todo cuerpo de conocimiento organizado puede ser aprendido progresivamente y la experiencia demuestra que también hay algo progresivo en el aprendizaje de la literatura. Nuestra frase inicial ya nos ha metido en una dificultad semántica. La física es un cuerpo de conocimiento organizado que trata de la naturaleza y un estudiante diría que aprende física, no naturaleza. El arte, como la naturaleza, es la materia de un estudio sistemático y tiene que ser distinguido del estudio mismo que es la crítica. Es, por tanto, imposible «aprender literatura»: uno aprende sobre ella de una determinada manera, pero lo que aprende, transitivamente, es la crítica de la literatura. Del mismo modo, la dificultad que frecuentemente se siente al «enseñar literatura» surge del hecho de que no puede realizarse: lo único que se puede enseñar directamente es la crítica de la literatura. De manera que, aunque nadie espere que la literatura se comporte como una ciencia, no hay razón alguna para que la crítica, estudio sistemático y organizado, no deba ser, al menos parcialmente, una ciencia. Tal vez no una ciencia «pura» ni «exacta», pero esas frases forman parte de una cosmología decimonónica que ya no nos acompaña. La crítica se ocupa de las artes y puede que sea en sí misma un arte, pero eso no significa que tenga que ser asistemática. Si también tenemos que relacionarla con las ciencias eso no quiere decir que debamos privarla de las gracias de la cultura.

Ciertamente la crítica, según la encontramos en revistas y monografías académicas, tiene todas las características de una ciencia. Las evidencias se examinan científicamente; se utilizan científicamente las autoridades previas; los campos se investigan científicamente; los textos se editan científicamente. La prosodia es científica en su estructura, así como la fonética y la filología, y, sin embargo, al estudiar este tipo de ciencias críticas tenemos conciencia de una fuerza centrífuga que nos aleja de la literatura. Descubrimos que la literatura es la disciplina central de las «humanidades» flanqueada de un lado por la historia y del otro por la filosofía. La crítica, por el momento, se sitúa como una subdivisión de la literatura y, por lo tanto, su estudioso, para la organización mental sistemática de la materia, tiene que recurrir al marco conceptual del historiador para los hechos y al del filósofo para las ideas. Incluso la ciencia crítica más centrada, como lo puede ser la edición textual, parece formar parte de un trasfondo que se adentra en la historia o en otros campos no literarios. Esta idea sugiere que

---

* Título original: «The Archetypes of Literature», publicado por primera vez en *The Kenyon Review* OS XIII, 1 (enero de 1951). Traducción de Vicente Carmona.

las disciplinas críticas subordinadas puedan ponerse en relación con un patrón central de comprensión sistemática que se expande y que todavía no ha sido establecido, pero que, de establecerse, evitaría lo centrífugo de aquellas. Si existiese dicho patrón, entonces la crítica sería al arte lo que la filosofía es a la sabiduría y la historia a la acción.

El área central de la crítica es en el presente, y sin duda lo será siempre, el del comentario, pero los comentaristas, al contrario de los investigadores, tienen poca sensación de encontrarse contenidos dentro de una especie de disciplina científica: se ocupan principalmente, utilizando las palabras del himno, de iluminar el rincón en el que se encuentran. Si intentamos tener una idea más comprensiva sobre lo que es la crítica nos encontraremos vagando en ciénagas de generalidades, juicios de valor, comentarios reflexivos, peroratas sobre trabajos de investigación y otras consecuencias de la vista panorámica. Pero esta parte del campo crítico está tan llena de pseudoproposiciones, sinsentido sonoro que no contiene ninguna verdad ni falsedad, que evidentemente existe sólo porque la crítica, como la naturaleza, prefiere un espacio perdido a uno vacío.

El término «pseudoproposición» puede implicar, por mi parte, cierta actitud de positivismo lógico, pero no confundiría la proposición significativa de la objetiva, ni consideraría recomendable embadurnar el estudio de la literatura con una dicotomía esquizofrénica entre aspectos del significado subjetivo-emocionales y objetivo-descriptivos, considerando que para producir cualquier significado literario hay que ignorar dicha dicotomía. Sólo digo que los principios por medio de los cuales se puede distinguir en la crítica una afirmación significativa de una sin sentido no están claramente definidos. Nuestro primer paso, por lo tanto, es reconocer y deshacernos de la crítica sin sentido: es decir, hablar de la literatura de manera que no ayude a la construcción de una estructura sistemática de conocimiento. Los juicios de valor casuales no pertenecen a la crítica sino a la historia del gusto y sólo reflejan, en el mejor de los casos, las compulsiones sociales y psicológicas que dieron lugar a que se pronunciaran. Todos los juicios cuyos valores no estén basados en la experiencia literaria sino que sean sentimentales o derivados de prejuicios religiosos o políticos pueden considerarse casuales. Los juicios sentimentales suelen estar basados en categorías inexistentes o en antítesis («Shakespeare estudió la vida, Milton los libros») o en una reacción visceral a la personalidad del autor. El cotilleo literario que hace que la reputación de los poetas florezca o desaparezca en un mercado de valores imaginario es pseudocrítica. Ese rico inversor, el señor Eliot, después de haber hecho caer a Milton en el parquet, lo está volviendo a comprar; es posible que Donne haya llegado a su máximo y empiece a bajar; puede que Tennyson se mantenga un poco pero las acciones de Shelley tienden a la baja. Este tipo de cosas no pueden formar parte de ningún estudio sistemático, pues

un estudio sistemático sólo puede progresar: todo aquello que sea indecisión, vacilación o reacción es, meramente, conversación de ociosos.

Después nos encontramos con un grupo más serio de críticos que dicen: la vanguardia de la crítica es el impacto de la literatura en el lector. Mantengamos, entonces, el estudio centrípeto de la literatura y basemos el proceso de aprendizaje en el análisis estructural de la propia obra literaria. La textura de cualquier gran obra de arte es compleja, ambigua, y para desentrañar dicha complejidad podemos recurrir a toda la historia y filosofía que deseemos, siempre que la materia de nuestro estudio permanezca en el centro. De no ser así, podemos encontrarnos con que, debido a nuestra ansiedad por escribir sobre literatura, nos hayamos olvidado de cómo leerla.

La única debilidad de esta aproximación es que ha sido concebida, principalmente, como antítesis de la crítica centrífuga o de «trasfondo», situándonos ante un dilema irreal, como el conflicto de las relaciones internas y externas en filosofía. Las antítesis normalmente se resuelven no inclinándose por una parte y rechazando la otra, o haciendo elecciones eclécticas, sino superando la manera antitética de plantear el problema. Es cierto que el primer esfuerzo de aprehensión crítica debe tomar la forma del análisis retórico o estructural de la obra de arte. Pero una aproximación puramente estructural tiene la misma limitación en la crítica que en biología. En sí misma sólo es una serie discreta de análisis basados en la mera existencia de la estructura literaria, sin desarrollar ninguna explicación sobre cómo esa estructura ha llegado a ser lo que es, ni cuáles son sus parientes más cercanos. El análisis estructural devuelve la retórica a la crítica, pero también necesitamos una nueva poética y el intento de construir esa nueva poética sólo partiendo de la retórica no podrá evitar la simple complicación que supone convertir los términos retóricos en una jerga estéril. Yo propongo que lo que por el momento falta en la crítica literaria es un principio coordinador, una hipótesis central que, como la teoría de la evolución en biología, contemple los fenómenos que trata como parte de un todo. Dicho principio, aunque retuviera la perspectiva centrípeta del análisis estructural, intentaría proporcionar la misma perspectiva a otros tipos de crítica.

El primer postulado de esta hipótesis es igual al de cualquier otra ciencia: la asunción de una coherencia total. Dicha asunción se refiere a la ciencia, no a su material de trabajo. La creencia en un orden natural es una inferencia para el entendimiento de las ciencias naturales y si éstas pudieran demostrar alguna vez el orden de la naturaleza, posiblemente acabarían con su materia de trabajo. La crítica, en tanto ciencia, es totalmente inteligible; la literatura es, como materia de una ciencia y por lo que sabemos, una fuente inagotable de nuevos descubrimientos críticos y lo seguiría siendo aunque dejaran de escribirse nuevas obras. De ser así, la búsqueda en literatura de un principio limitador para desanimar el desarrollo de la crítica sería un error. La afirmación según la cual el crítico no debe buscar en un poema nada más que lo que pueda asumirse con

seguridad que el poeta ha puesto conscientemente en él, es una forma común de lo que podríamos llamar la falacia de la teleología prematura. Se corresponde con la afirmación de que un fenómeno natural es como es porque la Providencia, en su inescrutable sabiduría, lo hizo así.

Por simple que parezca, a una ciencia le lleva mucho tiempo descubrir que, de hecho, es un cuerpo de conocimiento totalmente inteligible. Hasta que no realiza dicho descubrimiento no nace como ciencia individual, sino que permanece como embrión dentro del cuerpo de otra materia. Sirva como ilustración de ese proceso el nacimiento de la física a partir de la «filosofía natural» y el de la sociología a partir de la «filosofía moral». También es bastante cierto que las ciencias modernas se han desarrollado según su proximidad a las matemáticas. De ahí que la física y la astronomía adquirieran su forma moderna en el Renacimiento, la química en el siglo XVIII, la biología en el XIX y las ciencias sociales en el XX. Si, por consiguiente, la crítica sistemática no se ha desarrollado hasta nuestros días, el hecho al menos no es un anacronismo.

Ahora estamos buscando principios de clasificación en una zona que se encuentra entre dos puntos que hemos fijado. El primero de ellos es el esfuerzo preliminar de la crítica, el análisis estructural de la obra de arte. El segundo es la asunción de que existe una materia llamada crítica y que tiene, o puede tener, total sentido. Después podemos proceder inductivamente a partir del análisis estructural, asociando los datos que recogemos e intentando ver en ellos patrones más amplios. O podemos proceder deductivamente con las consecuencias que se siguen de postular la unidad de la crítica. Resulta evidente que ninguno de los dos procedimientos funcionará indefinidamente sin correcciones procedentes del otro. La pura inducción nos dejará perdidos en adivinaciones al azar; la deducción pura nos llevará a clasificaciones inflexibles y simplistas. Intentemos dar algunos pasos en ambas direcciones comenzando por la inductiva.

II

La unidad de la obra de arte, base del análisis estructural, no ha sido producida exclusivamente por la incondicional voluntad del artista, puesto que el artista es sólo su causa eficiente: tiene una forma y, por tanto, una causa formal. El hecho de que sea posible la revisión, de que el poeta realice cambios no porque le gusten más sino porque son mejores, significa que los poemas, como los poetas, nacen, no se hacen. La tarea del poeta es ofrecer el poema en el estado menos alterado posible y si el poema está vivo, estará igualmente ansioso por liberarse de él y clamará para verse desvinculado de sus recuerdos y asociaciones personales, de sus deseos por expresarse, de todos los cordones umbilicales y tubos alimenticios de su ego. El crítico toma posesión cuando se marcha el poeta

y la crítica no puede pasar sin un tipo de psicología literaria que conecte al poeta con el poema. Parte de esto puede ser el estudio psicológico del poeta, aunque eso resulta útil principalmente para analizar los fallos de su expresión, las cosas que de él siguen unidas a su obra. Más importante resulta el hecho de que todo poeta disponga de una mitología personal, de su propia banda espectroscópica o de su peculiar formación de símbolos, de la que en buena medida es inconsciente. En obras con personajes, como novelas o piezas teatrales, se podría extender el mismo tipo de análisis a las relaciones existentes entre dichos personajes aunque, claro está, la psicología literaria analizará su comportamiento sólo en relación con la convención literaria.

Todavía tenemos ante nosotros el problema de la causa formal del poema, un problema profundamente imbricado en la cuestión de los géneros. No podemos decir gran cosa sobre los géneros ya que la crítica no sabe mucho de ellos. Un buen número de los esfuerzos críticos por hacerse con palabras tales como «novela» o «épica» resultan interesantes como ejemplos de la psicología del rumor. Sin embargo, hay dos concepciones sobre el género que son obviamente falaces y, dado que ocupan extremos opuestos, la verdad debe residir en algún punto intermedio. Una es la concepción pseudoplatónica según la cual los géneros existen antes e independientemente de la creación, lo cual los confunde con meras convenciones formales como el soneto. La otra es esa concepción pseudobiológica para la que son especies en evolución y que aparece en muchas entrevistas sobre el «desarrollo» de esta o aquella forma.

Después nos preguntamos por el origen de un género y nos fijamos, en primer lugar, en las condiciones sociales y exigencias culturales que lo produjeron, en otras palabras, en la causa material de la obra de arte. Esto nos llevará a la historia literaria que difiere de la historia corriente en que sus categorías, «Gótico», «Barroco», «Romántico», etc., son categorías culturales, de poca utilidad para el otro tipo de historiador. La mayor parte de la historia literaria no va más allá de estas categorías, pero aun así sabemos más sobre ello que sobre muchos otros tipos de crítica académica. El historiador trata la literatura y la filosofía históricamente; el filósofo trata la historia y la literatura filosóficamente; y la llamada aproximación de la historia de las ideas marca el comienzo del tratamiento de la historia y la filosofía desde el punto de vista de una crítica autónoma.

Pero seguimos sintiendo que falta algo. Decimos que todo poeta tiene su propia formación peculiar de imágenes, pero cuando tantos poetas utilizan tantas imágenes iguales, seguramente estamos ante problemas críticos que van más allá del biográfico. Como muestra el magnífico ensayo del señor Auden, *The Enchafed Flood*, un símbolo tan importante como el mar no puede quedarse en la poesía de Shelley, Keats o Coleridge: está destinado a expandirse a través de muchos poetas hasta convertirse en un símbolo literario arquetípico. Y si los géneros tienen

un origen histórico, ¿por qué el género dramático emerge de la religión medieval de un modo sorprendentemente similar a la manera en que emergió de la religión griega, muchos siglos antes? Éste es un problema de estructura más que de origen y sugiere que puede haber arquetipos genéricos así como de imágenes.

Resulta claro que la crítica no puede ser sistemática a no ser que haya una cualidad literaria que le permita serlo, un orden de palabras que se corresponda con el orden natural en las ciencias naturales. Un arquetipo no sólo debe ser una categoría crítica unificadora, sino él mismo parte de una forma total y eso nos lleva a plantearnos qué tipo de forma total puede ver la crítica en la literatura. Nuestro repaso de las técnicas críticas nos ha llevado hasta la historia literaria. La historia literaria total comprende desde lo primitivo hasta lo sofisticado y aquí podemos intuir la posibilidad de ver la literatura como la complicación de un grupo de fórmulas relativamente restringidas y simples que pueden estudiarse en la cultura primitiva. De ser así, entonces la búsqueda de arquetipos es una especie de antropología literaria que se ocupa de la manera en que la literatura se alimenta de categorías preliterarias tales como el rito, el mito y el cuento tradicional. Después comprendemos que la relación entre estas categorías y la literatura no es, en absoluto, de pura descendencia, pues vemos cómo reaparecen en los grandes clásicos. De hecho, parece haber una tendencia general de recurrir a ellas por parte de los grandes clásicos. Esto coincide con una sensación que todos hemos tenido: que el estudio de obras de arte mediocres, aunque enérgicas, sigue siendo una forma de experiencia crítica aleatoria y periférica, mientras que la obra maestra nos lleva hasta un punto en el que podemos ver un enorme número de patrones significativos convergentes. Entonces empezamos a preguntarnos si no podemos ver la literatura, no sólo en su complejidad adquirida con el tiempo, sino como una expansión en el espacio conceptual desde un centro oculto.

Este movimiento inductivo hacia el arquetipo es un proceso de alejamiento del análisis estructural, al igual que nos alejamos de una pintura si queremos apreciar la composición y no la pincelada. En el primer plano de la escena del enterrador en *Hamlet*, por ejemplo, hay una intrincada textura verbal que va desde los juegos de palabras del primer *clown* hasta la *danse macabre* del soliloquio de Yorick, que estudiamos en la versión impresa. Un paso atrás y nos encontramos en el grupo de críticos de Wilson Knight y Spurgeon escuchando la insistente lluvia de imágenes sobre la corrupción y la decadencia. Aquí también, mientras el sentido del lugar de esta escena en toda la obra empieza a amanecer sobre nosotros, nos encontramos en la red de las relaciones psicológicas que interesaban especialmente a Bradley. Pero, a fin de cuentas, estamos olvidando el género: *Hamlet* es una pieza de teatro e isabelina. Así que damos otro paso atrás hasta entrar en el grupo de Stoll y Shaw y vemos la escena convencionalmente como parte de su contexto dramático. Un paso

más y podemos empezar a columbrar lo arquetípico de la escena, como el *Liebestod*[1] del héroe y su primera declaración inequívoca de amor, su lucha con Laertes y la decisión de su propio destino y la repentina sobriedad de su ánimo que marca la transición a la escena final, todo tomando forma en la ida y vuelta a la tumba que tan extrañamente abre sus fauces sobre el escenario.

En cada estadio de comprensión de esta escena dependemos de un cierto tipo de organización académica. Primero necesitamos un editor que nos limpie el texto, luego al retórico y al filólogo, después al psicólogo literario. No podemos estudiar el género sin la ayuda del historiador socioliterario, el filósofo de la literatura y el estudioso de la «historia de las ideas», así como para el arquetipo necesitamos a un antropólogo literario. Pero, ahora que hemos establecido nuestro patrón crítico central, se ve cómo convergen todos estos intereses en la crítica literaria en lugar de alejarse de ella para entrar en la psicología, la historia y demás. En concreto, el antropólogo literario que busque la fuente de la leyenda de Hamlet desde la obra anterior a Shakespeare hasta Saxo[2] y desde Saxo hasta los mitos naturales, no estará alejándose de Shakespeare: estará aproximándose a la forma arquetípica que recreó Shakespeare. Un resultado menor de nuestra perspectiva es que las contradicciones entre los críticos y las afirmaciones sobre si la aproximación correcta es una u otra, muestran una considerable tendencia a disolverse en la irrealidad. Veamos ahora hasta dónde podemos llegar con el método deductivo.

III

Algunas artes se mueven en el tiempo, como la música, otras son presentadas en el espacio, como la pintura. En ambos casos el principio organizador es la recurrencia a la que llamamos ritmo si es temporal y patrón cuando es espacial. Así, hablamos del ritmo de la música y de los patrones de la pintura, pero después, para mostrar nuestra sofisticación, podemos empezar a hablar del ritmo de la pintura y de los patrones de la música. En otras palabras, todas las artes pueden ser consideradas temporal y espacialmente. La partitura de una composición musical puede estudiarse en conjunto y una pintura puede entenderse como el trazado de un complejo baile del ojo. La literatura parece estar a medio camino entre la música y la pintura: sus palabras forman ritmos que se acercan a una

---

[1] Esta palabra alemana tiene que ver con la «convergencia del amor y la muerte» y se encuentra especialmente vinculada a la ópera wagneriana.

[2] Saxo Grammaticus, el historiador danés del siglo XIII cuya historia latina de los daneses, *Gesta Danorum*, contiene el relato original de Hamlet.

secuencia musical de sonidos, por una parte, y, por otra, forman patrones que se aproximan a la imagen jeroglífica o pictórica. Los intentos por aproximarse lo máximo posible a cualquiera de estos dos límites forman el cuerpo principal de lo que se llama escritura experimental. Podemos considerar la narrativa como el ritmo de la literatura y el patrón, comprensión mental simultánea de la estructura verbal, sería el sentido o significado. Oímos o escuchamos una narración, pero cuando comprendemos el patrón total de un escritor «vemos» lo que quiere decir.

La crítica literaria se encuentra más entorpecida que la crítica pictórica por la falacia representativa. Es por eso por lo que podemos pensar en la narración como una representación secuencial de acontecimientos en una «vida» exterior y del significado como reflejo de una «idea» externa. Usándolos con propiedad como términos críticos, la narrativa de un autor es su movimiento lineal y su sentido es la integridad de su forma completa. Del mismo modo, una imagen no es simplemente una réplica verbal de un objeto externo, sino una unidad de la estructura verbal entendida como parte de un patrón o ritmo total. Incluso las cartas en las que un autor derrama sus palabras forman parte de su imaginario, aunque sólo en casos muy especiales (como la aliteración) merecerán la atención crítica. Por lo tanto, la narración y el significado se convierten, respectivamente, por utilizar términos musicales, en el contexto melódico y armónico de dicho imaginario.

El ritmo, o movimiento recurrente, está profundamente enraizado en el ciclo natural y todo lo natural que consideramos que guarda cierta analogía con las obras de arte, como una flor o el canto de los pájaros, surge de una íntima sincronización entre un organismo y los ritmos de su medio, especialmente el del año solar. En los animales algunas expresiones de sincronización, como los bailes de apareamiento en los pájaros, casi pueden considerarse ritos. Pero en el ser humano un rito suele implicar un esfuerzo voluntario (de ahí su elemento mágico) para volver a establecer la relación con el ciclo natural. El agricultor debe recoger su cosecha en un momento determinado del año, pero dado que esto es involuntario, la cosecha misma no es exactamente un rito. La expresión deliberada de la voluntad por sincronizar las energías humanas y naturales en un momento dado es lo que produce las canciones, los sacrificios y las tradiciones de la cosecha que llamamos ritos. Por lo tanto, en el rito podemos encontrar el origen de la narrativa, siendo un rito una secuencia temporal de actos en los que se encuentra latente el sentido o significado consciente: puede ser visto por un observador, pero, en buena medida, permanece oculto para los partícipes. La tendencia del rito es hacia la narrativa pura que, si puede darse, será una repetición automática e inconsciente. También debemos señalar la frecuente tendencia del rito a convertirse en enciclopédico. Todas las repeticiones importantes de la naturaleza, el día, las fases de la luna, las estaciones, los solsticios, las

crisis de la existencia desde el nacimiento hasta la muerte, llevan consigo ritos, y la mayoría de las grandes religiones disponen de un cuerpo bien definido de ritos que sugieren, si podemos decirlo así, todo el abanico de acciones potencialmente significativas en la vida humana.

Los patrones del imaginario o los fragmentos significativos, por otra parte, tienen un origen oracular y derivan de un momento epifánico, del resplandor de la comprensión instantánea sin relación directa con el tiempo, cuya importancia fue ya apuntada por Cassirer en *Myth and Language*. Cuando los recibimos bajo la forma de refranes, juegos de palabras, mandamientos y cuentos tradicionales etiológicos ya hay en ellos un considerable elemento narrativo. Ellos también tienen una tendencia enciclopédica, construyendo una estructura total del significado o doctrina, a partir de fragmentos aleatorios y empíricos. Al igual que la narrativa pura es un acto inconsciente, la significación pura es un estado de conciencia incomunicable, puesto que la comunicación comienza al construir una narrativa.

El mito es la fuerza central que confiere significado arquetípico al rito y narrativa arquetípica al oráculo. Por lo tanto el mito es el arquetipo, aunque sería conveniente utilizar mito sólo cuando nos referimos a la narrativa y arquetipo cuando hablamos del significado. En el ciclo solar del día, en el estacional del año y en el orgánico del ser humano hay un solo patrón de significado a partir del cual el mito construye una narrativa central alrededor de una figura que es en parte el sol, en parte fertilidad vegetativa y, en parte, un dios o un ser humano arquetípico. La importancia crucial de este mito fue aportada a la crítica literaria, especialmente, por Jung y Frazer, aunque los libros disponibles sobre este tema no sean siempre sistemáticos en su aproximación, por lo que presento la siguiente tabla de sus fases:

1. La fase del amanecer, la primavera y el nacimiento. Los mitos del nacimiento del héroe, de la revitalización o resurrección, de la creación y (dado que las cuatro fases son un ciclo) de la derrota de los poderes de la oscuridad, del invierno y de la muerte. Personajes subordinados: el padre y la madre. El arquetipo del romance y de la mayor parte de la poesía ditirámbica y rapsódica.

2. La fase del cenit, del verano, del matrimonio y el triunfo. Los mitos de la apoteosis, de los esponsales sagrados y de la entrada en el Paraíso. Personajes subordinados: el compañero y la esposa. El arquetipo de la comedia, de lo pastoril e idílico.

3. La fase del ocaso, del otoño, de la muerte. Los mitos de la caída, de la muerte de los dioses, de la muerte violenta y del sacrificio, así como del aislamiento del héroe. Personajes subordinados: el traidor y la sirena. El arquetipo de la tragedia y la elegía.

4. La fase de la oscuridad, del invierno y de la disolución. Los mitos del triunfo de estos poderes; mitos de inundaciones y de retorno del

caos, de derrota del héroe y mitos *Götterdämmerung* (crepúsculo de los dioses). Personajes subordinados: el ogro y la bruja. El arquetipo de la sátira (ver, por ejemplo, la conclusión de *The Dunciad*).

La búsqueda del héroe también tiende a asimilar las estructuras oracular y aleatorio verbal, como podemos comprobar cuando contemplamos el caos de las leyendas locales, resultado de epifanías proféticas concretadas en una mitología narrativa de dioses departamentales. En la mayoría de las grandes religiones esto se ha convertido en la misma búsqueda-mito que surge del rito, como el mito del mesías convertido en estructura narrativa de los oráculos del judaísmo. Una inundación local puede engendrar por accidente un cuento popular, pero una comparación de historias sobre inundaciones mostrará lo rápido que ese tipo de cuentos se convierten en ejemplos del mito de la disolución. Por último, la tendencia tanto del rito como de la epifanía a convertirse en enciclopédicos se cumple en el cuerpo definitivo del mito constituido en las sagradas escrituras de las religiones. Esas sagradas escrituras son, por consiguiente, los primeros documentos que tiene que estudiar el crítico literario para disponer de una visión comprensiva de su materia. Después de entender su estructura, se puede descender desde los arquetipos hasta los géneros y ver cómo emerge el drama desde la parte ritual del mito y desde la parte epifánica y fragmentaria de la lírica, mientras la épica mantiene la estructura central enciclopédica.

Son necesarias algunas palabras de aviso y ánimo antes de que la crítica ponga en observación sus límites en estos campos. Parte de la labor del crítico consiste en mostrar cómo todos los géneros literarios derivan de la búsqueda-mito, pero la derivación es la lógica dentro de la ciencia de la crítica: el mito de la búsqueda constituirá el primer capítulo de cualquier futuro manual de crítica basado en el suficiente conocimiento crítico organizado como para poder considerarlo una «introducción» o un «borrador» y seguir haciendo justicia a su título. Sólo cuando intentemos expandir la derivación cronológicamente nos encontraremos escribiendo ficciones pseudo-prehistóricas y teorías mitológicas. Una vez más, dado que la psicología y la antropología son ciencias más desarrolladas, el crítico que se ocupe de estas materias se verá condenado, durante algún tiempo, a parecer un diletante en dichos temas. Esas dos fases de la crítica están muy poco desarrolladas en comparación con la historia literaria y la retórica, siendo la principal razón el desarrollo tardío de las ciencias con las que están relacionadas. Pero la fascinación de los críticos literarios por *La rama dorada* y el libro de Jung sobre los símbolos de la libido no se debe al diletantismo, sino al hecho de que estos libros son, principalmente, estudios de crítica literaria y de bastante importancia.

De cualquier modo, el crítico que estudie los principios de la forma literaria tendrá un interés muy diferente del psicólogo interesado por los

estados mentales o del antropólogo ocupado con las instituciones sociales. Por ejemplo: la respuesta mental a lo narrativo es fundamentalmente pasiva y con el significado activa. A partir de ahí, Ruth Benedict, en su *Patterns of Culture*, desarrolla la distinción entre culturas «apolíneas», basadas en la obediencia al rito, y «dionisíacas», basadas en una tensa exposición de la mente profética a la epifanía. El crítico tenderá a notar cómo la literatura popular, atractiva para la inercia de mentes no entrenadas, pone un gran énfasis en los valores narrativos, mientras que el intento sofisticado por interrumpir la conexión entre el poeta y su ambiente produce la iluminación de tipo Rimbaud, las epifanías solitarias de Joyce y el concepto de la naturaleza como fuente de oráculos de Baudelaire. También se dará cuenta de cómo la literatura, en su desarrollo desde lo primitivo hasta lo autoconsciente, muestra un cambio gradual en la atención del poeta desde lo narrativo hacia los valores significativos, siendo este cambio la base en la distinción de Schiller entre la poesía *naïve* y la sentimental[3].

La relación de la crítica con la religión, cuando se ocupan de los mismos documentos, es más complicada. En la crítica, como en la historia, lo divino es siempre tratado como un artefacto humano. Para el crítico Dios, lo encuentre en el *Paraíso perdido* o en la *Biblia*, es un personaje de la historia humana y para él todas las epifanías se explican, no en términos del enigma de un dios o un diablo, sino de un fenómeno mental íntimamente relacionado en sus orígenes con los sueños. Una vez establecido esto, resulta necesario indicar que no hay nada en la crítica ni en el arte que empuje al crítico a adoptar la actitud de una conciencia corriente respecto a los sueños o a dios. El arte no se ocupa de lo real sino de lo posible y la crítica, aunque tenga que disponer de alguna teoría de lo posible, nunca puede justificarse al intentar desarrollar, y mucho menos asumir, cualquier teoría de lo real. Es necesario entender esto antes de ocuparnos de nuestro próximo y último punto.

Hemos identificado el mito central de la literatura, en su aspecto narrativo, con el mito de la búsqueda. Ahora, si también queremos ver ese mito central como un patrón del significado tenemos que comenzar por el funcionamiento del subconsciente, donde se origina la epifanía, es decir, en el sueño. El ciclo humano del sueño y la vigilia se corresponde íntimamente con el ciclo natural de la luz y la oscuridad y puede que sea en esa correspondencia donde comience toda la vida imaginativa. Dicha correspondencia es fundamentalmente una antítesis: a la luz del día el ser humano está en manos de la oscuridad, presa de la frustración y la debi-

---

[3] En el ensayo de Schiller *Über naïve und sentimentalische Dichtung* (1795), «naïve» se refiere a la poesía antigua o clásica, mientras que la poesía moderna, romántica, se considera «sentimental».

lidad; en la oscuridad de la naturaleza despierta la «libido» o el yo heroico y conquistador. Por lo tanto el arte, que Platón llamaba sueño para las mentes despiertas, parece tener como causa final la resolución de la antítesis, la mezcla del sol con el héroe, la realización de un mundo en el que el deseo y las circunstancias externas coinciden. Claro que ese es el mismo objetivo que tiene el intento de combinar las fuerzas humanas y naturales en el rito. La función social de las artes, por tanto, parece estar íntimamente ligada con la visualización del objetivo del trabajo en la vida humana de tal manera que, en términos de significación, el mito central del arte debe ser la visión del fin del esfuerzo social, el mundo inocente de los deseos satisfechos, la sociedad humana en libertad. Una vez entendido esto será más fácil ver el lugar integral de la crítica entre las otras ciencias sociales para interpretar y sistematizar la visión del artista. Ahora podemos entender cómo las concepciones religiosas de la causa final del esfuerzo humano son tan relevantes para la crítica como cualesquiera otras.

La importancia del dios o el héroe en el mito se encuentra en el hecho de que dichos personajes, que se conciben a semejanza del hombre aunque tengan más poder sobre la naturaleza, construyen gradualmente la visión de una comunidad personal omnipotente más allá de una naturaleza indiferente. Normalmente es en esa comunidad en la que entra el héroe en su apoteosis. El mundo de dicha apoteosis comienza a separarse del ciclo rotativo de la búsqueda en el que todo triunfo es temporal. Por lo tanto, si consideramos el mito de la búsqueda como un patrón de imágenes, primero veremos la búsqueda del héroe en términos de su culminación. Esto nos ofrecerá nuestro patrón central de imágenes arquetípicas, la visión inocente que contempla el mundo en términos de una total elección humana. Se corresponde y normalmente aparece bajo la forma del mundo antes de la caída o del cielo en religión. Podríamos considerarla como la visión cómica de la vida en contraste con la trágica que contempla la búsqueda sólo en la forma de su ciclo ordenado.

Concluiremos con un segundo índice en el que intentaremos plantear el patrón central de los puntos de vista cómico y trágico. Un principio esencial de la crítica de los arquetipos es que las formas individuales y universales de una imagen son idénticas, siendo demasiado complejas las razones como para que ahora entremos en ellas. Procedamos siguiendo el plan general del juego de las «Veinte Preguntas» o, si lo preferimos, de la Gran Cadena del Ser:

1. En la visión cómica el mundo humano es una comunidad o un héroe que satisface los deseos del lector. El arquetipo de imágenes como el *simposium*, la comunión, el orden, la amistad, el amor. En la visión trágica el mundo es una tiranía, una anarquía, o un hombre individual, aislado, el líder de espaldas a sus seguidores, el aterrador gigante del romance, el héroe abandonado o traicionado. El matrimonio o cualquier consumación equivalente corresponde a lo cómico; la bruja y las diversas «madres terribles» de Jung pertenecen a lo trágico. Todas las comunidades divinas, heroicas, angélicas o sobrehumanas siguen un patrón similar.

2. Desde el punto de vista cómico, el mundo animal es una comunidad de seres domesticados, normalmente un rebaño de ovejas, un cordero o alguno de los pájaros que nos resultan amables. El arquetipo de las imágenes pastoriles. En el trágico, el mundo animal consiste en bestias y aves de presa, lobos, buitres, serpientes, dragones, etc.

3. En la visión cómica, el mundo vegetal es un jardín, un bosque, un parque, el árbol de la vida, una rosa o un loto. El arquetipo de las imágenes de la Arcadia como las comedias en bosques de Shakespeare. En la trágica es un bosque siniestro como el que aparece en *Comus* o al comienzo del *Infierno*, un sendero, la selva o el árbol de la muerte.

4. En la visión cómica el mundo mineral es la ciudad, un edificio, un templo, una piedra, normalmente una piedra preciosa brillante –de hecho, toda la serie cómica y parcialmente el árbol, puede entenderse como luminosa o ardiente–. El arquetipo de imágenes geológicas, la «cúpula celeste» pertenece a él. En la trágica, se contempla en términos de desiertos, rocas, ruinas o en siniestras formas geométricas como la cruz.

5. En la visión cómica, el mundo informe es un río, normalmente con cuatro partes, lo cual influyó en la imagen renacentista del cuerpo moderado. En la trágica, este mundo suele convertirse en el mar y la narración-mito de la disolución frecuentemente es el mito de la inundación. La combinación de las imágenes de bestias marinas nos ofrece el leviatán y otros monstruos acuáticos semejantes.

Por evidente que parezca este índice, encontraremos una gran variedad de imágenes y formas poéticas que se ajustan a ella. El «Viaje a Bizancio» de Yeats, por tomar aleatoriamente un ejemplo conocido de la visión cómica, tiene la ciudad, el árbol, el pájaro, la comunidad de sabios, los giros geométricos y el alejamiento del mundo cíclico. Claro está que sólo es el contexto cómico o trágico general el que determina la interpretación de cualquier símbolo: eso resulta evidente con los arquetipos relativamente neutrales como la isla que puede ser la de Próspero o la de Circe.

Claro que nuestras tablas no sólo son elementales sino que están simplificadas en exceso, ya que nuestra aproximación inductiva al arquetipo era una mera intuición. Lo importante no son las deficiencias de cualquiera de los procedimientos, tomados en sí mismos, sino el hecho de que, en alguna parte y de alguna manera, ambos van a unirse claramente en un punto medio y, si lo hacen, se habrán establecido los fundamentos para un desarrollo sistemático y comprensivo de la crítica.

Charles Mauron (1899-1966) es el creador de una de las más firmes aplicaciones del psicoanálisis a la teoría literaria. Comenzó estudiando química, carrera que abandonó por problemas de vista. Se entregó a la traducción de novelas inglesas, de Forster, Sterne, D. H. Lawrence o Virginia Woolf, impulsado por su amigo, el crítico de arte Roger Fry. Sus primeros libros, publicados en The Hogarth Press, la editorial del matrimonio Woolf que dio a conocer a Freud a los lectores ingleses, fueron *The Nature of Beauty in Art and Literature* (1927) y *Aesthetics and Psychology* (1935). Atraído por el pensamiento sobre la intuición de Claude Bernard y Henri Poincaré, la estética defendida por Mauron en estos libros, que atrajeron la atención de poetas postsimbolistas, como Wallace Stevens, era una estética de corte espiritualista, si bien atenta a los avatares del inconsciente. Esta atención constante le condujo a la formulación del llamado método psicocrítico, que aplicó inicialmente a la obra de Mallarmé, su autor fetiche, cuya frase «un homme au rêve habitué» gravitará sobre los tres estudios que acabaría dedicándole: *Mallarmé l'obscur* (1941), *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950) y *Mallarmé* (1964). Las claves de la psicocrítica las expuso en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique* (1963), su estudio más influyente. En el diván estaban Baudelaire, Nerval, Valéry y, claro, Mallarmé. El primer paso es superponer textos de un mismo autor para hacer aparecer redes de asociaciones o agrupamientos de imágenes, obsesivas y probablemente involuntarias. El segundo es localizar estructuras o figuras de fondo, situaciones dramáticas, que converjan en un mito personal. Más adelante, dicho mito y sus avatares son interpretados como expresión de la personalidad inconsciente y de su evolución. Los resultados así obtenidos se comparan con la vida del autor. El método reconcilia gestos de la estilística y una variante del psicoanálisis muy influida por Melanie Klein. Mauron probó su método con pintores (*La structure de l'inconscient chez Vincent Van Gogh*, 1953) y lo extendió a diversos escritores: *Le Dernier Baudelaire* (1966), *Le Théâtre de Giraudoux* (1971), *Nerval et la psychocritique* (1949), o al disputado Racine (*L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, 1957), objeto poco después de encendidas polémicas entre Picard y Barthes. La ampliación de su mirada al género teatral (*Psychocritique du genre comique*, 1964) ensancha el alcance de su propuesta, desbordando el «mito personal» en una esfera más colectiva, en clara deuda con Jung, y sintonía con Frye y Bakhtin: «el genio cómico [...] jugará al abandono y a la regresión, a la burla satírica, a la alienación placentera de liberarse de la doble servidumbre de las tendencias instintivas y de las normas sociales».

Charles Mauron

Interpretación del mito personal*

En el presente capítulo, consideraremos el mito personal como un dato menos inmediato que el texto, pero que participa de su objetividad. El problema de su interpretación se reduce al de toda explicación científica. Interpretar un mito personal es buscar su origen e intentar comprender su función. Por otra parte, conviene señalar enseguida que esos dos términos no tienen el mismo interés para nosotros: la función literaria del mito personal nos importa mucho más que su probable origen biográfico.

Enfrentado a una fantasía inconsciente de este tipo, un analista moderno podrá ver en ella:

A.– La expresión figurada de un estado de hecho, es decir, el estado actual de la personalidad inconsciente.

B.– Una reacción de esa personalidad a las circunstancias presentes en función de un pasado individual.

C.– Una reacción de esa personalidad a las circunstancias presentes en función de la historia de la especie humana.

En la práctica, estos tres modos están mezclados. En efecto, no se oponen teóricamente unos a otros: el estado actual implica un pasado. Las diferencias de interpretación provienen más bien de un desplazamiento de la mirada del observador. Señalemos que los puntos de vista de la crítica histórica nos ofrecen la misma variedad, debida a ese mismo desplazamiento de la mirada. Consideremos, por ejemplo, las influencias que pudieron modificar un texto de Molière. El crítico puede hacer hincapié en un estado de hecho inmediato: Molière era antes que nada hombre de teatro y director de *troupe* (René Bray); atravesaba una crisis sentimental (Jasinski). Con Michaut o Mornet, la mirada se aparta de esas preocupaciones inmediatas para ir a buscar las influencias determinantes más lejos, en la biografía o en el siglo. Finalmente, podemos situar la obra de Molière en la historia más general de las ideas y los sentimientos humanos. Una cierta correspondencia se establece así entre crítica clásica y psicocrítica. A continuación, examinaremos sucesivamente los tres modos de interpretación enumerados más arriba desde nuestro punto de vista.

A.– Dentro de la literatura psicoanalítica es sin duda Fairbairn quien ha formulado más lúcidamente este método de interpretación de las fantasías:

---

* Título original: «Interpretation du mythe personnel», publicado en Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, París, Corti, 1962, pp. 216-226. Traducción de José Luis Sánchez Silva.

> [...] como han demostrado las investigaciones de Freud, el sujeto que sueña aparece representado en el sueño por dos o varios personajes distintos. Yo mismo he adoptado el siguiente punto de vista: todos los personajes que aparecen en el sueño representan: 1) una parte de la personalidad del que sueña, o 2) a una persona con la cual una parte de la personalidad del que sueña establece una relación, por lo general de identificación, en la realidad interior[1].

Sin embargo, este método parece estar difundido e implícito en toda la práctica. Es fácil intuirlo en el estudio de Rank sobre el Doble[2]. La convergencia de varias ideas de Freud –sensibilidad endopsíquica, asimilación del artista a un sujeto que sueña y también a un intérprete de los sueños, construcción nuclear de la personalidad, estructuración en instancias– imponía casi a priori la teoría formulada por Fairbairn, que los psicólogos aplican instintivamente en la observación de los juegos infantiles, tests, psicodramas, etc. Los analistas de la escuela kleiniana, cuando se ven enfrentados a un texto literario, lo interpretan como una revelación del universo interior[3].

Es posible que el lector se vea asaltado por una pregunta: ¿en qué difiere el mito personal así concebido del carácter o del temperamento de un autor? Se admite comúnmente, en efecto, que el carácter de un hombre tiene orígenes muy lejanos (hereditarios o adquiridos) y que influye en el estilo del autor. El mito personal, que podía parecer demasiado extraño, ¿no será solamente una forma de disfrazar una noción banal? ¿Dónde están las diferencias? El carácter se hunde en el inconsciente, puesto que, en gran medida, escapa a la voluntad y a la conciencia. A pesar de las relaciones precisas entre las formaciones caracteriales, por una parte, y los mecanismos de defensa contra la angustia, por otra, las instancias de la personalidad inconsciente, su dinámica y su evolución, etc., siguen siendo ignoradas por la caracterología. Ahora bien, son esas realidades lo que el mito revela. Segundo punto: el carácter se ve desde el exterior; agrupa unos comportamientos. Nos informa sobre las reacciones probables de un hombre en su medio, y no sobre sus sueños probables cuando deja de actuar. El mito personal, por el contrario, es una forma a priori de la imaginación. Finalmente, la influencia, siempre presentida y afirmada, del carácter sobre el estilo nunca ha podido ser definida con precisión[4]. Faltaba un término medio que permitiese la

[1] R. FAIRBAIRN, *Psychoanalytic Studies of the Personality*, Londres, Tavistock Publ. Ltd., 1952, p. 99.

[2] O. RANK, *Don Juan, Une étude sur le double*, París, Denoël et Steele, 1932.

[3] Véase J. RIVIERE, «The Inner World in Ibsen's Master-Builder», en *New Directions in Psycho-Analysis*, Londres, Tavistock Publ. Ltd., 1955, pp. 370-384.

[4] H. MORIER, en particular, ha intentado tal definición en *La Psychologie des Styles*, Ginebra, Georg Ed., 1959. El autor aplica su enorme perspicacia y un conocimiento tan vasto como exacto de los procedimientos estilísticos al servicio de juicios de valor que a menudo me han parecido personales. Pero, sobre todo, la base científica de la obra es débil: no tiene en cuenta importantes trabajos psicológicos modernos y, por el contrario, Swedenborg ocupa en ella un lugar en mi opinión excesivo.

comparación entre una forma de reaccionar y una forma de soñar. El mito personal podría ser ese término medio. El mito de Racine, por ejemplo, se desprende únicamente de sus obras, sólo es deudor de sus imágenes y no parece hablar más que de ellas. No obstante, en ellas no solamente se puede leer el comportamiento de Racine hacia Port-Royal[5] y Luis XIV, sino que, en mi opinión, queda explicado. De ello concluyo que la personalidad inconsciente influye de forma decisiva a la vez sobre la obra y sobre el comportamiento del autor en puntos esenciales. El mismo árbol ha dado dos clases de frutos.

La psicocrítica ganaría mucha audiencia si se abstuviese de toda «jerga psicoanalítica». Pero perdería en precisión y en franqueza. La honestidad exige que sea auténtica, pero sin brusquedades inútiles. Si hablamos de procesos inconscientes, ¿por qué no emplear las palabras exactas? Si las palabras «fijación pregenital» o «complejo de castración» escandalizan a tantas personas que no son, por otra parte, ni pudibundas ni enemigas del lenguaje técnico, es porque despiertan inmediatamente el temor hacia una explicación degradante de lo superior por lo inferior[6].

Ahora bien, este temor no tiene fundamento en el terreno que nos ocupa. La psicocrítica, lo repito una vez más, no estudia la obra total, sino su base inconsciente, es decir, el mito personal. Interpretar el mito no es explicar la obra entera. En cambio, al haber limitado mi estudio a los procesos inconscientes (asociaciones involuntarias y estructuras obsesivas), estoy en el derecho y en la obligación de interpretarlos como tales. Si me encuentro frente a una fantasía erótica que viene acompañada de un sentimiento de culpabilidad, la aprensión de un castigo fatal y de imágenes de decapitación, sólo podré hablar de angustia de castración. El término «mutilación», a menudo empleado por Baudouin, ignoraría la asociación erótica; hablar de muerte sería aún más impreciso; en cuanto a una expresión metafísica, como la «muerte del ser» o lo «negativo», me parece completamente ajena a lo que sabemos sobre los procesos incons-

[5] Institución monástica fundada en el siglo XIII; importante centro de la vida intelectual y religiosa y símbolo de la rebelión jansenista. Racine se instruyó entre sus muros. Pascal fue uno de los partidarios más célebres de Port-Royal en la querella que concluyó con su clausura por orden de Luis XIV. *[N. del T.]*

[6] La simple idea de un inconsciente cuyos contenidos se intenta conocer provoca resistencias más o menos intensas, a su vez inconscientes, pero manifestadas a través de los juicios. El hecho es a la vez muy conocido y explicable. Pero esa clase de resistencia no nos concierne aquí. Admito una objeción sin prejuicios, y en el plano de la crítica literaria.

cientes. Innumerables fantasías de este tipo se presentan en niños y adultos a los que no acosa ninguna inquietud metafísica. En cuanto aparecen en un escritor, sufren la operación órfica. Pero ni su naturaleza ni su dinamismo se ven modificados por ello, y aún menos su origen.

Comparemos el sueño del monstruo de Baudelaire y los poemas trasplantados de la misma fantasía. No es un sueño bonito; en él las pulsiones infantiles se expresan claramente por todas partes: se mezclan por doquier con preocupaciones diurnas extrañamente deformadas. Esas marcas de origen y esas escorias cotidianas han desaparecido de los textos poéticos: *El albatros, La bella Dorotea, El loco y la Venus,* etc. Han desaparecido, en consecuencia, de los entramados de asociaciones que obtenemos al superponer esos textos. No obstante, lo que el sueño del monstruo y el poema tienen en común no expresa concepción metafísica alguna en Baudelaire, pues sería necesario que el sueño del monstruo también la expresase, y eso es poco verosímil. La fantasía es fantasía y no poema; las cuestiones de calidad o de valor, tal y como nuestra conciencia las concibe, no se plantean en ella. De todos modos, es cierto que interviene en la fabricación poética, y no sólo como vil material; la misma huella ha estructurado, en Baudelaire, el sueño impuro y los puros poemas. Esta huella, además, es profundamente personal. La famosa «monotonía», tan a menudo reprochada a las interpretaciones psicoanalíticas, refleja solamente la misma simplicidad que se les atribuye. Existen tantos Edipos como amores, infancias y temores combinados.

Así, la explicación del mito personal se reduce para nosotros a la historia de su génesis psíquica; lo esencial de esa historia se desarrolla en los primeros años de la infancia; la génesis debe obedecer a las leyes y seguir las etapas del desarrollo afectivo e imaginativo del niño; la estructura esencial del mito ya está fijada en el momento en que el adolescente puede sentir una vocación poética. El vocabulario, las nociones útiles, las hipótesis de trabajo de la psicología científica me parecen adecuados para describir esta secuencia de procesos. Nuestro primer modo de interpretación considera menos la génesis del mito que su estado acabado, menos su formación que su forma. No se pone el acento sobre el origen, sino sobre la estructura y la dinámica actuales. El mito se considera un hecho adquirido. Interpretarlo es entonces traducirlo en términos de procesos inconscientes. Admitimos, con Fairbairn, que la personalidad inconsciente expresa sus subdivisiones, sus conflictos, sus proyectos, en personajes, situaciones y acciones dramáticas. Al descifrar esta expresión mediante una operación inversa, comparo una incógnita singular con algo conocido por todos. La secuencia de personajes míticos que, en el esquema de Racine, vincula a Hermíone con Joad parecerá extraña y casi carente de sentido mientras no se interprete como la evolución de un superyó, esa instancia acusadora de la personalidad inconsciente. Esa interpretación ilumina una serie de rasgos propios de los personajes:

carácter persecutor, celos justicieros, cambio de sexo en el nivel de la toma de conciencia edípica *(Mitrídates)*, etc. Pero atención, la interpretación no se basa en un personaje concreto de Racine –Hermíone o Joad–, sino en todo el grupo, el elemento estructural del esquema, por lo tanto en unas relaciones que habían pasado inadvertidas a la conciencia del escritor y del lector. Si se falseara alguna cosa, sería el esquema, no la obra. Sólo la crítica clásica y la temática persiguen desde el primer momento explicaciones globales de la obra. Puesto que una ignora las relaciones inconscientes y la otra desconoce su especificidad. La psicocrítica no pretende estudiar más que el aspecto inconsciente del texto y, especialmente, el intervalo que lo separa del mito. Por tanto, será la última en reconocerse culpable de un error general de interpretación. El psicocrítico, no obstante, puede cometer grandes errores en su propio terreno, descifrar mal el mito en términos de instancias, de conflictos o de mecanismos inconscientes; sólo otro psicocrítico podrá ejercer sobre este punto un control eficaz.

Alguien podría preguntarse si, a pesar de tales reservas, la interpretación del mito no distorsiona la de la obra. En mi opinión, la enriquece con otras resonancias. Detrás de Hermíone, que sigue siendo ella misma, escucho a Agripina, y detrás de Agripina, percibo la realidad de un superyó femenino. La distorsión afecta más bien a nuestra concepción del acto poético. Cuanto mayor sea nuestra confusión entre la imagen del poeta y la de un ser todopoderoso y solitario, sin obligaciones hacia el prójimo (realidad exterior o inconsciente ajeno), que sólo siente apego hacia sí mismo y, sin embargo, es capaz de crear todas las variedades de ilusiones posibles, más nos desconcertará una psicocrítica que no sólo admite la presencia de un «prójimo», sino su papel a la hora de considerar el acto creador. La poesía no se concibe aquí como «el destello» de un narcisismo, sino como una tentativa de síntesis a partir de elementos distintos –la conciencia y dos universos extraños: el exterior y el inconsciente–. El mito personal representa a este último. Estas tres realidades distintas se reconocen muy bien en un poema y, como el pensamiento consciente ignora el mito por definición, hace mucho tiempo que llegué a la conclusión de que el esfuerzo de síntesis debía de ser producto de otra instancia. La llamé «yo órfico». ¿Se trata de lo que otros designan con los términos supraconciencia, *consciousness of consciousness*, etc.? Me gustaría creerlo. Pero en la práctica, el empleo de estos términos y la verborrea que habitualmente lo acompaña parecen introducir la negación del prójimo y la omnipotencia narcisista. El yo órfico no es más que el nombre de una función hipotética cuya hipótesis sería práctica. En todo caso, me parece falso atribuir a un pensamiento consciente o ultraconsciente estructuras, asociaciones, mecanismos, que ya son perceptibles en el mito. El pensamiento metafísico de Mallarmé en 1886 no pudo ser la causa de los mecanismos de defensa contra la angustia ya perceptibles en el mito

de *Las tres cigüeñas* (1858). El acto propiamente poético de Mallarmé adquiere, en ese instante, un aspecto diferente del que habitualmente se le atribuye: representa, en un contexto vivido y fechado, un proyecto de integración de la personalidad total en el plano instrumental –el lenguaje poético–. La interpretación del mito formula el aspecto inconsciente de esta operación. No existe más lenguaje para formular la integración total que el mismo texto poético.

B.– El segundo modo de interpretación relaciona una fantasía inconsciente, por una parte, con el presente y, por otra, con el pasado (en parte olvidado) del que sueña. Es el método de explicación de los sueños propuesto por la *Traumdeutung*. Su uso supone que se quiere establecer una relación de este tipo y que tal cosa es posible. Señalemos enseguida que, nueve veces de cada diez, estas condiciones previas no se cumplen. Incluso si el autor nos cuenta (lo que es muy raro) en qué circunstancias compuso su obra, seguimos conociendo mal el contexto biográfico, y su relación con la obra sigue siendo hipotética. ¿Fueron los sentimientos de Alceste hacia Célimène los mismos de Molière hacia Armande? No tenemos ni idea. Nuestra ignorancia nos llevaría a concluir, sin razón, que no existe tal simetría. De hecho, las dos hipótesis se pueden defender y no falta quien lo ha hecho. A priori, me inclinaría por la de René Jasinski[7], pero modificándola hasta tal punto que seguramente el autor se negaría a reconocerla. Pues, aunque me parece imposible animar una obra como *El misántropo* sin poner en ella mucho de uno mismo, tampoco creo que la relación entre la obra de un escritor y su vida sea un simple parecido. Esta clase de ingenuidad no pertenece más que al pensamiento consciente. En el proceso creador, Alceste puede ser Molière, pero Célimène no debe serlo menos, y esto cambia un poco las cosas.

La vinculación de la obra con un pasado individual olvidado en parte por el autor parece aún más problemática. Sobre la infancia de los escritores, por ejemplo, normalmente poseemos escasa información, y raramente significativa. La interpretación que la utilice correrá un evidente riesgo de resultar errónea y arbitraria.

Pero, admitiendo que fuese posible, ¿sería deseable? En sí mismo, el conocimiento siempre lo es. Toda la crítica histórica, al menos, se basa en ese postulado. La multiplicación de las fuentes puede fatigar a Mornet; y a veces Lancaster nos aterroriza. La posición de Valéry no parece menos falsa. La creación literaria no es una experiencia *in vitro*. En el medio psíquico en el que se produce, las comunicaciones circundantes, la ósmosis, la permeabilidad, son inevitables. La obra se nutre de lecturas, de impresiones, de recuerdos –y esto justifica la crítica histórica–. Pero también en este punto, encuentra una aliada en la ciencia de las fuentes interiores, pues la imaginación creativa se alimenta no menos necesariamente de recuerdos afectivos, ligados unos a otros, que se remontan muy lejos en el pasado del escritor y cuyo medio propio de expresión es la fantasía. Nosotros no conocemos el hilo de sueño que necesariamente sirvió para tejer el alma infantil de Molière, pero, si pudiésemos conocerlo, el menor de sus matices nos ayudaría más a comprender su creación que las obras completas de Gillet de la Tessonnerie.

¿De dónde procede entonces tanta resistencia contra este modo de interpretación? De la impresión de que reduce una obra válida a incidentes de parvulario o a inconveniencias estudiantiles. Una extraña mezcla de malentendidos, aversiones conscientes y rechazos inconscientes ha creado, en la opinión literaria, esas resistencias que el analista menos que nadie intentará combatir con argumentos lógicos. La cuestión de vocabulario, ya lo he dicho, tiene algo que ver en todo esto: es más fácil que le concedan al profesor Delay la «consulta»[8] médica que le fue negada a Marie Bonaparte. Pero lo que cuenta son los hechos. Si se comprobase que toda obra de arte se reduce a un sueño, y todo sueño a un episodio infantil, tendríamos que aceptarlo. Por suerte, ése no es el caso en absoluto. La verdad es otra. En la continuidad psíquica de una vida, la infancia desempeña su papel, probablemente determinante, pero no es lo único que cuenta, ni mucho menos. Y por eso hablamos de «fuente». La crítica histórica nos ha enseñado a no reducir la obra a sus fuentes.

Admitido esto, cada vez que una relación bastante precisa entre tal obra y el pasado lejano del escritor parezca probable, y deseemos explorarla, se impondrá el segundo modo de interpretación. De hecho, no hay otro. El caso típico es la obsesión resultante de un trauma. Que el joven Edgar Poe quedase traumatizado por la muerte de su madre y que hubiese alguna relación entre este hecho y la tonalidad macabra de su obra, me parece una hipótesis lo bastante probable como para que merezca ser examinada. Que Poe sufriese de neurosis adulta, y por tanto de neurosis infantil, y de graves conflictos de angustia, y que en su mito personal esté presente la huella de todo eso, es una posibilidad que también merece ser considerada. A partir de ese momento, sólo queda investigar honestamente si la interpretación propuesta concuerda con los hechos. No podríamos oponer una objeción de principio a Marie Bonaparte, sino sólo la demostración de un posible error o una hipótesis más comprensiva. Más difícil nos resultará aceptar que el método aplicado a Poe pueda ser generalizado. E incluso en Poe, veremos en la obra más cosas además de la pesadilla multiforme correctamente analizada. Sin embargo, la interpretación nos habrá revelado vínculos entre la vida y la obra del escritor que la crítica histórica más minuciosa no nos habría proporcionado.

---

[7] R. JASINSKI, *Molière et le Misanthrope*, París, Armand Colin, 1951.

[8] J. DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, París, Gallimard, 1957, vol. II, pp. 516-556.

C.– Infinitos grados conectan el pasado del individuo con el de la especie. La pertenencia del escritor a un grupo humano con historia propia interesa a la crítica histórica. En la voz de Molière, ésta reconocerá la del burgués francés, o la del traductor de Lucrecio. Del mismo modo, en un mito personal, el psicólogo percibirá necesariamente tal estructura, tal mecanismo, que no pertenecen al autor, sino a algún tipo del psiquismo humano, y tal vez a todo hombre. Por ejemplo, la conjunción del pícaro y del imbécil constituye una situación cómica arquetípica, de la que la pareja Sbrigani-Pourceaugnac no es más que un avatar individual. Esta gradación de lo particular a lo general, en los mismos mitos, hace posible el tercer modo de interpretación.

C. G. Jung unió su nombre al mismo. En una obra ya clásica, *Metamorfosis y símbolos de la libido*[9], explica el poema de una paciente en función de mitos colectivos tomados de las civilizaciones más diversas. Así, Miss Miller no sueña porque sea Miss Miller, sino porque pertenece a la especie humana. Este inconsciente colectivo tiene, en crítica histórica, su correlato exacto en la historia de los contenidos conscientes: ideas, sentimientos, costumbres, etc. Volvemos a encontrarnos la correspondencia ya señalada a propósito de otros modos de interpretación. Igual que el mito personal hace pensar en el carácter y el desarrollo afectivo en la biografía, los arquetipos se corresponden con estados de conciencia colectivos (pues la evolución interior siempre parece fijarse más rápidamente). Jung concede a esos arquetipos la misma fuerza obsesiva, ora fasta, ora nefasta, que la interpretación freudiana a las fijaciones infantiles. De hecho, ambas interpretaciones parecen calcadas una de otra. Las dos consideran las circunstancias actuales y la reacción iniciada por la personalidad consciente; la intervención del recuerdo muy antiguo y muy cargado proporciona a la vez un esquema imaginativo y una energía. Lo que cambia de una a otra es el alejamiento del recuerdo olvidado. Ambas interpretaciones son susceptibles de recibir las mismas críticas, pero agravadas en el caso de Jung. La intrusión directa del pasado en el presente implica, bien la violencia de una obsesión (trauma), bien una repetición alimentada (re-evocación periódica), que constituyen casos excepcionales. El caso normal sigue siendo el de una evolución viva, cuya ecuación es mucho más compleja.

Pero hay otra objeción: el inconsciente colectivo se expresa en mitologías que la cultura propaga conscientemente. Entonces, podemos preguntarnos si los «arquetipos» de las fantasías individuales no provienen simplemente del medio. Jung ya ha previsto esta objeción e insiste en la ignorancia de los pacientes, que reproducen en sus sueños mitos de los

[9] Mauron maneja la edición: *Métamorphoses et Symboles de la Libido*, París, Montaigne ed., 1931. *[N. del T.]*

que no sabían nada. Pero los escritores suelen ser hombres a quienes la lectura ha puesto en contacto con antiguas mitologías, contaminadas a su vez por imaginaciones aún más lejanas. Además, en muchos casos los arquetipos literarios son difícilmente diferenciables de los lugares comunes imaginativos. Las «situaciones» o los «tipos» convencionales de diversos géneros literarios ilustran abundantemente este problema. Las imitaciones fáciles los perpetúan; pero, por otra parte, es seguro que su banalidad traduce alguna realidad profunda: ¿se habría impuesto si no? ¿Y surgirían sin cesar nuevos genios para reanimarla? Cuando nos encontramos por enésima vez con el tema de la muerte o del doble percibido en el espejo, de nada sirve que nos preguntemos si el autor le ha tomado prestado el tema a Théophile Gautier, a Eliphas Lévi, al prerromanticismo alemán, al folclore actual o a las creencias animistas más antiguas. La aparición, en una comedia, de un hijo enamorado triunfando mediante alguna argucia sobre un padre avaro o un tutor celoso tampoco merece búsqueda alguna de fuentes exteriores. Pero si el autor ha devuelto la vida a esos lugares comunes, nos interrogaremos sobre el origen de su energía afectiva: ¿pasado individual, colectivo, o coincidencia de ambos?

En todo caso, literariamente, el problema del inconsciente colectivo se relaciona con el de los géneros. Baudouin ha estudiado la persistencia del mito heroico en el género épico[10]. Me parece que sus conclusiones han sido afectadas por las reservas expresadas más arriba: con algunas excepciones, la conciencia de cada poeta ha conocido la mitología de sus predecesores. El entramado de asociaciones subyacentes cuya persistencia señala Baudouin desde la *Ilíada* a *La Henriade*, sin confundirse con una mitología convencional, ¿no podría reducirse a unas reminiscencias bastante poco profundas?

Existe un vínculo entre el pasado del individuo y el de la especie, por tanto entre las interpretaciones B y C. Quiero hablar de los rasgos específicos de toda evolución individual. Cualquier vida humana atraviesa fases comparables, tanto afectivas como mentales o corporales. Todos los niños aprenden lo que son el amor y el odio como aprenden lo que son el espacio y el tiempo. ¿Es sorprendente que las fantasías propias de cada etapa presenten coloraciones características? Éstas se deben a unos matices típicos de angustia y a la diversidad de defensas que un psiquismo humano le opone. Cuando las encontramos en las fantasías de un escritor, esas «atmósferas» afectivas bien reconocibles nos plantean los mismos problemas que los arquetipos. ¿Cuántos escritores, por ejemplo, deben su aparente gusto por la sangre, la voluptuosidad y la muerte, a una moda o a una tradición literaria y no a un supuesto sadismo inconsciente? Una vez más, sin embargo, ciertas tendencias secretas podrían

[10] C. BAUDOUIN, *Le Triomphe du Héros.*

haber proporcionado la energía necesaria para la reanimación de lugares comunes afectivos.

Resumiendo: la interpretación del mito personal en función del pasado humano corresponde, en la psicocrítica, a la historia de las ideas, de los sentimientos, de las costumbres, de los géneros y los movimientos literarios en la crítica histórica. A grandes reinos, grandes incertidumbres. El éxito, sin duda, pero también la arbitrariedad y el posible error, aumentan con la distancia que separa el hecho que se pretende explicar de la causa que le atribuimos. Para empezar, se requieren unas circunstancias excepcionales (obsesión violenta en el escritor, información minuciosa en el crítico) para que pueda establecerse una relación válida entre un mito personal y un pasado individual. La vinculación de la misma fantasía con un pasado humano, es decir, para nosotros, con una mitología general, sólo tiene un valor determinante en casos aún más excepcionales. Admitiendo que los recuerdos de la especie acosen al escritor individual, ¿no actúan, la mayoría de las veces, a través de un doble filtro, ya sea de convenciones conscientes, débilmente animadas, o de experiencias típicas revividas, y por tanto reanimadas, pero convertidas al mismo tiempo en particulares? Aun teniendo esto en cuenta, los grandes sueños propios de la especie no dejan de jugar un papel en la literatura. Sin embargo, tales hipótesis nos alejan de nuestro objeto: el texto literario. Sólo el primer modo de interpretación permanece fiel a su literalidad; consideraremos los otros como complementos preciosos.

Gilbert Durand, discípulo de Gaston Bachelard, ha sido el más fecundo continuador de la investigación, de naturaleza freudiana, en torno al simbolismo antropológico. En 1953 redacta un primer trabajo titulado *Psychanalyse de la neige*, en el que es clara la deuda con su maestro, autor del celebrado *Psychanalyse du feu* (1938). Su primer estudio *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), subtitulado «Introducción a la arquetipología general», buscaba, en el fondo, sistematizar las intuiciones de Bachelard mediante una organización, con criterios deudores de cierto estructuralismo, del mundo plural de lo imaginario. Esta empresa fue continuada en diversos estudios: *Le décor mythique de «La Chartreuse de Parme». Les structures figuratives du roman stendhalien* (1961), *L'imagination symbolique* (1964) y *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (1979). En sus comienzos, Durand supo integrar intuición antropológica de Jung con la mirada, literariamente formada, de Bachelard, todo ello estratégicamente enmarcado en un dispositivo más o menos estructuralista, de Levi-Strauss a Roland Barthes. Brota de ahí un orden del espacio imaginario: símbolos temporales (teriomorfos, nictomorfos, catamorfos), espaciales (ascensionales, espectaculares, diairéticos), el régimen diurno y el régimen nocturno de lo imaginario, símbolos de intimidad, estructuras místicas o símbolos cíclicos. Durand ha sido muy consciente del gesto dialéctico necesario para que su propuesta metodológica tuviera un lugar en el seno de las epistemologías epocales: refutar el racionalismo histórico, que condenó la fantasía, liberar al símbolo del escamoteo determinista al que lo sometieron las hermenéuticas reductivas de Freud, restaurar la antropología simbolista de Eliade o corregir el imaginario fenomenológico de Sartre. El límite de su empresa se cifra en la circularidad sangrante de su premisa: si el significado simbólico no se da fuera del proceso simbólico conviene sospechar, y mucho, de la autonomía semántico-conceptual de dichos significados, impidiendo, por ello, que vertebren el sistema. Por otra parte, un examen inmanente de los símbolos, en su aparente libertad, puede condenarnos a una aleatoriedad que no es distinta, quizás, de la que segrega la máquina retórica.

Gilbert Durand

Metodología, mitocrítica y mitoanálisis*

> *La mitología viva, en cambio, se extiende en una infinita diversidad, aunque de formas determinadas, como sería el universo botánico en relación con la planta original de Goethe.*
> *Por lo tanto, debemos fijarnos en [...] la multiplicidad histórica y en lo que forma su unidad y se encuentra más cerca de la fuente original.*
>
> K. Kérényi, *Introducción a la esencia de la mitología*

El término *mitocrítica* fue forjado hacia los años 1970, siguiendo el modelo de *psicocrítica* (1949) utilizado veinte años atrás por Charles Mauron, para significar el uso de un método de crítica literaria o artística que centra el proceso compresivo en el relato mítico inherente, como Wesenschau, a la significación de todo relato.

La mitocrítica pretende constituir un método de crítica que sea una síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas, antiguas y nuevas, que hasta ahora se enfrentan estérilmente. Se pueden resumir las distintas intenciones «críticas» en una especie de «triedro» del saber que estaría formado en primer lugar por las «antiguas» críticas, que desde el positivismo de Taine al marxismo de Lukács basan la explicación en «la raza, el entorno y el momento»; en segundo lugar, por la crítica psicológica y psicoanalítica (Ch. Baudoin, A. Allendy, Ch. Mauron, etc.) y hasta por el psicoanálisis existencial (S. Doubrowsky), que reduce la explicación a la biografía más o menos aparente del autor, y, por último –en la recién nacida de las «nuevas críticas»–, la explicación estaría en el mismo texto, en el juego más o menos formal de lo escrito y sus estructuras (R. Jakobson, A. J. Greimas, etc.).

Ahora bien, estos tres polos de interpretaciones –antagonistas– de la crítica pretenden ser «factores dominantes», como denunció G. Gurvitch, centrífugos y reductores con relación a la obra, es decir, con relación a la recepción del mensaje o «lectura». La mitocrítica, aunque tiene en cuenta los progresos de cada cara del «triedro» de la explicación crítica, quiere centrarlos de manera «centrípeta» sobre esas entidades simbólicas coordinadas en un relato simbólico o «mito» que constituye la lectura y sus niveles de profundidad, desvelados de forma tan genial por Marcel Proust. Estructuras, historia o entorno sociohistórico, al igual que el aparato psíquico, son indisociables y fundamentan el conjunto comprensivo o significativo de la obra de arte y, particularmente, del «relato» literario. Cada secuencia leída constituye un «mitema» –y su «decorado mítico» (G. Durand, 1960)–[1], y los mitemas, de número muy limitado como subraya C. Lévi-Strauss, se articulan según ciertos grandes mitos que presentan una cierta constancia en una época y en una cultura determinada[2], o al menos en el curso de una generación cultural[3]. La «mitocrítica» persigue, pues, el ser mismo de la obra mediante la confrontación del universo mítico que forma el «gusto» o la comprensión del lector con el universo mítico que emerge de la lectura de una obra determinada. Es en esta confluencia entre lo que se lee y el que lee donde se sitúa el centro de gravedad de este método que pretende ser respetuoso con todas las aportaciones de la distintas críticas, que delimitarán el «triedro» del saber crítico.

Metodológicamente, la aproximación de la obra puede hacerse en tres tiempos que descomponen los estratos mitémicos:

1) En primer lugar, una relación de los «temas», es decir, de los motivos redundantes, u «obsesivos»[4], que constituyen las sincronicidades míticas de la obra.

2) En segundo lugar, se examinan, con el mismo espíritu, las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados[5].

3) Finalmente, se utiliza un tipo de tratamiento «a la americana», como el que Lévi-Strauss aplica al mito de Edipo, mediante la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una

---

* Texto tomado de G. DURANT, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, tr. A. Verjat, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 341-347.

[1] El autor alude aquí a su estudio sobre Stendhal, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme. [N. del T.]*

[2] Cfr. los trabajos de L. SÉLLER, J. SEZNEC, C. DUBOIS, N. FRE, J. ROUSSET, M. FOUCAULT, J. BRUN, P. ALBOUY, P. BRUNEL, C. ROBIN, J. PERRIN, y S. VIERNE. Cfr. El último libro de Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan,* París A. Colin, 1978 [existe ed. cast. en: *El mito de Don Juan,* México, FCE, 1986. (N. del E.)].

[3] Cfr. los trabajos de H. PIERRE, G. MICHAUD y G. MATORÉ.

[4] Cfr. los trabajos de Ch. MAURON, P. SOROKIN, G. POULET, J. STAROBINSKY; el método de P. Sorokin, calificado de casi-estadística o de estadística «burda», es muy útil para establecer recuentos; cfr. P. A. SOROKIN, *Social and Cultural Dymanics,* Boston, Porter Sargent, 1957 [existe ed. cast. en: *Dinámica social y cultural,* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1962. *(N. del E.)*].

[5] Cfr. los trabajos de E. SOURIAU, G. BACHELARD, G. DURAND, J. DUVIGNAUD, y V. PROPP. Sobre estas cuestiones de actantes, cfr. el reciente libro de C. BRÉMOND, *La logique du récit,* París, Seuil, 1973.

lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado.

Mediante el doble efecto de esta aproximación mitocrítica a la obra, mediante la confrontación con el «momento mítico» de la lectura y de la situación del lector presente, se obtienen conclusiones interesantes respecto a la constitución de un Atlas delimitado de los mitemas y situaciones míticas o mitológicas, y respecto a las estructuras profundas de la obra y a las relaciones de gustos que pueden existir entre un momento dado de la lectura y el momento de escritura (o primera lectura). Nos damos cuentas, por ejemplo, de que el número limitado de mitos posibles –tal como los definen, por otro lado, las mitologías de las grandes civilizaciones: griega, latina, amerindia, egipcia, hindú, africana, polinesia, sino-tibetana, uralo-altaica, etc.– exige reinversiones míticas constantes y repetidas en el curso de la historia de una misma cultura, y explica los distintos «renacimientos» o recurrencias, así como los cambios por «evolución al límite», localizados por P. Sorokin. Nos damos cuenta también de que los géneros literarios y artísticos, los estilos, las modas, los idiotismos, responden igualmente a esos fenómenos de intensificación y de resurgencia mitológicas. Todo ocurre como si la lectura –de donde deriva la escritura que la recoge– constituyese un sistema de tres parámetros:

1) La sincronicidad estructural del relato, tal como Joseph Campbell y Lévi-Strauss preconizan.
2) La diacronicidad «literaria» (el hilo y los acontecimientos del «relato» y sus redundancias).
3) La temporalidad «cronológica» (evito la palabra «histórica»), que deja traslucir una confrontación de sincronicidad (C. G. Jung) entre la lectura del lector y la del autor pasado.

Este último parámetro permite evidenciar la transformación (por pérdida, por interpolación, de mitemas procedentes de otros mitos, etc.), e incluso la «evaporación», de una mito determinado.

Voy a definir en qué consiste la identificación de un mito a partir de un juego de mitemas cuando un cierto *quorum* de mitemas se encuentra estadísticamente afectado. En el corazón de mito, como en el de la mitocrítica, se sitúa, pues, el «mitema» (es decir, la unidad míticamente significativa más pequeña de discurso); este «átomo» mítico tiene una naturaleza estructural («arquetípica», en el sentido junguiano; «esquemática», según G. Durand) y su contenido puede ser indiferentemente un «motivo», un «tema», un «decorado mítico» (G. Durand), un «emblema, una «situación dramática» (E. Souriau). Pero, en el mitema, el dinamismo «verbal» domina a la sustantividad. Además, como el mitema entra en un sistema estadístico de frecuencia que define a un mito, se observa –como ha establecido de una vez por todas el psicoanálisis en el campo psicológico– una doble utilización posible de este mitema estructural según las represiones, censuras, costumbres o ideologías activas en una época y un entorno determinados. Un mitema puede manifestarse, y actuar semánticamente, de dos formas distintas, una forma «patente» y una forma «latente»:

– de forma patente, por la repetición explícita de su o sus contenidos (situaciones, personajes, emblemas, etc.) homólogos;
– de forma latente, por la repetición de su esquema intencional implícito en un fenómeno muy cercano a los «desplazamientos» estudiados por Freud en el sueño.

Tomemos por ejemplo el análisis[6] de los mitemas de la obra de Gide; nos encontramos ante dos formaciones o sistemas semánticos:

– La de mitemas manifiestos, patentes, que suscriben el programa «sobre pensamientos nuevos hagamos versos antiguos». Encontramos fácilmente la repetición de contenidos apreciada por el análisis temático clásico (G. Poulet, R. Trousson, etc.). Por ejemplo, en Gide los mitemas del «bastardo» –significativos, como Campbell y Ch. Baudoin señalan, del «nacimiento del héroe»–, de la situación del «acto gratuito», las imágenes de la «jardinería», del «ojo reventado», etc.
– Pero, por otro lado, nos topamos con mitemas latentes, que buscan «nuevos ropajes para cubrir viejos temas», dice R. Bastide. Asistimos entonces a la repetición de un esquema formal, disimulado por contenidos alejados. Por ejemplo, la única exposición de Gide, «Saúl en busca de las asnas», reaparece camuflada en la parábola de la oveja perdida, en el personaje y el drama de Cristóbal Colón, de Edipo... Sólo un «mito-análisis», que pone en relieve los bloqueos de la época, de la educación, del entorno gidiano, llega a desvelar detrás de estos ejemplos dispares el esquema éticamente tan anticristiano, y por lo tanto inconfesable, del «Sólo encuentras lo que no buscas...».

Entonces, la mitocrítica se encuentra en presencia de dos sistemas de transformación posibles (según la «denotación» y según la «connotación», dirían los lingüistas), de los que puede resultar, para la obra examinada, una diferencia de estilo (que no corresponde exactamente a la de R. Jakobson entre «metonímica» y «metafórica»). La expresión literaria, siempre dilemática, está obligada, para ser entendida, o bien a inte-

---

[6] Cfr. R. BASTIDE, *Anatomie de Gide*, París, PUF, 1972.

grar los medios de expresión, los «versos antiguos», o bien a recurrir a esos inconfesados «viejos temas».

La redundancia patente de los contenidos mitémicos tiende al estereotipo identificador, a la «figuración» exagerada y a la denominación por el nombre propio (o, en un menor grado, por el nombre común, el lugar, el emblema). La transformación (en caso límite, la inversión total, e incluso la pérdida de sentido mítico) se realiza entonces por edulcoración de la intención moral o dramática: los «versos antiguos» disfrazan entonces como clichés los «pensamientos nuevos». Por ejemplo, cuando Proust describe a Charlus como un «Prometeo encadenado», mientras que todos los mitemas latentes del barón hermafrodita son herméticos, como ha demostrado Chantal Robin; igualmente, cuando Baudelaire cree describir «El Tirso», mientras que la intención de su descripción es la de un caduceo (G. Durand); de igual modo, el Zaratustra de Nietzsche es fácilmente identificado por C. G. Jung como un falso Dionisos. El mitema patente, la imagen estereotipada y de superficie, sobrevalora entonces lo descriptivo en detrimento del sentido. El mito se rebaja a una pura referencia estereotipada insertada como epíteto en la descripción del relato: estos fenómenos de banalización y de sintematización resultan familiares a los mitólogos (R. Alleau).

Por el contrario, cuando hay redundancia del esquema mitémico latente, el relato tiende al apólogo, a la parábola, como en las *Fábulas* de La Fontaine, los *Cuentos* de Voltaire, las *Soties* de Gide. La transformación se realiza por una especie de traición a la intención en detrimento de la filiación descriptiva del nombre propio. Éste es el reproche fundamental que J. P. Vernant dirige a la interpretación freudiana del mito de Edipo. El «verdadero» Edipo –el de los trágicos griegos– no tiene «complejo» alguno; el complejo de Edipo sería un abuso de intención significante. Igualmente, las vestiduras mitémicas que revisten el Prometeo gidiano o spitteleriano no coinciden ya en nada, ni siquiera superficialmente, con los mitemas clásicos del mito titanesco: el Zeus gidiano –en contradicción con toda la mitología– ¡es el único que no tiene águila!

En el primer caso (ejemplo: Charlus/Prometeo), la transformación del mito se realiza tan sólo por la conservación exclusiva de los que aparece tangiblemente (Prometeo encadenado y sangrante); lo descriptivo (sustantivo, epitético...) disfraza la intención del personaje Charlus y del autor. La apelación mítica está como añadida a un mito profundo, en parte latente. En el segundo caso (ejemplo: el Zeus «que no tiene águila», el Prometeo de Spitteler transformado en «el Paciente...»), la intención latente, el *ethos*, se despreocupa de los nombres, de los adjetivos, y busca desesperadamente, como en un sueño donde actúan las represiones, «nuevos ropajes» adecuados a un mito muy viejo que no se atreve a confesar su barbarie o su «inactualidad».

En uno y otro caso se obtiene el mismo resultado: el desprendimiento de la intención significante y el contexto. Hay, entonces, un «desgaste» del mito. Las transformaciones, es decir, «el desgaste» del mito que revela el análisis mitocrítico, provienen, pues, ya de la evaporación del espíritu *(ethos)* del mito a favor del aparato descriptivo, de la añadidura alegórica y del «verso antiguo», o bien, al contrario, del desgaste de la letra, del nombre mítico, a favor de intenciones inactuales y generalmente reprimidas por el entorno y el momento.

La mitocrítica evidencia, en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas. Permite mostrar cómo un rasgo de carácter personal del autor contribuye a la transformación de la mitología dominante, o, al contrario, acentúa uno u otro mito director dominante. Tiende a extrapolar el texto o el documento estudiado, a abarcar, más allá de la obra, la situación biográfica del autor, pero también a alcanzar las preocupaciones socio o histórico-culturales. La mitocrítica reclama, pues, un «mitoanálisis» que sea a un momento cultural y a un conjunto social determinado lo que el psicoanálisis es a la psique individual.

Harold Bloom (1930), natural del Bronx, Nueva York, se educó en las universidades de Cornell y Yale. Desde 1955 imparte docencia en la universidad de Yale, de la que actualmente es Sterling Professor, y desde 1988 compatibiliza dicha docencia con sus clases en la New York University. Su bautismo crítico se hizo en clara refutación de las tesis imperantes del *New Criticism*, formalistas y moralistas, en el mundo académico angloamericano. Su intención explícita fue devolver la complejidad, figural y conceptual, que por derecho singulariza a la escritura poética romántica en inglés, una escritura hostigada por el pudor ideológico de críticos como F. R. Leavis o T. S. Eliot. Nacen así tres estudios decisivos: *Shelley's Mythmaking* (1959), *Blake's Apocalypse. A Study in Poetic Argument* (1963) y *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry* (1961). El campo de estudio se amplía con estudios dedicados a la inercia posromántica de esta escritura, como *Yeats* (1970) y *Ringers in the Tower: Studies in the Romantic Tradition* (1971). A partir de 1973, Bloom decide sistematizar sus intuiciones sobre el comportamiento de la escritura poética. Para ello se sirve de un marco de pensamiento fuertemente dominado por Freud, Nietzsche y Emerson, en el cual el concepto de epigonalidad, inscripción figural y desviación catastrófica resulta determinante para comprender el mecanismo de la influencias literarias. Bloom propone una visión de determinación tropológica claramente influido por la deconstrucción, pero que atiende a sugerencias clásicas, como Lucrecio, y otras más heterodoxas, como la Cábala. Este corpus teórico, radical y sugerente, lo constituyen cuatro estudios: *The Anxiety of Influence* (1973), *Kabbalah and Criticism* (1974), *A Map of Misreading* (1975) y *Poetry and Repression. Revissionism from Blake to Stevens* (1976). Tanto su mirada nueva hacia la escritura romántica como el arrojo interpretativo, típicamente postestructuralista, son compartidos por un grupo de críticos, como Geoffrey Hartman, Joseph Hillis Miller o Paul de Man, coautores, junto a Bloom y Derrida, de un libro extraordinario, *Deconstruction and Criticism* (1979), lectura coral de un poema truncado de Shelley y oblicuo manifiesto de la llamada «Escuela de Yale». En sus estudios siguientes, Bloom aplica de manera tan sistemática como dúctil su modelo de hermenéutica negativa a la obra de poetas norteamericanos modernistas (Stevens) y posmodernistas (Strand, Ammons o Ashbery), influidos en mayor o menor medida por Whitman, imponiendo de este modo una interpretación determinista y diacrónica a cierta escritura poética contemporánea. Con la publicación de *The Western Canon* (1994), obra en la que el crítico rentabiliza toda una vida de lecturas y más de diez años de ediciones críticas de clásicos universales, Bloom obtiene un equívoco reconocimiento, potenciado por títulos posteriores como *How to Read and Why* (2000) o *Genius* (2003). De una parte, sus defensores no siempre comprenden su gesto teórico radical, complejo y verificado suficientemente en sus exégesis románticas, que subyace a esta lectura canonizante. De otra parte, casi ninguno de sus detractores se ha molestado en leer ni la mitad de la literatura que ha digerido Bloom. Así las cosas, el diálogo con su obra es casi imposible.

Harold Bloom

Cruce poético: retórica y psicología*

Resulta fácil encontrar cosas ocultas si se señala y marca su lugar y, del mismo modo, si deseamos seguir un argumento tenemos que conocer lugares.

Richard McKean

Los hechos no tienen que enfrentarse con sus opuestos por medio de sutiles y subterráneos canales sino que, consideradas apropiadamente, estas cosas proceden de la generación eterna del alma. Causa y efecto son las dos caras de un mismo hecho.

Emerson

Un poema comienza porque hay una ausencia. Para comenzar, se debe ofrecer una imagen, de tal manera que dicha ausencia se denomina, irónicamente, presencia. O bien, en caso de que haya algo de imaginación, un poema comienza porque hay una poderosa presencia que precisa ser imaginada como ausencia. Así pues, Stevens comenzaba *Domination of Black* suspendido en esa dialéctica, escribiendo por primera vez contra la ficción de las hojas de Shelley:

> De noche, junto al fuego,
> los colores de los arbustos
> y de las hojas muertas
> repitiéndose
> giraban en el cuarto
> al igual que las hojas
> que giraban al viento.[1]

---

* Título original: «Poetic Crossing: Rhetoric and Psychology», publicado en H. Bloom, *Poetics of Influence,* ed. J. Hollander, New Haven, Henry R. Schwab, 1988, pp. 143-174. Traducción de Vicente Carmona.

[1] *Harmonium,* Julián Jiménez Heffernan (ed.), Barcelona Icaria, 2002. El original dice: «At night, by the fire, / The colors of the bushes / And of the fallen leaves, / Repeating themselves, / Turned in the room, / Like the leaves themselves / Turning in the wind». *[N. del T.]*

Junto a otros pocos poemas escritos entre 1915 y 1916 (incluidos *Blanche McCarthy*, *Sunday Morning*, el inacabado *For an Old Woman in a Wig* y *Six Significant Landscapes*), este texto fue el auténtico comienzo como poeta de Stevens. Tenía treinta y siete años y, sin embargo, los breves versos tienen resonancias de un maestro que sabe muy bien lo que significa decir que los colores de las hojas caídas «se repiten». Treinta veces, y más en los siguientes cuarenta años, la poesía de Stevens reproduciría de forma crucial variantes de la palabra «repetir», hasta que escribiera de su Penélope, meditando la repetida pero nunca cumplida llegada de Ulises:

> Hablaba un poco consigo misma mientras se peinaba,
> Repitiendo su nombre con demoradas sílabas,
> Sin olvidarlo a él nunca, siempre tan constantemente próximo.[2]

Pero esa meditación, cuarenta años más tarde, aunque se base en la dialéctica de la presencia y la ausencia, se apoya menos en las imágenes que en la imagen llamada *Domination of Black*. En este poema lírico inicial nos sentamos junto a la chimenea, por la noche, y asociamos los colores que giran en la habitación por la luz del fuego con los colores otoñales y literarios de los arbustos y de las hojas caídas, en una repetición cualificada por el último verso de la primera estrofa:

> Sí: pero el color de las densas cicutas
> llegó de repente.
> Y me acordé del grito de los pavos reales.[3]

Al igual que en Yeats, el grito de los pájaros de Juno presagia el final de una época y el dominio del negro destaca sobre el multicolor tropo shelleyano de las hojas. Los «colores» son sinónimo tradicional de los «tropos» y realizar tropos es ejecutar «giros». Stevens comenzaba su poema con lo que los freudianos, en su sistema tropológico, denominan la «formación reactiva», un movimiento defensivo del espíritu que se opone a un deseo reprimido, de tal manera que se manifiesta como reacción frente a ese deseo.

En 1940, Lionell Trilling, en su ambivalente y convincente ensayo titulado *Freud and Literature*, indicaba que «Freud descubrió cómo, en una época científica, seguimos sintiendo y pensando con formaciones figurativas y creó lo que es el psicoanálisis, una ciencia de los tropos, de las metáforas y sus variantes, la sinécdoque y la metonimia». Trilling adelantó muchos de los postulados posteriores, tanto franceses como americanos, y hoy podríamos aportar algo a ese adelanto siguiendo el rastro de las derivaciones de los planteamientos de Freud, desde la antigua retórica pasando por la disciplina de transición de la psicología asociativa. Pero yo hubiera preferido que Freud utilizara los antiguos nombres, así como las antiguas nociones, de manera que a la formación de una reacción pudiéramos llamarla, al igual que en retórica, *illusio* o simple ironía, ironía como tropo. Stevens dice que los colores otoñales hacían figuras en la habitación, si bien lo que venía a decir era que se repetían, siendo la repetición un juego de sustituciones y no de los propios colores. «Repitiéndose» tiene que ser leído como su opuesto, «no podían repetirse», que es por lo que Stevens resulta vulnerable a la dominante negra de las cicutas y al otro grito de mortalidad, el de los pavos reales. Para poder empezar su poema lírico tiene que decir exactamente lo opuesto a lo que significa.

Explicar cómo y por qué esa observación es apropiada es entrar en la teoría de la interpretación poética. Dicha teoría depende de la declaración verificable de que el lenguaje de la poesía británica y americana, al menos desde Wordsworth hasta el presente, se encuentra sobredeterminada en sus diseños y, necesariamente, infradeterminada en sus significados. Cuando Stevens se revuelve contra las figuraciones de sus aperturas líricas, nos tiene que ofrecer una sinécdoque para la muerte en el dominio del color negro de la cicuta, resultando igualmente predecible que el siguiente movimiento de su pequeño desaliento sustituye a una reducción metonímica como desrealización obsesiva de esa sinécdoque:

> El color de sus colas
> era igual que las hojas
> que giraban al viento,
> al viento del crepúsculo.
> Se deslizaron a través del cuarto,
> mientras se desprendían de las ramas de las cicutas
> hasta cubrir el suelo.[4]

Los pavos reales, como las hojas, aparecen en la habitación sólo como colores o por sus giros y éstos abrogan momentáneamente la sombría figuración de la cicuta. Pero esos colores también nos aproximan a una

[2] El original dice: «She would talk a little to herself as she combed her hair, / Repeating his name with its patient syllables / Never forgetting him that kept coming constantly so near». [La traducción es mía. *N. del T.*]

[3] *Harmonim*, cit. El original dice: «Yes: but the color of the heavy hemlocks / Came striding. / And I remembered the cry of the peacocks». *[N. del T.]*

[4] *Harmonium*, cit. El original dice: «The colors of their tails / Were like the leaves themselves / Turning in the wind, / In the twilight wind. / They swept over the room, / Just as they flew from the boughs of the hemlocks / Down to the ground». *[N. del T.]*

figuración hiperbólica, a la gran dominante de los pavos reales, bellamente captados en la sinestesia del «ruidoso fuego»:

> Oí el grito de los pavos reales.
> ¿Era un grito contra el crepúsculo
> o contra esas mismas hojas
> que giraban al viento,
> girando como las llamas
> giraban en el fuego,
> girando como las colas de los pavos reales
> giraban en el ruidoso fuego,
> ruidoso como las cicutas
> rebosante del grito de los pavos reales?
> ¿O era un canto contra las cicutas?[5]

Estos once versos de Stevens pueden considerarse como su logro más temprano del Sublime. Si el canto es contra el cambio de las hojas, entonces se trata de un lamento contra la mutabilidad, pero, al igual que en *Sunday Morning*, la última forma de cambio es la muerte, de manera que la segunda pregunta contiene a la primera: el canto es contra el tropo de la cicuta, contra el color de la mortalidad.

Si Stevens hubiera terminado ahí el poema no habría sido más que el ejercicio de imágenes que han elogiado tantos críticos, una especie de lamento shelleyano asimilado al modo de Laforgue o del primer Eliot. Pero la última estrofa contiene dos tropos que contrastan notablemente, llevando el poema hacia un modo muy distinto. En primer lugar, nos encontramos con la sutil transformación de uno de los mejores momentos de Coleridge, al situarse Stevens como observador interno frente al exterior cósmico, en una yuxtaposición que adelanta la gran confrontación de *The Auroras of Autumn*:

> A través de la ventana
> vi congregarse a los planetas
> al igual que las hojas
> que giraban al viento.[6]

[5] *Harmonium,* cit. El original dice: «I heard them cry –the peacocks. / Was it a cry against the twilight / or against the leaves themselves / Turning in the wind / Turning in the flames / Turned in the fire, / Turning as the tails of the peacocks / Turned in the loud fire, / Loud as the hemlocks / Full of the cry of the peacocks? or was it a cry against the hemlocks?». *[N. del T.]*

[6] *Harmonium,* cit. El original dice: «Out of the window / I saw how the planets gathered / Like the leaves themselves / Turning in the wind». *[N. del T.]*

En *Dejection: An Ode*, Coleridge mira por la ventana al cielo del oeste, justo antes de una tormenta, «¡y con qué mirada vacía!», anticipándose tanto a la *Naturaleza* de Emerson, «la ruina o el vacío que vemos al mirar la naturaleza está en nuestros propios ojos», como a las *Auroras* de Stevens, «el paseante se vuelve a mirar vacíamente las arenas». Lo que ve Coleridge, las estrellas y la luna, lo ve con precisión pero sin la capacidad de gozar con su propia visión:

> Las veo todas tan excelentemente hermosas
> Veo, pero no siento, lo muy bellas que son.[7]

Stevens ve desde su ventana su propio tropo (y el de Shelley); los planetas congregados son *como* las hojas que giran al viento. Esta enorme perspectivización reduce el cosmos a una metáfora otoñal, pero Stevens termina su poema con una figuración diferente:

> Vi llegar a la noche
> llegar de repente como el color de las densas cicutas.
> Sentí miedo.
> Y me acordé del grito de los pavos reales.[8]

Esta es, una vez más, una prolepsis de las *Auroras* de Stevens que, como «el estudioso de una vela» contempla las llamas de la aurora boreal «y siente miedo». Sin embargo, en este temprano poema Stevens se muestra satisfecho por probar la derrota de la demora. El tamaño de los pasos de la noche realza la viveza de la oscuridad, porque el trópico «striding» (llegar de repente, a grandes zancadas) deshace un tropo anterior de la primera estrofa, en el que «el color de las densas cicutas / llegó de repente». De tal manera que la noche dando grandes pasos realiza un tropo sobre un tropo, en inversión metaléptica, llevando los últimos versos del poema hasta un clímax retórico casi apocalíptico, de excesiva conciencia verbal (el equivalente textual a la autoconciencia humana).

He estado presentando *Domination of the Black* como patrón tropológico, si bien realizar esto es también invocar un patrón de defensas psíquicas. Stevens termina su poema interiorizando la inminencia de la muerte y lo hace proyectando la ficción de las hojas, que en Wordsworth y Shelley conllevaba a la inmortalidad. Ahora quiero desarrollar una téc-

[7] El original dice: «I see them all so excellently fair, / I see, not feel, how beautiful they are!». *[N. del T.]*

[8] *Harmonium,* cit. El original dice: «I saw how the night came, / Came striding like the color of the heavy hemlocks. / I felt afraid. / And I remembered the cry of the peacocks». *[N. del T.]*

nica para la presentación antitética de los poemas que nos debe aproximar más al funcionamiento cognitivo de la poesía, desde Wordsworth hasta Stevens e incluso más allá, y que nos devolverá a *Domination of the Black* como ejemplo último. Para realizar esto debo comenzar por plantear, una vez más, el problema de las imágenes románticas a través del principal inventor de éstas, Wordsworth.

La teoría de la imagen romántica de Owen Barfield, en su brillante estudio teosófico *Saving the Appearances*, se fundamenta en la idea que él denomina «participación», que es nuestra conciencia «de un vínculo extrasensorial entre el perceptor y las representaciones». Cuando la participación menguó al cabo de los siglos, las imágenes de la memoria la sustituyeron cayendo nosotros en la idolatría de esas imágenes de la memoria. La elevada valoración de Barfield respecto al romanticismo se basaba en su convicción (siguiendo a Rudolph Steiner) de que la imagen romántica era un instrumento destructor de ídolos para devolver al ser humano a su participación original en los fenómenos. Para Barfield la imagen romántica es, por lo tanto, ciertamente una figura de voluntad:

> Hay una íntima relación entre el lenguaje usado por una conciencia activa y el usado, en sentido amplio, metafórica y simbólicamente. Cuando usamos metafóricamente el lenguaje lo manejamos a nuestra voluntad para que su apariencia signifique algo distinto a sí mismo. Comenzamos con un ídolo y nosotros mismos convertimos ese ídolo en representación... Mientras la propia naturaleza siga siendo aprehendida como imagen, es suficiente para el artista imitar la Naturaleza... En lo sucesivo, si la naturaleza va a ser experimentada como representación, será experimentada como la representación del Hombre... Forma parte de las creencias de la idolatría que, cuando hablamos del Hombre, nos referimos al cuerpo de éste o aquel hombre o, como mucho, a su personalidad finita.

Barfield indica que la voluntad nos ofrece representaciones imaginarias de la personalidad humana y denomina esas representaciones imágenes de la naturaleza o, según terminología de Ruskin, falacias patéticas. La iconoclasia romántica, para Barfield y Ruskin, no iba lo suficientemente lejos. Resulta curioso encontrar un paralelo exacto a ese juicio en el ensayo más avanzado y sutil realizado sobre este tema: *Estructura intencional de la imagen romántica* de Paul de Man[9]. De Man destaca la separación absoluta entre la conciencia y la naturaleza en el primer romanticismo:

[9] Este ensayo de 1960 fue reeditado en *The Rhetoric* of *Romanticism,* Columbia University Press, New York, 1984. Las versiones castellanas de los pasajes citados proceden de *La retórica del romanticismo,* ed. Julián Jiménez Heffernan, Madrid, Akal (en prensa). *[N. del T.]*

> El lenguaje poético sólo puede originarse nuevamente, una y otra vez: es siempre constitutivo, capaz de postular independientemente de la presencia pero, por esa misma razón, incapaz de proporcionar otra fundación a aquello que postula que no sea la intención de la conciencia, la palabra es siempre una presencia libre para la mente, el medio por el cual la permanencia de las entidades naturales puede ser cuestionada y consecuentemente negada, una y otra vez, en la espiral incesantemente ensanchada de la dialéctica.

La dialéctica romántica de De Man extiende su espiral tan interminablemente que le veremos concluir su ensayo diciendo ¡que las obras de los primeros románticos, Rousseau y Wordsworth, no nos ofrecen «auténticos ejemplos» de imágenes románticas! De hecho, aunque De Man reconoce que Rousseau y Wordsworth fueron «los primeros escritores modernos que han cuestionado, en el lenguaje de la poesía, la prioridad ontológica del objeto sensorial», no puede evitar indicar que estaban «todo lo más, de camino hacia ideas renovadas». Sin embargo, nadie conoce mejor que De Man la gran influencia de Rousseau y Wordsworth sobre todos los escritores posteriores quienes, comparados con sus predecesores, no estaban ni siquiera en camino. Y nadie, según creo, ha ido más lejos que De Man en su afirmación sobre el concepto de «imaginación» en Wordsworth:

> Pero esta «imaginación» tiene poco en común con esa facultad que produce imágenes naturales que «brotarán como flores». Le señala a la conciencia, en cambio, una posibilidad de existir enteramente por y para sí misma independientemente de toda relación con el mundo exterior, sin que la impulse ninguna intención dirigida a parte alguna de este mundo.

Lo que ha hecho De Man es buscar la estructura intencional de la imagen romántica en Rousseau y Wordsworth, asegurándonos, convincentemente, que esa estructura todavía tiene que ser interpretada con justeza por los estudiosos, si bien, finalmente, vuelve a asegurar que incluso Rousseau y Wordsworth no podían llevar a cabo sus propias intenciones estructurales. La imagen romántica, siguiendo esa exposición, resulta no ser ni hiperbólica ni trasuntiva sino puramente visionaria, aspiración que va más allá de los límites del arte.

Podemos reconocer una considerable ironía en este ensayo de De Man, siendo la ironía su tropo preferido. Su fórmula consiste en «poner en duda» los iguales «para someterlos a un proceso de substitución retórica» por medio de, según indica, «la palabra», el *logos* en el sentido de «significado». La «palabra» de Wordsworth pone en duda «la permanencia de las entidades naturales», el *ethos* de la naturaleza, sustituyendo los tropos del *pathos*, de la pasión y del sufrimiento, por los del *ethos*, del carácter y el incidente. Creo que podríamos analizar la originalidad de

Wordsworth más exhaustivamente de lo que se ha hecho si continuáramos y expandiéramos el estudio de la interrelación entre *ethos* y *pathos* en sus poemas, estudio que ya ha sido emprendido por un grupo de investigadores entre los que se cuentan Klaus Dockhorn, Herbert Lindenberger, Robert Langbaum y Geoffrey Hartman.

Ethos, la palabra griega para «costumbre», «imagen», «rasgo», se remonta a su raíz con el significado de «sí mismo». Ahora nosotros la utilizamos para referirnos al carácter o actitud de un grupo, pero Aristóteles la utilizaba para referirse al carácter de un individuo, en oposición a sus emociones, queriendo indicar, tal vez, lo que resultaba permanente o ideal en el carácter de cualquiera. *Pathos*, «pasión» en griego, tiene su etimología en «sufrir». Nosotros la utilizamos para referirnos a la cualidad de alguien que provoca sentimientos de pena o siente compasión por otro, pero para Aristóteles tenía que ver con algo parecido a la transitoriedad y el estado emocional de cualquier persona. Quintiliano indicaba que *ethos* y *pathos* eran diferentes grados de una misma entidad, de las emociones, correspondiendo el *ethos* a las emociones menos violentas y continuas, tales como el afecto, y el *pathos* a las más violentas y momentáneas, tales como la que hoy denominamos amor romántico. La aportación más útil de Quintiliano es la de asociar *ethos* con la ironía y la comedia y *pathos* con la tragedia, de manera que, por implicación, con la rivalidad de la ironía como tropo principal, encontraríamos la sinécdoque.

Según los términos freudianos, el *ethos* resulta de la traducción de la voluntad en acto, verbal o físico, mientras que el *pathos* tiene lugar cuando se produce un fallo en esa traducción. Utilizando la terminología que empleé en *Poetry and Repression*, *ethos* es un volver a ver y *pathos* un volver a orientar, encontrándose a medio camino entre ambas la dialéctica de la revisión, dominada por el *logos* como re-estimación o re-juicio. La retórica, concebida como un texto o sistema de tropos es un *ethos*, mientras que la retórica como persuasión sería un *pathos*, con una *aporía* entre ellas que sería un *logos*. Este planteamiento es de De Man y yo volveré a utilizarlo más adelante, pero ahora me quiero preguntar: ¿cuál es el valor de analizar la poesía de Wordsworth según los términos de *ethos*, *pathos* y *logos*, y no como dialéctica revisionaria según yo mismo hice en *A Map of Misreading* y *Poetry and Repression*, con la tríada cabalística de limitación, sustitución y representación?

Los mismos términos cabalísticos derivaban, en última instancia, de los griegos y en esto se encuentra parte de la respuesta. Pero Wordsworth ya utilizaba su propia variante de esos términos tradicionales de la retórica, como demostraron Dockhorn y Lindenberger. *Ethos* en Wordsworth es «carácter» o «incidente» o, de manera más estructural, el espíritu de un lugar que muestra su carácter, con o sin incidente, por medio de imágenes de la voz. El *Logos* es lo que Hartman ha llamado un «re-conocimiento que lleva al reconocimiento» siendo éste último otro nombre del *pathos* en

tanto que sufrimiento y pasión. Podemos conjeturar que Wordsworth superó sus propias confusiones epistemológicas sobre el *status* de las imágenes poéticas, haciendo de sus grandes imágenes, *imágenes de la voz*, normalmente de la voz de los muertos o de su propio yo difunto. Las «imágenes de la voz» es una noción engañosa, establecida de diferentes maneras por Hartman, Angus Fletcher y John Hollander. En un próximo libro consideraré sus formulaciones cuando explique más detalladamente el concepto de *topos* que aparece en mi teoría del cruce poético.

Es un lugar común de la crítica, desde Aristóteles pasando por Sidney hasta llegar a Northrop Frye, que la poesía tiene lugar entre el concepto y el ejemplo. En Wordsworth esa vieja idea se hace dialéctica ya que el significado poético o el pensamiento poético tiene lugar en la sustitución no sólo del *ethos* (ejemplo) por el *pathos* (precepto), sino también del *pathos* por el *ethos*. Ese movimiento dialéctico apoya la postura de Hartman según el cual, Wordsworth no era ni un «transcendentalista», ni un «asociacionista», ni un «sensacionista». Según Hartman, el pensamiento de Wordsworth «comienza con los objetos no como éstos son sino como aparecen ante una mente fructíferamente perpleja por sus diferentes modos de aparición, sin intentar reducirlos a un solo patrón».

Podemos contrastar esa posición de Hartman con un aceptado análisis británico del mismo problema en Wordsworth, el de C. G. Clarke en su *Romantic Paradox*. Clarke defiende que «si, como Wordsworth, mantenemos la fe del profano en la existencia independiente de todas las cosas –o de casi todas las cosas– que se perciben y, aun así, seguimos en el convencimiento de que lo conocido por los sentidos es un atributo de la conciencia... entonces puede que la experiencia perceptiva nos resulte contradictoria». El resultado para Clarke es la naturaleza equívoca de la imagen romántica de Wordsworth, que es una apariencia además de una cosa. Pero ahí está Hartman, trazando sutilmente la dialéctica de Wordsworth respecto al *ethos, logos, pathos*, o espíritu de un lugar dominado por imágenes de voz, sustituido a través de un re-conocimiento del lugar que lleva, a su vez, a un reconocimiento que clarifica la imagen. A continuación he agrupado algunas citas dispersas en el libro de Hartman para ofrecer una panorámica de la imaginería de Wordsworth[10]:

> El poder de la naturaleza para retardar o transmutar la acción en pasión en el breve momento del verdadero ser individual es lo que provoca las mayores emociones: piedad, perplejidad, fascinación...

---

[10] Bloom cita del célebre estudio que Geoffrey Hartman dedicó a Wordsworth: *Wordsworth: Pietry 1787-1814* [1964], Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987. *[N. del T.]*

> El alma necesita de la «inescrutable labor» de su temprana asociación con la naturaleza para resistir las crudas intervenciones e inmediatas demandas de la razón...
>
> La cognición es reconocimiento como la generación debe ser regeneración...
>
> [La imagen retardada] expresa la posibilidad de una renovación (o al menos recurrencia) de la experiencia al incluir dicha posibilidad en la estructura misma de la experiencia...[11]
>
> La imagen retardada puede definirse como un re-conocimiento que lleva al reconocimiento.

Hartman plantea el rechazo de Wordsworth de dar pie a cualquier residuo de asociacionismo porque eso significaría empezar el proceso poético en un punto más allá de la conciencia del objeto, como hiciera Blake. Wordsworth se eleva a una transcendencia de la conciencia del objeto por medio de su fe en que, como él mismo señalara frente a Ossian, «en la naturaleza todo es distinto, si bien nada se define en absoluta e independiente individualidad». O como indicara el propio Wordsworth, esta vez en carta a Landor, esa visión natural es seguida de un pasaje verdaderamente imaginativo hasta que, en lo más elevado, «las cosas se pierden unas en otras, los límites se desvanecen y crecen las aspiraciones». Podemos resumir esto en una fórmula: el auténtico momento temporal se ve frustrado por la naturaleza que revela al poeta que esa inmediatez o presencia es, de hecho, una *illusio* o dialéctica irónica, un aquí y ahora que siempre se niega a sí mismo. Pero esta frustración natural educa la mente del poeta al leer el *ethos* de la naturaleza, sus «acciones», sin un significado total inmediato. El *ethos* se ha convertido en limitación, en una contracción o disminución del significado que abre el camino para un replanteamiento que es, necesariamente, una re-significación. Esto resulta muy semejante, como veremos, a la significación demorada que Freud denominaba *Nachträglichkeit*, o «posposición». El *ethos*, carácter o acción natural se convierte en el destino del poeta y el re-conocimiento pasa a ser el camino de la libertad imaginativa hasta que interviene el poder del autorreconocimiento completando la dialéctica con el paso al *pathos* definitivo de la fascinación.

Hartman, en su último trabajo, el ensayo de psicoestética titulado *The Fate of Reading*, utiliza la dialéctica de Wordsworth de la imagen retarda-

[11] El término «after-image» que traducimos como «imagen retardada» es una acuñación estratégica de Hartman, hecha sobre el término en curso «afterthought» (ocurrencia posterior, idea retradasa) y adaptada a exigencias freudianas, que Bloom evoca al recordar el concepto de *Nachträglichkeit. [N. del T.]*

da como modelo del exceso-y-defecto que podría reemplazar en el análisis poético al modelo psíquico de estímulo y respuesta de I. A. Richards. La imagen-de-la voz tópica se convierte en un exceso, en la redundancia de la presión del poema tanto sobre el lenguaje como sobre la identidad. El *ethos*, por lo tanto, es lo que no puede soportar el lenguaje o, más bien, el *ethos* funciona para limitar demandas insostenibles sobre el lenguaje. El *pathos* o reconocimiento se convierte en un defecto de respuesta o en la supervivencia de una voluntad-de-representación una vez alcanzada la representación. Quisiera traducir estas ideas de Hartman a un lenguaje psicológico de los tropos más estricto, pero nos tropezamos con la barrera del que considero el modelo crítico más clarificador disponible por el momento, la «deconstrucción» de Paul de Man y Jacques Derrida.

No he encontrado ninguna definición clara de deconstrucción, en tanto que modelo crítico para la poesía, pero Marie-Rose Logan ve la deconstrucción filosófica de Derrida como un proceso dirigido a «desvelar la memoria implícita y acríticamente aceptada de cualquier concepto» y para ello cita de *Positions*, las siguientes palabras de Derrida: «Deconstruir la filosofía significaría, por tanto, pensar la genealogía estructurada de los conceptos filosóficos de la manera más próxima e íntima y, al mismo tiempo, determinar, desde ciertas afueras no garantizadas e inombrables para la propia filosofía, lo que esta historia puede haber disimulado o prohibido».

Traslademos esto desde la filosofía a la poesía. Deconstruir un poema significaría descubrir todo lo que su retoricidad conlleva, incluso aunque el poema, el poeta y su tradición interpretativa no muestren una conciencia clara de lo que implícitamente haya revelado dicha conciencia verbal. La retoricidad, en este sentido, es una puesta en duda de parte del lugar del poema en el lenguaje literario, es decir, la propia subversión por parte del poema de su propio cierre, de su *status* ilusorio como poema independiente. Una vez más, este sentido de retoricidad (que es el de De Man) comprendería los grandes aspectos de la conciencia verbal, la retórica como persuasión y la retórica como sistema de tropos. Entre estos aspectos, según la interpretación de De Man de las teorías de la retórica y la identidad de Nietzsche, siempre se encontraría la *aporía*, la figuración de la duda, que podría ser el propio principio de sustitución retórica. Deconstruir un poema es indicar la ubicación precisa de su figuración de la duda, su incierta percepción de ese límite donde la persuasión deja paso a una danza o interacción entre los tropos.

Hartman insiste en que este proceso de deconstrucción no está en la «lectura», pero necesariamente la «lectura» de Hartman es en sí misma una figuración de su propio tipo de interpretación, de su propio deseo-de-poder sobre el texto. No sería injusto decir, contra Hartman, que la «deconstrucción» de Derrida-De Man es, sencillamente, la forma más avanzada de crítica puramente retórica de que disponemos hoy día. La «deconstrucción»

es lectura, pero es una sobre-lectura, o la lectura de un super-hombre, que sabe satisfacer y trascender, simultáneamente, el texto o, si se quiere, cómo hacer que el texto exponga la *aporía* entre su auto-satisfacción y su auto-trascendencia. Podríamos sustituir ese super-lector por el «retórico analítico o conceptual» o, simplemente, por el «filósofo de la retórica».

Los límites de una crítica puramente retórica, por muy avanzada que sea, se establecen por su inevitable reductividad, su intento necesario de ver la poesía como retórica conceptual y nada más. La retórica, considerada como un sistema de tropos, lleva con mayor facilidad al análisis que la retórica como persuasión, pues ésta, en poesía, nos conduce a un ámbito en el que también se encuentra la mentira. Los poemas mienten, principalmente, frente a tres adversarios:

1) ellos mismos,
2) otro poemas,
3) el tiempo.

¿Por qué creemos a un mentiroso y no a otro? ¿Por qué leemos a un poeta y no a otros? Creemos las mentiras que queremos creer porque nos ayudan a sobrevivir. Del mismo modo, leemos (re-leemos) los poemas que mantienen vivo el diálogo con nosotros mismos. Los poemas poderosos nos refuerzan al enseñarnos cómo *hablar con nosotros mismos*, más que con otros. Satán es más poderoso cuando habla consigo mismo, como sus precursores shakespearianos, si bien sentimos una gran pérdida de disfrute cuando pasamos de Yago a Satán. ¿Frente a quién miente más persuasivamente Satán: frente a sí mismo, frente a su precursor, frente al tiempo?

La deconstrucción encuentra sus límites porque no puede admitir dicha pregunta. Para el crítico deconstruccionista un tropo es una figura del conocimiento y no una figura de la voluntad, de manera que ese crítico intenta encontrar, en relación con cualquier poema –o encontrar en ese poema– un momento cognitivo, un momento en el que se realiza lo Negativo, pero sólo cuando una sustitución aplazadora deviene en aproximación de lo Negativo hegeliano. ¿Pero qué puede ser un momento cognitivo o epistemológico en un poema? Cuando predomina la voluntad, incluso a su pesar, ¿qué queda por conocer? ¿Cómo podemos hablar de grados de conocimiento en el ciego mundo del deseo, en el que la verdad siempre está en otra parte, siempre distinta, siempre dispuesta a ser encontrada sólo por medio de la aceptación y rechazo de una energía que en sí misma es la antítesis del renunciamiento, una fuerza que rechaza toda forma?

Una lectura deconstructiva de un poema debe tratar el deseo que ejerce el poema sobre nosotros, respecto a lo que sea, como el propio cuestionamiento del lenguaje del deseo por parte del poema. Cito a John Hollander: «Pero el deseo en una obra literaria, tal vez conseguido por medio de su marco formal, es tanto un acto de deseo como también otro

tipo cualquiera de exhortación». El análisis del deseo y de la exhortación ya no puede ser apropiadamente lingüístico y, en última instancia, es por ser como es que reside fuera del ámbito de la poética». El asunto de los límites de la deconstrucción sólo se resolverá si logramos tener una visión más comprensiva de la retórica de lo que permiten los propios deconstructivistas, es decir, si podemos aprender a ver la retórica trascendiendo la epistemología de los tropos y volviendo a entrar en el espacio de la voluntad-de-persuadir. Dicha visión es una premisa necesaria para llegar a algo que nunca hemos tenido y que los teóricos de la decostrucción no intentan darnos: *una retórica diacrónica.*

La retórica diacrónica surgirá cuando podamos empezar a ver que todo concepto sincrónico de los tropos es en sí mismo, necesariamente, sólo otro tropo. «Todo es un juego de tropos», indicaba correctamente Hollander. Cuando De Man y Derrida (por no mencionar toda la caterva de lingüistas galos muy por debajo de ellos) hablan de los tropos como instrumentos epistemológicos, han ejercido sobre el concepto tradicional de tropo una considerable catacresis. La fuerza de esa catacresis procede de la larga tradición de la polémica de la filosofía frente a la poesía en la que la retórica ha sido, al mismo tiempo, el campo de batalla y el armamento de ambos bandos. Si realmente Empédocles fundó la retórica, entonces podríamos decir que ésta surgió del chamanismo o de la poesía religiosa, siendo por tanto más oracular que oratoria en sus orígenes. Pero disponemos de la fina especulación de Eric Havelock, en su *Preface to Plato*, según el cual Empédocles fue el precursor de Platón en su intento por dominar el lenguaje pasando de la imagen-pensamiento de los poetas al concepto-pensamiento de los filósofos o de la *doxa* (opinión) a la verdad. ¿Podemos conjeturar que Empédocles inventó la retórica para ayudarle en esa transformación? Sin embargo, aunque Platón intentara desplazar el tropo desde las figuras de voluntad de Homero a la figura del conocimiento, la retórica sigue siendo irremediablemente poética, una pulsión hacia la voluntad-de-identidad más que hacia un dualismo conocedor/conocido. Los tropos son perversos, son *para-phusis*, antinaturales, desviantes.

Fuera lo que fuera lo que Empédocles quería que hiciera la retórica, su destacado discípulo Gorgias quiso que encantara a su auditorio con la conciencia de la naturaleza antitética de toda verdad. Tal vez la alianza entre retórica y psicología fuera inaugurada por Platón (aunque fuera de modo tentativo), en oposición a ese relativismo. El desarrollo de esa alianza por parte de Aristóteles fue más desinteresado y su ejemplo, no el de Platón, dominó la subsiguiente historia de la retórica hasta su aparente ocaso hacia finales del siglo XVII.

Existe una relación oculta entre el «fin» de la retórica clásica y la aparición de la psicología dieciochesca basada en la asociación de ideas. Incluso se podría decir que existió una relación oculta todavía más com-

pleja entre cuatro modos que ofrecían más diversidad de la que poseían: la retórica clásica y renacentista; la psicología por asociación de ideas de los siglos XVII y XVIII; la poesía romántica desde Wordsworth hasta el presente; el psicoanálisis freudiano. Cuando los asociacionistas –Locke, Hume, Gay, Hartley y Tucker, siguiendo el orden de sus fundadores– desarrollaron su psicología, la fundamentaron (tal vez inconscientemente) sobre los tópicos o lugares comunes de la retórica, precisamente porque deseaban usurpar su lugar y funciones. Pero Wordsworth, Coleridge y sus seguidores, al traducir esos lugares comunes a sus propósitos resucitaron una retórica poderosa, implícitamente psicológica en la que los tópicos regeneraban a los tropos y éstos, a su vez, se elaboraban como estructuras defensivas de la conciencia. La principal tradición asociacionista, felizmente ignorante de ese regreso de la retórica reprimida, pasó a Bentham y a los Mill. Freud, traduciendo al más joven de los Mill, adoptó partiendo de éste la idea de Locke de la representación-objeto que, de esa manera, se convertiría en el eslabón común, al mismo tiempo, del sistema de defensas de Freud y de los patrones tropológicos de las imágenes románticas.

Me gustaría volver a plantear la amplia pregunta de qué es la retórica: ¿qué es un tropo? ¿Qué es un tópico o un lugar común? ¿Cuál es la gran relación entre el significado y la retórica en poesía? Aristóteles distinguía la sofística, como modo lógico, respecto a la demostración analítica y la dialéctica. La sofística se apoya en premisas que no son mantenidas comúnmente o que no son ni siquiera relevantes, aunque parezcan ser ambas cosas. Aristóteles decía de los que manejaban la sofística que eran aquellos que discutían como competidores y rivales hasta la muerte, lo cual considero un estigma que necesariamente afecta a los poetas tardíos. Eso llevó a Aristóteles a su crucial definición de retórica: surge de la dialéctica o *logos* y de la moral o *ethos* y *pathos*, si bien es sólo una facultad o una manera de elegir, el mejor medio para persuadir a la audiencia. Aristóteles situaba en la audiencia el *logos* o razón que ha de ser satisfecha, así como el *pathos* que tiene que ser conmovido, mientras que el hablante es el *locus* del *ethos*, dado que tiene que persuadir a la audiencia de su propia fiabilidad o virtud.

Ese es el planteamiento tradicional de la retórica al que nosotros podemos añadir que siguió al liderazgo de Platón en su «corrección» de Gorgias y su menospreciado «relativismo». Untersteiner, en su libro *The Sophists*, defiende brillantemente a Gorgias de las representaciones erróneas de Platón y Aristóteles. Gorgias exaltaba al orador como *psychagogos*, un poeta que conducía a las almas, por medio del encantamiento, hacia el relativismo de toda verdad. Esto se lograba mediante un estilo antitético que ofrecía contrastes y alternativas para cada definición presentada, frente al modo socrático que, se suponía, llegaba hasta la verdad absoluta. En Gorgias esto dio lugar a la espléndida idea poética que denominó *to kairon*, «lo oportuno», alumbrando el oportunismo que es el corazón de toda invención poética. Dado que se pueden plantear dos afirmaciones antitéticas respecto a cualquier cosa, cualquier materia conlleva la elección o mezcla de dos antítesis, de tal modo que la consideración del *kairos* (el tiempo, el lugar, las circunstancias o, como diría Stevens o un griego actual, el clima) debe resolver la *aporía* y llevar, primero, hacia una elección de una relativa verdad y, consiguientemente, a la acción. Para el orador o el poeta, *kairos* determina la elección de una organización, modo de prueba, postura y estilo. Como indicó Untersteiner, esta es «la adaptación del habla a la múltiple variedad de la vida, a la psicología del hablante y del oyente, abigarrada, sin unidad absoluta de tono». En este sentido podríamos aplicar como poderosa aliada de Untersteiner, en su defensa de Gorgias, la insistencia de Nietzsche respecto a que los sofistas eran verdaderamente helénicos y que la polémica socrática contra ellos era un síntoma de decadencia. Ahora ofreceré una selección de la crítica de la filosofía griega de Nietzsche procedente de sus aforismos 427-430 en *La voluntad de poder:*

> El bien y el mal procedentes de distinto origen se mezclan: se disipa la frontera entre el bien y el mal. Esto son los sofistas [...]
>
> Es un momento importante: los sofistas llegan a la primera *crítica de la moralidad*, a la primera *incursión* en la moralidad: yuxtapusieron la multiplicidad (la relatividad geográfica) de los juicios de valor morales [...]
>
> ¿Cuál es entonces el significado de la reacción de Sócrates que recomendaba la dialéctica como camino hacia la virtud [...]?
>
> [...] *In praxis*, esto significa que los juicios morales han sido desgajados de su condicionalidad, en la que han crecido y sin la que no poseen ningún significado, de su fundamento y suelo griego y greco-político, para ser desnaturalizados bajo la pretensión de sublimación. Los grandes conceptos de «bondad» y «justicia» han sido cercenados de las presuposiciones a las que pertenecen y, como ideas «liberadas», se convierten en objetos de la dialéctica. En ellos buscamos la verdad, los tomamos por entidades o signos de entidades, *inventamos* un mundo a su medida, en el que se originaron [...]

Estoy de acuerdo con De Man respecto a que el «desgajamiento» y «cercenamiento» del que habla Nietzsche, son acontecimientos lingüísticos. Estos aforismos tardíos se yuxtaponen iluminadoramente con reflexiones nietzscheanas más tempranas sobre el proceso de sustitución retórica que De Man ha citado como fundamento de la teoría retórica de Nietzsche:

> Los nombres abstractos son propiedades, dentro y fuera de nosotros mismos, que han sido desgajadas de su apoyo y consideradas como entidades autónomas [...] Dichos conceptos que sólo deben su existencia a

> nuestros sentimientos son postulados como si fueran la esencia interna de las cosas: atribuimos a los acontecimientos una causa que en verdad es sólo un efecto. Las abstracciones crean la ilusión de ser las entidades que causan las propiedades, aunque sólo reciben su existencia objetiva e icónica de nosotros como consecuencias de esas mismas propiedades.

Una de las grandes contribuciones de De Man es la de habernos mostrado cómo vincula Nietzsche una teoría de la retórica con una teoría de la acción y la identidad. El mejor comentario a los pasajes de Nietzsche que he citado es el de De Man, quien apunta cómo rechaza el significado reductivo de la retórica como elocuencia para concentrarse en la epistemología de los tropos:

> La aportación final de Nietzsche puede que se encuentre referida a la propia retórica, al descubrimiento de que lo que conocemos como «retórica» es, precisamente, el vacío evidente en la historia pedagógica y filosófica de dicho término. Considerada como persuasión, la retórica es realizativa, pero como sistema de tropos, deconstruye su propia realización. La retórica es un texto que acepta dos puntos de vista incompatibles, mutuamente autodestructivos, poniendo un obstáculo insalvable ante la lectura o la comprensión. La aporía entre el lenguaje realizativo y el constatativo es meramente una versión de la aporía entre el tropo y la persuasión, pues ambos generan y paralizan la retórica dando, de esa manera, la apariencia de historia.

El logro de De Man está en haber definido, siguiendo a Nietzsche, la aporía o figuración de la duda que siempre conlleva, en cualquier texto poético, el principio de sustitución retórica y la ubica entre la retórica como *arte* de la persuasión y la retórica como *persuasión*. De Man no intenta dar un nombre a ese dilema mental o *topos* de la liminalidad, sino que apunta cómo dicha aporía participa en la problemática de la «différance» de Derrida, en la repetición pospuesta o desviada que resulta manifiesta en los movimientos e interrelaciones de los tropos dentro del texto poético. La aporía de De Man, a pesar de sus orígenes nietzscheanos, es indiferenciable de la formulación gnóstica. Como en la visión de la gnosis, esta aporía es una transgresión que conduce desde el tabú a la transcendencia o, dentro de las imágenes del romance, sirve como umbral entre el templo y el laberinto. Dado que De Man es un retórico conceptual que defiende la poesía, por una parte, frente a los gramáticos y, por otra, frente a los semiólogos, valora la aporía entre el sistema de tropos y la persuasión como el *logos*, valoración que redefine audazmente el pensamiento poético como proceso de sustitución retórica y no como pensamiento sobre un tropo. Según De Man, la poesía no puede reducirse a la interrelación entre el pensamiento metonímico y metafórico, como sería

la reducción de Jakobson, ni al pensamiento irónico (aunque sea una tentación para De Man), ni a las diversas formas de pensamiento representacional –sinecdótico, hiperbólico e incluso metaléptico– que han caracterizado las conceptualizaciones románticas y psicoanalíticas. Si la *aporía* es el único *logos* que posee la poesía moderna, entonces el momento negativo de todo poema, el momento en el que se ubica dicha *aporía*, es necesariamente epistemológico con la autoridad para deconstruir su propio texto, es decir, para indicar la conciencia cognitiva del texto de sus propias limitaciones como tal texto, su propio *status* como retoricidad, su propia desmitificación de la ficción de cierre.

Por lo tanto, para De Man la crítica comienza con el acto nietzscheano de ubicar la *aporía* y continúa con la reubicación renovada que se realiza con cada lectura del texto. Pero, por el momento, creo que De Man se limita a sí mismo por el ascetismo de su propio concepto de tropo que lo aísla con demasiada pureza respecto al *topos* o lugar común que lo genera. Con todos mis respetos por este avance en la conciencia crítica, el más importante y riguroso de nuestros días, quiero partir de él para adentrarme en lo que considero un concepto más amplio y profundo del tropo. Sin embargo, creo que todo crítico necesariamente realiza un tropo con el concepto de tropo, pues *no hay tropos* sino sólo conceptos de tropos o figuras de figuras.

¿Qué es un tropo? Sólo existen dos posibilidades: la voluntad que se traduce en un acto verbal o figura del *ethos*; o la voluntad fracasando en dicha traducción y permaneciendo como deseo verbal o figura del *pathos*. Pero, tanto de una manera como de otra, el tropo es una figura de voluntad más que de conocimiento. El tropo es un corte o vacío realizado en o dentro de la anterioridad del lenguaje, siendo él mismo una anterioridad en la que el «lenguaje» actúa como sustitución figurativa del tiempo. Ahora, aunque tal vez sea un poco tarde para adelantar definiciones, me siento empujado a explicar la visión de la retórica que mi labor tiene como punto de partida: una visión gnóstica y cabalística en sus orígenes.

La teoría retórica cabalística, según la formuló, en concreto, Cordovero en las figuraciones que él denominó *behinot*, nos lleva a considerar los textos no como estructuras lingüísticas sino como ejemplos de *la voluntad de contar dentro de una tradición del contar*. El *behinot*, como tropo compositivo, es un mecanismo mágico para adquirir el poder que se encuentra más allá de la verdad literal. Dichos mecanismos, como indican los talmudistas contra la cábala, se encuentran peligrosamente próximos a los deseos, las equivocaciones o las mentiras que nos contamos a nosotros mismos. John Hollander se sitúa conscientemente dentro de la tradición talmúdica cuando resume la dialéctica de la creación luriánica como «conceptos para alejarse del significado lingüístico (o incluso de la verdad), aportando significados que desborden (como efusión de la voluntad) y que lleven a su restitución final con un sentido trasforma-

do». El resumen de Hollander resulta muy apropiado, si bien su perspectiva no es cabalística y se encuentra dentro de la tradición de Gaon de Vilna. Aunque no reconoce que el significado literal existe necesariamente en el lenguaje, sí implica que la verdad puede ser expresada por medio de la interrelación entre el significado figurado y el propio. La cábala, como la gnosis, parte de la idea de que toda distinción entre el significado figurado y propio en el lenguaje se perdió totalmente desde la catástrofe de la creación. Otra manera de decir esto mismo sería indicando que la teoría cabalística y gnóstica de la retórica debe negar que pueda existir cualquier tensión semántica particular en el lenguaje, porque según su punto de vista todo lenguaje no es otra cosa que tensión semántica llevada hasta límites apocalípticos.

El retórico francés Gérard Genette dice que un tropo sólo es la conciencia que tiene el lector de un tropo, una conciencia que se hace realidad cuando el lector reconoce que un texto es problemático o ambiguo en su evasión o desviación esquemática respecto al significado propio. Yo diría que un tropo es la conciencia del lector de un error voluntario del poeta y sólo procede de la voluntad del lector de que le mientan o de que le vuelvan a persuadir respecto a persuasiones ya implícitamente formuladas y cruciales para la supervivencia del discurso integral del propio lector. Pero aquí nos encontramos con la verdadera rareza de la teoría retórica cabalística. La cábala malinterpreta todo lenguaje que no sea el de la cábala y yo estoy convencido de que la poesía tardía malinterpreta todo lenguaje que no sea el de la poesía. Otra manera de decir esto mismo, en términos actualmente de moda, sería que toda retórica como sistema de tropos es una retórica sincrónica, pero que toda retórica de la persuasión es diacrónica, de modo que la aporía entre ambas es irresoluble. Los poemas malinterpretan a poemas anteriores, aunque también malinterpretan todo lenguaje que no sea poético, lo cual significa que la historia de cualquier lengua es un proceso interminable de desplazamiento. Si una de las condiciones de la fuerza poética es la habilidad para distorsionar y evadirse de la tradición, entonces lo que puede persistir para convertirse en tradición en cualquier lenguaje debe ser también la fuerza de su desplazamiento.

Me veo en la necesidad de aclarar mi propio concepto de desplazamiento, para realizar un desplazamiento del desplazamiento. El desplazamiento es un proceso por el que los significados intencionales descienden a los meros significados del lenguaje o, inversamente, el proceso por el que los significados del lenguaje pueden ser trasformados o ascendidos al mundo significativo de nuestra Voluntad de Poder sobre el tiempo y su sicario, el lenguaje. Quiero citar una vez más, y por extenso, a Hollander:

> Los tropos, o los giros que tienen lugar entre los significados intencionales y la significación de los pronunciamientos lingüísticos, son trasformados en el plano de la verdad aunque conectan poderosamente la voluntad y el texto que vuela como una bandera mientras «brilla intermitentemente, oculta a medias, muestra a medias» los impulsos que lo generan. Mientras la crítica formalista se ha ocupado del tropo en el texto, Bloom ve este tipo de estudio de manera bidimensional y paradigmática. Para él, el tropo es una trenza del proceso trasformativo profundamente anclada en la roca de la necesidad expresiva y extendida hasta conectarse en la superficie con la hoja plana del texto. Las lecturas formalistas y estructuralistas serían planos más o menos detallados de la superficie textual atreviéndose sólo a dar cuenta de uno de los extremos de la cuerda de los tropos. A Bloom le preocupa la longitud de dicha cuerda, los estratos por los que pasa, la manera en la que, en cualquiera de sus niveles, los distintos cabos pueden alejarse de la dirección ascendente a la que apunta el todo, los grados relativos de tensión, etc. La suya es la manifestación más reciente de la extraña historia de realizar tropos sobre el concepto mismo de tropo.

Si se me permite realizar un tropo sobre el que presenta Hollander respecto a mí, diría que los tropos no tienen nada que ver con el hecho de no ser literales, dado que, de cualquier manera, nada es literal o, para volver a citar a Hollander: «Todo es un juego de tropos». Un tropo es una postura o un grado de revisión, una defensa frente a otros tropos. ¿Pero qué es una postura en el lenguaje? Los antiguos retóricos derivaban su noción de postura de los boxeadores y luchadores; los retóricos modernos deberían derivarla de los bateadores y lanzadores de beisbol. Las aparentes ironías de Stevens nos recuerdan a un bateador que tuviera varios bates en las manos en el círculo antes de subir a la plataforma con un solo bate que le parecerá sorprendentemente ligero. Todos los bates desempañan la labor del «no final» tras el cual «llega el sí/ y sobre ese sí depende el mundo futuro». El principal *rethor* helénico, Hermágoras, decía que la *heuresis* o invención incluía las *staseis* o posturas que eran modos para resolver los problemas. Hermágoras proponía cuatro posturas: 1) la pregunta, «¿Lo hizo mi cliente?»; 2) el fin, «¿Pero fue un crimen?»; 3) la cualidad, «¿Fue un acto de honor o un acto expeditivo?»; 4) la metalepsis, «Pero fue culpa de la víctima». Me encanta tener como precursor a Hermágoras y volver a citar a Hollander para dejar claro que soy un efebo sin escrúpulos de Hermágoras:

> Bloom [...] en su preocupación por las conexiones esquemáticas y profundas entre posturas respecto a un predecesor, posturas tomadas como declaraciones frente a lo que se quiere decir, posturas tomadas como lo que uno quiere decir frente a lo que el inconsciente quiere que digamos, ha emprendido el trato de un concepto de tropo mucho más general que el de los retóricos. Operando en el ámbito en el que la relación

> entre realidades y superestructuras (freudianas, marxistas), entre fuentes y manifestaciones, intenta reducir la última de ellas a la primera, ha propuesto una especie de prefacio acientífico para la búsqueda por esas regiones dialécticas. Él ve la guerra por la autenticidad y, en última instancia, entre la superficie (el texto) y las profundidades (intenciones tanto claras como oscuras) como una auténtica lucha entre contrarios.

Para realizar un tropo sobre el de Hollander, una vez más, diré que la noción de tropo del retórico conceptual, ya sea De Man o Genette, no interpreta esta guerra entre el texto y las intenciones sino que adopta el bando del texto. Incluso De Man forma parte del problema y no de la solución, pues el retórico puro que considera la psique como otro texto está situándose en una de las facciones de la auténtica y antigua batalla: con Sócrates, Platón y Aristóteles frente a los sofistas; con Plotino frente a los gnósticos; con los talmudistas frente a los cabalistas. Todas las nociones que tenemos de la voluntad son, en sí mismas, tropos, incluso cuando son tropos frente a la voluntad que afirman que ésta es una ficción lingüística. La conciencia y la escritura nos devuelven a la voluntad y a lo que ésta supone, pero, sin embargo, incluso esas suposiciones se contemplan como un tropo ya que también su historia ha sido adoptada por ambas facciones. Pero los poetas, al menos los mejores entre los últimos poetas o los que merecen la pena entre los que disponemos en los últimos dos siglos, son maestros del desplazamiento más que retóricos conceptuales y para poder estudiarlos necesitamos una definición más amplia de tropo, más que la que nos ofrecen De Man y Genette. Creo que necesitamos revitalizar la antigua identidad entre retórica y psicología que sigue siendo parcialmente ensombrecida por el interminable desbrozado del terreno que llamamos «deconstrucción». Dicha identidad, aunque figurativa en sí misma, nos aleja momentáneamente de lo tropológico para llevarnos a lo topológico, a los lugares comunes o de invención, pero sólo por un breve periodo de tiempo después del cual podremos regresar no con una aporía, momento negativo o cruce, sino con tres.

Walter J. Ong considera los *topoi* como modos para el almacenamiento de información y de conceptualización característica de la cultura oral, preservados en la era de la escritura y de la imprenta como *loci communes*, asociados también con la historia del latín como materia de la retórica académica. Richard McKeon los entiende como «artes de lugares». Las autoridades más antiguas los describen como medios de amplificación, dado que son «tópicos de invención». Para Cicerón hay dieciséis intrínsecos a toda materia: definición, división, género, especie, contrarios, contradictorios, comparación, semejanza, desemejanza, adjuntos, causa, efecto, antecedente, consecuentes, notaciones y conjugaciones. Me ocuparé de ellos no en ese orden tradicional sino en el orden que creo

asumen en el patrón tropológico del poema-crisis romántico y postromántico. Sin embargo, para dar cuenta de su reaparición en ese patrón me quiero fijar, al menos, en el curioso vínculo existente entre la «desaparición» de la retórica clásica en el siglo XVII y la aparición de la psicología asociativa. El planteamiento de W. J. Bate para el complejo movimiento al que me refiero contempla un proceso con cinco etapas: desde la retórica a la universalidad johnsoniana de la naturaleza general; de este último al crecimiento del individualismo, primero como premisa del asociacionismo, después del sentimiento y la sensibilidad, hasta que llega, como culminación, el romanticismo de Coleridge y Wordsworth.

El asociacionismo se podría definir simplemente como las implicaciones psicológicas de la tradición empírica de Locke y Hume. Esto implica que ideas similares o ideas que tienden a repetirse en series o simultáneamente, se arrastran, de forma automática, unas a otras. Locke, quien inventó la expresión «asociación de ideas», fundamentó su idea en el hábito y la memoria como modos de repetición que fijaban las ideas por medio del acompañamiento del placer y del dolor. Los asociacionistas posteriores, hasta llegar a Hartley, partieron de este proceso para llegar a la formación de hábitos de pensamiento y sentimiento que daban lugar a principios, incentivos y acciones. Hartley confeccionó una psicología visionaria de las vibraciones que los asociacionistas escoceses, más racionales, convirtieron en un intuicionismo más sutil.

Me atrevería a especular que el asociacionismo fue el «estructuralismo» del XVIII y XIX y que no es tan diferente al que conocemos en el siglo XX. De hecho podemos probar una fórmula: asociacionismo más lingüística diferencial igual a estructuralismo. Locke fue el padre de Condillac y podríamos considerarlo el bisabuelo de Lévi-Strauss, de manera que el estructuralismo puede ser entendido como lockeanismo tardío, floreciendo, sorprendentemente, en terreno ajeno. Hartley incluso inventó la distinción entre sincronía/diacronía que para él eran lo sincrónico y lo sucesivo. Ésta es la proposición 10 de la primera parte de sus *Observations of Man*: «se podría decir que las sensaciones estén asociadas entre ellas cuando sus impresiones se realizan, precisamente, en el mismo momento temporal o en instantes sucesivos contiguos. Por lo tanto podemos distinguir la asociación en dos tipos, el sincrónico y el sucesivo».

Las principales ideas del asociacionismo, tanto sincrónico como sucesivo, eran la semejanza, la contigüidad, la causa y efecto y la contrariedad, con excursiones ocasionales hacia la comparación, la división y la definición. Esencialmente el asociacionismo ponía el énfasis en lo que podríamos llamar los tópicos del *ethos*, dando lugar a los tropos reductivos del *ethos* y no tanto a los tópicos y figuras del *pathos*. Incluso se podría decir que el avance hacia el asociacionismo de Wordsworth y Coleridge fue un intento por reconciliar o equilibrar la retórica romántica del *pathos* con la retórica asociativa del *ethos*. Para mí es un misterio porqué ni el asocia-

cionismo ni sus modernos seguidores han trazado el evidente desplazamiento, por parte de los asociacionistas, de los lugares de la invención hacia las nociones psicológicas que gobiernan la formación de las ideas. Sospecho que la causa es inherente a la ambigüedad de los tópicos de la invención que pasaré a explorar de camino hacia una teoría de cómo, los patrones de imágenes y tropológicos del poema-crisis del alto romanticismo, fueron generados por las ideas asociacionistas y por las formas tempranas de esas ideas en los tópicos de la retórica clásica.

Acepto que la dialéctica entre el tópico y el tropo es una de las formas que adopta una confrontación más amplia entre el habla y la escritura o entre el pronunciamiento errante y la significación errante. Un verdadero *topos* no es tanto un lugar común o la memoria de un lugar como *el lugar de una voz*, el lugar desde el que surge la voz de los muertos. De ahí que un *topos* sea una imagen de la voz o del habla o el lugar donde se almacena dicha imagen. El movimiento desde un *topos* a otro, el cruce, siempre es una crisis porque es un tipo de juicio o crítica entre imágenes de la voz y entre los diferentes tipos de pensamiento figurativo que generan tópicos opuestos. Trabajando con premisas asociacionistas modificadas individualmente, Coleridge y Wordsworth escribieron poemas-crisis como *Frost at Midnight* y *Tintern Abbey*, en donde los sujetos aparecían a través de los tópicos de invención, alterando el patrón clásico o ciceroniano. Se abren con los tópicos de los contrarios y de la contradicción, dando lugar a tropos de simple ironía que nombrando un contrario apuntan a otro, con imágenes de ausencia/presencia. Desde este tropo del *ethos*, pasan luego a la definición y a la división, el más fundamental de los argumentos poéticos, unido a los tópicos menores del género y la especie, todos los cuales tienden a dar lugar a sinécdoques. Luego, el ritmo de la invención les devuelve a los problemas de causa/efecto espaciales, unidos a los tópicos de contigüidad asociativa –características, adjuntos, notaciones– todos los cuales tienden a producir figuraciones metonímicas, con imágenes de una totalidad anterior que se vacía al reducirse los efectos espaciales a causas espaciales. El siguiente paso de ese proceso de invención es el de la comparación –mayor, igual, inferior– con figuraciones hiperbólicas, presentadas con imágenes sublimes de lo elevado y lo profundo. A este respecto quiero recordar dos puntualizaciones de Martin Price. La primera de ellas, que el asociacionismo tenía una manera de disolverse en platonismo: «el reconocimiento de una identidad trascendental que se encuentra detrás de su experiencia empírica es una de las expresiones más intensas de la conciencia de la época. Absorbe y transforma casi todo el interés en la asociación de ideas». Esto puede combinarse con la siguiente puntualización de Price concerniente al apoyo del poema sublime en la hipérbole: «Nos movemos desde la imagen a la figura, desde el retrato a la dislocación de las palabras que indica lo inadecuado de cualquier retrato». Yo diría que este movimiento logra su clímax con la transformación wordsworthiana del tópico asociativo de la comparación en la hipérbole de lo sublime romántico.

Pero el curioso ritmo de la figuración romántica devolvió a Wordsworth y Coleridge a los tópicos de la semejanza y desemejanza, con la inevitable producción de dualidades, metáforas del alto romanticismo o «imágenes naturales» y, consiguientemente, al grupo final de tópicos que comenzó con causas-efectos reversibles o, más bien, efectos-y-causas temporales, que junto a los antecedentes, consecuentes y conjugaciones dieron lugar a figuraciones metalépticas o trasuntivas. Sé que esto es un tanto difícil pero quiero ir más allá en esos «cruces» o puntos-de-crisis, en los tres momentos negativos o aporías, cuyas funciones me parecen cruciales en la poesía post-romántica y, particularmente, en Wallace Stevens, como principal heredero de esa poesía.

Una crisis es un punto crucial o un punto de cambio. Si volvemos al griego, *krisis*, derivaba de *krinein*, «separar» o «decidir», de donde también procede *kritos*, «separado» o «elegido», así como *kritikos*, «capaz de discernir» y de ahí el ser crítico. La raíz indoeuropea es *skeri*, «cortar, separar», de donde proceden palabras como garabatear, escritura[12] e hipocresía, así como crisis y crítica. «Cruce» procede de otra raíz, de la hipotética *ger*, para «curvar» «torcer», pero los accidentes de la lingüística histórica hacen que naturalmente asociemos «cruce» con el grupo al que pertenecen crisis, crítica y escritura. Yo utilizo arbitrariamente «cruce», pero lo hago precisamente por los momentos negativos que recogen un significado en el poema-crisis postrromántico, dado que el significado siempre se presenta dentro de un texto más que en su errar entre textos. Pero también hay un errar del significado dentro del texto y su ubicación por medio del cruce debe proporcionar una perspectiva para la interpretación que no hemos tenido anteriormente, una vinculación más certera entre retórica y psicología de la que he podido establecer con mis propias exploraciones para identificar tropos y defensas.

Digamos que (siguiendo a De Man) la retórica es un texto y que sus aspectos opuestos (sistema de tropos *versus* persuasión) hacen de él un texto imposible de leer y entender, amasando toda la retórica en Un Enorme Poema (¡Como la cábala, la gnosis, el neoplatonismo o el cristianismo!). Entre la teología (el sistema de tropos) y la creencia (la persuasión) siempre se encuentra la aporía (figuración de la duda, noticia incierta, dilema mental, la necesidad de lecturas equívocas). La teología y el sistema de tropos son un *ethos*; la creencia y la persuasión un *pathos*. El *logos* del significado se genera o por el paso represivo (representación) del *ethos* al *pathos*, o por el paso sublimado (limitación) del *pathos* al *ethos*. El dinamismo del

---

[12] El origen etimológico en español de esos términos difiere un tanto. Las palabras a las que se refiere en inglés son «scribble» y «script». *[N. del T.]*

proceso de sustitución es el *logos*, que nos indica que el significado en un poema es en sí mismo liminal, transgresivo, tanto un romper como un hacerse. Pero estas violaciones de los umbrales son necesariamente tropológicas y topológicas. Una deconstrucción tropológica localiza las imágenes de la escritura y luego se ve forzada a reducirse a dichas imágenes. Sin embargo, los *lugares* de la poesía son imágenes de la voz, así como las *figuras* de la poesía son imágenes de la escritura. La poesía es un debate entre la voz y la escritura, un interminable cruce entre tópicos y tropos, pero también un interminable trasiego entre tópicos y tropos.

¿Qué utilidad tiene mi curioso discurso mixto o gnosis? ¿Cómo podemos encontrar los cruces de un poema y qué utilidad les podemos dar cuando los encontramos? Vuelvo sobre mi planteamiento del desplazamiento, con sus tres pares dialécticos, pues ahora quiero completarlo diciendo que un cruce es lo que interviene en los puntos-de-crisis de cada uno de los tres pares, es decir, en el punto en el que una figuración del *ethos* o Limitación lleva a la figuración del *pathos* o Representación. Creo que sólo hay dos tropos fundamentales: los tropos de acción y los de deseo. Los tropos del *ethos* son el lenguaje de lo que Emerson y Stevens llamaban «pobreza» de las necesidades imaginativas, de la incapacidad y de la necesidad, pero también de la acción, del incidente y del carácter. Los tropos del *pathos* son el lenguaje del deseo, la posesión y el poder. En poesía, un tropo de acción es siempre un ironía, hasta que se reduce a la metonimia y la metáfora, mientras que un tropo del deseo imaginativo siempre comienza como sinécdoque hasta que se expande a la hipérbole y la metalepsis, el tropo que invierte la temporalidad.

Cuando denomino los tres grados del *ethos* o de la acción verbal, fases de limitación, estoy siguiendo la retórica de la cábala, ya que todos ellos, como indicara Hartman, apuntan a una carencia en el lenguaje o en la identidad, a una muerte del significado o a una contradicción de la imagen (presencia a ausencia, plenitud a vacío, interioridad a exterioridad). Sin embargo, todos ellos son casos de figuras de la voluntad exitosamente traducidas en actos verbales, traducción que deja la voluntad ante la inadecuación del lenguaje y sus deseos. Los tres grados del *pathos*, como imágenes de la restitución o representación, refuerzan o intentan reforzar tanto al lenguaje como a la identidad, pero lo realizan a través de la represión o del fracaso en la traducción de la voluntad en acto, que deja a la voluntad o el deseo confrontado con el *pathos*. Estos tres grados del *pathos* o de la representación, apuntan hacia una mayor capacidad de respuesta del lenguaje, es decir a un exceso volitivo del significado, a una restitución o expansión de la imagen (la parte al todo, lo bajo a lo elevado, lo tardío a lo temprano).

Ahora quiero volver sobre la relación del asociacionismo con los tópicos de la retórica, adentrándome en el poema-crisis wordsworthiano y sus cruces, para luego completar mi círculo regresando a *Domination of Black* de Stevens. Los asociacionistas, dado su desagrado ante los universales o la verdad general neoclásica o de Pope y Johnson, no utilizaron ni la definición y división, ni el pensamiento sinecdótico, así como evitaron la comparación o pensamiento hiperbólico y el pensamiento trasuntivo que podría invertir el aspecto temporal de causa y efecto. Las principales facultades asociativas son la contrariedad, la contigüidad, la causa y el efecto, y la semejanza. Por lo tanto, hay muy poco *pathos* o representación en su sistema. Enfatizan el punto de vista lockeano sobre el objeto y cuando Wordsworth reacciona contra ellos hace hincapié en la categoría que él denomina «pasión» o «entusiasmo». Wordsworth va más allá de sus confusiones sobre la imagen haciendo de la *post-imagen de la voz* su principal tropo.

En el poema-crisis wordsworthiano se unen tres cruces, como en el lugar en el que Edipo mató al extranjero por el derecho a cruzar primero. Permítanme que enumere esos cruces, aunque los ilustraré no utilizando a Wordsworth sino *Domination of Black* de Stevens, con el que comencé este ensayo. También los describiré, no en términos del tropo sino en los de la defensa psicoanalítica, siguiendo el mismo esquema que presenté en *A Map of Misreading*.

El cruce, traducido desde lo abstracto al mundo de imágenes del poema, se dirige a los dilemas mentales que surgen al confrontar la muerte, o la muerte del amor, o la muerte del don creativo, pero en orden inverso. El primer cruce, al que yo he llamado Cruce de Elección, confronta la muerte del don creativo y busca respuesta para la pregunta, «¿sigo siendo un poeta?» o, tal vez, «¿soy verdaderamente un poeta?». Éste es el cruce entre la ironía y la sinécdoque o, psicológicamente, entre la formación de una reacción –mediante la que nos defendemos de nuestros propios instintos manifestando lo opuesto a lo que tememos o queremos– y el volverse contra uno mismo, que habitualmente es un ejercicio de sadomasoquismo.

El segundo cruce, que he denominado el Cruce del Solipsismo, se enfrenta a la muerte del amor e intenta responder a la pregunta, «¿soy capaz de amar a alguien más que a mí mismo?». Se trata del cruce entre la metonimia y la hipérbole o, defensivamente, entre los movimientos regresivos y aislantes de la propia psique y la represión del instinto que aumenta, sublimemente, la inconsciencia individual a costa de todo afecto gregario.

El tercer y último cruce, que he llamado Cruce de Identificación, tiene lugar entre la metáfora y la metalepsis o, psicoanalíticamente, entre la sublimación y la introspección, es decir, entre la sustitución de las labores de los propios instintos prohibidos y el acto psíquico de identificarse con algo o alguien ajeno a uno mismo que el tiempo parece haber dejado congelado, devuelto al pasado o lanzado al futuro. El dilema, en este caso, es la confrontación de la mortalidad, de la muerte total, y los instintos prohibidos son la tendencia a la muerte, la autodestructividad que para Freud se encontraba «más allá del principio del placer».

Debo añadir que creo que cada uno de estos cruces tienen tres marcas características en casi todos los poemas en los que aparecen. Éstas son:

1) Un movimiento dialéctico de los sentidos, normalmente entre la vista y el oído, aunque algunas veces se trata de distintos grados en la claridad de la visión.
2) Un movimiento de oscilación entre las teorías mimética y expresiva de la representación poética, entre la lámpara y el espejo, para emplear la terminología que M. H. Abrams derivara de Yeats.
3) Un movimiento hacia un grado incluso mayor de introversión del yo, sin importar lo introvertido que fuera el punto de partida.

Concluiré volviendo al texto de Stevens, *Domination of Black*, para trazar estos tres cruces, estos tres momentos o lugares negativos en donde su retórica es más disyuntiva y, paradójicamente, su significado se fortifica, es decir, donde el pensamiento poético o disyuntivo encuentra mayor intensidad. El Cruce de Elección tiene lugar en *Domination of Black* en la primera estrofa, entre «como las propias hojas / que giraban al viento» y «Sí: pero el color de las densas cicutas / llegó de repente», pues ésta es la primera crisis o punto de cambio del poema en el que Stevens confronta el miedo de no llegar a ser un poeta o de no poder mantener su propia poeticidad. En la dialéctica de los sentidos pasa de la vista al sonido, anunciando la amenaza de escuchar el canto de los pavos reales. En las luchas de un creciente yo interior, siente la amenaza de perder su identidad por medio de la pérdida de la voz. Como poeta se mueve desde la mímesis de las hojas caídas al expresivo canto de los pavos reales, un canto al que se une el de sus propios poemas. Habiendo visto que éste es un Cruce de Elección, realizado exitosamente, podemos explicar el «sí» disyuntivo que se convierte en una afirmación de fuerza, en una evidencia de la elección poética. Al comienzo de la segunda estrofa Stevens plantea el Cruce de Solipsismo, encontrando un camino después de pasar su constante tentación de conocer tanto la exterioridad de la naturaleza como la existencia irreal de otros yo. La disyunción tiene lugar entre «se deslizaron a través del cuarto, / mientras se desprendían de las ramas las cicutas / hasta cubrir el suelo» y «oí el grito de los pavos reales». Una vez más el movimiento se realiza desde la vista al oído (con mayor urgencia que antes) y también, una vez más, desde la mímesis a la expresividad, pero el movimiento de interiorización se invierte al volver a aproximarse la sombra del mundo exterior. La sorpresa del significado resulta más clara en el magnífico tropo «ruidoso fuego» en donde la sinestesia nos conduce hacia un eros perdido, como con frecuencia ocurre en Stevens, pero, en este caso, se trata de un eros dirigido hacia el mundo que *Harmonium* denomina «Florida».

El Cruce de Identificación aparece en la tercera estrofa, entre «vi congregarse a los planetas / al igual que las propias hojas / que giraban al viento» y

«vi llegar la noche», con su proyección hacia la mortalidad. Anteriormente cité la prolepsis de *The Auroras of Autumn* en «sentí miedo», pero la cualidad especial del temor en *Domination of Black* se encuentra en que procede de una especial forma de mirar, una vez más semejante al mirar de *The Auroras of Autumn*. Se trata de un mirar que escucha porque recuerda un canto, resultando disyuntivo respecto a «vi congregarse a los planetas». Junto al miedo se encuentra el sentido de una mímesis perdida y el sentimiento de que la interiorización final es la de la muerte. El Cruce por Identificación presenta un tropo defensivo hacia la muerte y a favor de ella, confirmando la ambivalencia del hipotético, aunque romántico, «instinto de muerte» de Freud.

Creo que cuanto más afectada se ve la poesía por el sentido de postrimería, su retórica se hace más disyuntiva. La historia formal de la retórica nos dice poco respecto a la disyuntividad, dado que, tanto si ha sido analizada como sistema de tropos o como persuasión, siempre ha sido tratada como si fuera, primordialmente, conjuntiva, como si una figuración se uniera a la siguiente sin accidentes entre, por ejemplo, el pensamiento irónico y el sinecdótico (alegórico o simbólico).

En trabajos anteriores he descrito el paradigma del poema-crisis de la postilustración como una progresión definida de seis tropos que, a su vez, funcionan como tropos de cada uno de los poetas respecto a los seis días de la Creación. Evidentemente, no estoy diciendo que todo poema de importancia en inglés durante los últimos doscientos años siga una disposición predeterminada de tropos. Las variaciones son numerosas y las permutaciones abundan, pero, sin embargo, existe un patrón de esa disposición que es conjuntivo, resultando innecesario recordar que las palabras «junta» y «juntura» tienen la misma raíz indoeuropea que *yoga*, raíz con el significado de «unión». Siempre existe, frente a la interrelación unificadora de los pasos que siguen los tropos en la disposición del significado, un movimiento disyuntivo o intertrópico que es un elemento ausente en nuestra comprensión del proceso de lectura. La gramática de Stevens es tan disyuntiva como conjuntiva tiende a ser su sintaxis. Su sintaxis afirma; su gramática es fuertemente condicional y reductiva; su retórica, de un complejo equilibrio, se hace cada vez más disyuntiva según avanza su poesía. Espero haber demostrado que una teoría de los cruces nos puede ayudar a entender que su poesía es más verdadera y extraña de lo que hasta ahora pensábamos.

Teoría de la historia literaria y Comparatismo

René Wellek, crítico e historiador literario de origen checo, nace en Viena en 1903 y estudia después en la Universidad de Praga. Amplía estudios en Inglaterra entre 1924 y 1925 y luego marcha a los Estados Unidos, donde completa su formación en 1930. Comienza su actividad docente en la Universidad de Princeton. Entre 1930 y 1935 es un miembro activo del Círculo Lingüístico de Praga, del que forman parte Mukařovskỳ y Jakobson. Desde 1935 hasta 1939 es profesor de lengua y literatura checa en la Universidad de Londres. Tras el estallido de la guerra, regresa a los Estados Unidos. Desde 1946 enseña literatura comparada y eslava en la Universidad de Yale, de cuyo departamento de literatura comparada es director. Su gusto por el diacronismo de la «historia literaria» le viene sin duda de Mukařovskỳ. Su fidelidad a la estructura lingüística de lo literario, de Jakobson. Pero su pasión primera fue Kant y la concepción autónoma del fenómeno estético. Entre sus libros destacan: *Immanuel Kant in England* (1931), *The Rise of English Literary History* (1941), *Theory of Literature* (1949), en colaboración con Austin Warren, y *A History of Modern Criticism (1750-1950)* (1955). Wellek defiende una visión historicista e inmanente de la literatura. Su gran erudición literaria y filosófica, su poliglosia, su inmensa pulcritud genealogista, se dieron cita en la redacción de los cuatro volúmenes que constituyen su historia de la crítica moderna. Este estudio decisivo se convirtió en el *vademecum*, a veces inconfensado, de toda una generación de críticos (Abram, Frye, Bloom, De Man), que aprendieron allí a sortear los peligros del intuicionismo, ejerciendo comparatismo y mirando a las fuentes filosóficas que alimentan el discurso literario. El volumen dedicado al romanticismo sigue siendo un estudio clásico. En su comprensión rigurosa de las relaciones culturales entre Alemania e Inglaterra, Wellek desplegó un rico tapiz de conexiones que nos permite, todavía hoy, comprender mejor las ideas de modernidad y de Europa. En su *Theory of Literature* (1949), Wellek y Austin atacaban las visiones sociológicas de la literatura y defendían una mirada inmanente sobre el texto literario, una posición que Wellek ya defendiera en su ensayo temprano «Theory of Literary History» (1936). En él abogaba por una cierta monumentalización estética del objeto literario, por una mirada intrínseca que lo aislase del documentalismo histórico. Su *Teoría de la literatura* fue considerado como la más rigurosa y sintética exposición del credo de los New Critics, por mucho que Wellek se opusiera a esta identificación, dada su inclinación panorámica, diacrónica y comparatista. En su controvertida conferencia «The Crisis of Comparative Literature» (1958) repudió la cuantificación mecánica y el positivismo factual en los estudios literarios, abogando por una atención a la literaridad estructural de los textos, procedan de donde procedan. En su empeño, lleno de alerta epistemológica (de filiación kantiana) y algo de fracaso anticipado, se perfila la ambición de una generación de críticos, como Frye, que buscaron en los años cincuenta sentar las bases de una ciencia de la literatura. En ensayos como «The Mode of Existence of the Literary Work of Art» (1942), Wellek combatía también el relativismo psicológico de I. A. Richards. La propuesta de Wellek, de filiación saussureana, asegura que la obra de arte no es ni real, ni mental, ni ideal, sino un sistema de normas y existencia intersubjetiva. La posición teórica de Wellek fluctúa entre la atención inmanente a la sincronía y la visión diacrónica, en una oscilación conflictiva e irresuelta propia de la teoría moderna. Otros libros importantes son *The Attack on Literature* (1982), *Concepts of Criticism* (1963), *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations between Germany, England, and the United States during the 19th Century* (1965), *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (1970), *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács and Ingarden* (1981) y *The Rise of English in Literary History* (1941).

René Wellek

Teoría literaria, crítica e historia*

En mi libro *Theory of Literature*[1] procuré exponer las diferencias entre algunas de las principales ramas del estudio literario. «En primer lugar –afirmaba– existe una diferencia entre la literatura considerada como un orden simultáneo y la literatura considerada primordialmente como un conjunto de obras ordenadas cronológicamente y como partes integrales del proceso histórico. Además, también existe otra diferencia entre el estudio de los principios y criterios de la literatura y el estudio de las obras de arte literario en sí, sea que las estudiemos aisladamente o en series cronológicas.»

La «teoría literaria» es el estudio de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios y afines, mientras que los estudios de las obras de arte en sí, son o «crítica literaria» (primordialmente estática en su enfoque) o «historia literaria». Por supuesto, la «crítica literaria» con frecuencia es empleada de tal modo que abarca a la teoría literaria»[2]. Defendí la necesidad de que las tres disciplinas colaborasen ente sí: «Están tan completamente interrelacionadas que es inconcebible la teoría literaria sin la crítica o la historia, o la crítica sin la teoría o la historia, o esta última sin las dos primeras», y concluía, con cierta ingenuidad, que «estas diferencias se manifiestan con toda claridad y, antes bien, son ampliamente aceptadas» (pp. 30-31).

Desde que esas páginas fueron escritas se han hecho muchos esfuerzos o para eliminar estas diferencias o para hacer reclamos más o menos totalitarios a favor de alguna de estas disciplinas: para afirmar, por ejemplo, que sólo hay historia o crítica sola y sólo la teoría, o, cuando menos, para reducir el trío a un dúo y afirmar que sólo existe teoría e historia o sólo crítica e historia. En gran medida, este debate es puramente verbalista: otro ejemplo de la increíble confusión de lenguas, la verdadera Torre de Babel a la cual considero uno de los rasgos más nefastos de nuestra civilización. No vale la pena intentar desenredar estas confusiones si no señalan los verdaderos problemas. Los desacuerdos terminológicos son inevitables, especialmente si consideramos las diferentes asociaciones y alcances de tales términos en las lenguas europeas más importantes. Por ejemplo, el término *Literaturwissenschaft* ha conservado

---

* Texto tomado de R. WELLEK, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, trad. L. López Oliver, Barcelona, Laia, 1983, pp. 7-17.

[1] René WELLEK y Austin WARREN, *Theory of Literature*, Nueva York, 1949 [ed. cast.: *Teoría literaria,* Madrid, Gredos, 1959].

[2] En ese sentido he utilizado ampliamente el término, en mi *History of Modern Criticism*, New Haven, 1955 [ed. cast.: *Historia de crítica moderna*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1959, 1962, 1972].

en alemán su antiguo significado de conocimiento sistemático. Pero yo defendería el término inglés «teoría literaria» («literary theory») como preferible al de «ciencia de la literatura», porque el de «ciencia», en inglés, ha llegado a estar restringido a las ciencias naturales y sugiere una emulación de los métodos y objetivos de las ciencias naturales los cuales resultan, para los estudios literarios, tan insensatos como desorientadores. El término «investigación literaria», como posible traducción o alternativa a *Literaturwissenschaft*, parece también desaconsejable ya que parece excluir la crítica, la evaluación y la teoría. Un «erudito» ha dejado de ser el hombre tan amplio y sabio como aspiraba Emerson fuese el intelectual norteamericano. Asimismo, el término «teoría literaria» es preferible a «poética», ya que, en inglés, el término «poesía» está todavía restringido al verso y no ha adquirido el amplio significado del alemán *Dichtung*. «Poética» parece excluir la teoría de géneros como la novela o el ensayo y, además, presenta la dificultad de evocar la preceptiva poética: un conjunto de principios obligatorios para los poetas profesionales.

No tengo la intención de desarrollar aquí, en extenso, la historia del término «crítica», puesto que constituye el tema del segundo de los ensayos de este volumen[2bis]. En inglés, el término crítica se usa con frecuencia para incluir la teoría literaria y la poesía. Este uso es raro en alemán, en el que el término *Literaturkritik* es comúnmente entendido en el muy limitado sentido de la crítica diaria. Podría ser interesante demostrar cómo esta restricción ha tenido lugar. En Alemania, Lessing, ciertamente, y los Schlegel se creían críticos literarios, pero, aparentemente, el prestigio abrumador de la filosofía alemana, en particular el del sistema hegeliano, combinado con el establecimiento de una historiografía literaria especializada, llevó a una clara distinción entre la estética filosófica y la poética, por una parte, y la investigación, por la otra, mientras que la «crítica» –manejada por un periodismo orientado políticamente durante la década del treinta del siglo XIX– rebajó su calidad al convertirse en algo exclusivamente práctico, al servicio de fines del momento. El crítico deviene en un intermediario, en un secretario, hasta en un sirviente del público. En Alemania, el fallecido Werner Milch, en su ensayo *Literaturkritik und literaturgeschichte*[3], intentó rescatar el término al defender a la «crítica literaria» como una forma artística específica, como un género literario. Su característica distintiva es que en la crítica todo debe relacionarse con *nosotros,* mientras que, en la historia literaria, se

---

[2bis] [Se refiere al artículo «Term and Concept of Literary Criticism», recogido en su libro *Concepts of Criticism*. Ed. cast.: *Conceptos de crítica*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, 1968.]

[3] *Germanisch-romanische Monatsschrift* 18 (1930), pp. 1-15, reimpreso en *Kleine Schriften zur Literatur und Geistesgeschichte*, Heidelberg, 1957, pp. 9-24.

concibe a la literatura como propia de un periodo, enjuiciada sólo en relación con éste. El único criterio de la crítica es el sentimiento personal, la experiencia, la palabra mágica alemana: *Erlebnis*. Pero Milch casi no considera la diferencia entre la crítica literaria y la teoría. Rechaza una «ciencia de la literatura» general, ya que todo conocimiento sobre la literatura tiene su sitio en la historia y a la poética no se la puede divorciar de las relaciones históricas.

Admito que el estudio de Milch plantea interesantes problemas históricos sobre las formas en que han sido transmitidas las ideas de la crítica, y que se plantea un problema real en el debate sobre si la crítica es un arte o una ciencia (en el antiguo sentido amplio). Me contentaré con afirmar aquí que la crítica ha sido transmitida en las más disímiles formas artísticas, hasta en poemas como los de Horacio, Vida y Pope, o en breves aforismos, como los de Friedrich Schlegel, o en tratados escritos en un lenguaje abstracto, prosaico e incluso de pésima calidad. La historia de la «crítica literaria» *(Rezension)*, como género, plantea problemas de índole histórica y social, pero me parece un error identificar la crítica con esta única forma limitada. Todavía subsiste el problema de la relación entre la crítica y el arte. La sensibilidad hacia el arte forma parte de la crítica: muchas formas críticas requieren la habilidad artística en la composición y el estilo; la imaginación tiene su parte en todo conocimiento y en toda ciencia. Sin embargo, todavía no creo que el crítico sea un artista o que la crítica sea un arte (en el sentido moderno estricto). Su objetivo es el conocimiento intelectual. No crea un mundo imaginativo de ficciones tal como el de la música o el de la poesía. La crítica es un conocimiento conceptual o persigue tal conocimiento. Debe propender, en último término, a un conocimiento sistemático sobre la literatura, a la teoría literaria.

Recientemente, este punto de vista ha sido defendido de modo elocuente por Northrop Frye en la «Polemical Introduction» a su *Anatomy of Criticism*[4], trabajo de teoría literaria que ha sido elogiado como el mejor libro de crítica desde los días de Matthew Arnold.

Frye, de modo convincente, rechaza la opinión de que la teoría literaria y la crítica son una especie de parásitos de la literatura, de que el crítico es un artista *manqué* y da por admitido que «la crítica es una estructura de pensamiento y de conocimiento que se afirma en su propio derecho» (p. 5). Estoy de acuerdo con su posición general, con su creencia en la necesidad de una teoría de la literatura. Sólo quiero argumentar aquí en contra de su intento por convertir la teoría literaria en la única disciplina importante y por expulsar a la crítica (en el sentido de

[4] Princeton, 1957 [ed. cast.: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977].

la crítica de obras en sí) del estudio literario. Frye, por una parte, establece una clara distinción tanto entre la «teoría literaria» como entre «la crítica genuina», la cual procura hacer inteligible a toda la literatura, y por la otra, la clase de crítica que pertenece sólo a la historia del gusto. Evidentemente, Frye le da poca importancia al «crítico público» –Sainte Beuve, Hazlitt, Arnold, etc.–, quien representa al público lector y sólo expresa sus prejuicios. Frye se ríe de la «comidilla literaria que encumbra y abate la reputación de los poetas en un intercambio imaginario de acciones. Ese rico inversor, el señor Eliot, después de abaratar a Milton en el mercado, ahora lo está comprando de nuevo; Donne ha alcanzado probablemente su cima y comenzará a descender; Tennyson podrá resistir una pequeña sacudida pero las acciones de Shelley todavía son difíciles de vender» (p. 18). Evidentemente, Frye tiene razón al ridiculizar al «tiovivo del gusto», pero debe estar equivocado al concluir que «puesto que la historia del gusto no tiene conexión orgánica con la crítica, puede ser fácilmente separada de ella».

En mi *History of Modern Criticism* he puesto de manifiesto que tal cosa no puede hacerse[5]. El punto de vista de Frye de que «el estudio de la literatura jamás puede fundamentarse en juicios de valor», me parece bastante equivocado. El mismo Frye admite que la «crítica encontrará pronto y constantemente que Milton es un poeta cuyo estudio es más fructífero y sugestivo que el de Blackmore» (p. 25). Cualquiera que sea su impaciencia ante las opiniones literarias arbitrarias o ante la anarquía de las clasificaciones, no puedo comprender cómo la separación que parece defender sea factible en la práctica. A las teorías literarias, a los principios, a los criterios no se puede llegar *in vacuo*; cada crítico de la historia ha desarrollado su teoría en contacto (como lo ha hecho el mismo Frye) con las obras de arte en sí, las cuales ha debido seleccionar, interpretar, analizar y, después de todo, enjuiciar. Las opiniones literarias, las clasificaciones y los juicios de un crítico se afianzan, confirman y desarrollan en virtud de sus teorías, y las teorías se derivan, se sustentan, se representan, se hacen realidad y se admiten en virtud de las obras de arte. El abandono, por parte de Frye, en su *Anatomy of Criticism*, de críticas específicas, de juicios, de evaluaciones, por la arbitraria, irracional y carente de sentido «historia del gusto», me parece tan indefendible como los recientes esfuerzos por dudar de toda la teoría literaria y asimilar todo estudio literario a la historia.

Por los años cuarenta, durante el apogeo de la Nueva Crítica norteamericana, la investigación histórica se encontraba a la defensiva. Mucho se hizo para reafirmar los derechos de la crítica y de la teoría literaria y para

[5] El señor Frye deseaba aparentemente en su muy generosa crítica que yo hubiera hecho tal cosa. Cfr. *Virginia Quarterly* 32 (1956), pp. 310-315.

disminuir aquel énfasis abrumador sobre el transfondo biográfico e histórico. En las universidades, un manual, el de Brooks y Warrens, titulado *Understanding Poetry* (1938)[6], significó la señal del cambio. Creo que mi *Theory of Literature* (1949) fue aceptada ampliamente como un ataque contra los métodos «extrínsecos», como el repudio a la «historia literaria», aunque el libro en verdad contiene, al final, un capítulo sobre «historia literaria» en el que argumento, enfáticamente, en contra del abandono de esta disciplina y propongo una teoría de una historia literaria nueva, menos superficial. Pero en los últimos años la situación se ha invertido, y la crítica, la teoría literaria, toda la tarea de interpretar y evaluar la literatura como un orden simultáneo ha sido puesta en duda y rechazada. La Nueva Crítica norteamericana, y en verdad cualquier tipo de crítica, se encuentra hoy a la defensiva. El tipo de estudio caracterizado por la disputa sobre la interpretación de pasajes específicos o de poemas se mueve en un nivel empírico. El problema teórico se plantea, con frecuencia, en términos demasiado amplios y vagos. Un títere aparece en escena: el Nuevo Crítico, quien supuestamente niega que una obra de arte pueda ser iluminada, bajo ningún aspecto, por el conocimiento histórico. Es fácil, entonces, demostrar que los poemas no han sido comprendidos porque el significado de una palabra obsoleta pasó inadvertido o una alusión histórica o biográfica fue ignorada o mal leída. Pero no creo haya existido alguna vez algún «nuevo» crítico de nombre que haya asumido la posición que le ha sido imputada. Los Nuevos Críticos, correctamente me parece, han argumentado que una obra literaria es una estructura verbal de cierta coherencia e integridad, y que el estudio literario ha llegado a ser, a menudo, algo completamente ajeno a este significado total, que demasiado a menudo ha profundizado en el campo de la información externa de la biografía, las condiciones sociales, el transfondo histórico, etc. Pero este argumento de los Nuevos Críticos no significa ni puede ser entendido como la negación de la pertinencia de la información histórica en el problema de la interpretación poética. Las palabras tienen su historia; los géneros y las formas provienen de una tradición; los poemas se refieren, con frecuencia, a realidades contemporáneas. Cleanth Brooks –un Nuevos Críticos que en verdad se ha dedicado a la lectura rigurosa de la poesía– ha demostrado, en toda una serie de ensayos (principalmente sobre poemas del siglo XVIII), y de manera bastante precisa, algunas de las vías en que la información histórica puede ser necesaria para la comprensión de determinados poemas. En un estudio de la *Oda a Horacio*, de Marvell[7], Brooks constantemente recurre a la situación histórica para interpretarla, aunque –y muy correctamente– es bastante cuidadoso en la distinción entre el significado exacto del poema y la supuesta actitud de Marvell hacia Cromwell y Carlos I. Brooks sostiene que «el crítico necesita de la ayuda del historiador, toda la ayuda obtenible», pero insiste en que «el poema ha de ser leído como tal, que lo que dice es algo que el crítico debe dilucidar, y que ninguna cantidad de evidencia histórica en sí puede, a fin de cuentas, determinar lo que el poema dice» (p. 155). Esto parece ser una actitud conciliadora y razonable que se adhiere con firmeza al punto de vista de la crítica y, a pesar de eso, admite el valor auxiliar de la información histórica y, por supuesto, no niega la actividad, por separado, de la historia literaria.

Sin embargo, por lo general, los defensores del punto de vista histórico están insatisfechos con una concesión como ésa. Nos recuerdan, a viva voz, que una obra literaria puede ser interpretada sólo a la luz de la historia y que el desconocimiento de ésta falsea la lectura de la obra. En estos términos, Rosemond Tuve, en tres eruditas obras[8], ha mantenido una batalla continua en contra de los lectores modernos de los poetas metafísicos y de Milton. Pero los problemas por ella debatidos están lejos de aclarar definitivamente los conflictos entre la investigación histórica y la crítica moderna. Por ejemplo, en su ataque contra la lectura hecha por Empson del «Sacrifice», de Herbert[9], lleva la ventaja no porque ella sea una historiadora y Empson un crítico, sino porque Empson es arbitrario, voluntarioso y caprichoso lector de poesía que no desea o es incapaz de considerar el texto como un todo sino que corre tras toda suerte de especulaciones y asociaciones. «Toda la cuestión freudiana –dice Empson al descuido–, qué diversión.» El verso en el que Cristo se queja al decir: «El hombre robó el fruto pero yo debo subir al árbol», para Empson significa que Cristo está «efectuando el robo, que lejos de estar sin pecado, él es el Prometeo y el criminal», que «Cristo está escalando como Jack la enredadera de guisantes, y llevando a su pueblo de regreso al cielo». Cristo es «evidentemente más pequeño que el hombre y de todos modos más pequeño que Eva, quien pudo arrancar el fruto sin subir al árbol [...] el hijo que roba el huerto de su padre es un símbolo de incesto», etc. (p. 294). La señorita Tuve parece tener razón al insistir en que la expresión «debo subir al árbol» significa solamente «debo ascender a la cruz» y que «debo» no implica la pequeñez de Cristo o un infantilismo de su parte, sino que se refiere al mandato de Dios. La señorita Tuve recurre, plausiblemente, al concepto de *figura* de la tipología: era Adán considerado como el tipo de Cristo. Cristo fue el segundo

[6] Cleanth BROOKS, Jr. y R. P. WARREN, *Understanding Poetry; an Anthology for College Students*, Nueva York, 1938.

[7] *Literary Criticism*, en *English Institute Essays*, 1946, Nueva York, 1947, pp. 127-158.

[8] *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947; *A Reading of George Herbert*, Chicago, 1952; *Images and Themes in Five Poems by Milton*, Cambridge, Mass., 1957.

[9] En William EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, Londres, 1930, pp. 286 ss.

Adán, la Cruz el otro árbol. La señorita Tuve atesora, en su *A Reading of George Herbert*, una riqueza de erudición, suficiente como para demostrar que hay frases litúrgicas, poemas medievales ingleses y latinos, tratados devocionales, etc., que se adelantan a la situación general del poema de Herbert, y que aun múltiples detalles del lamento de Cristo pueden encontrarse, mucho antes que en el de Herbert, en textos que probablemente éste nunca vio, así como en textos que pudo haber conocido o que conoció con toda certeza como pastor anglicano que era. Todo esto es útil y aun impresionante como estudio de las fuentes y las convenciones, pero con toda seguridad no demuestra lo que ella aparentemente espera demostrar: que el poema de Herbert carece, en cierto modo, de originalidad y que Empson se equivoca al hablar del «método de Herbert» y de su «singularidad». Empson, en su astuta réplica[10], muy apropiadamente aduce que ningún tipo de estudio del trasfondo puede solucionar el problema de valor poético. Lo que está planteado no es un conflicto entre la historia y la crítica sino problemas empíricos sobre la exactitud o inexactitud de algunas interpretaciones. Creo debe admitirse que Empson justificó ampliamente la acusación que se le hiciera de haber leído mal, pero entonces habría que decir en su defensa que nadie, literalmente nadie, ha comentado todavía ese poema al detalle y que el método de Empson, así sea atomístico, asociativo y arbitrario, como en efecto lo es, constituye al menos un ingenioso esfuerzo por lograr asir el problema del significado. La «lectura textual» ha llevado a pedanterías y aberraciones, como cualquiera de los otros métodos de investigación; pero es seguro apoyarse en ella, ya que cualquier rama del conocimiento puede avanzar y ha avanzado sólo por una inspección cuidadosa y minuciosa de sus objetos, colocando las cosas bajo el microscopio aunque los lectores comunes o aun estudiantes y profesores puedan fatigarse, con frecuencia, por el procedimiento.

Pero estos debates, como los debates entre los críticos de Chicago y los Nuevos Críticos norteamericanos o entre los críticos de Chicago y los *mitógrafos*, atañen más bien a los problemas específicos de interpretación que a nuestro debate más amplio sobre la relación entre la teoría, la crítica y la historia. Problemas mayores y más difíciles son los planteados por aquellos que han abrazado el credo del «historicismo», el cual, después de una larga trayectoria en Alemania e Italia, después de las formulaciones teóricas de Dilthey, Windelband, Rickert, Max Weber, Troeltsch, Meinecke y Croce, ha arribado finalmente a los Estados Unidos y ha sido acogido por los estudiosos de la literatura casi como una nueva religión. Para dar un ejemplo característico reciente, Roy Harvey Pearce, en un artículo *Historicism Once More*[11] –elogiado y respaldado por J. C. Ramson, de modo bastante extraño–, propone un nuevo historicismo y concluye citando un poema de Robert Penn Warren con esta frase cimera: «El mundo es real. Está allí» (*Promises*, 2).

[10] *Kenyon Review* 12 (1950), pp. 735-738.
[11] *Ibid.* 20 (1958), pp. 554-591.

Warren, difícilmente un enemigo de la Nueva Crítica, es citado como el testimonio clave del «historicismo», aunque su exquisito poema no tiene nada que ver con el historicismo y simplemente comunica, poderosa y conmovedoramente, una sensación de la realidad del pasado que pudiera concebirse más bien como «existencial». Este poema hace énfasis en el tipo de comprensión y admiración sobre el que insistiera Carlyle en muchos de sus últimos escritos después de haber renunciado a su primera adhesión al historicismo alemán. Para citar los ejemplos de Carlyle: el doctor Johnson dijo en realidad a la prostituta, «No, no, querida, no lo haré»; Carlos I realmente pasó la noche en un establo con un campesino en 1651; el rey Kackland «estaba verdaderamente allí» en St. Edmundsbury, y entregó «*tredecim sterling* (trece libras esterlinas), como si fuera poco, y pasó y miró en una y otra dirección, y todo un mundo estaba pasando y viéndolo»[12]. Pero tal admiración, apropiada al poeta o a Carlyle, es sólo el comienzo del historicismo considerado como un método o como una filosofía. El historicismo de Pearce es una mezcla confusa de existencialismo e historicismo, una madeja de ampulosas afirmaciones sobre la humanidad, sobre la posibilidad de la literatura, y así por el estilo, con el estribillo polémico permanente de que «la crítica es una forma del estudio histórico» (p. 568). No vale la pena intentar desenredar los irremediables embrollos del sorprendente menestrón que Pearce hace con la existencia, la escatología, la historia, el «fundamento creador de todos los valores», y toda la horripilante mezcla de Rudolph Bultmann, Américo Castro, Kenneth Burke y Walter J. Ong., S. J., todos estos citados en una página. Es mejor volver a un defensor sagaz y avezado del credo historicista como el finado Erich Auerbach, mi colega y amigo.

Auerbach define con máxima claridad el credo historicista en su crítica a mi *History of Modern Criticism*[13] –algunas de cuyas formulaciones, sin una referencia explícita a mi obra, se convirtieron en la introducción a su libro póstumo *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*[14], y en su artículo en inglés titulado: «Vico's Contribution to Literary Criticism»[15]. Dice Auerbach:

[12] CARLYLE, *Works*, edición centenaria, Londres, 1898-1899; *Essays* 3, pp. 54-56; *Past and Present*, p. 46.
[13] *Romanische Forschungen* 62 (1956), pp. 387-397.
[14] Berna, 1958 [ed. cast.: *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la edad media*, Barcelona, Seix Barral, 1969].
[15] *Studia philologica et literaria in honorem L. Spitzer*, A. G. Hatcher y K. L. Selig (eds.), Berna, 1958, pp. 31-37.

Nuestra tendencia historicista de sentir y de juzgar está tan profundamente arraigada en nosotros que ya no somos conscientes de ella. Disfrutamos el arte, la poesía y la música de muchos pueblos y épocas diferentes con igual preparación para comprenderlos [...] La diversidad de periodos y civilizaciones no nos asusta ya [...] Es cierto que la comprensión según la perspectiva histórica falla tan pronto como los intereses políticos se ven comprometidos; pero de otra manera, especialmente en cuestiones estéticas, nuestra capacidad historicista de adaptación a las más variadas formas de la belleza casi no tiene límites [...] Pero la tendencia a olvidar o a ignorar la perspectiva histórica está extendida y, especialmente entre los críticos literarios, está unida a la antipatía predominante hacia la filología tipo siglo XIX, esa filología que está siendo considerada como la personificación y el producto del historicismo. Así, muchos creen que el historicismo lleva a una pedantería de anticuario, a la sobreestimación del detalle biográfico, a una completa indiferencia hacia los valores de la obra de arte; en consecuencia, a la carencia total de categorías por las cuales juzgar, y finalmente, a un eclecticismo arbitrario. [Pero] es una equivocación creer que el relativismo o la perspectiva histórica nos incapacita para valorar y juzgar la obra de arte, que conduce al eclecticismo arbitrario y que necesitamos, para juzgar, categorías fijas y absolutas. Historicismo no quiere decir eclecticismo [...] Cada historiador (podemos también llamarlo con la terminología de Vico, filólogo) ha de emprender esta tarea por sí mismo, puesto que el relativismo histórico presenta un doble aspecto: se refiere tanto al historiador que comprende como a los fenómenos que deben ser comprendidos. Este es un relativismo extremo, pero no debemos temerlo [...] El historiador no llega a ser incapaz de juzgar; aprende lo que significa juzgar. En verdad, pronto cesará de juzgar según categorías abstractas y ahistóricas; hasta cesará de buscar tales categorías de juicio. Esa común calidad humana, común a las más perfectas obras de los periodos particulares, la cual por sí sola fundamentaría tales categorías, puede ser aprehendida solamente en sus formas particulares, o si no como un proceso dialéctico de la historia; su índole abstracta no puede ser expresada en términos significativos exactos. Es en el material en sí donde aprenderá a extraer las categorías o los conceptos que necesita para describir y distinguir los diferentes fenómenos. Estos conceptos no son absolutos; son elásticos y provisionales, modificables así como cambia la historia. Pero bastarán para permitirnos descubrir lo que significan los diferentes fenómenos dentro de su propio periodo, y lo que significan durante los tres mil años de vida humana que sabemos con consciencia literaria; y finalmente, lo que significan para nosotros, aquí y ahora. Ese es un criterio suficiente; también podrá llevar a comprender algo de lo que es común a todos estos fenómenos, pero sería difícil expresarlo de otro modo que no sea como un proceso dialéctico de la historia.

Éste es un enunciado excelente, de expresión moderada, concreto en sus proposiciones, apoyado por la autoridad de un estudioso que conoció la importante tradición alemana y tuvo la experiencia de trabajar según sus cánones. Contiene, sin duda, una dosis de verdad que todos hemos de reconocer, pero todavía despierta dudas fundamentales e insuperables, una insatisfacción definitiva hacia ese «relativismo extremo» aceptado aquí tan resignada y complacientemente. Permítaseme escoger algunos de los problemas planteados y ordenar algunas respuestas a este influyente punto de vista. Permítaseme comenzar por el nivel más abstracto: la afirmación acerca del condicionamiento inevitable del propio punto de vista del historiador, el reconocimiento de nuestra limitada situación en el espacio y en el tiempo, el relativismo elaborado y enfatizado por la «sociología del conocimiento», particularmente por Karl Manheim en *Ideologie und Utopie*[16]. Este tipo de relativismo fue y es valioso en extremo como método para investigar las presuposiciones ocultas y los prejuicios del propio investigador. Pero, ciertamente, sólo puede servir como una advertencia general, como una especie de *memento mori*. Como señala Isaiah Berlin, en un contexto semejante:

> Tales acusaciones (de subjetividad o relativismo) se parecen a las sugestiones, algunas veces expresadas al azar, de que la vida es un sueño. Afirmamos que todo no puede ser un sueño, porque, entonces, sin nada que oponer a los sueños la noción de un sueño pierde toda referencia específica [...] Si todo es subjetivo o relativo, nada puede ser juzgado sino como una cosa cualquiera. Si palabras como las de subjetivo y relativo, parcialidad y prejuicio son términos no de comparación y de contraste –no implican la posibilidad de sus propios contrarios como objetivo (o al menos, menos subjetivo) o desprejuiciado (o al menos, menos prejuiciado)–, ¿qué significado tienen para nosotros?[17]

El simple reconocimiento de lo que A. O. Lovejoy, por medio de un barbarismo formado en base a la analogía de «la categoría egocéntrica», ha llamado la «categoría presente-céntrica»[18], no nos lleva a ninguna parte, simplemente plantea el problema de todo conocimiento; conduce al escepticismo universal, a la inmovilidad teórica. En verdad, el problema del conocimiento y hasta del conocimiento histórico no es tan desesperado. Hay principios universales en la lógica y en las matemáticas tales como dos más dos son cuatro; hay preceptos éticos de validez universal

---

[16] Bonn, 1929 [ed. cast.: *Ideología y utopía*, Madrid, Aguilar, ²1966].

[17] *Historical Inevitability*, Oxford, 1954, p. 61.

[18] A. O. LOVEJOY, «Present Standpoints and Past History», *Journal of Philosophy* 36 (1939), pp. 477-489.

tales como, por ejemplo, el que condena la masacre de gente inocente, y hay muchos principios neutrales verdaderos relativos a la historia y a los asuntos humanos. Hay una diferencia entre la psicología del investigador, sus supuestos prejuicios, su ideología, su perspectiva y la estructura lógica de sus proposiciones. La génesis de una teoría no invalida, necesariamente, su verdad. Los hombres pueden corregir sus prejuicios, criticar sus presuposiciones, superar sus limitaciones temporales y locales, propender a la objetividad, lograr algún conocimiento y verdad. El mundo podrá ser oscuro y misterioso, pero, ciertamente, no es ininteligible por completo.

Ernst Robert Curtius (1886-1956) es uno de los grandes filólogos e historiadores de la literatura de la primera mitad del siglo veinte. Alemán de vocación europeísta, vinculado de joven al círculo poético de Stefan George, Curtius reúne el esteticismo simbolista epocal, de corte afrancesado, con una erudición clásica portentosa. Contemporáneo de Simmel y maestro de Gadamer, Curtius es algo más que un filólogo aplicado. Su obra crítica exhibe una ambición conmemorativa: recorrer y archivar la memoria literaria del humanismo occidental. Su obra más sobresaliente es *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), nacida, según Ezio Raimondi, «del impulso de hacer de la retórica una tópica de la tradición e inducida por la visión de la historia como totalidad. Influido por el método compositivo de Wartburg, Curtius analiza la dialéctica entre la aparente persistencia de los temas y de los arquetipos culturales (concebidos no sin cierto influjo de Jung) y el signo de más profundas pero lentas transformaciones». El concepto eliotiano de tradición y la tipología literaria de Frye son paralelismos evidentes, pero en Curtius alienta un celo adicional. Ya en 1932 publicó *El espíritu alemán en peligro*, libro en el que denuncia «la capitulación de la intelectualidad alemana, el odio a la civilización y sus motivos político-sociales». *Literatura europea* pretende, pues, ser una contribución a la «comprensión de la tradición occidental, en la medida en que esta se manifiesta literariamente», con fines de conservación. Aquí los paralelismos llevan a Steiner, Gadamer, Canetti o Auerbach. Su rasgo distintivo es la consideración del «trasfondo latino», el «sello de Roma», como matriz de la cultura medieval europea. Su método: la filología, «sierva de las ciencias históricas». El resultado es un tapiz admirable en el que se persigue la continuidad de los tópicos y los géneros literarios con erudición y finura analítica, como en su análisis de la «Tópica de lo indecible» o del «Retraso cultural de España». Otros libros de Curtius son *Artículos reunidos de filología románica* (1960), *El espíritu francés en la nueva Europa* y *La cultura francesa*. Este afrancesamiento cultural, pues «sólo Francia nos enseña lo que es literatura», es notable en la atención crítica que ha dispensado a autores como Balzac o Valéry. Testimonio de su admirable ductilidad hermenéutica son los *Ensayos críticos sobre la literatura europea* (1950, 1954), escritos entre 1924 y 1954, dedicados a autores tan diversos como Virgilio, «a la vez romano y suprarromano», hasta Cocteau, «poeta auténtico», cuyo «clasicismo no es una deserción», pasando por Goethe, F. Schlegel, Stefan George, Hofmannsthal, Hesse, Emerson, Unamuno, Ortega, Pérez de Ayala, Joyce, Eliot, Toynbee o Jorge Guillén. Parafraseando a Ortega, afirma: «Por una trágica perversión del instinto, el pueblo español detesta a todo hombre ejemplar». Probable verdad no aplicable a Curtius, cuyo impacto en España ha sido determinante para diversas generaciones de hispanistas y teóricos de la literatura. Después de todo, fue un poema de Manrique el que le puso «en el camino de Roma» («Jorge Manrique und der Kaisergedanke», 1932). Su método crítico puede frustrar a más de uno: «la colaboración entre instinto e inteligencia».

Ernst Robert Curtius

Retórica antigua y literatura comparada*

El miedo a la noche en la Edad Media

La reacción anímica ante las horas del día y las estaciones es distinta según los individuos, las regiones y las épocas. Los poetas suelen hacer encomiásticas loas de la primavera. Pero hay excepciones. Para T. S. Eliot:

> April is the cruellest month**.

Keats prefería el otoño. Swinburne celebró la hora pánica del verano:

> Summer, and noon, and a splendour of silence***.

Hay poetas que aman la mañana, como Wordsworth:

> This City now doth, like a garment, wear****.
> The beauty of the morning [...]

El siglo XVIII descubrió la poesía de la noche[1]. ¿Cómo reaccionaron otras épocas anteriores ante la noche? Dámaso Alonso, que nos ha abierto perspectivas nuevas y tan fecundas en las leyes vitales de la literatura española, dice en sus *Ensayos sobre poesía española*[2]:

> Allá por el año de 1243 Gonzalo de Berceo vivía en su frío Norte. Siempre nos lo imaginamos escribiendo, apresurado, ante el terror medieval de la noche vecina:
>
> los días non son grandes, anochezrá privado:
> escribir en tiniebra es un mester pesado.

¿Podemos, con Dámaso Alonso, concluir de estos versos que Berceo –o la Edad Media en su conjunto– vivía con el miedo al anochecer?

---

* Título original: «Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft», publicado en *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna, Francke Verlag, 1960, pp. 5-22. Traducción de Jesús Espino Nuño.

** Abril es el mes más cruel.

*** Estío, y mediodía, y un esplendor de silencio.

**** Esta Ciudad lleva, como una prenda, puesta la belleza de la mañana...

[1] Paul van Tieghem, *La Poésie de la nuit et des tombeaux*, 1930, pp. 3-203.

[2] Madrid, 1944, p. 29.

¿Estamos ante una declaración personal del poeta? ¿Ante la expresión de un sentimiento subjetivo? Los versos están sacados de la *Vida de Santa Oria*, y vienen precedidos por los siguientes:

> Avemos en el prologo mucho detardado;
> siguamos la estoria, esto es aguisado.

La referencia al día que se va motiva, por tanto, la conclusión del prólogo y conduce a la parte principal. ¿Habrá inventado Berceo este recurso? ¿O aparece también en otros poetas medievales? En mi libro *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*[3] he mencionado algunos casos. Sigeberto de Gembloux (muerto en 1112) concluye el primer libro de su *Passio sanctorum Thebeorum* porque se ha hecho de noche. Como en semejante momento no puede cruzar los Alpes, tiene que terminar. Un autor anónimo pone fin a un poema sobre Londres por la misma razón:

> Cetera pretereo quia preterit hora diei.
> Terminat hora diem, terminat auctor opus.

Gautier de Châtillon concluye su *Alejandreida* con los versos siguientes:

> Phoebus anhelantes convertit ad aequora currus:
> Iam satis est lusum, iam ludum incidere praestat,
> Pierides, alios deinceps modulamina vestra
> Alliciant animos: alium mihi postulo fontem;
> Qui semel exhaustus sitis est medicina secundae.

Así pues, tres variaciones del mismo motivo en la poesía latina de los siglos XI y XII. Consideremos ahora los versos de Berceo bajo otra luz. Comprenden, como nuestros ejemplos latinos, los motivos para poner fin a una composición poética o a una de sus partes. Berceo ha tomado la idea de la técnica literaria de su época. ¿Le ha dado una nota personal? ¿Cierta ingenuidad y probidad? Habría que estudiarlo. Pero tendremos que modificar la conclusión psicológica en el «terror medieval de la noche vecina». Resulta evidente que no se trata de una «experiencia» personal del poeta, sino del uso de una fórmula habitual.

También en el soleado sur puede hacer su aparición el ocaso como fórmula de cierre, sobre todo en una conversación que se desarrolla al aire libre. Ésta es la situación fingida en el *De oratore* de Cicerón. Hacia

---

[3] Berna, A. Francke AG, 1948. Véase p. 98. Remito a este libro para las fuentes de las citas latinas que vienen a continuación.

el final (III 209) dice uno de los interlocutores: «His autem de rebus sol me ille admonuit ut brevior essem, qui ipse iam praecipitans me quoque haec praecipitem paene evolvere coegit». Y también la poesía pastoril utiliza este motivo:

> Maioresque cadunt altis de montibus umbrae.
> Et sol crescentes decedens duplicat umbras.
> Ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae*.

Son los últimos versos de algunas églogas de Virgilio (I, II, X). Garcilaso los varía en su Égloga primera:

> Nunca pusieron fin al triste lloro
> los pastores, ni fueran acabadas
> las canciones que solo el monte oía,
> si mirando las nubes coloradas,
> al trasmontar del sol bordadas de oro,
> no vieran que era ya pasado el día.

También el *Lycidas* de Milton concluye con la caída del sol:

> And now the Sun had stretch'd out all the hills,**
> And now was dropt into the Western bay [...]

Pero incluso las églogas «espirituales» de la Edad Media latina (la *Ecloga Theoduli*, el *Synodicus* de Guarnerio de Basilea, etc.), en las que el lenguaje del ficticio pastor está puesto al servicio de una enseñanza religioso-moral, utilizan el mismo recurso. Todo esto puede estar detrás de los versos de Berceo. El «frío Norte» habría tomado prestado su cliché retórico-poético a los países del Mediterráneo.

Tópica histórica

¿Cómo designaremos un cliché semejante? Valéry Larbaud observa lo siguiente: «Un ouvrage de critique vraiment "scientifique" dont le manque se fait sentir, c'est une sorte de Répertoire des thèmes que nous rencontrons si souvent chez les Lyriques modernes à partir de Pétrarque»[4]. Como prueba de un repertorio de este tipo, Larbaud presenta el tema de *la belle mendiante* (la mendiga hermosa) tal como es tratado por Tristán el Ermitaño (1601-1656), Claudio Achillini (1574-1640) y Philip Ayres (1638-1712). El término «tema» está tomado aquí en sentido musical: una frase melódica sobre la cual se llevan a cabo las variaciones. Pero la palabra tema tiene otros muchos significados, y hay tantos temas y motivos al margen de la lírica, que sería deseable utilizar para el concepto «tema literario» un *terminus technicus* que no se pueda intercambiar por otro. En la parte de la retórica antigua que se ocupa de la «invención» *(inventio)* del material, se dan instrucciones para encontrar los argumentos que se pueden utilizar en el discurso judicial, el panegírico, etc. Las «sedes» de estos argumentos, «de donde tienen que sacarse», son llamadas *loci* por Quintiliano (V 10, 20): «locos appello [...] sedes argumentorum, in quibus latens, ex quibus sunt petenda». Las filones que son útiles para discursos de muy distinto signo se llaman «lugares comunes», *loci communes*, *koinoi topoi*. En la Antigüedad tardía el ámbito del discurso público se limitaba ciertamente al panegírico *(panegyricus)*, pero la retórica se cultivaba con intensidad. Fue admitida en la poesía y en todo tipo de composición, y se convirtió en morfología común de la literatura. En el transcurso de esta evolución, los *loci communes* se hicieron cada vez más importantes y numerosos. De la poesía afluyeron nuevos *topoi* a la retórica. Se catalogaban y enseñaban en las escuelas. La Antigüedad griega ya había desarrollado una doctrina de los *topoi* forenses que se llamaba tópica. Isidoro de Sevilla aún los elogiaba como «mirabile genus operis», maravilla del espíritu humano. Pero la Edad Media no llevó a cabo una codificación general de los *topoi* literarios y poéticos. En la enseñanza se transmitían por vía oral, se ejemplificaban con la lectura de los autores y se utilizaban en la composición de poemas latinos. Y nosotros tenemos que reconstruirlos a partir de los textos medievales. Así, podemos reducir el anuncio de Berceo –voy a concluir el prólogo porque se ha hecho de noche– a un *topos* medieval de cierre y de paso. Propongo el nombre de «tópica histórica» para este modo de considerar las cosas. En ella diferenciaremos *topoi* formales –del tipo «anochecer como causa de la conclusión»– de *topoi* de contenido como *la belle mendiante*. En tanto que investigación comparada de *topoi*, puede conducir, como hemos visto en Berceo, al establecimiento de dependencias históricas.

---

* La versión de Vicente Cristóbal es: «y prolongadas las sombras descienden de la alta montaña, y el sol que se pone duplica las sombras crecientes. Id al redil, ya saciadas, que viene el lucero, id, mis cabras» (Virgilio, *Bucólicas*, Madrid, Cátedra, 1996).

** «Y ahora el sol extiende las colinas y ahora se hunde en la bahía del oeste».

[4] Valéry Larbaud, *Technique*, 1932, p. 79. Reimpreso en Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, 1946, p. 285. «Una obra de crítica verdaderamente "científica" cuya ausencia se hace notar, es una especie de Repertorio de temas que con tanta frecuencia nos topamos en los poetas líricos modernos a partir de Petrarca».

Fórmulas épicas

Esto se confirma, según creo, si examinamos los poemas épicos medievales. Como se sabe, la relación de la épica española con la francesa antigua es un tema discutido. Menéndez Pidal (*Poema de mio Cid*, en Clásicos Castellanos, ^{3}1929, pp. 39-44) reconoce tres casos de imitación del estilo épico francés en el *Cid*: 1) las enumeraciones descriptivas, que comienzan por «veriedes» y tienen su correspondencia en el francés «la veïssiez» (*Roland* 349, 1341, 1399, 1655, 1680, 3387); 2) las «plegarias narrativas»; 3) la fórmula «llorar de los ojos» («plorer des oilz» en la *Chanson de Roland*). Parece que el gran investigador español pretende derivar el primero de estos rasgos estilísticos de la interpretación del juglar: «el verbo "veríais" con que el juglar se dirige a sus oyentes y procura sugerirles una viva representación de lo que va a narrar». Pero la fórmula tiene una respetable antigüedad, pues aparece en Homero (p. e., *Ilíada* IV 223) y luego es adoptada por Virgilio (*Eneida* IV 401):

> Migrantes cernas totaque ex urbe ruentes*.

Macrobio ya había llamado la atención sobre ello: «Saepe Homerus inter narrandum velut ad aliquem dirigit orationem [...] nec hoc Vergilius praetermisit» (*Saturnalia* V 14, 9). Así pues, estamos ante un *topos* antiguo del estilo épico que ha pasado a las *chansons de geste* –en cualquier caso, vía la enseñanza medieval de la retórica y la interpretación de los autores clásicos–. Sobre el citado verso de Virgilio, el comentarista Servio había señalado lo siguiente: «Honesta figura, si rem tertiae personae in secundam referas, hoc est: siquis cernat». Podemos estar seguros de que los autores de la épica medieval en lengua romance habían aprovechado estas referencias de los glosadores y gramáticos antiguos[5].

Al margen de la por mí llamada fórmula *cernas*, en los poemas épicos medievales se encuentran otros elementos estilísticos del mundo antiguo. Entre ellas están las fórmulas de *pathos* que Macrobio había reunido en el capítulo sexto del libro cuarto de sus *Saturnales*. En § 10 ss. menciona:

* «Se les ve de un lado para otro y bajar de toda la ciudad» (Virgilio, *Eneida*, Madrid, Alianza, 1986; versión de Rafael Fontán Barreiro).

[5] Servio ha sido muy utilizado. Georg Baeseche le ha presentado como fuente de la saga «germánica» de Wieland (*Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* LXI [1937], pp. 368-378). La Melibea de la *Celestina* podría tomar su nombre de Meliboea, cuya triste historia cuenta Servio al hablar de *Eneida* I 720. Tal vez se pueda decir lo mismo del modo de morir («semet de tecto praecipitavit»). En Thilo-Hagen I, pp. 200-201.

1. el apóstrofe a las armas (*Eneida* XII 95 s. = *Roland* 2004);
2. la *addubitatio* («quid faciat?», *Eneida* IX 399 = *Roland* 1185, 2812, 2961, 3956);
3. la hipérbole;
4. la *exclamatio* con invocación a los dioses (*Eneida* VI 529; *Roldán* 716, 1849, 3164).

Se podrían citar más ejemplos. Pero lo dicho basta para demostrar que Turoldo, el autor de la *Chanson de Roland*, había ido a la escuela con Virgilio. La fórmula *cernas* se convirtió en él en *la veïssiez*, pasando luego como francesismo[6] a la épica española.

Una «tópica épica» rigurosa podría descubrir otros francesismos en el *Poema de mio Cid*. En los versos 1308 ss. se relata el viaje de Álvar Fáñez de Valencia a Castilla con el sorprendente añadido:

> Dexarévos las posadas, non las quiero contar.

Lo que recuerda a *Le Couronnement Louis*:

> 269 De ses jornees en sai que vos contasse.

En *Aymeri de Narbonne* encontramos (ed. Demaison, 1887):

> 3252 De los jornees en quier fere devis.
> 3492 De lor jornees en vos quier deviser.
> 3828 De ses jornees en vos conterai ja.
> 3900 De los jornees en vos quier a conter.

Así pues, la expresión «voy a pasar por alto los detalles del viaje» aparece por primera vez en *Le Couronemment Louis*, en *Aymeri* se ha convertido en un cliché y el autor del *Cid* parece haberlo adoptado. *Le Couronemment Louis* fue datado por Voretzsch, sin argumentos, *ca.* 1130. Según las investigaciones de Ph. A. Becker, constituye con el *Charroi de Nîmes*, el *Prise d'Orange* y el *Moniage Guillaume* una tetralogía épica de Guillermo inspirada por Saint-Denis y redactada en torno a 1160[7]. El mismo autor data el *Aymeri de Narbonne* en torno a 1170[8]. Si el autor

[6] En castellano en el original. *[N. del T.]*

[7] Philipp August Becker, *Das Werden der Wilhelm- und der Aimerigeste*, 1939 (Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der Sächsisichen Akademie der Wissenschaften XLIV, 1). Para la datación, cfr. p. 59. En su trabajo «Der Liederkreis um Vivien» (*Sitzungsberichte Wien* 1, CCXXIII (1944), p. 45) Becker pasa estas cuatro partes de la vida de Guillermo a los años sesenta del siglo XII.

[8] Becker, *Das Werden der Wilhelm*, cit., p. 118.

del *Cid* ha tomado prestado un *topos* épico del *Couronnement* y el *Aymeri*, no puede haberlo escrito antes de 1170. Por consiguiente, su poema sería treinta años posterior a lo que sostiene Menéndez Pidal.

Creo ver un apoyo en favor de esta hipótesis en otro francesismo. Los infantes de Carrión llegan al robledal de Corpes:

2697 Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,
los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves,
e las bestias fieras que andan aderredor.
Fallaron un vergel con una limpia fuont.

¡Curioso escenario! Un monte alto con fieras salvajes y, en medio, un «vergel»: «huerto con variedad de flores y árboles frutales» *(Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua)*. Menéndez Pidal interpreta «vergel» en los siguientes términos: «sin duda significa una mancha de floresta (álamos, fresnos, etc.) con pradera o verdegal; desconozco otros textos que usen la palabra en esta acepción»[9]. ¿No sería más adecuado reconocer en el francesismo «vergel» el «verger» tan caro a la épica francesa (*Roland* 11, 103, 501)? ¿Acaso hay vergeles y jardines de recreo en el agreste bosque? En cualquier caso, los hay en la literatura. En el *roman* de Tebas (*ca.* 1150) se lee:

2126 Joste le pié d'une montaigne
En un val entre merveillos
Qui mout ert laiz e tenebros [...]
2141 Mout chevauchoent a grant peine,
Quant aventure les ameine
A un vergier que mout ert genz,
Que onc espice en pimenz
Que hon peust trover en dire
De cel vergier en fu a dire.

El huerto de la épica tendría que considerarse a la luz de la descripción medieval de la naturaleza. Trabaja con una serie de accesorios convencionales que, como los decorados de nuestro teatro, deben servir para cualquier asunto: las florestas, fuentes, zonas de hierba, etc., que se utilizan tanto para Shakespeare como para Verdi o Richard Wagner. Entre estos accesorios naturales de la poesía medieval se encuentran los olivos, los pinos, las palmeras y los laureles. Se los ha querido poner en relación con los relatos de mercaderes y peregrinos: «Ce furent assurément leurs récits qui [...] à ces poètes du Nord firent connaître la beauté de l'olivier méditerranéen, qu'avec un goût naïf de l'exotisme et un admirable

[9] *Cantar de mio Cid* II (1911), pp. 894 ss.

mépris de la couleur locales les chansons plantent bravement sur les collines de la Bourgogne et de la Picardie»[10]. Pero ya encontramos estos árboles exóticos en la poesía latina de la época carolingia, y el bosque de la shakespeariana *As You Like It* aún comprende palmeras, olivos... y leones. También las *chansons de geste* están llenas de leones. A una de estas fieras, que viene de Roma, se la llama «un lion d'antiquité» (*Aiol* 1179). ¡Qué acertado! Pues la fauna y la flora exóticas de la Edad Media tienen su origen en el almacén de la poesía y la retórica latinas. Es un elemento tradicional, como la referencia de Berceo a la llegada de la noche.

Las fórmulas épicas que conocíamos pertenecen a distintos niveles estilísticos y temporales. El huerto situado en medio de la floresta selvática no aparece en Francia, como hemos visto, hasta 1150, y lo hace en la versión cortesana de la *Thebais* de Estacio, es decir, en un género que, en tanto que nueva creación, va parejo a la epopeya heroica, un poco anterior. No es éste el lugar para ocuparnos del origen de este *topos*. Baste decir que no procede de las *chansons de geste*, que comprenden también elementos de origen virgiliano, como la fórmula *cernas*. Sin embargo, no forma parte de ellas la fórmula

De lor jornees en vos quier a conter.

Ésta indica que el relato detallado de viajes de los héroes de la épica estaba agotado hacia 1170. Ya no lograba interesar al oyente. Y el autor lo tenía en cuenta. Esto se ve con mayor claridad si comparamos fórmulas semejantes de *praeteritio*. Con motivo de una comida, el *roman* de Tebas dice:

828 Enuiz seroit a desraisnier
Et d'aconter trestoz les mes [...]

O:

4775 En sai conte dire des mes
Qui sovent vindrent et espès.

Fórmulas similares se encuentran en *Les Narbonnais* (3134, 3280, 7801), la *Prise d'Orange* (554) y *Aymeri de Narbonne* (970), entre otros. También las escenas de combate *(androktasien)* se reducen a unas pocas

[10] Marc BLOCH, *La Société féodale. La Formation des liens de dépendance*, 1939, p. 155 [ed. cast.: *La sociedad feudal*, Madrid, Akal, 1988]. «Seguramente fueron estos relatos los que [...] dieron a conocer a estos poetas del Norte la belleza del olivar mediterráneo, que, con un gusto inocente del exotismo y un admirable desprecio por el color local, plantan con osadía sobre las colinas de la Borgoña de la Picardía.»

líneas desde finales del siglo XII. Esto es lo que vemos en el *Perceval* de Chrétien (ed. Hilka, 1932):

2228 Ne sai que plus vos devisasse,
Ne comment avint a chascun,
Ne toz les cos un et un;
Mes la bataille dura mout.

Albert von Stade (siglo XIII) tiene que describir en su *Troilus* una batalla de doce días y lo resuelve en unos pocos versos, añadiendo (III 345 ss.):

Quid juvat assidue clavas, quid tela, quid enses,
Quid mortes, mortis quid numerare modos?
Aut seriem scindet stilus aut fastidia gignet,
Si necis omne genus enumerare velis.

El *Carmen de prodicione Guenonis*, una reelaboración del siglo XIII de la *Chanson de Roland*, resume los combates individuales de *Roland* 1213-1280 con los versos:

167 Samson, Turpinus, Oliverus, Gero, Gerinus
Quinque prosternunt corpora, quisque sua.

Y sigue:

269 Post alii quinque prosternunt corpora quinque
273 Ut mos est, mox quinque fugant et quinque fugantur

Viajes, comidas, combates: desde 1170 ya no se quieren oír relatos detallados sobre estos temas. El gusto cortesano se recrea en el análisis psicológico y en lo maravilloso. La simple relación de los hechos queda relegada. No son más que unas pocas indicaciones sobre la historia del estilo épico en los siglos XII y XIII. Una historia que aún está por escribirse.

PUER SENEX

Una tópica histórica tendrá que plantearse si somos capaces de advertir y de fijar cronológicamente la aparición de nuevos *topoi*. ¡Ahí va un ejemplo! Gregorio Magno abre su vida de san Benito con la frase: «Fuit vir vitae venerabilis [...] ab ipso suae pueritiae tempore cor gerens senile». Para el hombre moderno, que valora la juventud por encima de todo y querría conservarla hasta edad bien avanzada, es un elogio chocante en grado sumo. ¿Cómo debemos entenderlo? Busquemos primero en la

Biblia. De Tobías se cuenta que, siendo el más joven de todos, nunca obró de un modo infantil: «cumque esset junior omnibus... nihil tamen puerile gessit in opere» (I, 4). El Libro de la Sabiduría (4, 8) considera venerable la vejez; sin embargo, no es algo que se pueda medir por los años: «cani sunt sensus hominis», es decir, «para los hombres, la verdadera vejez es la sabiduría». Partiendo de esta sentencia, la patrística desarrolló el ideal de la *canities animae* (san Ambrosio), la *canities morum* (san Agustín) y la *canities sensuum* (Casiano). Prudencio dice en honor de la joven Eulalia, de doce años, que su virtud infantil tomó por ejemplo la sabiduría de los mayores:

Moribus et nimium teneris
Canitiem meditata senum.

No obstante, también Claudiano ensalza a altos dignatarios porque en ellos se unen el ardor de la juventud y el ánimo de un anciano:

Sed gravibus curis animum sortita senilem
Ignea longaevo frenatur corde iuventus[11].

A Claudiano le son ajenos los tonos cristianos. Sus versos dejan entrever la expresión de un sentimiento y unos valores característicos de la tardoantigüedad pagana. En efecto, en Petronio encontramos «senilis in iuvene prudentia» (*Florida* IX 38). ¡Sigamos retrocediendo! Plinio el Joven llora la muerte de una joven de trece años a la que caracterizaban «suavitas puellaris, anilis prudentia, matronalis gravitas» (*Ep.* V 16). Ovidio considera la unión de madurez y juventud un don del cielo que se concede a los césares (Ars amandi I 183 ss.). Virgilio adorna con él al joven Iulo (*Eneida* IX 311):

Ante annos animumque gerens curamque virilem*.

En este y otros versos similares –o, más bien, en el sentimiento subyacente– se puede advertir en embrión el *topos* del *puer senex*. Lo volvemos a encontrar como fórmula hagiográfica en toda la Edad Media. Pero también sirve, como en Claudiano, para usos profanos. Góngora aún celebra a un virrey con las palabras:

Florido en años, en prudencia cano.

---

[11] *Panegyricus* a los cónsules Probino y Olibrio, vv. 154 s.

* «Haciendo gala antes de tiempo de ánimo y cuidado de hombre» (versión de Rafael Fontán Barreiro, cit.).

Así debe manifestarse un elogio. Los *topoi* de elogio constituyen una clase en sí misma. Hunden sus raíces en concepciones ideales de grandeza, dignidad y perfección humanas que cambian con las épocas. El *puer senex* refleja un ideal humano hoy desvaído, cuando no olvidado, en el que quedaba conciliada la oposición natural ente juventud y vejez. En la tardoantigüedad romana lo encontramos por primera vez en Plinio, aunque tiene que haber hecho su aparición en las conciencias en el primer siglo del Imperio, con posterioridad a Virgilio pero antes de Plinio. Cuando, hacia el año 600, Gregorio Magno escribió la vida del padre del monacato occidental, se sentía aún como algo vivo. Posteriormente perdió su contenido experiencial para convertirse en una fórmula retórica. En este caso, el análisis de un *topos* no sólo nos ha llevado a establecer una continuidad retórica que va de Claudiano a Góngora, sino a revelar un ideal de vida tardoantiguo, es decir, a un descubrimiento psicológico. Además habíamos visto que este ideal se encuentra tanto en los estratos más recientes del Antiguo Testamento (el Libro de Tobías es del siglo II o I a.C., y el Libro de la Sabiduría del I a.C.) como en la literatura pagana. ¿Estará su origen en la esfera religiosa? Un vistazo a la historia de las religiones da, en efecto, como resultado que en el Lejano Oriente o en Occidente los dioses y los mesías se conciben como niños o jóvenes ancianos de blancos cabellos. Podría tratarse de una imagen del inconsciente colectivo, un arquetipo en el sentido de C. G. Jung.

También encontramos en numerosas personificaciones femeninas esta unión de juventud y vejez, o bien su interacción (rejuvenecimiento de una anciana). Entre ellas se encuentran la figura de la Iglesia en el *Pastor* de Hermas, la diosa Roma y la Naturaleza en Claudiano[12], o la Filosofía en la *Consolación* de Boecio. Figuras éstas que tienen una numerosa descendencia en la poesía alegórica de la Plena y la Baja Edad Media.

Culteranismo y conceptismo

A menudo, la pervivencia de los elementos estilísticos de la Antigüedad tardía se rastrea hasta el siglo XVII. El «en prudencia cano» de Góngora es un ejemplo. Pero no se trata de un hecho aislado. El manierismo literario de España retoma el ideal estilístico de la época imperial y se sirve de su terminología. Ovidio llama a sus poemas «culta carmina» (*Ars amandi* 3, 341). Marcial infunde ánimo a un poeta (I 25, 1 s.):

> et cultum docto pectore profer opus.

[12] *De bello Gildonico* I, 17-212, y *De consulatu Stilichonis* II, 431 ss.

El cultismo[13] podía invocar la doctrina de Quintiliano sobre los tres grados de ornato del discurso: «eius primi gradus sunt in eo quod velis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haes nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum» (VIII 3, 61). Aquí encontramos puestos uno al lado del otro los términos «concipere» y «cultus». Junto a Quintiliano, la gran autoridad de Occidente era, como se sabe, Marciano Capella. Cuando da entrada a la matrona Retórica, describe el efecto de su discurso (428): «Audire operae pretium fuit [...] tantae inventionis ingenium [...] Qualis disponendi ordo [...] quae profunditas in conceptu!». Observemos que aquí la esencia de la invención retórica se ve en el «ingenium», mas su principal mérito en la «concepción profunda de las ideas». ¿Es casualidad o reminiscencia consciente que Gracián utilice en el mismo sentido la «profundidad de concepto» (*Agudeza y arte de ingenio*, Discurso 45)? La concepción gracianesca de un «arte de ingenio» descansa en la diferencia entre «iudicium» e «ingenium», ya presente en Quintiliano y debatida por Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*, ed. Montesinos, p. 165). En Gracián se formula de la siguiente manera: «No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura» (*Agudeza y arte de ingenio*, Discurso 2). También el concepto de agudeza hace referencia a la crítica estilística latina: la «oratio acuta» es elogiada por Cicerón (*Brutus* 27, 104). Éste utiliza *acumen* y *prudentia* como conceptos íntimamente emparentados, pertenecientes a la *inventio* (*Brutus*, 62, 221). Agudeza, ingenio, concepto, culto, cultura[14]: se trata de conceptos complementarios. Gracián recomendaba la agudeza como un medio «para exprimir cultamente sus conceptos» (*Agudeza y arte de ingenio*, Proemio al lector). De este modo pensaba cubrir una laguna de la teoría literaria antigua («hallaron los antiguos método al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza...»). En realidad sistematizó el manierismo español, una empresa que él mismo veía en un contexto de sistemas más amplio. *Agudeza y arte de ingenio* debía responder al *Oráculo manual y arte de prudencia*; esta obra incumbía al *iudicium*, aquélla al *ingenium*: «corone al juicio el arte de prudencia, lauree al ingenio el arte de agudeza» (Discurso 63). Ambas obras se sitúan en aquella sistemática paralela de los tipos ideales humanos a la que Gracián ha suministrado los del héroe, el político y el discreto.

Gracián alude a un epigrama que, conforme a una tradición manuscrita, atribuía a Julio César:

[13] En castellano, en el original. *[N. del T.]*

[14] «Oh, tú, cualquiera que aspiras a la inmortalidad, con la agudeza y cultura de tus obras...» (*Agudeza y arte de ingenio*, Discurso 51).

Thrax puer adstrito glacie dum luderet Hebro,
Frigore frenatas ponere rupit aquas,
Cumque imae partes fundo raperentur ab imo,
Abscidit a iugulo lubrica testa caput.
Orba quod inventum mater dum conderet igni,
«Hoc peperi flammis, cetera» dixit «aquis».

El poema se ha transmitido a través de Paulo Diácono y parece que se trata de la reelaboración de un epigrama de época griega tardía. Pertenece a ese manierismo de la baja Antigüedad que Ausonio y Sidonio Apolinar legaron a la Edad Media. La poesía latina del siglo XII (Alain de Lille, Gautier de Châtillon, etcétera) lo recuperó. Se recrea en artificiosas antítesis y metáforas rebuscadas, metáforas que volvemos a encontrar en los manieristas españoles del siglo XVII.

La influencia de la retórica se descubre en el hecho de que las designaciones de las figuras retóricas se puedan utilizar con valor metafórico. En la introducción a su *Alexandreis* (I 59 ss.), Gautier de Châtillon describe a Aristóteles que está en los huesos, consumido por sus estudios. La palidez de su rostro delata el trabajo nocturno; el cuerpo está tan enjuto que la piel va sin «paréntesis» –esto es, directamente– sobre los huesos.

65 Nulla repellabat a pelle parenthesis ossa.

Quevedo menciona a un jorobado

De paréntesis formado[15].

Góngora llama a las islas «frondosos paréntesis» en la corriente de un río[16], y Gracián «paréntesis de mi vida» a un terremoto[17].

Antes y después del año 1200 se convierte en moda designar el canto de los pájaros como el sonido de una cítara. Alain llama a los pájaros

Syrenes memorum, citharistae veris,

expresión que hizo fortuna. Las fórmulas *olor citharizat*, *cignus citharizat* o *citharizar avis* se encuentran en Walter Map, Petrus Riga y Juan de Garlandia. Góngora escribirá:

Pintadas aves, cítaras de pluma;

[15] *Obras en verso*, L. Astrana Marín (ed.), p. 157.
[16] Eunice Joiner GATES, *The Metaphors of Luis de Góngora*, 1933, p. 92.
[17] *El Criticón*, Romera-Navarro (ed.), I 118.

y Calderón:

El ave, que liberal
Vestir matices presuma,
Veloz cítara de pluma.

Una tercera metáfora era muy apreciada en el siglo XII: *hydropicus* en el sentido de «sediento». Abelardo:

Hydropico similis, nemor est tu dives avarus.

Alain de Lille:

Dum stomachum mentis hydropicat ardor habendi,
Mens potando sitit [...]

Gautier de Châtillon:

Nam sicut ydropicus, qui semper arescit,
Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit.

Y luego Góngora:

No en ti la ambición mora
Hidrópica de viento.

En *La vida es sueño*, Calderón pone en boca de Segismundo las siguientes palabras dirigidas a Rosaura:

Con cada vez que te veo
Nueva admiración me das,
Y cuando te miro más,
Aún más mirarte deseo:
Ojos hidrópicos creo
Que mis ojos deben ser [...]

Compárese con Donne *(Obsequies to the Lord Harrington)*:

[...] calentures
Of hot ambitons, irreligions ice,
Zeales agues, and hydroptique avarice.*

* «[...] calenturas / de ardientes ambiciones, el hielo de la irreligión / las fiebres de los fanáticos y la avaricia hidrópica.»

Tres metáforas de extrema rareza son, por tanto, comunes a la poesía española del siglo XVII y a la latina del XII. No obstante, hay otros puntos de contacto. Uno de los recursos estilísticos favoritos de Calderón es la enumeración, que concluye con una recapitulación en la que se sitúa la suma. Esto se encuentra en Tiberiano en el siglo IV, en Walahfrid Strabo en el IX y en Panfilo Sasso en 1527[18]. Así pues, podemos anotar cuatro coincidencias entre el manierismo latino y el español. Podemos mostrarlas. La exposición de este tipo de evidencias es para la filología lo que la demostración para las ciencias matemáticas. Permite realizar constataciones que escapan al ámbito de las opiniones subjetivas. Se puede verificar.

¿Se puede ir más allá? ¿Se pueden explicar estas coincidencias? Recordemos el ejemplo de Berceo con el que empezábamos. Nadie protestará si decimos que en este caso la coincidencia sólo puede explicarse en tanto que dependencia. ¿Qué pasaba con los francesismos del *Cid*? Si quisiéramos aceptar la dependencia de la épica española de las *chansons de geste*, nos veríamos obligados, considerando la cronología, a rebatir a una autoridad de peso como la de Menéndez Pidal. Se puede eludir este dilema de una manera diferente: explicando la coincidencia como algo no demostrado o casual. Hay que pensar que los mismos clichés épicos pueden haber surgido en España y en Francia con independencia entre sí. Las coincidencias se explicarían por poligénesis, no por transmisión.

¿Y el conceptismo del siglo XVII? Aquí hay que diferenciar dos cosas: coincidencia de la teoría literaria y coincidencia de técnicas.

Ya hemos hecho alusión a la estrecha relación entre los conceptos de *inventio*, *iudicium*, *ingenium*, *conceptus*, *acumen* y *cultus*. Proceden, de una parte, de una teoría retórica que va de Cicerón a Marciano Capella, y, de otra, de una poética que parte de Ovidio y llega hasta Marcial. Así pues, la tan frecuentemente afirmada diferencia de esencia entre conceptismo y culteranismo desaparece a la luz de la consideración histórica. Son, como ha formulado Menéndez Pidal, «estilos al fin y al cabo hermanos». Ambas doctrinas son aspectos de un mismo sistema.

¿En dónde radica entonces lo esencial del gongorismo? Ni en las metáforas rebuscadas, ni en su conexión con las enseñanzas retóricas de la época imperial, sino en la oscuridad intencionada. ¿No es éste un elemento incompatible con la tradición latina? ¿Algo específicamente moderno?

Menéndez Pidal ha dedicado un estudio a la oscuridad en Góngora[19]. En él hace referencia a una declaración teórica del cordobés que es de

[18] Cfr. mi argumentación en *Modern Philology* XXXVIII (1941), pp. 325-333.

[19] «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en MENÉNDEZ PIDAL, *Castilla, la tradición, el idioma.*

gran interés. En una carta[20] a un crítico de las *Soledades* que no conocemos, Góngora defiende la oscuridad. Él aduce que es necesaria «para avivar el ingenio». Pero también es placentera, pues la búsqueda de la verdad oculta complace al espíritu, «obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra». En esta teoría de la oscuridad, Menéndez Pidal ve «lo ciertamente nuevo» de Góngora. ¿Pero es realmente nuevo? En la frase precedente Góngora había citado el «inquietum est cor nostrum» de san Agustín. También podía haber encontrado su teoría de la oscuridad en este Padre de la Iglesia[21]. La Sagrada Escritura, enseña san Agustín, contiene oscuridades que son queridas por Dios para ejercitar nuestro espíritu («in qua obscuritate proficere noster intellectus [...] exercitatione deberet»). Mas la oscuridad también aumenta el valor de la verdad: «facile investigata plerumque vilescunt». El desciframiento de la verdad oculta es muy grato («cum aliqua difficultate quaesita multo gratius inveniri»). A través de san Agustín, estas ideas quedaron profundamente impresas en el Occidente cristiano. Estaban en el aire que Góngora respiraba. Cuadraban con la interpretación alegórica de Virgilio y Ovidio que dominó la Edad Media y bastante después. Pero también se podían encontrar pasajes de autores clásicos que se leían como una justificación de la oscuridad poética, incluso en Cicerón (*De divinatione* II 64, 132).

De Góngora nos han llegado las siguientes palabras: «deseo hacer algo; no para los muchos». Hace referencia al ideal alejandrino y neotérico del *poeta doctus*, y quiere que los ignorantes no le entiendan[22]. Prepara lo raro para los raros. La romanidad en sus postrimerías también conoció este sentimiento[23]. Por tanto, se puede decir que todos los elementos de la teoría de la literatura de Góngora están contenidos en la latinidad clásica y posclásica. Y partiendo de esta tradición, Góngora llevó a cabo una síntesis consciente y productiva.

Pero ¿cómo debemos juzgar las coincidencias estilísticas entre la poesía tardoantigua, la medieval y la conceptista? ¿Se pueden explicar con un criterio poligenético unos fenómenos tan llamativos como el uso metafórico de *parenthesis*, *citharizare*, *hydropicus* y la enumeración acumulativa? Parece bastante improbable. Por consiguiente, tenemos que aceptar la idea de dependencia. Llegaríamos así a la siguiente tesis: los españoles del siglo XVII han leído e imitado a los autores de la Antigüedad tardía y del siglo XII. El culteranismo se podría, por tanto, explicar desde un punto de vista his-

[20] En la edición de Juan Millé y Giménez, p. 954 ss.

[21] Para lo que viene a continuación sigo a H.-J. MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (1938), pp. 484-498.

[22] Su poesía es «entendida para los doctos». Millé y Giménez, p. 956.

[23] Sidonio APOLINAR, *Ep.* II 10, 6.

tórico como recuperación consciente de una manera estilística del latín tardío y medieval. ¿Entraría esto en contradicción con una concepción vigente hoy día como nuestras hipótesis sobre la datación del *Cid*?

Literatura y carácter nacional

En la actualidad existen dos opiniones acerca del culteranismo: (a) la que lo explica a partir del carácter español y (b) la que lo hace a partir del estilo barroco.

Gracián llama a su compatriota Marcial «primogénito de la agudeza». La agudeza caracteriza a los españoles como la erudición a los franceses, la elocuencia a los italianos y la invención a los griegos *(Al lector)*. El ideal estilístico de la agudeza se desarrolla desde un punto de vista psicológico-nacional, aunque sólo en forma de un *aperçus*. La moderna ciencia literaria reclama un mayor alcance para la psicología nacional. Muchos críticos han visto en la *sociabilité* un rasgo esencial de la literatura francesa. El realismo y lo popular se consideran a menudo como «típicamente españoles». No obstante, Dámaso Alonso acertaba a señalar que, junto a la línea popularismo-realismo-localismo, corre otra a la que denomina selección-antirrealismo-universalidad. Ambos complejos son para él manifestaciones polares «de una única substancia hispana». Esta corrección es significativa. ¿Estamos acaso autorizados a atribuir a las naciones modernas un «carácter» que se mantiene igual en todas las épocas? Hace mil años no existía ni uno sólo de los pueblos de la actual Europa. La continuidad del carácter inglés, francés o italiano a lo largo de los milenios (Camille Jullian, en el caso de Francia, pretendía situar su origen en la Edad de Piedra) es un mito, explicable sólo a partir del nacionalismo de los siglos XIX y XX. Lo mismo se puede decir de España. Aquí es habitual desde hace siglos incluir dentro de la literatura nacional a los escritores ibero-romanos (los dos Séneca, Lucano, Marcial, Prudencio, etc.), y Ganivet quería ver en el senequismo el primer testimonio del espíritu español. Pero la Hispania de los romanos tiene tan poco que ver con la España del Cid como la Galia de César con la Francia de las cruzadas. Hispania es un concepto geográfico y administrativo; la España del Cid es una substancia nacional, que surgió con la absorción de los visigodos, la simbiosis con el islam y el inicio de la Reconquista, del mismo modo que Francia apareció con la absorción de los normandos. Séneca, al que Tácito llama «ingenium temporis eius auribus accomodatum» (*Anales* 13, 3), es un reflejo del gusto romano de la época. ¿Y Lucano? Escribe un poema épico sobre la guerra civil, en el que despliega la maquinaria mitológica tradicional. Menéndez Pidal ve en ello el primer embrión del realismo que vuelve a encontrar en el *Poema de mio Cid*, Cervantes y Goya. La elección de un material histórico cercano en el tiempo («buscar como asunto poemático los sucesos recientes que la poesía latina no le autorizaba») le parece una audaz innovación de Lucano. Pero la épica histórica de actualidad es una invención griega. En el último tercio del siglo V a.C., Choirilos de Samos, apoyándose en Heródoto, redactó epopeyas sobre las guerras médicas porque los viejos asuntos épicos tradicionales le resultaban gastados. Sus obras se han perdido, y por eso no sabemos si en ellas hacía uso de la parafernalia de los dioses. En Roma, la situación histórica demandaba una épica contemporánea que glorificase a Augusto. Ovidio, Horacio y Propercio se disculparon por no poder ofrecerla. El objetivo de la *Eneida* es, según Servio, «laudare Augustum a parentibus». En una sinopsis de los asuntos de la épica Propercio menciona también las guerras civiles (III 9, 55 ss.). El poema épico histórico se daba, por tanto, como posibilidad de la poesía latina con anterioridad a Lucano. ¿Y qué sucede con el realismo? Lucano no hizo ascos a entronizar al divinizado Nerón en la bóveda del cielo y sustituir la mitología por la mántica y la magia: eran las creencias del público romano de la época. Lucano apenas tenía un año de edad cuando llegó a Roma. Como Persio, cuya poesía admiraba con entusiasmo, fue discípulo del filósofo africano Cornutus. Antes de componer la *Farsalia* había tratado temas tradicionales griegos *(Ilíada, Orfeo)*. No se puede reducir a Lucano a su condición de hispano[24]. Él y Séneca representan el gusto de la época neroniana. Con los Flavios encontramos luego una reacción en sentido clasicista, también dirigida por un español: Quintiliano. Pero se trata de un español sin manierismo. Parece imposible derivar de los escritores romanos de origen ibérico la prueba de la continuidad española.

Pero la creencia en un carácter nacional invariable implica además un *circulus vitiosus* y, por esta razón, no resulta admisible. ¿En dónde conocemos el carácter de una nación? Lo leemos en sus creaciones intelectuales. El «ser» de una nación se deriva de la literatura, poniéndose en fórmulas abstractas. Luego los conceptos se hipostasían y, de esta forma, se utilizan en la interpretación de la literatura. El carácter nacional se saca de una caja en la que se había ocultado con anterioridad. Para su comprensión no se adelanta nada con esto.

La literatura española no ha producido el conceptismo porque el espíritu español tienda a la «agudeza», como se desprende de la literatura. Una teoría semejante no explica nada, es una tautología. Entre los modelos de «agudeza» Gracián menciona a Tácito, Veleyo Patérculo, Floro, Plinio, Apuleyo, Ausonio, Ambrosio, Agustín (el «rey de los ingenios»), Pedro Crisólogo y otros muchos que no son españoles. Los poetas latinos medievales, cuyas metáforas hemos vuelto a encontrar en los manieristas

[24] «Son éducation est dominée par la rhétorique à la mode.» René Pichon, *Histoire de la littérature latine.*

españoles, son franceses (Alain, Gautier de Châtillon, Petrus Riga) o ingleses (Juan de Garlandia). La substancia española, pues, ha tomado y asimilado elementos nórdicos, del mismo modo que se ha enriquecido con formas y asuntos del renacimiento italiano. La continuidad de la literatura española no es la de un carácter popular invariable; es la de una tradición literaria, la de una tradición universal, que abarca a toda la latinidad: la de Oro, la de Plata, la de Bronce y la de Hierro; la pagana y la de los Padres de la Iglesia, pero también la del «renacimiento del siglo XII» (Haskins). Latín y español son, para Gracián, las dos lenguas «universales», mientras que el griego, el francés, el italiano, etcétera sólo son «particulares». Incluso Dámaso Alonso, como vimos, reconoce en la universalidad un signo de la «substancia hispana».

Los sistemas literarios francés y español

Al lado de esta universalidad española se encuentra la del clasicismo francés, que es de un tipo muy distinto. En 1662 Luis XIV había conseguido para sus enviados la precedencia sobre los del rey de España. Por la misma época, la primacía literaria también pasa a Francia. Se va a constituir un sistema literario francés que reivindicará la universalidad hasta el siglo XX. Se lo puede llamar sistema en tanto que es una ideología nacional. Su normas están puestas por escrito en la crítica de Boileau a Sainte-Beuve. Thibaudet las ha resumido en las siguientes frases:

> La succession de trois littératures classiques, grecque, latine, française, les «Grands Siècles» qui s'y répondent, les liaisons qui s'y manifestent, les groupes qui s'y équilibrent, l'esprit de règle, de mesure et d'humanité qui y circule, tout ce qui tient pour nous dans le mot de classicisme, voilà la grand centre de la critique, la voie royale où elle voit s'avancer la littérature comme une procession bien ordonnée. C'est un point de vue que les étrangers en comprennent qu'avec difficulté. Pour un Français il n'y a pas deux antiquités, il y en a trois, la grecque, la romaine, la française du XVII[e] siècle [...] Cette chaîne a été vécue par les artistes au XVII[e] siècle; mais, lorsque le romantisme est venu la rompre, elle a contiué à être pensée par la critique[25].

[25] A. THIBAUDET, *Physiologie de la Critique*, 1930, pp. 194 s. «La sucesión de tres literaturas clásicas, griega, latina, francesa, los "Grandes Siglos" que allí se corresponden, los vínculos que allí se manifiestan, los grupos que se equilibran, el espíritu de norma, de medida y de humanidad que allí circula, todo lo que para nosotros se conserva en la palabra clasicismo, he ahí el gran centro de la crítica, el camino real donde ésta ve a la literatura avanzar como una procesión bien ordenada. Se trata de un punto de vista que los extranjeros sólo comprenden con dificultad. Para un francés no existen dos antigüedades, sino tres la griega, la romana y la francesa del siglo XVII [...] Esta cadena ha sido vivida por los artistas del siglo XVIII; no obstante, cuando vino el romanticismo para romperla, ha seguido siendo objeto de meditación por parte de la crítica.»

Esta doctrina es un fundamento de la idea francesa de civilización. Como modelo historiográfico también tendrá su efecto en la comparatística francesa. En Van Tieghem, por ejemplo, el modelo de desarrollo Renacimiento-Clasicismo-Prerromanticismo-Romanticismo se aplica a todas las literaturas europeas y americanas, aun cuando no hayan dado lugar a clasicismo alguno en el siglo XVII[26]. De ahí que Calderón deba ser encuadrado en el Renacimiento y Goethe en el Prerromanticismo. Semejante construcción fuerza claramente la historia de la literatura europea. El apogeo de la literatura inglesa, que tiene en Shakespeare su punto culminante, no se puede calificar como clásica, y la *Augustan Age* del siglo XVIII es una edad de plata, no de oro. España también tuvo una época clasicista en el siglo XVIII, pero el Siglo de Oro no es clásico en el sentido del sistema literario francés. En la Italia del siglo XVII el manierismo es tan relevante que se le llama *secentismo*. Una labor importante de la historia comparada de la literatura sería poner de relieve el proceso evolutivo de cada una de las literaturas y de sus propias interpretaciones. Lo que yo he llamado sistema literario francés, es una de estas autointerpretaciones y, esto es, una ideología que se puede elaborar de forma consciente. De abordar la tarea antes mencionada, la comparación literaria haría una importante contribución al análisis de las ideologías nacionales modernas, que no son menos importantes y eficaces que las ideologías de clase.

Habíamos hablado del universalismo español que se manifiesta en Gracián y al que Dámaso Alonso ha dado nueva luz. Una aspiración a lo universal sostiene, como vimos, el sistema literario francés. Y Francia equipara su clasicismo al griego y al romano. Pero tuvo que desarrollar unas pautas propias, que son francesas, no antiguas. Ideales como los de *raison*, *mesure* o *goût* le sientan mejor a Racine o La Fontaine que a Homero. «Nous ne sentons vraiment les oeuvres latines et grecques, que dans une durée française», dice Thibaudet*. El clasicismo francés es una síntesis nacional de la tradición grecolatina. Pero la substancia antigua también ha dado sus frutos en España. Dámaso Alonso ha definido el gongorismo como «síntesis española de la tradición poética grecolatina»[27].

Esta formulación es, en tanto que interpretación histórica, tan convincente como la apreciación estética. Pero es incompatible con el siste-

[26] P. VAN TIEGHEM, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours.*

* «Sólo sentimos verdaderamente las obras latinas y griegas en su duración francesa».

[27] *La lengua poética de Góngora*, 1935, p. 220.

ma literario francés. Un triunfo del clasicismo francés es la lucha contra el preciosismo. El culteranismo y el conceptismo se presentan, vistos desde Francia, como la forma española de este preciosismo. Góngora, Gracián, Quevedo son criticados o rechazados. En estos autores se veían síntomas de decadencia[28]. Ernest Mérimée se lamentaba en su historia de la literatura española de que careciera de «such severe schoolmasters as Malherbe, Vaugelas and the Academy». En el gongorismo encuentra «the most benign manifestation of a deep-seated disease», en el conceptismo, «the deep constitutional vice of Spain»[29]. Estos juicios no indican otra cosa más que el crítico mide la literatura de un pueblo ajeno con las normas de la literatura propia. Cierran el camino a la comprensión histórica. El sistema literario francés se asemeja a una dogmática eclesial, que no se ve sacudida por una investigación crítica. Es una ortodoxia que no puede reconocer un credo estético ajeno, o sólo lo hace en forma de compromiso. Por eso la inclusión de Dante, Shakespeare o Goethe planteó dificultades a Sainte-Beuve a la hora de trazar el canon de la literatura mundial.

Conclusiones

El conflicto entre los sistemas literarios español y francés, que apelan con razón a la tradición grecolatina, sólo se puede solucionar si se decide revisar el concepto de lo clásico. La literatura antigua de Homero a Claudiano presenta periodos e ideales estilísticos muy distintos. Y sólo

---

[28] Un crítico anónimo explicaba en 1869 el gongorismo a partir del oscurantismo de la Contrarreforma: «Le despotisme le plus ombrageux pesait alors sur l'Espagne; la pensée y était interdite; le saint office avait mis sa redoutable organisation au service d'un pouvoir absolu ... L'esprit, l'âme, la vie s'étaient retirés de tout écrit. Plus de grands sujets, de pensées profondes, d'élans vigoureux. Restaient le travail des mots, les thèmes puérils. La terreur religieuse enfante le cultisme». [El despotismo más desconfiado se impuso sobre España; el pensamiento estaba prohibido; el Santo Oficio había puesto su temible organización al servicio de un poder absoluto... El espíritu, el alma, la vida, se habían retirado de todos los escritos. Se acabaron los grandes temas, los pensamientos profundos, los impulsos vigorosos. Quedaron la artesanía verbal, los temas pueriles. El terror religioso ha dado a luz al cultismo.] (Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* V, p. 652).

[29] Mérimée-Morley, *A History of Spanish Literature*, 1930, p. 232 s. Sobre el *Essai sur Quevedo* de Mérimée (1886), L. Astrana Marín dice: «tesis doctoral llena de encono contra Quevedo y que podría incluirse en la sección de Invectivas» (Quevedo, *Obras en Verso*, 1932, p. 1433). «Maestros de escuela tan severos como Malherbe, Vaugelas y la Academia», «la manifestación más benigna de una enfermedad profundamente asentada», «el profundo vicio constitutivo de España».

una pequeña porción es «clásica» en el sentido del clasicismo francés y alemán: el apogeo griego de Sófocles a Aristóteles, y el romano de Cicerón al final de la era augusta (Homero, en tanto que presente intemporal, no pertenece a ninguna época estilística). Los ideales estilísticos anticlásicos, «modernos», hacen su aparición en el helenismo (Calímaco) y luego en la época neroniana (Lucano, Estacio). Como denominación neutral de esta Antigüedad no clásica propongo la de «manierismo». La Antigüedad manierista es la que prefiere la Edad Media. La poesía latina del siglo XII está, en su mayor parte, inspirada por ella. Manierismo y clasicismo se interpenetran en Dante. En el siglo XVII España continúa el estilo manierista y Francia el clásico. Inglaterra participa de ambos. Todo esto se vería con mayor claridad aún si la historia de la literatura se plantease la siguiente pregunta: ¿cómo pervive la Antigüedad grecorromana en la literaturas de la Europa moderna? Esta pregunta aún no ha sido respondida en el caso de la literatura francesa. Para el de la inglesa tenemos el estimulante libro de J. A. K. Thompson, *The Classical Background of English Literature* (Londres, 1948). Investigar el trasfondo antiguo –ya sea clásico o manierista– de las literaturas modernas sería una nueva e importante tarea de la comparatística literaria.

ERICH AUERBACH (1892-1957) ha sido uno de los grandes maestros alemanes de la filología románica y de la historia literaria europea del siglo XX. De vasta formación clásica y humanística, tamizada por la imponente tradición de la hermenéutica idealista y romántica que influyó en otras personalidades coetáneas como L. Spitzer o E. R. Curtius, Auerbach se inspiró desde muy pronto en el universalismo filológico propugnado por Goethe y en la «lógica poética» de Vico, del que tradujo al alemán *La ciencia nueva* en 1924 y al que dedicó penetrantes ensayos críticos. Los primeros trabajos de Auerbach, circunscritos al ámbito de la romanística, revelan ya su erudición polifacética en títulos como *Sobre la técnica de la «novella» renacentista en Italia y en Francia* (1921) y *Dante como poeta del mundo terrenal* (1929). Es precisamente la cosmovisión poética de Dante, de la que llegaría a ser uno de los más eminentes especialistas mundiales, un centro sobre el que pivota la ambición «ecuménica» de su obra crítica e historiográfica. Al servicio de tal ambición, encaminada a trazar una historia de la literatura occidental, puso Auerbach su profundo conocimiento de las fuentes grecolatinas y de la cultura cristianomedieval, que culminó con la publicación de *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1946). En esta obra magna de la crítica contemporánea, escrita entre 1941 y 1945 en Estambul, ciudad a la que su autor –de origen judío– se vio obligado a huir de la persecución nazi, el antiguo concepto platónico-aristotélico de «mímesis» hace las veces de un hilo conductor que permite estudiar la experiencia de lo real configurada por las formas temáticas, estilísticas y genéricas de la literatura europea desde Homero hasta la novelística de Proust, Joyce o V. Woolf. Del método hermenéutico de Auerbach, en el que se cruzan la semántica histórica, la historia conceptual y el talento más agudo en la explicación de los textos, son también resultados modélicos sus ensayos sobre Pascal y Racine y sus artículos en torno a las transformaciones del concepto de «figura» o de «pasión» a lo largo de la tradición literaria occidental. Otros títulos suyos ya clásicos son *Nuevos estudios sobre Dante* (1944), *Introducción a los estudios de filología románica* (1949), *Literatura y público en la baja latinidad y en la Edad Media* (1958), *Artículos reunidos de filología románica* (1967).

Erich Auerbach

La cicatriz de Ulises*

Had we but world enough and time...

Andrew Marvell

Los lectores de la *Odisea* recordarán la emocionante y bien preparada escena del canto XIX, en la cual la anciana ama de llaves Euriclea reconoce a Ulises, de quien había sido nodriza, por la cicatriz en el muslo. El forastero se ha granjeado la benevolencia de Penélope, quien ordena al ama lavarle los pies, primer deber de hospitalidad hacia los fatigados caminantes en las historias antiguas; Euriclea se dispone a traer el agua y mezclar la caliente con la fría, mientras habla con tristeza del señor ausente, que muy bien pudiera tener la misma edad que el huésped, y que quizá se encuentre ahora, como éste, vagando quién sabe dónde como un pobre expatriado, y entonces se da cuenta del asombroso parecido entre ambos, al mismo tiempo que Ulises se acuerda de su cicatriz y se retira aparte en la oscuridad, a fin de no ser reconocido, al menos por Penélope. Apenas la anciana toca la cicatriz, deja caer con alegre sobresalto el pie en la jofaina; el agua se derrama, y ella quiere prorrumpir en exclamaciones de júbilo; pero con zalamerías y amenazas Ulises la retiene, la sujeta e inmoviliza. Penélope, oportunamente distraída por Atenea, no ha notado nada.

Todo esto es relatado ordenada y espaciosamente. En parlamentos fluidos, circunstanciados, las dos mujeres dan a conocer sus sentimientos, y aunque éstos se hallan entremezclados con consideraciones generales sobre el destino de los hombres, la conexión sintáctica entre sus partes es perfectamente clara, sin perfiles esfumados. Para la descripción de los útiles, de los ademanes y de los gestos, una descripción bien ordenada, uniformemente ilustrada, con eslabones bien definidos, dispone de tiempo y espacio abundantes: incluso en el dramático instante del reconocimiento, Homero no olvida decir al lector que es con la mano derecha con la que Ulises coge a la anciana por el cuello, a fin de impedirle hablar, mientras con la otra la atrae hacia sí. Las descripciones de hombres y cosas, quietos o en movimiento dentro de un espacio perceptible, uniformemente destacados, son claras, lúcidas, y no menos claros y perfectamente expresados, aun en los momentos de emoción, aparecen sentimientos e ideas.

---

* Texto tomado de E. AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 9-17.

Al reproducir la acción he omitido a propósito una serie completa de versos que la interrumpen a la mitad. Son más de setenta, mientras que la acción propiamente dicha consta de unos cuarenta antes y otros cuarenta después de la interrupción. Durante ésta, que ocurre en el preciso momento en que el ama reconoce la cicatriz, o sea, en el instante justo de la crisis, se nos describe el origen de la herida, un accidente de los tiempos juveniles de Ulises, durante una cacería de jabalíes celebrada con motivo de la visita a su abuelo Autólico. Esto da ocasión de instruir al lector sobre Autólico, su morada, parentesco, carácter, y, de una manera tan deliciosa como puntual, sobre lo que hizo al nacer su nieto; después, la visita del adolescente Ulises, la salutación, el banquete, el sueño y el despertar, la partida matinal a la caza, el rastreo, el combate, Ulises herido por un jabalí, el vendar la herida, la curación, el regreso a Itaca, la solícita inquisitoria de los padres; todo vuelve a relatarse con un perfecto modelado de las cosas y una conexión en las frases que no deja nada oscuro o inadvertido. Después de lo cual, el narrador nos retrotrae al aposento de Penélope, y relata cómo Euriclea, que antes de la interrupción ya había reconocido la herida, deja ahora caer espantada el pie levantado por Ulises en la jofaina.

Lo primero que se le ocurre pensar al lector moderno es que con este procedimiento se intenta agudizar aún más su interés, lo cual es una idea, si no completamente falsa, al menos insignificante para la explicación del estilo homérico. Pues el elemento «tensión» es, en las poesías homéricas, muy débil, y éstas no se proponen en manera alguna suspender el ánimo del lector u oyente. Si fuera así, debería procurar ante todo que el medio tensor no produjera el efecto contrario de la distensión, y sin embargo esto es lo que más a menudo ocurre, como en el caso que ahora presentamos. La historia cinegética, espaciosa, amable, sutilmente detallada, con todas sus elegantes holguras, con la riqueza de sus imágenes, idílicas, tiende a atraer para sí la atención del oyente y hacerle olvidar todo lo concerniente a la escena del lavatorio. Una interpolación que hace crecer el interés por el retardo del desenlace no debe acaparar toda la atención ni distanciar la conciencia de la crisis, cuya solución ha de hacerse desear, en forma que destruya la tensión del estado de ánimo, sino que la crisis y la tensión deben conservarse, manteniéndoselas en un segundo plano. Mas Homero, y sobre esto volveremos luego, no conoce ningún segundo plano. Lo que él nos relata es siempre presente, y llena por completo la escena y la conciencia. Como en este caso: cuando la joven Euriclea pone al recién nacido Ulises después del convite sobre las rodillas de su abuelo Autólico, la anciana Euriclea, que unos versos antes tocaba el pie del viajero, ha desaparecido por completo de la escena y de la conciencia.

Goethe y Schiller, cuya correspondencia de fines de abril de 1797 trataba de lo «retardador» en la poesía homérica en general, lo oponían precisamente al principio de «tensión», expresión que si no aparece se halla claramente implícita al considerar el proceso retardador como genuinamente épico, en contraste con la tragedia (cartas del 19, 21 y 22 de abril). Lo retardador, el «avance y retroceso» de la acción por medio de interpolaciones, me parece hallarse también en la poseía homérica en contraposición con la tensión directa hacia un objetivo, y sin duda alguna tiene razón Schiller cuando dice que Homero nos describe «tan sólo la tranquila presencia y acción de las cosas según su propia naturaleza», y que la finalidad de su descripción descansa «en todos y cada uno de los puntos de su desarrollo». Pero Schiller y Goethe elevan el procedimiento homérico a regla de la poesía épica en general, y las palabras de Schiller arriba citadas deben valer para toda la poesía épica, en oposición a la trágica. Sin embargo, existen, tanto en los tiempos antiguos como en los modernos, importantes obras épicas que no contienen elementos «retardadores» en este sentido, y que están escritas en un estilo de extrema tensión, que «nos roban nuestra libertad de ánimo», lo que Schiller concedía exclusivamente a la poesía trágica. Y aparte de esto, me parece indemostrable e improbable que en el referido procedimiento de la poesía homérica hayan intervenido consideraciones estéticas, ni siquiera un sentimiento estético de la índole del mencionado por Goethe y Schiller. El resultado es exactamente el que éstos describen, y de aquí se deduce en efecto el concepto de lo épico, común tanto a ellos como a todos los escritores influidos por la antigüedad clásica. Pero la causa de la aparición de lo retardador, me parece, debe atribuirse a otro móvil, precisamente a la necesidad, intrínseca al estilo homérico, de no dejar nada a medio hacer o en la penumbra. La digresión sobre el origen de la cicatriz no se diferencia en nada de los pasajes en que un personaje recién introducido, o un utensilio, o cualquier otra cosa, que aparecen en la descripción, así sea en medio de la más apremiante confusión del combate, son detalladamente descritos según su género y procedencia, o de aquellos otros en que se nos proporcionan, de un dios recién llegado, toda clase de datos sobre su última estancia, lo que en ella hizo y por qué caminos llegó; hasta sus epítetos me parecen atribuibles en último término a tal deseo de modelación sensible de los fenómenos.

He aquí la cicatriz que aparece en el curso de la acción; mas siendo incompatible con el sentimiento homérico el dejarla simplemente surgir de un oscuro pasado, tiene que ponerla bien de manifiesto, a plena luz, y con ella un trozo del panorama juvenil del héroe; igual que en la *Ilíada*, cuando el primer barco se está ya quemando y por fin los mirmidones se disponen a acudir en ayuda; momento en que no sólo encuentra tiempo suficiente para su magnífica comparación con los lobos y para describirnos el orden de sus batallones, sino incluso para la exacta relación de la ascendencia de algunos de sus jefes (*Ilíada,* 16, 155). Desde luego que el efecto estético que con ello se obtiene ha debido de ser notado

muy pronto, y más tarde buscado también, pero el primer impulso proviene sin duda del fondo mismo del estilo homérico: representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales. Con respecto a los procesos internos, se comporta en idéntica forma: nada debe quedar oculto y callado. Los hombres de Homero nos dan a conocer su interioridad, sin omitir nada, incluso en los momentos de pasión; lo que no dicen a los otros lo dicen para sí, de modo que el lector está bien enterado. Rara vez es mudo lo espantoso, que con frecuencia ocurre en la poesía homérica; Polifemo habla con Ulises, éste a su vez con los pretendientes, cuando comienza a matarlos; prolijamente conversan Héctor y Aquiles, antes y después de su combate, y ningún parlamento es tan medroso o colérico que falten o se descompongan en él los elementos de la ordenación lógica del lenguaje. Naturalmente, esto no concierne tan sólo a lo que dicen los personajes, sino a toda la descripción en general. Los diversos términos de la composición se relacionan clarísimamente entre sí; gran cantidad de conjunciones, adverbios, partículas y otros recursos sintácticos, transcritos cada uno con su significación y finamente matizados, deslindan las personas, cosas y sucesos, y los traban al mismo tiempo en ininterrumpida fluidez; al igual que los distintos objetos, aparecen también en plena luz y perfectamente conformadas sus interrelaciones, sus entrelazamientos temporales, locales, causales, finales, consecutivos, comparativos, concesivos, antitéticos y condicionales, de modo que se produce un tránsito ininterrumpido y rítmico de las cosas, sin dejar en ninguna parte un fragmento olvidado, una forma inacabada, un hueco, una hendidura, un vislumbre de profundidades inexploradas.

Y este paso de figuras acaece en primer plano, es decir, en un constante presente, temporal y espacial. Podría creerse que las muchas interpolaciones, tanto ir adelante y atrás en la acción, deberían crear una especie de perspectiva temporal y espacial; pero el estilo homérico no produce jamás esta impresión. El modo de evitar la impresión de perspectiva puede observarse en el método de introducción de las interpolaciones, una construcción sintáctica familiar a todo lector de Homero. En el caso concreto de que nos ocupamos se emplea igualmente, pero también es de notar en interpolaciones mucho más breves. La palabra «cicatriz» (verso 393) es seguida de una oración de relativo («que a él antaño un jabalí...»), la cual se ensancha en un amplio paréntesis sintáctico; en éste se introduce impensadamente una oración principal (verso 396: «un dios le dio...») que va saliendo gradualmente de la subordinación sintáctica, hasta que con el verso 399 empieza un nuevo presente, una inclusión sintácticamente libre del nuevo contenido, que reina por sí solo hasta que en el verso 467 («que la anciana tocaba ahora...») se vuelve a reanudar la conexión en el punto interrumpido. De todos modos, en

interpolaciones tan largas como ésta apenas sería posible una ordenación sintáctica, pero tanto más fácilmente podría haberse obtenido una ordenación en perspectiva, dentro de la acción principal, por medio de una apropiada disposición de los contenidos, exponiendo todo el relato de la cicatriz como un recuerdo de Ulises, que aparece en aquel momento en su conciencia; hubiera sido muy fácil, con sólo comenzar la historia de la herida dos versos antes, al mencionar por primera vez la palabra cicatriz, y cuando ya se dispone de los motivos «Ulises» y «recuerdo». Pero un tal procedimiento subjetivo-perspectivista, creador de primeros y segundos planos, para que el presente resalte sobre la profundidad de lo pasado, es totalmente extraño al estilo homérico; en éste sólo hay primer plano, únicamente un presente uniformemente objetivo e iluminado; y por eso comienza la digresión dos versos más tarde, cuando Euriclea ha descubierto la cicatriz y ya no existe la posibilidad de ordenación en perspectiva, convirtiéndose la historia de la herida en un presente completo e independiente.

La particularidad del estilo homérico se hace aún más clara si se confronta con un texto asimismo épico y antiguo, sacado de otro mundo de formas. Lo voy a intentar con el sacrificio de Isaac, un relato recopilado por el llamado Elohista. Cipriano de Valera traduce el principio como sigue: «Y aconteció después de estas cosas, que tentó Dios a Abraham, y le dijo: Abraham. Y él respondió: Heme aquí». Este principio ya nos deja perplejos, si venimos de Homero. ¿Dónde están los interlocutores? No se dice. El lector sabe muy bien, sin embargo, que no están en todo tiempo en el mismo sitio, y que uno de ellos, Dios, debe venir de alguna parte, de alguna altura o profundidad, hasta llegar a la tierra e interpelar a Abraham. ¿De dónde viene, desde dónde se dirige a Abraham? Nada de esto se nos dice. No viene, como Zeus o Poseidón, de Etiopía, donde se ha regocijado con un holocausto. Tampoco se nos informa sobre las causas que lo han movido a tentar tan terriblemente a Abraham. No ha discutido con otros dioses en una asamblea, como Zeus; tampoco se nos comunica lo que él decide en su corazón; inesperada y enigmáticamente llega a la escena, desde desconocidas alturas o abismos, y llama: ¡Abraham! Se dirá que esto se explica por la singular idea judía de Dios, tan diferente de la de los griegos. Es cierto, pero no constituye una objeción. Pues ¿cómo se explica la idea judía de Dios? Ya su primitivo Dios del desierto carecía de forma y residencia fijas, y era solitario; su falta de forma, de sede y su soledad no sólo se han reafirmado en la lucha con los dioses del próximo Oriente que, relativamente, son mucho más intuíbles, sino que se han intensificado. La idea que de Dios se hacían los judíos no era tanto causa como síntoma de su modo de concebir y exponer.

Lo vemos con más claridad todavía si nos fijamos en el otro interlocutor, en Abraham, ¿Dónde se encuentra? No lo sabemos. Él dice: «Heme

aquí»; pero la expresión hebrea significa algo así como «Veme» o, como traduce Gunkel: «Oigo» y, en cualquier caso, no pretende señalar el lugar real en que se encuentra Abraham, sino más bien un lugar moral en relación con Dios, que lo ha llamado: «Estoy a tus órdenes». Pero no se nos dice dónde se halla realmente, si en Beer-Seba o en otro lugar, si en su casa o al descampado; al narrador no le interesa y el lector queda sin saberlo, y también la ocupación a que se dedicaba al ser llamado por Dios permanece a oscuras. Recordemos, para percibir bien la diferencia, la visita de Hermes a Calipso, donde el encargo, el viaje, la llegada y recepción del visitante, así como la situación y ocupaciones de la persona visitada, son expuestos en muchos versos; e incluso allí donde los dioses aparecen repentina y fugazmente, sea para ayudar a uno de sus favoritos o para perder o confundir a uno de sus odiados mortales, se nos indican su figura y, la mayor parte de las veces, el modo de su aparición y desaparición. Pero en nuestro caso Dios aparece sin figura alguna (y, sin embargo, «aparece»), no se sabe de dónde, y tan sólo percibimos su voz, que no dice más que un nombre, sin adjetivos, sin denotar descriptivamente a la persona interpelada, lo contrario de lo que ocurre en todas las alocuciones homéricas; y de Abraham tampoco se nos hacen sensibles más que sus palabras de réplica: *Hinne-ni*, «Heme aquí», con lo cual, desde luego, se sugiere un gesto conmovedor, expresivo de obediencia y acatamiento, pero cuyo delineamiento queda a cargo del lector. Así, tenemos que de los dos interlocutores no nos son perceptibles más que las breves palabras abruptas, sin preparación previa, duramente contrapuestas y, cuando más, la figuración de un gesto de fervor: el resto permanece en la oscuridad. Y tampoco los dos interlocutores están en el mismo plano; si nos imaginamos a Abraham en un primer término, donde nos lo podríamos figurar postrado en el suelo, o arrodillado, o inclinándose con los brazos abiertos, o con la mirada fija en lo alto, Dios no estaría ahí: los ademanes y las palabras de Abraham se dirigirían a la imagen interna o hacia la altura, hacia un sitio indeterminado, oscuro –en ningún caso situado en primer término–, de donde la voz llega hasta él.

Después de este comienzo, Dios dicta su orden, y da principio la narración propiamente dicha, ya de todos conocida. Se va desarrollando sin interpolaciones de ningún género, en unas pocas oraciones principales, cuya conexión sintáctica es extremadamente pobre. Imposible pensar en descripción alguna de un instrumento empleado, de un paisaje recorrido, de los siervos o de los asnos que forman la comitiva, y mucho menos de la ocasión en que fueron adquiridos, de su procedencia, material, aspecto o utilidad, por medio de expresiones elogiosas; ni siquiera soportar un adjetivo; son siervos, asnos, madera o cuchillo, y nada más, sin epítetos; no tienen otro fin que el de cumplir la misión que Dios les ha encomendado; lo que son, eran o serán aparte de esto permanece en la oscuridad. Van recorriendo un camino, pues Dios ha indicado el sitio exacto donde ha de consumarse el sacrificio, pero nada se nos dice del camino, excepto que la caminata dura tres días, y esto de una manera indirecta: Abraham con su comitiva se levantó «muy de mañana» y se dirigió al lugar del que Dios le había hablado; al tercer día levantó sus ojos y reconoció el lugar a lo lejos. Este alzar los ojos es el único ademán, más todavía, lo único que se nos refiere del viaje, y aunque por él deducimos que el lugar del sacrificio debe hallarse en una altura, esta referencia señera hace aún más profunda la impresión de vacío del camino; es como si durante el viaje Abraham no hubiera visto nada ni a derecha ni a izquierda, como si hubiera inhibido todas sus manifestaciones vitales y las de sus compañeros, salvo mover los pies. Por lo tanto, el viaje parece un silencioso caminar a través de lo indeterminado y provisional, una contención del aliento, un suceso sin presente, enclavado entre lo pasado y lo que va a ocurrir como una duración vacía, y no obstante medida: ¡tres días! Tres días semejantes debían sugerir naturalmente la interpretación simbólica que más tarde cobraron. Han comenzado «muy de mañana». Pero ¿en qué momento del tercer día levantó Abraham la vista y vio ante sí la meta de su viaje? En el texto nada se dice. Sin duda, no muy tarde, ya que les quedó tiempo para subir a la montaña y preparar el sacrificio. «Muy de mañana» no señala, pues, una demarcación del momento, ya que reviste más bien un sentido moral al expresar la urgencia y escrupulosidad con que obedece el desdichado Abraham. Amargo para él el amanecer en que enalbarda su asno, llama a sus dos siervos y a su hijo y los hace levantarse; no obstante, obedece, y camina hasta el día tercero, en que, alzando los ojos, ve el lugar. De dónde viene, no lo sabemos nosotros, pero el punto de destino está bien indicado: Jeruel, en la tierra Moriah. No se ha comprobado qué lugar era éste, ya que es posible que «Moriah» haya sustituido más tarde a otra palabra, pero en todo caso en la narración aparece el nombre del lugar del culto que, en conexión con la ofrenda de Abraham, estaba llamado a obtener una particular significación sagrada. Lo mismo que «muy de mañana» no trata de fijar el tiempo, tampoco «Jeruel en la tierra de Moriah» realiza función alguna de determinación espacial, puesto que en ninguno de los dos casos conocemos el límite opuesto, o sea, el momento en que Abraham alzó los ojos y el punto de donde salió para realizar su viaje. La importancia de Jeruel no consiste tanto en ser el término de un viaje terrenal, en su relación geográfica con otro lugar, como en haber sido elegido para escenario del sacrificio, es decir, por su relación con Dios, y por esto debe ser nombrado en el relato.

En la narración hay un tercer personaje principal: Isaac. Mientras que Dios y Abraham, sus siervos, asnos y herramientas son simplemente nombrados, sin mención de sus propiedades o de cualquiera otra particularidad, Isaac obtiene una aposición; Dios dice: «Toma ahora a tu hijo, tu único, a quien amas». Pero esto no constituye una caracterización del propio Isaac, aparte de su relación con el padre y fuera del tema del relato;

no es desviación ni interrupción descriptiva, pues no se trata de perfilar la figura de Isaac; puede haber sido hermoso o feo, discreto o tonto, alto o bajo, atrayente o repulsivo: nada sabemos. Tan solo se nos presenta aquello que debe ser conocido de él aquí y ahora, dentro de los límites de la acción, a fin de que percibamos cuán horrible es la tentación de Abraham, y que Dios se da bien cuenta de ello. Se ve, con este ejemplo antitético, la significación de los adjetivos descriptivos y de las digresiones en el estilo homérico: con la alusión a la vida del personaje descrito, que trasciende del momento actual, a su vida como si dijéramos absoluta, impide la concentración unilateral del lector en la crisis presente, evita, aun en los más terribles acontecimientos, el progreso de una tensión opresiva. Pero en la historia de la ofrenda de Abraham hay tensión opresiva; lo que Schiller reservaba al poeta trágico –robarnos la libertad del ánimo, dirigir y concentrar nuestras fuerzas internas (Schiller dice: «nuestra actividad») en un solo sentido– se produce también en este relato bíblico que, no obstante, debe ser considerado como épico.

Igual contraste hallamos al comparar el empleo que se hace del parlamento. También hablan los personajes en la narración bíblica, pero el parlamento no sirve en ella para darnos a conocer sin reservas sus interioridades, como en Homero, sino justamente para lo contrario, para aludir a un algo implícito, que no se expresa. Dios ordena por sí mismo, pero calla sus motivos e intenciones; Abraham permanece silencioso al recibir la orden, y obra como se le manda. Las palabras que se cruzan entre Abraham e Isaac durante el camino hacia el lugar del holocausto son sólo una interrupción del denso silencio, y contribuyen a hacerlo más denso aún. «Y fueron ambos juntos», Isaac con la leña, Abraham con los útiles para encender el fuego y con el cuchillo. Tímidamente, Isaac pregunta por el cordero, y Abraham le responde como sabemos. Luego el texto repite: «E iban juntos». Todo queda inexpresado.

No es fácil concebir estilos más contradictorios entre sí que los de estos dos textos, antiguos y épicos en la misma medida. Por un lado, figuras totalmente plasmadas, uniformemente iluminadas, definidas en tiempo y lugar, juntas unas con otras en un primer plano y sin huecos entre ellas, ideas y sentimientos puestos de manifiesto, peripecias reposadamente descritas y pobres en tensión. Por el otro, las figuras están trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro; únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos; el tiempo y el lugar son inciertos y hay que figurárselos; sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo.

Erich Auerbach
Filología de la literatura universal*

Es tiempo de preguntarse qué sentido puede tener aún el término literatura universal, referido, a la manera goethiana, a lo presente y a lo que se espera del futuro. Nuestra tierra, que es el mundo de la literatura universal, se hace más pequeña y va perdiendo en diversidad. Pero con literatura universal no sólo se hace referencia a lo común y humano, sino también a ello en tanto que mutua fecundación de lo diverso. La *felix culpa* de la fragmentación de la humanidad en un elevado número de culturas es su premisa. ¿Y qué sucede en la actualidad? ¿Qué es lo que se está preparando? Por mil razones que todos conocemos, la vida del hombre tiende a la unificación en todo el planeta. El proceso de superposición, que partió de Europa, sigue en marcha, socavando todas aquellas tradiciones particulares. Cierto que en todas partes la voluntad nacional es más fuerte y perceptible que nunca, pero también que en todas partes propicia las mismas formas de vida, esto es, las denominadas modernas, y para cualquier observador imparcial resulta evidente que los fundamentos internos del ser nacional están en quiebra en todas partes. Las culturas europeas o fundadas por europeos, acostumbradas a un largo y fructífero intercambio entre ellas y afianzadas además en la conciencia de su validez y actualidad, son las que mejor preservan su autonomía, aunque también en este caso el proceso de igualación avanza con bastante más rapidez que antaño. Sin embargo, por todo lo demás se extiende la estandarización, siguiendo bien el modelo europeo-americano, bien el ruso-bolchevique; y con todo lo distintos que son ambos modelos, la diferencia es relativamente exigua si se los compara, en sus formas actuales, con los respectivos sustratos de, por ejemplo, las tradiciones islámicas, indias o chinas. Si la humanidad consiguiese sobrevivir en medio de las conmociones que trae consigo un proceso de concentración tan violento, impetuoso y mal preparado, tendría que acostumbrarse a la idea de que, en una tierra con una organización unitaria, sólo quedarían vivas una sola cultura literaria y, en un plazo de tiempo relativamente corto, unas pocas lenguas literarias, pronto tal vez sólo una. Y con ello la idea de la literatura universal resultaría a un tiempo consumada y destruida.

Esta situación, si acierto a verla correctamente, es muy poco goethiana en su inevitabilidad y su limitación por movimientos de masas.

---

* Título original: «Philologie der Weltliteratur», publicado en *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Literatur*, Berna, Francke Verlag, 1967, pp. 301-310. Traducción de Jesús Espino Nuño.

Goethe gustaba de evitar este tipo de ideas; a veces se le ocurrían algunas que se movían un poco en esta dirección; pero sólo un poco, pues no podía sospechar lo rápido y radical que, por encima de toda previsión, iba a presentarse lo para él más desagradable de este cumplimiento. ¡Qué breve fue la época a la que pertenecía y cuyo fin aún llegamos a presenciar los más viejos de nosotros! Han pasado cinco siglos desde que las literaturas nacionales europeas tomaron conciencia de sí mismas, al tiempo que alcanzaban la primacía frente a la latina; apenas dos desde que surgió el sentido histórico-perspectivo que permitió constituir un concepto como el de literatura universal. Para la constitución de este sentido histórico-perspectivo y para la investigación filológica que emana de él, el propio Goethe, que murió hace 120 años, hizo algunas contribuciones decisivas con su actividad y estímulo. Y ahora estamos viendo nacer un mundo para el que este sentido ya no tendrá mucho valor práctico.

La época del humanismo goethiano fue breve, pero tuvo mucha influencia e inició muchas cosas que están en un continuo proceso de desarrollo, ampliación y ramificación. Al final de su vida, en lo referente a las literaturas del mundo, presentes y pasadas, Goethe disponía de mucha más información de la que se tenía al respecto en la época de su nacimiento; muy poco, no obstante, comparado con el caudal actual de nuestros conocimientos, fruto del impulso dado por el humanismo histórico de aquella época; y no se trata sólo del descubrimiento del material y de la configuración de los métodos para su elaboración, sino también de su penetración y su utilización para llevar a cabo una historia interna de la humanidad, para la consecución de una idea del hombre homogénea en su diversidad. Tal fue, desde Vico y Herder, el verdadero fin de la filología; y gracias a este fin asumió un papel rector. Arrastró tras de sí la historia de las demás artes, la historia de la religión, el derecho y la política, y en muchas ocasiones se unió estrechamente a ellas en la jerarquización conceptual y el establecimiento de objetivos fruto de una actuación conjunta. No es necesario recordar los logros obtenidos en este sentido, tanto en el ámbito de la investigación como en el de la síntesis.

En unas circunstancias y con un panorama completamente diferentes, ¿puede continuarse con sentido una actividad semejante? El simple hecho de que se continúe, incluso de que siga extendiéndose, no dice mucho. Lo que una vez fue costumbre y norma, seguirá vigente por tiempo, toda vez que hasta quienes perciben un profundo cambio en las condiciones generales de vida y lo reconocen en todo su significado, aún no están preparados –y, con frecuencia, ni siquiera son capaces– para sacar las consecuencias prácticas de su discernimiento. No obstante, puede que de esa apasionada vocación que arrastra a un grupo de jóvenes como siempre exiguo, aunque caracterizado por el talento y la originalidad, a la actividad histórico-filológica, surja la esperanza de que su instinto no los traicione y esta tarea aún hoy tenga sentido y futuro.

El estudio de la realidad del mundo llevado a cabo con métodos científicos llena y domina nuestra vida; es, por así decirlo, nuestro mito, pues carecemos de otro que tenga una validez general. Dentro de la realidad del mundo, la Historia es lo que más directamente nos alcanza, más profundamente nos conmueve y más penetrantemente constituye la conciencia de nuestro yo. Pues es el único asunto en el que los seres humanos en su conjunto comparecen ante nosotros. Aquí por asunto de la historia no entendemos lo pasado, sino el progresar de los acontecimientos, incluido el correspondiente presente. La historia interna de los últimos mil años, de la que trata la filología como disciplina histórica, es la historia de la humanidad que ha conseguido expresarse a sí misma. Comprende los documentos del enérgico y arriesgado avanzar de los hombres hacia la conciencia de su situación y hacia la actualización de las posibilidades a ellos dadas; un avanzar cuya meta (incluso en la forma ciertamente muy fragmentada en la que se presenta ahora) apenas se pudo vislumbrar durante mucho tiempo y que, no obstante, en los sinuosos repliegues de su transcurrir, parece haberse realizado como conforme a un plan. En ello radica toda la riqueza de expectativas de las que es capaz nuestro ser; en ello se desarrolla una representación cuya plenitud y profundidad activa todas las energías del espectador, al tiempo que, gracias al enriquecimiento obtenido, le capacita para encontrar la paz en aquello que se le ha dado. Dejar de ver esta representación –la cual, para realizarse, tiene que ser ideada e interpretada– supondría un empobrecimiento que no se podría resarcir con nada. Sin duda, sólo lo notarían aquellos que aún no lo han experimentado en su integridad; pero esta consideración no puede impedirnos hacer todo lo posible para que semejante pérdida no se produzca. Si las ideas de futuro con las que empecé, tienen alguna legitimidad, ésa es la tarea de recopilar material y obtener de él, con urgencia, un resultado homogéneo. Todavía estamos en condiciones, al menos de un modo general, de completar la tarea: no sólo porque disponemos de tantísimo material, sino, sobre todo, porque hemos heredado el sentido de la perspectiva histórica necesario para ello. Aún lo poseemos, pues vivimos en medio de la experiencia de la diversidad histórica, sin la cual, como me temo, dicho sentido podría perder rápidamente en concretud viva. Así pues, nosotros, me parece, vivimos en un *kairós* de la historiografía comprensiva; cabe preguntarse si serán muchas las generaciones que aún le pertenezcan. Ya en la actualidad nos amenaza ese empobrecimiento que va ligado a una formación sin historia: no sólo existe, sino que reivindica su dominio. Lo que somos, lo fuimos en nuestra historia, sólo en ella podemos mantenerlo y desarrollarlo; mos-

trar esto de modo que vaya penetrando y no se olvide, es la tarea de los filólogos universales de nuestro tiempo. En *Nachsommer*, hacia el final del capítulo «Die Annäherung» («La aproximación»), Adalbert Stifter pone en boca de uno de sus personajes la siguiente frase: «Resultaría digno del más alto anhelo que, tras el fin de lo humano, un espíritu reuniese y pudiese abarcar con la mirada todo el arte del género humano, desde sus orígenes hasta su desaparición». Stifter pensaba tan sólo en las Bellas Artes. Y creo que en estos momentos no se puede hablar del fin de lo humano. Pero parece que se ha alcanzado un punto de llegada y de inflexión, que permite tener una visión de conjunto como nunca antes.

Esta idea de la literatura mundial y de su filología se presenta menos activa, menos práctica y menos política que la anterior. Ya no se trata de un intercambio intelectual, de un ennoblecimiento de las costumbres o de una aproximación de los pueblos. Algunas de estas metas no se han podido alcanzar, otras ya han sido superadas por la evolución. Destacadas personalidades y también pequeños grupos de elevada formación han disfrutado del intercambio de acervos culturales organizado bajo el signo de dichas metas, que luego, lo mismo que ahora, se seguía y se sigue persiguiendo en gran medida. Sólo en la civilización y en la reconciliación en su conjunto influye poco este tipo de acercamiento; ante la tormenta de los conflictos de intereses y de la propaganda adjunta sus resultados se evaporan al instante. El intercambio es eficaz cuando la evolución política ha conducido, con todo, al acercamiento y la formación de grupos: actúa dentro del grupo, acelera la asimilación o el acuerdo y sirve así al objetivo común. Pero por lo demás, como se dijo antes, la armonización de las culturas se ha desarrollado más allá de lo que sería del gusto de un humanista de cuño goethiano, sin que se manifieste la razonable perspectiva de resolver las contradicciones con todo existentes de un modo distinto al de la prueba de fuerza. La idea aquí defendida de una literatura mundial como fondo múltiple de un destino común, ya no espera poder determinar algo que sucede, sino algo que sucede de un modo distinto al esperado; considera inevitable el proceso de estandarización de la cultura del planeta. Quiere precisar y conservar a los pueblos, concebidos en el estadio final de una fructífera diversidad, la conciencia de esa fusión marcada por el destino, convirtiéndose así para ellos en patrimonio mítico: para de este modo evitar que se marchiten en ellos la riqueza y profundidad de los movimientos del intelecto de los últimos siglos. Ni siquiera puede especularse de modo productivo sobre cuál sea el efecto que semejante empeño pueda ejercer a largo plazo; en nosotros está el crear la posibilidad de ese efecto, y en cualquier caso podemos decir que, en la época de transición en la que nos encontramos, el resultado efecto puede ser muy importante; también puede contribuir a que aceptemos con más

serenidad lo que nos pasa, y a que nuestros oponentes lo abrorrezcan no sin razón, aun cuando nos esté encomendado hacerles frente. De este modo, nuestra idea de la literatura mundial y su filología no es menos humana ni menos humanista que la anterior; del mismo modo que la concepción de la historia que está en su base, no es la misma que la de antaño, aunque haya surgido de ella y sin ella resulte inimaginable.

Más arriba dijimos que, en principio, somos capaces de consumar la tarea de una filología de la literatura mundial, pues disponemos de un material infinito en continuo crecimiento y estamos en posesión del sentido de perspectiva histórica que hemos heredado del historicismo de la época goethiana. Pero con todo lo esperanzador que esto resulta en general, las dificultades en lo particular y en lo práctico son enormes. Para llevar a buen término la tarea de penetración y organización, al menos tiene que haber unos cuantos que dominen, por su propia experiencia y estudio, el conjunto de la literatura universal o, cuando menos, grandes partes de la misma. Algo prácticamente imposible si tenemos en cuenta la gran abundancia tanto de material como de los métodos y los modos de considerar las cosas. Tenemos un material que abarca seis milenios, procedente de todas las partes de la Tierra, en tal vez cincuenta lenguas literarias. Muchas de las culturas de las que tenemos conocimiento en la actualidad estaban aún por descubrir hace cien años; de otras apenas se conocía algún fragmento de los testimonios hoy existentes. Incluso en aquellas épocas que llevan siendo objeto de estudio desde hace siglos son tantas las novedades que la idea que se tenía de ellas ha sufrido una profunda modificación, planteándose problemas completamente nuevos. Además, no basta con la literatura de una época cultural; hay que estudiar las condiciones en las que se desarrolló, y tomar en consideración las circunstancias religiosas, filosóficas, políticas y económicas, las artes plásticas e incluso la música, sin perder de vista los resultados arrojados por las continuas investigaciones llevadas a cabo en cada uno de estos ámbitos. La abundancia del material conduce a una especialización cada vez mayor; surgen métodos especiales, de modo que en cada uno de estos campos, incluso en cada uno de los muchos enfoques, ve la luz una especie de lenguaje secreto. Con todo, no es suficiente. De fuera, de ciencias y corrientes ajenas a la filología, afluyen a ella ideas y métodos: de la sociología, de la psicología, de diversas corrientes filosóficas y del ámbito de la crítica literaria contemporánea. Todo esto debe trabajarse, aunque sólo sea para, dado el caso, afirmar con conocimiento de causa la falta de valor para fines filológicos de un método propuesto. Quien, consecuentemente, no se limite a un reducido ámbito de especialización y al universo conceptual de un pequeño círculo de colegas, vivirá en una maraña de exigencias e impresiones prácticamente imposibles de satisfacer. Y sin embargo,

cada vez resulta más insatisfactorio dedicarse a un ámbito de especialización; por ejemplo, quien hoy quiera ser provenzalista y no domine más que las partes correspondientes de la lingüística, la paleografía y la historia de la época, difícilmente será un buen provenzalista. Por otra parte, hay ámbitos de especialización que se han ramificado de tal forma, que dominarlos es tarea de toda una vida. Es el caso de Dante, que apenas puede calificarse de ámbito de especialización, pues su estudio se proyecta en todas direcciones; o el del *roman* cortesano, con sus tres grupos de problemas, el amor cortés, la materia de Bretaña y el grial: ¿cuántos hombres puede haber que hayan hecho suyo todo el material de este único campo, con todas las ramificaciones y direcciones de su investigación? ¿Cómo, en tales circunstancias, se puede pensar en una filología de la literatura universal de carácter sintético-científico?

Hay algunas personas que, al menos en lo tocante a Europa, tienen una completa visión de conjunto de todo el material; pero hasta donde yo sé, todos pertenecen a la generación anterior a las dos guerras mundiales. Será difícil sustituirlos, pues, en el ínterin, se ha venido abajo prácticamente en todas partes la cultura humanística tardoburguesa, en cuyos colegios la enseñanza incluía el latín, el griego y la historia sagrada; si se me permite sacar conclusiones de mi experiencia en Turquía, algo similar se está produciendo en los países de otras antiguas culturas. Así pues, lo que antaño podía presuponerse en la universidad (o en los *graduate studies* de los países anglosajones), ahora tiene que adquirirse en ella y no siempre en grado suficiente. Además, en el seno de las universidades o de las *graduate schools* también se ha desplazado el centro de gravedad: se hace más hincapié en la enseñanza de la literatura moderna y de la crítica contemporánea, prefiriéndose de las épocas anteriores aquellas que, como el barroco, se han redescubierto recientemente y se sitúan en el ámbito de los tópicos literarios modernos. Es cierto que, si queremos que tenga importancia para nosotros, el conjunto de la historia lo debemos obtener a partir del modo de pensar y de la coyuntura de nuestra época; pero, con todo, un estudiante con talento posee el espíritu de su época, y no debería, me parece a mí, necesitar enseñanza académica alguna para hacer suyos a Rilke, Gide o Yeats. Sin embargo, sí la necesita para comprender las formas lingüísticas y las circunstancias vitales de la Antigüedad, la Edad Media o el Renacimiento, así como para conocer los métodos y los medios para su estudio. Los problemas planteados y las categorizaciones de la crítica literaria contemporánea resultan siempre significativos en tanto que expresión de la voluntad de época, además de ser a menudo ingeniosos y esclarecedores. Pero muy pocos de ellos son de uso inmediato en el ámbito histórico-filológico, o se puede recurrir a ellos como sustitutos de los conceptos tradicionales. La mayoría son demasiado abstractos y

ambiguos, y con frecuencia se han aguzado de un modo en exceso privado. Confirman la tentación en la que muchos principiantes, y no sólo principiantes, se sienten inclinados a caer, la tentación de querer dominar un material tan abundante mediante la introducción hipostática de conceptos jerárquicos abstractos, lo que conduce al desdibujamiento del tema, a la discusión de problemas aparentes y, al final, a la pura nada.

Pero con todo lo perturbadores que a veces resultan estos fenómenos, no me parecen realmente peligrosos, al menos no para aquellos que de verdad tienen talento y están comprometidos con la causa. Ya hay algunos que consiguen centrarse en lo que, en tanto que condición previa general, es imprescindible para la actividad histórico-filológica, y que, frente a las corrientes de moda, encuentran el correcto equilibrio entre franqueza e independencia. En muchos sentidos, llevan ventaja respecto a sí mismos en décadas anteriores. Los acontecimientos de los últimos cuarenta años han ampliado el horizonte, revelado panoramas histórico-universales, y renovado y enriquecido la concepción concreta de la estructura de los procesos entre seres humanos. El seminario práctico de historia universal en el que hemos y seguimos tomando parte, ha formado más entendimiento y comprensión hacia asuntos históricos del que se tenía con anterioridad, de modo que incluso algunos resultados destacados de la filología histórica de la época tardoburguesa nos parecen un poco ajenos a la realidad y cortos de miras en el planteamiento de problemas. En este sentido, hoy se tiene más fácil.

Pero ¿cómo se puede resolver el problema de la síntesis? Una vida parece demasiado corta para tan sólo establecer las condiciones previas para ello. El trabajo organizado en grupos, tan útil para otros fines, no ofrece ninguna salida a este respecto. La síntesis histórica en la que estamos pensando, aunque sólo puede encontrar su sentido sobre la base de una compenetración científica con el material, es resultado de una intuición personal y, por tanto, sólo se puede esperar de una individualidad. Allí donde se consiguiera de forma plena, se habría obtenido a un tiempo un trabajo científico y una obra de arte. El hallazgo del punto de partida, del que queremos hablar a continuación, la intuición; la ejecución es creación, tiene que ser homogénea y sugestiva, si quiere alcanzar aquello que se espera de ella. En verdad, el trabajo realmente importante se debe a la intuición combinatoria; en el caso de la síntesis histórica hay que tener en cuenta que sus más elevados productos, para dejar sentir su influencia, también deben presentarse al lector como obras de arte. Apenas puede argüirse la tradicional objeción de que el arte literario tiene que tener libertad para abordar sus asuntos, y, por tanto, no puede vincularse a una fidelidad científica; pues los asuntos históricos, tal como se representan en la actualidad, ofrecen a la imagi-

nación libertad suficiente en lo tocante a selección, planteamiento de problemas, combinación y conformación. Incluso podemos decir que la fidelidad científica es una buena limitación: pues, ante la gran tentación de sustraerse a la realidad, ya sea mediante trivialización, ya mediante deformación fantástica, la fidelidad científica a lo real preserva y garantiza lo probable; pues lo real es la medida de lo probable. Además, nos estamos moviendo con la pretensión de una historia sintético-interna como *genos* del arte literario dentro de la tradición europea; la historiografía antigua era un *genos* literario; y la crítica histórico-filosófica fundada en el clasicismo y romanticismo alemán aspiraba a su propia expresión artística.

Así pues, hemos remitido al individuo: ¿cómo se puede llegar a la síntesis? En cualquier caso, me parece a mí, no por el camino de la recopilación de carácter enciclopédico. Un horizonte amplio es una condición previa, no hay dudas al respecto, pero debería alcanzarse antes, de forma no intencionada, sólo guiado por el instinto del interés personal. Mas una recopilación aspirante a la totalidad del material de un campo concreto, tal como se tratan habitualmente en los grandes manuales (por ejemplo, el tratamiento de una literatura nacional, una gran época, un *genos* literario), difícilmente puede conducir a una actividad creadora de carácter sintético, como demuestra la experiencia de las últimas décadas. Esto no sólo reside en la abundancia de material, que una sola persona apenas es capaz de dominar, por lo que, en este caso, se recomienda a menudo el trabajo en grupo, sino también en la estructura misma del material. Las habituales compartimentaciones cronológicas, geográficas o por géneros, con todo lo imprescindibles que resulten para la preparación del material, no son apropiadas, al menos ya no, para un proceder resueltamente homogéneo; los campos que tienen que cubrir no concuerdan con los campos-problema de la síntesis. Yo incluso he llegado a dudar de que algunas monografías sobre individualidades importantes, de las que tenemos muchas excelentes, sean apropiadas como punto de partida para el tipo de síntesis del que estamos tratando aquí. La individualidad, en tanto que acabada, ofrece la unidad de vida concreta que, como medio temático, siempre será mejor que todo lo imaginado; pero la ofrece al mismo tiempo de un modo en exceso incomprensible y lastrado con esa imposibilidad ahistórica de hallar una solución en la que acaba desembocando lo individual.

Entre las obras que en los últimos años han abordado la literatura desde una perspectiva histórico-sintética, la más impresionante es probablemente el libro de Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Este libro, me parece a mí, debe su éxito al hecho de que, a pesar de su título, no parte de lo amplio y general, sino de un fenómeno singular, que casi podríamos tildar de estrecho, concebido con

rigor: la pervivencia de la tradición escolar retórica. Por eso la obra en sus mejores partes, con toda la enormidad de materiales que moviliza, no es una acumulación de mucho, sino una emanación que parte de poco. Su tema más genérico es la pervivencia de la Antigüedad a lo largo de la Edad Media latina y el influjo de la misma en sus formas medievales sobre la literatura europea moderna. Con un objetivo tan general, en principio no se puede empezar nada en absoluto; el autor, que no se propone otra cosa que la presentación de un tema de miras tan amplias, se encuentra ante una cantidad inabarcable de materiales de distintos tipos difíciles de ordenar, cuya recopilación conforme a criterios mecánicos (por ejemplo, la pervivencia de autores concretos o la del conjunto en el transcurso de los siglos medievales) se vería impedida por la sola envergadura del material a recopilar. La única posibilidad de llevar a cabo lo planeado fue estableciendo como punto de partida un fenómeno a un tiempo firmemente delimitado, abarcable y central (a saber, la tradición retórica y, en especial, los *topoi*). Aquí no vamos a discutir si, en este caso, la elección del punto de partida resulta satisfactoria o si es la mejor que se puede imaginar para semejante fin; precisamente quien encuentre insuficiente el punto de partida en relación con el objetivo marcado, se sorprenderá tanto más del resultado obtenido. Hay que agradecérselo al principio metódico que reza: para conseguir un gran objetivo sintético hay que encontrar ante todo un punto de partida, un asidero, por así decirlo, que permita abordar el asunto. El punto de partida tiene que delimitar una serie de fenómenos bien circunscrita y abarcable; y la interpretación de estos fenómenos tiene que poseer fuerza irradiatoria, de manera que ordene y ayude a interpretar un ámbito mayor que el de partida.

El método se conoce hace mucho tiempo; la investigación estilística, por ejemplo, se sirve de él para describir la peculiaridad de un estilo en función de determinadas características. No obstante, me parece necesario destacar la importancia del método en general como el único que nos permite por el momento presentar de un modo sintético y sugestivo importantes procesos de la historia interna sobre un fondo amplio. También lo hace posible para un joven investigador, incluso para un principiante; un saber general comparativamente modesto, con la ayuda de una cierta dosis de consejo, puede ser suficiente, con poco que la intuición encuentre un punto de partida favorable. En el trabajo posterior el horizonte se amplía de manera suficiente y natural, pues la selección de lo que interesa viene dada por el punto de partida; la ampliación es tan concreta, y sus componentes están tan necesariamente interrelacionados, que lo adquirido no es fácil que se pierda; y lo así obtenido posee unidad y universalidad.

Naturalmente, en la práctica no siempre sucede que primero haya un objetivo o un problema general y luego se tenga que encontrar el punto

de partida para ello. A veces se descubre un fenómeno de partida concreto que suscita el entendimiento y la formulación del problema general – lo que, no obstante, sólo puede suceder si antes ya existía la disposición para ese problema. Es esencial reconocer que un objetivo general de carácter sintético o un problema general no bastan. Hay que encontrar más bien un fenómeno parcial lo más delimitado y concreto posible que se pueda describir con medios técnico-filológicos, a partir del cual los problemas se vayan, por así decir, desplegando y sea factible la realización del objetivo. A veces un fenómeno de partida no será suficiente y serán precisos varios; pero si el primero está ahí, los demás surgen con más facilidad; y tienen que ser tales, que no sólo uno se añada al otro, sino que converjan respecto al objetivo. Se trata, por tanto, de una especialización; pero no de una especialización conforme a las habituales compartimentaciones de la materia, sino una adecuada al asunto, y que, por eso, se puede reformular constantemente.

Los puntos de partida pueden ser muy diversos; enumerar aquí todas las posibilidades sería imposible. Las características del buen punto de partida residen, por una parte, en su carácter concreto y en su pregnancia y, por otra, en el potencial de su fuerza irradiatoria. Puede tratarse del significado de una palabra, o de una forma retórica, o de una construcción sintáctica, o de la interpretación de una frase, o de una serie de asertos hechos en algún lugar y momento; pero tiene que irradiar, de modo que de ello se pueda impulsar una historia universal. Quien, por ejemplo, quiera trabajar sobre la condición del escritor en el siglo XIX, ya sea en un país determinado, ya en toda Europa, si trata de reunir todo el material, tal vez cree una obra de consulta útil, por la que habrá que estarle agradecido, pues se podrá recurrir a ella; pero el resultado sintético en el que estamos pensando se podrá alcanzar más bien si se parte de unos pocos pareceres que hayan hecho sobre el público autores muy concretos. Algo similar sucede con temas tales como la pervivencia (fortuna) de los poetas. Sin duda, las numerosas obras, como las que tenemos, sobre la fortuna de Dante en los distintos países son imprescindibles; sin embargo, tal vez el resultado sería más interesante si se siguiera la pista (debo esta sugerencia a Erwin Panofsky) a la interpretación de determinados pasajes de la *Divina Comedia*, por ejemplo desde los primeros comentaristas hasta el siglo XVI, y luego de nuevo desde el Romanticismo. Esto sería una forma exacta de historia de las ideas.

Un buen punto de partida tiene que ser preciso y concreto; las categorizaciones abstractas y los conceptos generales no resultan adecuados; por tanto, ni lo barroco ni lo romántico, ni algo del tipo poesía dramática, destino, intensidad o mito; «concepto de tiempo» o «perspectivismo» también son peligrosos. Estos términos pueden utilizarse en la exposición, si del contexto se obtiene lo que se pretende; pero

como puntos de partida son demasiado ambiguos para designar algo preciso y firme. El punto de partida no debe ser nada general que provenga de fuera del tema – tiene que obtenerse de él, ser parte del mismo. Hay que tratar de las cosas en sí; si el punto de partida no es concreto ni está claramente delimitado, no se podrá conseguir. No obstante, aun contando con el mejor de los puntos de partida posibles, se requiere mucho arte para no desviarse del tema. Por todos lados acechan conceptos ya acuñados, aunque rara vez plenamente acertados, que en ocasiones nos seducen por el sonido y el valor de moda, dispuestos a abalanzarse tan pronto como al escribiente le abandone la energía de lo concreto. Por ello, a veces el escribiente, y seguramente muchos lectores, se ve inducido a entender en lugar de la cosa un cliché aproximado – efectivamente, son demasiados los lectores inclinados a este tipo de sustituciones; hay que hacer todo lo posible para cortarles cualquier posibilidad de escapar de lo pretendido. Los fenómenos que trata el filólogo sintético tienen su objetividad en sí; ésta no puede perderse en la síntesis, y lograrlo es difícil. No es al placer por el detalle, tranquilizante en sí mismo, a lo que se aspira aquí, sino a la conmoción que genera el movimiento del conjunto; algo que sólo se puede ver con nitidez si los miembros se comprenden en su propiedad.

Hasta donde yo sé, no contamos con ningún intento de filología sintética de la literatura mundial, tan sólo con algunos inicios en el ámbito de la cultura occidental. Pero cuanto más se vaya amalgamando la tierra, tanto más tendrá que ampliarse la actividad sintética y perspectivista. Hacer que los hombres sean conscientes de sí mismos en su propia historia es una gran tarea; y sin embargo muy pequeña si pensamos que no sólo estamos en la tierra, sino en el mundo, en el universo. Pero lo que osaron épocas anteriores, a saber, determinar el lugar del hombre en el universo, parece ahora lejano.

En cualquier caso, nuestra patria filológica es la tierra; ya no puede ser la nación. Lo que la filología hereda, la lengua y el patrimonio cultural de su nación, es sin duda lo más valioso e indispensable, pero sólo en su separación, en su superación, resultará eficaz. En unas circunstancias distintas, tenemos que retornar a aquello que la civilización medieval prenacional ya poseía: el reconocimiento de que el espíritu no es nacional. «Paupertas» y «terra aliena»; así o de un modo similar lo encontramos en Bernardo de Chartres, Juan de Salisbury, Jean de Meun y otros muchos. «Magnum virtutis principium est», escribe Hugo de San Víctor (*Didascalicon* III, 20), «ut discat paulatim exercitatus animus visibilia haec et transitoria primum commutare, ut postmodum possit etiam derelinquere. Delicatus ille est adhuc cui patria dulcis est, fortis autem cui omne solum patria est, perfectus vero cui mundus totus exilium est...». Hugo pensaba esto de aquel cuya meta es desprenderse del amor por el

mundo. No obstante, también es un buen camino para alguien que quiera conseguir el recto amor por el mundo.

Claudio Guillén nació en París, en 1924, bajo «el sol de los desterrados». De su padre, Jorge Guillén, recibió la herencia de una renaciente cultura española, truncada por la guerra. De su madre y de su entorno obtuvo un contacto íntimo con la cultura francesa. Estudia en Francia y en Estados Unidos. Durante la Segunda Guerra Mundial se alistó como voluntario en el ejército de Charles de Gaulle. Su actividad profesional la desarrolló en diversas universidades americanas, como Princeton, California y Harvard, cuyo departamento de literatura comparada dirigió. Tras su regreso a España, fue profesor en la Universidad Autónoma y la Pompeu Fabra de Barcelona. Actualmente reside en Madrid. Cosmopolita, plurilingüe, erudito, Claudio Guillén es sin duda uno de los comparatistas más relevantes del momento a nivel internacional. En 1971 publica *Literature as System*, un estudio extraordinario en el que revela su capacidad para explorar la vieja senda abierta por Tinianov: las recurrencias sincrónicas (genéricas, funcionales, estructurales) que pautan la evolución diacrónica del sistema literario. Vincular estructuralismo e historia literaria en el horizonte ancho del comparatismo, con el objeto de determinar la persistencia evolutiva de formas y géneros literarios, es su ambición constante. Así lo demuestra en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), dedicado a René Wellek, en el cual, tras esbozar una espléndida historia del comparatismo occidental, propone un análisis de géneros (genología), de formas (morfología), de temas (tematología), de relaciones literarias (internacionalidad) y de configuraciones literarias (historiografía). En el fondo late una ambición humanista, tocada por cierto internacionalismo romántico (*Weltliteratur* de Goethe), un «deseo de superación del nacionalismo cultural, un esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de las metamorfosis de los géneros, formas, temas». En su artículo «Littérature générale y teoría literaria» aconseja cautela al comparatista ante la invasión de nuevas posiciones teóricas, entre las que salva las propuestas de Jauss: «la estructura interna del comparatismo es, en suma, la tensión o polaridad entre distintos grados de teoreticidad». La amplitud de su mirada queda de relieve en *Múltiples moradas* (1998), donde confluyen Dante, Rabelais y Joyce, amén de lúcidos ensayos sobre nacionalismo literario, la identidad cultural de Europa, la obscenidad o la imagen literaria del exilio. Otros ensayos se recogen en *Teorías de la historia literaria* (1989), dedicados a problemas como la influencia, la periodización, el cambio literario, la interhistoricidad o los límites, tan invisibles para otros, de la estilística. Pertrechado de teoría, Guillén ha hecho, además, contribuciones impagables al hispanismo, como su ensayos «Sátira y poética en Garcilaso» (1977), «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco» (1966), o «Cervantes y la dialéctica o el diálogo inventado» (1977), primera lectura (inadvertidamente) bakhtiniana de *El Quijote*. Todos se recogen en *El primer siglo de oro. Estudio de géneros y modelos* (1988). De su libro *Entre lo uno y lo diverso* dijo: «La crítica, que también es autobiografía, arranca de una selección personal de citas. Yo he procurado escribir un libro europeo». Y lo consiguió.

Claudio Guillén

La literatura como sistema*

Hay varias razones para pensar que la literatura constituye sistemas o que se manifiesta ella misma como un sistema. Dejemos a un lado todas las acepciones no históricas de «literatura» como las que podemos encontrarnos en la estética o en la teoría de la crítica. Asumamos que nuestro interés se centra en la manifestación de los sistemas en el tiempo histórico. Existen, por tanto, varias formas para poder hablar de sistemas literarios que se corresponden con las siguientes áreas de estudio (si bien éstas, posteriormente, se pueden subdividir o añadir otras): la poética, es decir, principalmente la teoría de los géneros y la aparición de sistemas de géneros; las normas y materiales fundamentales tales como el estilo (los «tres estilos», etc.), las figuras retóricas, los temas, los mitos; las relaciones estructurales establecidas entre las partes de una configuración o de un todo ya existentes, como un movimiento, un periodo, una tradición nacional o el establecimiento de un canon a través de antologías; y, finalmente, la experiencia lectora individual.

Mi interés original, cuando me aproximé por primera vez a este tema, se centraba en la experiencia lectora[1]. Pero pronto comprendí que ninguna de esas categorías podía ser tratada con independencia de las otras y que era necesario confrontar el problema general de la sistemática literaria. Descubrí que dicho problema suponía, a su vez, la necesidad de una aproximación *estructural* no simplemente al poema individual, sino a las unidades básicas y a los términos de la *historia* literaria. (De hecho, requería la elucidación de las estructuras *en* la historia.) En el presente ensayo intentaré mostrar la importancia y complejidad básica de la sistemática literaria con especial referencia a una de las áreas: la poética. Comenzaré indicando cómo los diferentes sistemas afines se desplazan, cambian, se superponen e interactúan unos con otros y sugeriré que la historia de la literatura –distinta de la del lenguaje o la sociedad– se caracteriza no tanto por el funcionamiento de sistemas completos, como por la tendencia hacia el sistema o la estructuración. Por lo tanto, parece que el historiador se ve empujado a evaluar, para cada siglo o fase en la historia de su especialidad, el alcance preciso de una limitada, persistente, profunda «voluntad de orden» dentro del dominio, lento pero de constante cambio, de la literatura como un todo.

---

* Título original: «Literature as system», publicado en C. GUILLÉN, *Literature as system. Essays towards the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, 1971. Reproducido con permiso. Traducción de Vicente Carmona.

[1] La idea principal de este ensayo se remonta al modelo saussureano utilizado en mi artículo «Literatura como sistema (sobre fuentes, influencias y valores literarios)» *Filologia Romanza* IV (1957), pp. 1-29. El contenido, sin embargo, no es el mismo.

I

Podemos esperar que la poética dominante en cualquier periodo de la historia de la literatura europea, de manera más o menos explícita y con diversa terminología, muestre la tendencia hacia el sistema. Las primeras palabras de la *Poética* de Aristóteles –«Hablemos de la poética en sí y de sus especies...»[2]– comienzan a formular el doble propósito que terminará haciéndose tradicional para la teoría literaria: elucidar la naturaleza del arte poético en sí mismo o «como un todo», αύτης (sus objetivos, orígenes, validez); y ofrecer una teoría de los géneros o «especies». En Aristóteles, el planteamiento del género «el arte de la poesía» subyace en los posteriores análisis de las especies poéticas más importantes (tragedia, épica, etc.)[3] y esta conjunción esencial también ha seguido siendo tradicional. No estoy aludiendo con esto a la influencia directa de la *Poética* de Aristóteles, sino a aspectos generales del pensamiento grecolatino respecto a la literatura. La teoría de los géneros hacia la que, con frecuencia, conduce el *ars poetica* no es un simple ejercicio clasificatorio, *es* una teoría, desde el momento en que intenta organizar los numerosos hechos disponibles según principios derivados de una interpretación del «arte poético como un todo» y, aún más, de su ubicación dentro de un esquema más amplio del conocimiento. Por lo tanto, la teoría y la tendencia hacia el sistema van de la mano. En la tradición europea, la teoría poética, lejos de ser simplemente crítica o descriptiva, ha tendido a proponer y establecer auténticos ejemplos de orden intelectual[4]. No es necesario que nos ocupemos aquí de los problemas planteados por el propio concepto de género (hasta qué punto los géneros, por ejemplo, fueron empíricamente adaptados a las diferencias reales que existían entre poemas u obras individuales). Lo que nos interesa en nuestro contexto es la existencia misma, históricamente hablando, de dichos órdenes intelectuales.

---

[2] Utilizo la traducción literal de F. ELSE, donde *autes*, «en sí», es entendido genéricamente en oposición a las especies o formas mencionadas inmediatamente después. Cfr. *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass., 1957, pp. 1-3. (Como ya queda indicado, las siguientes traducciones de la *Poética* procederán de Else o de S. H. Butcher.)

Para la versión en castellano dichas traducciones serán sustituidas por las de Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid, 1974. *[N. del T.]*

[3] Cfr. Else, *Aristotle's Poetics*, cit., pp. 4-5

[4] En su estudio sobre la teoría de los géneros en China, James R. HIGHTOWER plantea la relación existente entre los amplios objetivos de la teoría literaria y la clasificación de formas específicas, en relación con los primeros teóricos chinos. Cfr. «The Wen Hsüan and Genre Theory» en *Studies in Chinese Literature*, John L. Bishop (ed.), Cambridge, Mass., 1965, p. 513.

Como norma, el autor de una poética no ofrece al escritor un interminable espectro de posibilidades: limita sus opciones. Limitar, subdividir y diferenciar es hacer posible el orden y el sistema. Éstas, a su vez, se convierten en «moradas» para el escritor, es decir, en situaciones históricas envolventes, aunque el poeta pueda ser tan vagamente consciente de ellas como de otras situaciones históricas –los sistemas político, social y económico– en las que vive cotidianamente. Debo señalar que no niego la existencia de relaciones significativas entre estas diversas situaciones estructurales. De hecho, creo que es precisamente la idea de sistema literario la que hace posible un discurso sólido por lo que se refiere, de una parte, a las relaciones entre la historia social, económica o política y, de otra, a la historia literaria. Más adelante volveré sobre ello. Por el momento, consideremos el hecho de que una teoría de los géneros proporciona al escritor, utilizando las palabras de Robert Curtius, un «espacio ideal»[5]. Cuando existe uno de estos espacios, el aislamiento de un género individual resulta más aparente que real. Su diseño y su carácter dependerá del lugar y el propósito que se asigne a otros géneros, así como de la conexión existente entre ellos.

¿Qué queremos decir, en este contexto, con sistema? Por lo que se refiere al historiador de la literatura, un sistema es operativo cuando ningún elemento puede entenderse o evaluarse correctamente separado del todo histórico (o de la coyuntura) del que forma parte. Reconozco que hay que utilizar el término con flexibilidad y dinamismo, que puede referirse a un orden estable pero también a un momento en un proceso de estructuración. Un sistema puede ser relativamente abierto, vago, desarticulado. No precisamos tener en mente «aterradoras simetrías»* u otros arreglos pulcramente proporcionados, ya que nuestro modelo no es ni mecánico ni visual. Lo que nos ocupa es un cierto tipo de orden *mental*, caracterizado por la importancia funcional de las relaciones establecidas entre sus diversas partes. (En este sentido, un sistema poético es como un código lingüístico.) Un sistema es algo más que la combinación o suma de sus componentes ya que implica una cierta dependencia de las partes con el todo y un impacto sustancial de las interrelaciones básicas. Por lo tanto, nuestros principales modelos son el lingüístico y el social. Esencialmente estamos en deuda con la idea de sistema lingüístico de Ferdinand de Saussure. El sistema y no la estructura, como sabemos, era una de las palabras preferidas de Saussure –por ejemplo, sobre el tema de los signos lingüísticos:

> C'est une grande illusion de considérer un terme simplement comme l'union d'un certain son avec un certain concept. Le définir ainsi, ce serait l'isoler du système dont il fait partie; ce serait croire qu'on peut commencer par les termes et construire le système en faisant la somme, alors qu'au contraire c'est du tout solidaire qu'il faut partir pour obtenir par analyse les éléments qu'il renferme[6].

De la misma manera, parece una «grande illusion» aislar los componentes en un sistema de formas artísticas. En el terreno de la poética y en un buen número de importantes ocasiones, desde Aristóteles hasta Northrop Frye, ha resultado operativo un considerable apoyo de las partes en el todo. Pero lo cierto es que la analogía entre el sistema lingüístico y el literario plantea preguntas delicadas y especializadas que no deben responderse apresuradamente. Afortunadamente disponemos de la analogía social que resulta iluminadora de una manera menos técnica. Sólo tenemos que recordar nociones básicas sobre las clases sociales. La «clase media», la «clase baja» y otros términos semejantes implican no sólo la pertenencia a un grupo sino también la no pertenencia a otros. El número de clases que constituyan un sistema en particular no altera este hecho: los conceptos de clase se encuentran relacionados *dentro de un sistema*; significan la posición e inmersión de un individuo *en* una sociedad; aunque una clase determinada forme parte de una estructura de tres o cinco niveles o, incluso, de un patrón relativamente flexible, siempre se refiere, necesariamente, a la existencia e importancia de un sistema de diferencias de clase como un todo.

Por lo que se refiere a las «clases» literarias, en la historia de la poética parece haber sido crucial el impacto de ciertas ramas muy relacionadas del conocimiento y formas de actividad intelectual. Me refiero a las estructuras de la gramática, la filosofía o la educación con cuya influencia en las estructuras literarias estamos familiarizados. Hace muchos

---

[5] Cfr. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, 1948, p. 16. En adelante yo citaré a partir de la excelente traducción de Willard R. Trask, *European Literature and the Latin Middle Ages,* Nueva York, 1953.

Edición en castellano: *Literatura europea y Edad Media Latina,* México, 1955. [*N. del T.*]

* Guillén alude a la expresión con que Blake describe al tigre en el célebre poema «The Tyger». Dicho sintagma fue luego usado por Northrop Frye como título para su estudio sobre Blake: *Fearful Symmetry,* Princeton University Press, 1947. [*N. del T.*]

[6] *Cours de linguistique générale,* París, [4]1949, p. 157; véase también p. 124: «la langue est un système dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique».

Edición en castellano: *Curso de lingüística general,* trad. Mauro Armiño, Madrid, 1980, p. 161: «La idea de valor determinada de este modo nos muestra cuán ilusorio es considerar un término simplemente como la unión de cierto sonido con cierto concepto. Definirlo así sería aislarlo del sistema del que forma parte; sería creer que se puede empezar por los términos y construir el sistema haciendo la suma, cuando por el contrario es de la totalidad solidaria de la que hay que partir para obtener, mediante análisis, los elementos que encierra». [*N. del T.*]

años, en un útil artículo sobre los aspectos estructurales de la antigua filología, Hermann Usener estudió los vínculos existentes entre los sistemas filosófico y gramático en Grecia y Roma: «la educación filosófica, que es la asunción de toda la sistemática, ha mantenido sus colores originales en más de un lugar: surgió de la escuela peripatética» («die philosophische Bildung, welche die Voraussetzung aller Systematik ist, hat an mehr als einem Orte ihre ursprüngliche Farbe noch bewahrt; sie stammte aus der peripatetischen Schule»)[7]. Durante el periodo helenístico tuvo lugar la fragmentación de la filosofía de donde surgieron las diversas ramas del conocimiento: la gramática, la retórica, la poética, la filología, etc. Aristóteles y sus discípulos intentaron reconciliar la retórica y la poética con los objetivos y ordenados procedimientos de la metafísica y de la lógica. Demostraron que la filosofía podía validar las «imitaciones» poéticas que Platón había denunciado. «Las enseñanzas de Aristóteles sobre el arte de la poesía», escribía E. R. Curtius, «deben, por lo tanto, ser consideradas en conexión con todo su sistema, como una disciplina paralela a la ética, la política, la retórica y la economía»[8]. También sabemos que el famoso *Institutio oratoria* de Quintiliano, realmente era un tratado sobre educación. Yo no creo que la continuidad esencial de la literatura sea producto de su utilización pedagógica. Como indicaba Curtius en su indispensable libro, el hecho de que la literatura haya sido materia escolar desde hace casi dos mil quinientos años tiene mucho que ver con la aparición y supervivencia de un orden teórico: «mientras la literatura sea una materia escolar tendremos elementos para su estudio sistematizado. Disponemos de la ciencia literaria en una forma conveniente para principiantes. Cualquiera que lea a Homero como texto escolar no podrá sino aprender que la *Iliada* es un poema en verso narrativo *(epos)* y que el verso es un tipo de discurso sujeto a reglas»[9]. La educación no sólo ha albergado a la teoría literaria: tradicionalmente ha tendido puentes entre las ciencias o entre las artes y las ciencias y ha promovido la aplicación de métodos de enseñanza desarrollados en un campo para hacer más afines las ramas del conocimiento. Estos contactos académicos y mutua fecundación han funcionado desde la Antigüedad hasta nuestros días.

En la Alta Edad Media, la gramática, la retórica y la dialéctica (o lógica) componían la tríada de las artes liberales. El abanico retórico era flexible, pero frecuentemente subsumía la instrucción en diversos «estilos» o niveles poéticos –una enseñanza evidentemente estructural– o la presentación, como en Quintiliano (Lib. X, sec. I), de un plantel de grandes autores. La gramática originalmente fue el fundamento de toda la tríada educativa. Su estudio incluía la instrucción tanto en lengua como en literatura, en las reglas gramaticales como tales y en su utilización ejemplar por parte de grandes autores. Podía incorporar tropos y métrica. En el siglo XIII, Gautier de Châtillon asignaba la poesía a la gramática. Entre las artes liberales llamadas *trivium*, indicaba, «la gramática tiene prioridad como primer fundamento; bajo ella sirve la tropa de los que escriben en verso»:

> Inter artes igitur, que dicuntur trivium,
> Fundatrix grammatica vendicat principium.
> Sub hac chorus militat metrice scribentium[10].

En una de las *artes poeticae* publicadas por Edmond Faral en el siglo XIII, el *Laborintus* de Eberhard el alemán, cuando se acerca la Poesía es presentada como la «asistente de la Gramática»:

> Grammaticae famulans subit ingeniosa Poesis[11].

El «nuevo Aristóteles», el escolasticismo parisino, la disputa entre el viejo sistema de las artes liberales y los defensores de la filosofía y la historia natural, entre los hombres de letras y los académicos, alteraron el papel propedéutico de la gramática y de la retórica después del siglo XIII, pero sin anular su impacto sobre la poética. Por su parte, los teóricos renacentistas mirarían con nuevos ojos esas relaciones cambiantes sin pretender disolverlas. Giovanni Battista Pigna, por ejemplo, en *I romanzi* (1554), clasificaba la poesía, así como la retórica y la dialéctica, bajo la lógica. El teórico Pigna, un innovador como crítico, tenía un gran respeto por los procedimientos lógicos. Bernard Weinberg señalaba que a lo largo de todo el Cinquecento italiano hay «una fuerte tradición que asocia la poesía con la lógica, la gramática, la retórica y la historia como una de las ciencias discursivas o instrumentales. La poesía es, como las otras, una ciencia discursiva porque utiliza las palabras (o el «discurso») como medio»[12]. Otros críticos le reservan un espacio diferente a la poesía dentro del esquema general de las artes y las ciencias, pero el deseo de clasificar y coordinar estaba extendido entre los teóricos medievales y renacentistas. Dicha ten-

---

[7] «Ein altes Lehrgebäude der Philologie,» en *Kleine Schriften,* Osnäbruck, 1965; reimpresión de la ed. de 1912-1913, II, p. 303.

[8] *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 146.

[9] *Ibid.*, p. 247.

[10] Citado por Curtius, *ibid.*, p. 45. «Entre las artes que se llaman *trivium,* la gramática tiene el primer lugar, como fundamento de todas. Bajo ella milita el coro de los que escriben en metro» (*Literatura europea...*, cit. p. 74).

[11] E. FARAL, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle,* París, 1962, p. 345.

[12] B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* Chicago, 1963, I, p. 13. Sobre «La poética como ciencia» véase I, pp. 1-37.

dencia prevaleció hasta conseguir que la poética, en conjunción con las otras actividades culturales del hombre, fuera lo más sistemática posible.

La poética del Cinquecento no coincidía con la obra o el impacto de ningún teórico ni de ninguna teoría concreta. La responsabilidad del humanista, como la de la mayoría de los eclécticos, era *l'embarras du choix*. La *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* de Bernard Weinberg trazaba el proceso cronológico de las tres principales influencias: Horacio, Platón y Aristóteles. Los teóricos renacentistas, por lo tanto, se apoyaban en principios clasificatorios muy diversos: la poesía podía ser entendida como un logro ético, próximo a la filosofía moral, o ser vista como una construcción verbal y una ciencia lingüística. Los críticos literarios intentaban relacionar sus ideas con sistemas filosóficos que no llegaban a entender del todo o que no se ajustaban a los propósitos artísticos. Es decir, como demostró Weinberg, el siglo XVI italiano no facilita una explicación simple: «debe quedar claro», indicaba, «que las principales teorías existen simultáneamente a lo largo del siglo»[13].

Durante el periodo más característico y creativo en la historia de la poética europea existieron simultáneamente, de hecho, diferentes sistemas y fue su coincidencia lo que hizo posible las famosas disputas teóricas de la segunda mitad del siglo. Se podría decir que Minturno y Scaliger se aproximaron a ser representativos del periodo mientras que, por ejemplo, Patrizi fue un excéntrico y Campanella un reaccionario. Pero Weinberg demostró que todos estos teóricos (no sólo los críticos prácticos) deben ser contemplados sobre el polémico trasfondo de su tiempo: «en cierta manera, la historia de la teoría poética del Cinquecento podría organizarse como una serie de disputas y polémicas semejantes a las tan prominentes de la crítica práctica»[14]. La teoría literaria del Cinquecento, en suma, *tendía* a ser altamente sistemática. Como resultado de esa tendencia y del sometimiento a diferentes influencias y principios de clasificación constantemente cambiantes, llegó a ser una disputa interminable entre órdenes intelectuales en competencia.

Ahora podríamos preguntarnos hasta qué punto las teorías de los géneros han sido sistemas. ¿De qué manera han funcionado como sistemas? En este punto de nuestra investigación me gustaría proponer las siguientes observaciones:

1. La historia de la poética, como un todo, exhibe la tendencia no sólo de enumerar sino de ordenar y coordinar normas. Las obras literarias han sido referidas, especialmente, a principios filosóficos, gramáticos y sociológicos; o también, las principales características han sido inferidas de estas obras para luego ser convertidas en principios, alternativas y polaridades.

---

[13] *Ibid.*, I, p. 37.
[14] *Ibid.*, II, p. 809.

2. La historia de la poética ofrece, por otra parte, muchos ejemplos del fracaso para organizar modelos poéticos como sistemas de normas. Frecuentemente los intentos se quedan cortos y nos encontramos a medio camino de un proceso de estructuración. También podemos encontrarnos con simples enumeraciones (tal vez como las de Horacio o como «las denominaciones más diversas y especiales» de Sir Philip Sidney), mientras la tendencia hacia el sistema se manifiesta en otros niveles de la teoría artística y de la crítica práctica.

3. Debemos enfatizar un hecho evidente pero esencial: la extraordinaria presencia, en la literatura europea, a lo largo de los siglos de un número limitado de modelos genéricos (podríamos adelantar que los más persistentes han sido la comedia y las formas líricas breves) y de los lugares que estos modelos han ocupado dentro de los sistemas genéricos. Aunque constantemente se han realizado cambios y adiciones, ha existido una conciencia generalizada sobre la inusual continuidad de las normas literarias. (Podríamos decir que durante siglos se ha mantenido una relativa estabilidad en el ámbito cultural. Es inevitable pensar en la analogía social ya que sabemos muy bien que la conciencia de la relativa continuidad de las condiciones sociales fue, durante mucho tiempo, una de las bases psicológicas de la distinción de clases y una razón para su perpetuación.)

4. La relación entre la norma (o el modelo) y el sistema al que pertenece es una de las condiciones para la continuidad de ambos. Así pues, el concepto de tragedia puede sobrevivir a un periodo en el que un solo género dramático, como la comedia, mantiene viva la idea de teatro (tal vez en Roma, donde se escribieron algunas tragedias buenas, aunque la tragedia ocupaba un importante lugar en el *Ars poetica* de Horacio). En dichos casos, el sistema retendrá que tradicionalmente le ha pertenecido. En otras ocasiones, un sistema absorberá una obra nueva y la legitimará como modelo normativo por la fuerza que le confiere cierta conexión estructural entre el nuevo modelo y las clases existentes. (El filólogo bizantino Focio, *ca.* 820-897, consideraba los romances griegos tardíos de Heliodoro y Aquiles Tacio como ejemplos de *dramatikon*)[15]. Con frecuencia ocurre que el sistema fuerza a una obra nueva o un autor excéntrico a entrar en una categoría inapropiada o, por el contrario, un término genérico puede ser «arrastrado» por el sistema durante mucho tiempo después de que su significado original haya sido olvidado. (Hace mucho tiempo, Wilhelm Cloetta señaló que un buen número de escritores con autoridad en la Edad Media, comenzando por san Isidoro de Sevilla, no tenían idea de lo que realmente era una representación teatral. De ahí que el error de lectura de

---

[15] Cfr. I. BEHRENS, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst,* Halle y Saale, 1940, p. 38.

Averroes respecto a la «tragedia», comentado por Renan y Menéndez Pelayo y que inspiró a Borges para escribir una de sus mejores historias de *El Aleph*, no tuviera nada de excepcional.) El género y el sistema, en otras palabras, se refuerzan y perpetúan mutuamente.

5. Los sistemas tienden a, en general, absorber el cambio y asimilar la innovación. Por otra parte la asimilación supone un pequeño estadio dentro del más amplio proceso de cambio. (El ejemplo clásico es la famosa disputa del siglo XVI con respecto a Ariosto. Podrían ocurrir varias cosas: que el *romanzo* fuera absorbido por la épica; que el sistema, o más bien sus defensores, lo rechazaran; que se pudiera encontrar un hueco especial para una *favola mista*, etc. En último término, la asimilación del *romanzo* provocó la discordancia y la vaguedad del sistema, siendo ésta una de las condiciones para el nacimiento de la novela.) En este sentido, el papel del crítico y del lector es importante. La mayoría de los críticos (o escritores que funcionan como críticos) ven una obra nueva «a través» del sistema: perciben, juzgan y deciden, para bien o para mal, dentro de las coordenadas del esquema crítico de que disponen. La inteligencia crítica «asimila» y «acomoda» casi con el mismo sentido que el psicólogo Jean Piaget le da a estos términos[16].

6. No todas las clases y agrupaciones literarias constituyen sistemas de *géneros*. Pero frecuentemente resulta difícil para el historiador moderno descubrir si una cierta clase utilizada en el pasado resulta, en absoluto, comparable con lo que hoy consideraría un género. Sin embargo, debe intentar distinguir entre sistemas de géneros y otros sistemas parecidos, no sólo porque están íntimamente relacionados, sino porque uno de estos últimos puede haber influido, modificado o incluso desplazado a los primeros. Me limitaré a recordar tres tipos de clases fundamentales: (a) los propios géneros literarios o lo que la crítica moderna reconoce como géneros (mi aproximación en este caso es primordialmente histórica). Durante mucho tiempo fueron consideradas «especies» de un «genus» más amplio, por una evidente y muy buena razón: porque un modelo genérico, tautológicamente, debe ser susceptible de «imitación». El género Z, desde el punto de vista moderno, no debe ser tan comprensivo como para no poder aplicarse a una obra

[16] La asimilación tiene lugar siempre que el individuo incorpora los datos de la experiencia a un marco lógico previo. Piaget distingue tres clases de *asimilación* de las que la tercera es la más pertinente para nuestro tema («l'assimilation généralisatrice, la plus féconde sans doute puisqu'elle conduit à élargir le domaine d'un schème donné et par là même à élargir la classe des objets pouvant lui être assimilés»). Cfr. Y. HATWELL, «À propos des notions d'assimilation et d'accommodation dans les processus cognitifs» en *Psychologie et épistémologie génétiques... Hommage à Jean Piaget,* París, 1966, p. 128. La asimilación por sí sola no aporta conocimiento efectivo del objeto y es constantemente contrarrestada por la *acomodación*, a través de la cual el sujeto participa activamente en el refinamiento de los esquemas cognitivos.

en concreto, en singular: esto es una Z. Por ejemplo: esto es una comedia, una elegía, una novela. Un género no es un mero aspecto de una obra, sino uno de sus principios de unidad. Prácticamente hablando, hace posible la composición literaria, el montaje real de la obra como un todo. En este sentido es lo suficientemente amplio, pero no tan vago como para servir más como premisa que como modelo. Un género permanece (y no permanecer, no convertirse, en palabras de Fernand Braudel, en un *longue durée*, es no llegar a ser un género) en el sentido que continúa siendo un modelo que solventa problemas, una invitación permanente para equiparar el contenido con la forma. (b) Las obras que se clasifican sólo con respecto a la versificación: los yámbicos griegos, la elegía, etc. Esa prosodia y «forma externa» no es una base satisfactoria para la clasificación (sólo tenemos que pensar en los estudios modernos de la oda o del soneto, considerados no únicamente como formas del verso)[17], que han conocido la mayoría de los críticos desde comienzos del siglo XIX. Pero el asunto es históricamente importante: a pesar del ejemplo de Aristóteles (*Poética*, 1447b), quien indicaba que Homero y Empédocles no tenían nada en común excepto el metro, identificar la forma poética con la estructura métrica ha sido una tradición central de la teoría literaria greco-latina. Diómedes (siglo IV), cuya *Ars grammatica* tuvo una gran influencia durante la Edad Media, mantenía que la esencia de la poesía se encontraba en la versificación[18]. Esta confusión entre metro y forma pospuso la emergencia (al menos hasta el Renacimiento) de una idea efectiva de la lírica, de manera que no se podía diferenciar entre verso dramático o narrativo basándonos sólo en el metro. (c) Los *modos* presentativos, como el «narrativo» y el «dramático». (Obviamente hay otros modos, los llamados «universales», como la sátira y la alegoría, que traspasan las diferencias entre los géneros históricos.) Me refiero a lo que Northrop Frye llama «los radicales de la presentación». «Tenemos que hablar del *radical* de la presentación», proponía, «si las distinciones entre palabra actuada, hablada y escrita van a significar algo en la era de la imprenta»[19]. El sistema de Frye lo forma la tétrada «epos», «prosa», «teatro» y «lírica», modos que subdivide en «formas específicas» que son como las antiguas «especies» de las *artes poeticae* y nuestros propios géneros. Al contrario que Frye, yo no creo que estos modos constituyan el principio central de toda diferenciación genérica, ni que los géneros específicos sean formas o ejemplos *de* esos modos. Pero no defenderé aquí mi postura. Mi interés se centra en la historia de la poética que muestra cómo modos y géneros han compuesto diferentes sistemas y

[17] Cfr. K. VIËTOR, «Die Geschichte literarischer Gattungen», en *Geist und Form,* Berna, 1952, pp. 291-309.

[18] Cfr. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, cit., p. 439.

[19] *Anatomy of Criticism,* Princeton, 1957, p. 247.

cómo una de las tareas del historiador es la de observar las relaciones cambiantes entre ambos. Me parece que los modos han dado lugar a la sistematización, o han resultado de ella, con mayor facilidad o frecuencia que los géneros. Hemos conocido sistemas de modos, pero en el terreno de los géneros, tal vez por la proximidad de las «formas específicas» respecto a las propias obras literarias, lo que nos encontramos con frecuencia es una mera «vocación de estructura».

7. A primera vista la historia de la poética revela, sorprendentemente, la recurrencia del número tres como simple principio de sistematización. Además, un estudio más minucioso demuestra, incluso en un nivel más fundamental, una combinación o articulación subyacente de dos tipos de esquema: díadas y tríadas o, para ser más explícito, dualismo «natural» (natural en el sentido que se encuentra basado en modelos de «oposición») y tríadas culturales (basadas en modelos de «construcción» y «reconciliación»). El «espacio ideal» con el que se han enfrentado los escritores ha sido, con frecuencia, dual en ciertos niveles y triádico en otros.

Comprendo perfectamente que estos siete puntos (o hipótesis de trabajo) deben ser ilustrados y argumentados lo más objetivamente posible. Sin embargo, antes de que comience a hacerlo, hay algunos equívocos que despejar y me gustaría aclarar ciertas implicaciones de dos de los puntos –el tercero y el séptimo– que pueden provocar dificultades.

Lo que estoy acentuando son las recurrencias, o la continuidad, en la carrera de la poética europea, así como una de las características –la articulación de díadas y tríadas– que hace más visible dicha continuidad. Pero podemos esperar que se plantee la siguiente objeción: estos principios de sistematización, estos esquemas y estructuras, son una exigua evidencia para las afirmaciones que se han hecho; son abstracciones formales, incorpóreas, muy alejadas de la poética o de la poesía; y ninguna teoría debe olvidar que las metas literarias, los programas o manifiestos, incluidos los sistemas de géneros, son formulados no por espacios triádicos sino por seres humanos que viven en sociedades históricas.

Mis respuestas ante esto (por el momento) podrían ser cuatro. Aclaremos, en primer lugar, que los sistemas que estamos estudiando no son metatemporales ni metahistóricos; no son estructuras ocultas, «manifestaciones», ni relaciones meramente formales inferidas o extraídas a posteriori por una mente escrutadora. Estos sistemas, por el contrario, han *existido*. Lo que es más –y esto es lo que me interesa– siguen existiendo. Un esquema triádico B aparece en un momento y es seguido por una tríada C y una tríada D, así sucesivamente. En otras palabras, me refiero a actitudes y recurrencias que son o han sido tan históricamente reales –dentro del orden de la literatura, la «cultura» o las artes– como ciertas y duraderas instituciones políticas, sociales o legales. En segundo lugar, nadie niega que cada caso individual (cada *ars poetica* o sistema literario

particular) debe ser minuciosamente descrito e interpretado en toda su singularidad. Pero esto sólo es parte de la verdad y sigue siendo una de las tareas de la historia literaria (a pesar de la satisfacción habitual del crítico con el estudio de la obra o el autor aislado) la de confrontar esa sección o región de la imaginación poética que es (indudablemente en el ámbito de la poética) tan repetitiva, establecida y duradera como una institución social. En tercer lugar, ya he indicado hasta qué punto esas recurrencias sistemáticas implican no sólo al ámbito de la poética, sino a otros órdenes culturales como el de la gramática, la filosofía y la pedagogía. La relevancia de un esquema en más de una de esas clases es, sin duda, una importante condición para su perduración. Mi impresión es que la efectividad de dichos vínculos, en gran parte, deriva del hecho de que ayuden a hacer posible el «orden», de servir como principios de organización y estructuración. Un principio tan básico como éste se convierte en juez y parte en la mente del hombre (de seres humanos que viven en sociedades históricas), de sus razonamientos y decisiones. De hecho, la amplia difusión de ciertas estructuras ilumina una de las maneras en que la mente humana se somete no a categorías aprioristas universales, como en Kant, sino a «diseños» e «imágenes» de origen *histórico*.

Lo que estoy intentando proponer, en cuarto lugar, es que el orden teórico de las poéticas debe ser contemplado, en cualquier momento de su historia, como códigos esencialmente mentales con los que el escritor (el escritor como individuo, como *hombre de carne y hueso*) tiene que entenderse en su escritura. La estructura de dicho orden no es más ajena al poema producido de lo que pueda ser el código lingüístico respecto a un acto de habla.

La ahora famosa división de los tres géneros –el «narrativo» (o «épico»), el «dramático», el «lírico»– fue presentada en su totalidad y defendida por primera vez, según Irene Behrens[20], por Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617). (Nos sorprenden el aparente olvido de Antonio Minturno, quien esbozó un panorama semejante en su *De poeta* [1559][21], así como los posibles motivos de la encendida defensa de ese sistema por Cascales. En España, más que en ningún otro país durante los siglos XVI y XVII, la poesía, el teatro y la novela prosperaron simultáneamente: Góngora, Lope de Vega y Cervantes eran casi contemporáneos.) Un oscuro humanista de ese periodo, Pedro González de Sepúlveda, que enseñó retórica en Alcalá, puso objeciones en una erudita epístola a la idea de Cascales. (Las objeciones fueron publicadas en las *Cartas filológicas* del último en 1634.) ¿Hay sólo tres «especies de poesía»? «Si no son

---

[20] Cfr. *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, pp. 128-129.

[21] Irene Behrens opina que la noción de Minturno «bleibt... stehen» (p. 86) y por tanto permanece sin desarrollar.

más», escribía Sepúlveda, «de su bando me tiene v. m.; pero si no me engaña mi juicio, no son tan pocas; porque ésas, si bien se mira, más son diversos *modos* de que el poeta usa en sus narraciones, que diversas *especies* de imitación ¿Quién dirá que la comedia y tragedia son una especie? ¿Por ventura no se diferencian más que en número? ¿No hay mayor diferencia entre una comedia y una tragedia que entre dos comedias? ¿No la hay también mayor entre una lírica y ditirámbica que entre dos líricas? Pues éstas se diferencian en número; luego la distinción de aquéllas habrá de ser especie; por donde las especies de poesía más habrán de ser de tres[22]».

A lo que Cascales respondió que, según su división, no había más de tres especies *(épica, lírica* y *escénica)* «que si bien la tragedia y la comedia son en rigor diferentes, pero porque la una y la otra es dramática, y se *representan en el tablado*, se habla de ellas como de una especie. Y cuando las digamos, como lo son, distintas, al propósito y fin que v. m. lleva, no importa. Pues el epigrama o soneto no se puede reducir a la comedia ni a la tragedia, porque en nada, digo, esencialmente, convienen entre sí, ya porque estas son dramáticas totalmente, y el soneto no lo es, ya porque tienen acción que celebrar, y el soneto no la tiene; pues la fábula del soneto es un *concepto* no más, y no una acción, y por las mismas causas tampoco se puede reducir a la épica. Teniendo, pues, el soneto por alma de su poesía un concepto, como la lírica, y no comprendiendo acción, como la heroica ni como la trágica ni como la cómica comprehende. ¿A quién, sino a la lírica, podemos aplicar el soneto?»[23].

Sepúlveda, el más conservador de los dos y el más aristotélico, consideraba la tragedia y la comedia *especies* (como entonces se denominaba a nuestros «géneros» modernos) y proponía mantener la distinción tradicional entre géneros y modos. En realidad reconocía que, siguiendo a los aristotélicos y si bien diferentes, la tragedia y la comedia son tan específicos como géneros, pues comparten lo que Aristóteles describía en la *Poética* (1447a, 1448a), como modos de imitación. Los diversos tipos de poesía, había indicado Aristóteles, se diferencian en tres aspectos: el medio empleado, el objeto de imitación y la manera o modo de imitación. Respecto a esta última, escribía (1448a): «Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar),

[22] «El maestro Pedro González de Sepúlveda al Licenciado Francisco Cascales», en Cascales, *Cartas filológicas*, Justo García Soriano (ed.), Madrid, 1951, III, p. 217 (las itálicas son mías).

[23] *Cartas filológicas*, III, p. 239 («Epistola X»).

o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes»[24]. Éste es uno de los pasajes más oscuros y disputados de la *Poética*, pero podemos atrevernos a decir que, sea cual sea el significado exacto de los principios básicos en juego –narración, estilo directo, representación– no son relevantes para las otras dos *differentiae* del arte poética (el medio empleado y el objeto de imitación). Sepúlveda no lo pasa por alto para no confundir los modos de imitación aristotélicos con las especies o géneros poéticos reales. Hoy, Gerald F. Else, deja este aspecto muy claro:

«Por lo tanto no podemos simplemente identificar el *modo dramático* con el *drama*, pues el primero puede aparecer fuera del segundo, ni el modo mixto con la épica ni con la lírica, pues puede aparecer en ambos. Las *differentiae* no acompañan sencillamente a las divisiones genéricas establecidas, ni a cada una de ellas; traspasan todas ellas y plantean, por tanto, diferencias significativas. Por tanto, desde un punto de vista podríamos decir que "drama" es todo aquello que utiliza el método dramático, pero una definición más correcta también daría cuenta de la *differentia* de medio y distinguiría los dos géneros dramáticos, la tragedia y la comedia»[25].

El «modo dramático» y el «drama» no coincidían ya que el primero no implicaba las condiciones de puesta en escena o de representación, sino más bien de diálogo e intervención «directa». Se ponía mucho más énfasis en la presentación o representación que hacía el poeta de un personaje o de una voz diferente a la suya propia. Por lo tanto, sería posible, para ciertos teóricos de la tradición platónica-aristotélica, reducir el modo dramático a la imitación, en el sentido de suplantación, a la *mimesis* como remedo: el intento de hablar por, o incluso como, alguien[26]. Durante la Edad Media con frecuencia se creía que algunas de las *Églogas* de Virgilio (que ofrecían sólo diálogo) eran uno de los ejemplos más puros del modo dramático.

Sepúlveda se hace eco de estos conceptos tradicionales que mantienen una ventaja: una relación bastante libre y amplia entre el sistema de modos y la lista de formas y géneros específicos. Cascales, el innovador (aunque mucho le debía a Antonio Minturno), da dos pasos decisivos: transfiere el «espacio ideal» triádico a un sistema de *géneros* y, básicamente, aplica un solo principio definidor para el drama y otro para la lírica. Visualiza el escenario, el factor escénico, como la esencia del drama, ya

[24] S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, Londres, [4]1911, p. 13. Traducción de Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*, p. 133. [*N. del T.*]

[25] *Aristotle's Poetics*, cit., p. 91.

[26] *Mimeisthai* en sentido amplio «significa crear o hacer algo que guarda parecido con otra cosa» (cfr. ARISTÓTELES, *Poetics*, ed. D. W. Lucas, Oxford, 1968, p. 55). La «suplantación», más restrictiva, llega a confundirse con la otra (o con la *imitatio* de grandes autores o modelos poéticos) en la mente, por ejemplo, de los teóricos renacentistas; cfr. WEINBERG, *Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I, pp. 60-63.

sea trágico o cómico y pone a prueba la validez de una nueva categoría como base apropiada para una definición de la lírica. Aristóteles había escrito que el objeto de toda imitación poética era «el hombre en acción» (1448a). Cascales defendía que el principal argumento (o «fábula») de un soneto no es una acción, sino un *concepto,* y sugería que ése era el aspecto distintivo de toda la lírica. (El *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, un diccionario impreso en 1611, define *concepto* como un discurso nacido en la mente y ejecutado luego por la lengua o por la pluma: «el discurso hecho en el entendimiento, y después ejecutado, o con la lengua o con la pluma».) El prestigio de Petrarca y de la lírica italiana en general llevó a los teóricos de los siglos XVI y XVII a buscar un «objeto» particular de la poesía lírica que fuera claramente distinto de la «acción» que se encontraba en la narrativa o en el verso dramático. El pensamiento del poeta podía ser dicho objeto. Dado que era *su propio* pensamiento, la categoría utilizada resultaba nueva pero no completamente antiaristotélica. Procedía del sistema de modos de Aristóteles: el poeta lírico era el poeta que hablaba por y como él mismo, sin necesidad de suplantar a nadie ni de «imitar» ninguna acción. Cascales, en sus *Tablas poéticas*, mantiene los tres «modos de imitación», que llama *exegemático*, *dramático* y *mixto* (el primero de ellos puede que se remonte al *Ars grammatica* de Diómedes, donde *exegematikon* equivalía a *enarrativum*, con el significado de «el poeta habla solo»), pero la tendencia a identificar los géneros con los modos y aplicarlos al común orden tripartito, resulta clara. En este sentido, deberíamos volver a leer una de las *Cartas filológicas* de Cascales (Carta VI, «Sobre el número ternario»), un extenso y erudito encomio del número tres. En un determinado momento, refiriéndose al recóndito significado de los Tres Reyes Magos, se pregunta: ¿por qué tantas «triplicidades»? «Estos Reyes Magos eran tres, según san Agustín, san León, Ruperto y otros: se llamaban Melchor, Gaspar y Baltasar. Tres eran las regiones de las que procedían: Arabia, Sheba y Tarsus; tres eran los presentes que ofrecieron a Jesús: oro, mirra e incienso. Pues ¿por qué tantas triplicidades? Porque adorando a Cristo, con quien por vía de concomitancia asistían al Padre y el Espíritu Santo, adoraban intrínsecamente la Santísima Trinidad; que no es posible que hubiesen venido tres para menos que para *símbolo de la divina Tríada*, la cual quiso Dios significar de mil maneras y en mil lugares[27]».

[27] *Cartas filológicas*, I, p. 115. Sobre los tres modos («exegemático, dramático y mixto») en Cascales, ver sus *Tablas poéticas,* Murcia, 1617, p. 30; sobre los tres géneros, p. 38; ver también p. 30: «el lírico casi siempre habla en el modo exegemático, pues hace su imitación hablando él propio, como se ve en las obras de Horacio, y del Petrarca, poetas líricos». Aunque impreso por primera vez en 1617, parece que las *Tablas poéticas* ya estaban escritas en 1604. Por la *Carta* sexta, Cascales pudo haber conocido el *Gryphus ternarii numeri* de Ausonio.

El debate entre Cascales y González de Sepúlveda es un breve capítulo en el cambio progresivo de la poética europea desde la tríada de modos a la tríada de géneros. Añadiré algunos comentarios y plantearé ciertas preguntas referidas a este tema, particularmente por lo que se refiere a la relación entre la poética y otros sistemas. Normalmente se atribuye el sistema de modos de Aristóteles a la influencia de Platón, aunque algunos prefieren enfatizar sus aspectos originales. Entre los recientes comentaristas, D.W. Lucas asume su origen platónico[28], mientras que Gerald F. Else apunta: «debemos reconocer que esta larga y tenaz tradición [i. e., los tres modos] es, al mismo tiempo, platónica y aristotélica, alimentada en parte por la *República* y en parte por una obra aristotélica (casi con seguridad el diálogo *Sobre los poetas*), pero ha sido más decisivamente marcada por Aristóteles que por Platón»[29]. Platón introdujo en la *República* (392d-394d) una disposición aparentemente original de los «radicales de la presentación». Sócrates destacaba tres modos poéticos: el dramático o, para usar sus propias palabras, «el tipo de poesía y de cuento que funciona enteramente por imitación [como] la tragedia y la comedia»; otra que utiliza «el recitado del propio poeta cuyo mejor ejemplo, supongo, es el ditirambo»; y una combinación de ambos, como «en la poesía épica y en otros muchos lugares»[30]. Se menciona un pequeño número de auténticos géneros, meramente como ejemplos de la práctica de estos modos, y parece claro que esta distinción debe ser entendida a la luz de los principales objetivos filosóficos y pedagógicos de la *República.* Claro que en otros sitios Platón pone en duda la validez social y moral de la poesía. La práctica de la suplantación y de contar cuentos ¿es una invitación a la mutabilidad, a lo informe, a la dispersión del carácter? (Resulta interesante que Platón pusiera objeciones explícitas a historias sobre las transformaciones de Proteo [381] ya que «... Dios es al mismo tiempo simple y verdadero en hecho y en palabra y ni cambia él mismo ni engaña a otros con visiones o palabras o enviando signos durante la vigilia o el sueño» [382e].) ¿Por qué tenemos una tríada de modos? Debemos dejar estas preguntas para los helenistas y los expertos en filosofía platónica quienes podrán determinar si el sistema de los modos poéticos se ve significativamente afectado por las estructuras sociológicas y psicológicas propuestas en la *República.* Sócrates explica por extenso que los tres elementos del alma –el apetito, el espíritu y el racional– se corresponden con los tres grupos sociales del estado ideal: el económico, el auxiliar y la clase de los guerreros[31].

[28] Véase su edición de la *Poética*, pp. 66-67.

[29] Else, *Aristotle's Poetics*, cit., p. 99.

[30] Aquí y más adelante cito de *The Republic*, trad. Paul Shorey, Cambridge y Londres, 1935, I, p. 231 [ed. cast.: *La República*, trad. Patricio de Azcárate, Barcelona 1981].

[31] Véase R. C. CROSS y A. D. WOOZLEY, *Plato's Republic: A Philosophical Commentary*, Nueva York, 1964, pp. 112-115.

Puede que la tríada de modos no sea tan independiente de la analogía más amplia entre lo social y lo ético –entre la ciudad y el alma– recomendada por Sócrates como método fundamental de investigación (434e-435a):

> Pero ahora solucionemos el planteamiento según el cual supusimos que si encontrábamos algo más amplio que contuviera a la justicia y la viéramos allí, descubriríamos con mayor facilidad su naturaleza en el individuo humano. Y acordamos que esa cosa más amplia fuera la ciudad, de modo que construimos la mejor ciudad que pudimos, sabiendo que en la buena ciudad la encontraríamos. Lo que entonces pensamos que veríamos allí debemos referirlo al individuo y, de confirmarse, todo estará bien. Pero si algo diferente se manifiesta en el individuo volveremos al estado para ponerlo a prueba allí y pudiera ser que al examinarlos uno al lado del otro y frotarlos como si fueran dos palos para hacer fuego, provoquemos que salte la chispa de la justicia y que, una vez así revelada, la confirmemos en nuestra mente.
>
> Bien –dijo– parece un buen método y eso es lo que debemos hacer.

La tríada platónico-aristotélica vuelve a aparecer en los escritos de los gramáticos, los retóricos y los escolásticos de la antigüedad. La misma división en «narrativo» o «repertorial» *(diēgēmatikon, apangeltikon)*, «dramático» o «imitativo» *(dramatikon, mimētikon)*, «común» o «mixto» *(koinon, mikton)* aparece en Probio o Servio (siglo IV), Proclo (siglo V), el prólogo anónimo a Hesiodo y en otros lugares[32]. El esquema de Proclo aparece en su influyente *Chrestomathia* o manual de gramática basado en extractos y selecciones literarias. No creo que ese encuentro fuera casual. «Habiendo crecido con la tutela de la filosofía griega, la ciencia literaria llegó a la madurez bajo la forma de la filología helenística», resumía Curtius. «Se recurrió a ella para clasificar la materia literaria –"studiorum materia" según lo denominaba Quintiliano (X, I, 128)– siguiendo dos principios diferentes: por géneros y por autores. La selección de autores presupone la clasificación por géneros»[33]. Esta observación resulta muy pertinente para nuestro tema. Sin duda los sistemas normativos o «espacios ideales» literarios se formaban con frecuencia alrededor de un ramillete de «grandes autores» que ocuparían, cada uno de ellos, la posición ordinariamente asignada a un género en particular. Una historia de las antologías –de *cómo* surgieron los cánones de autores y autoridades y se fundieron a lo largo de los siglos durante la antigüedad y la Edad Media– contribuiría en buena medida a nuestro entendimiento de la sistemática. Posiblemente comenzaría con la consideración de las preguntas más elementales: ¿sobre qué construían los antólogos? ¿cuán coherentes eran las «clasificaciones de géneros» mencionadas por Curtius? ¿qué otros órdenes o sistemas reflejaban? Sin duda, cierto tipo de antología ofrecía una mera sucesión, una elección en serie. En otros casos, un proceso de selección se derivaba del criterio de orden, facilitando de esa manera una lista restringida de «obras representativas», fragmentos de obras o (como en los antiguos gramáticos) citas breves. Ya he mencionado que, aunque la tríada platónico-aristotélica mantuvo su preeminencia, no surgió ningún sistema de *géneros* ampliamente válido de la teoría literaria de Grecia y Roma. Ante esta circunstancia, dos posiciones parecen haber sido las características. En primer lugar, estaba el ejemplo de Aristóteles: los géneros eran referidos a otras disposiciones ordenadas, mientras que, al mismo tiempo, ninguna era considerada aisladamente –de tal forma que la épica era confrontada con la tragedia (1449b, 1459b) y las *Poéticas* terminaban con la comparación final de las virtudes de ambas–. En segundo lugar, muchos gramáticos, retóricos y teóricos simplemente enumeraban y describían uno a uno los diferentes géneros y formas. Encontramos dichas series en la autorizada gramática de Dionisio de Tracia (siglo II a.C.), en la obra retórica de Cicerón (*De optimo genere oratorum*, I) o en el *Ars poetica* de Horacio quien pasaba sobre la épica, la elegía y el yambo (en términos métricos) y se extendía sobre los tres géneros teatrales (la tragedia, la comedia y la pieza satírica). Claro que el tono y método de una epístola como el *Ars poetica* tenían que ser informales, pero Horacio declaraba a lo largo de su trabajo su familiaridad con la división tradicional en modos dramático y narrativo (I.179: «aut agitur res in scaenis aut acta refertur»*).

El *status* de la lírica a este respecto clarifica la influencia que ejercían los antólogos sobre los teóricos. Si la asociación con la lira no se podía tomar demasiado al pie de la letra y era principalmente simbólica de la «cualidad» poética, uno con frecuencia se pregunta si denotaba en absoluto un género o un modo. Horacio claramente aludía a los grandes *poetas* líricos en varias de sus composiciones. «Él escribía poemas», indicaba C. M. Bowra, «para ser leídos en el estudio y no para ser cantados en compañía, pero obedeciendo a sus modelos griegos asumió la convención de que debían ser cantados a la lira. No pretendía que esto fuera tomado al pie de la letra; su propósito era, más bien, proclamar su ascendencia espiritual y artística en Alceo, Safo y Píndaro»[34]. Esta última puntualización es importante: Horacio nunca aclaró lo que quería decir con poema lírico. Como otros teóricos de la Antigüedad, evitó demarcar una

[32] Cfr. Else, *Aristotle's Poetics*, cit., p. 98; Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, cit., pp. 25-32.

[33] Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, cit., p. 248.

* «O la acción ocurre en escena o se relata lo ocurrido» (HORACIO, *Arte Poética*, ed. Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 2000).

[34] C. M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, ²1961, p. 1.

clara concepción de la lírica por varios factores: el énfasis en el metro; el sistema modal basado en hechos y acciones («aut res... aut acta»); las oscilantes relaciones entre la diferente música y formas «mélicas» y «líricas». Los poemas considerados por la filología alejandrina como mélicos o líricos componían un grupo heterogéneo. Lo lírico no era simplemente lo no dramático o lo no narrativo. En las odas de Píndaro había pasajes narrativos. El ditirambo originalmente era coral y semidramático, pero Simónides y otros líricos escribieron ditirambos. La distinción entre canción coral y monódica no era absoluta: «un *hymnos* o himno a los dioses podía ser cantado por un coro, como los de Píndaro, o por una sola persona, como puede que se hiciera con algunos de los de Alceo y Safo»[35]. Los poemas elegíacos eran compuestos para la flauta, más que para la lira. Arquíloco de Paros fue un poeta con mucha personalidad, pero al ser un autor de versos elegíacos y yámbicos, no era aceptado como poeta lírico por los críticos alejandrinos: «pone el yo en la poesía», comentaba Bowra, «pero él prefería un arte más próximo al habla que a la canción»[36]. Sin duda había diferencia entre un poema cantado y otro meramente escrito para el acompañamiento musical: el último era hablado o recitado, aunque la música pudiera forzar en el poema un esquema métrico. Demetrio (siglo I d.C.), autor de *De elocutione*, era una apasionado admirador de la «divina Safo», pero no pensaba que todas sus obras fueran líricas y escribió al respecto de algunas de sus composiciones nupciales: «estos poemas suyos son... mejores para el uso en la conversación que para el canto. No están en absoluto adaptados para un coro o una lira, a no ser que haya algo parecido a un coro conversacional»[37].

Más que a los poemas, el término «lírico» se encuentra más claramente asignado a una elite de poetas. La aparición de un modo lírico es un ejemplo notable del impacto que un sistema de autores puede tener sobre los otros sistemas de la poética. La crítica alejandrina refinó el concepto «clásico» de literatura, consistente en los grandes autores desde Homero hasta Menandro, para su utilización en las aulas por parte de los gramáticos y los filólogos. Esos pocos poetas eran los elegidos, la aristocracia, «los admitidos» *(egkrinomenoi)*. (Curtius, sagazmente apuntaba la analogía entre elite social y antología)[38]. Aristófanes de Bizancio (*ca.* 257-180 a.C.) y Aristarco de Samotracia (*ca.* 220-145 a.C.) elaboraron una lista de autores modelos de diversos tipos. Había nueve poetas líricos (Alcmán, Alceo, Safo, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simónides, Píndaro,

[35] *Ibid.*, p. 6.

[36] *Ibid.*, p. 14.

[37] ARISTÓTELES, LONGINO, DEMETRIO, *The Poetics. On the Sublime. On Style*, W. Hamilton Fyfe y W. Rhys Roberts (eds.), Cambridge y Londres, 1932, p. 407.

[38] Cfr. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, cit., p. 249.

Baquílides) (Irene Behrens apunta que la palabra *melikos* se aplicaba en Alejandría a los poetas no canónicos, mientras que *lyrikos* se usaba casi exclusivamente para los Nueve)[39]. Estos formarían los *novem lyrici* a quienes Horacio se quería unir y emular (*Carmina*, I, 35-36), cosa que haría con éxito, y de quienes Quintiliano pensaba que Píndaro era el primero, con mucho, de los nueve poetas líricos (Lib. X, sec. I: «novem vero lyricorum longe Pindarus princeps»). Después vendrían los panteones y *pléiades* de poetas líricos escogidos.

Ciertamente existe diferencia entre un canon de grandes autores –como los *novem lyrici*– y una antología de poemas. El primero implica un comentario de tipo adjetivo –*lyricus* como cualidad o modo–. El último presupone, con frecuencia, la elección adicional de, y la limitación a, un género o un subgénero. La famosa *Guirnalda* de Meleagro (siglo I a.C.)[40], sobre la que se construyó la *Antología griega*, era una colección de epigramas –la forma poética más ligera y breve–. Algunos de los escritores elegidos por Meleagro eran de segunda fila o, al menos, subordinados al género, la ocasión, a la antología en su conjunto. No podemos evitar la pregunta: ¿Es un hecho que la selección de cánones clásicos y de antologías desempeñó un papel central en la aparición de los modos líricos en general? Pero esta es una pregunta que (como la mayoría de las preguntas interesantes en teoría literaria) sólo los comparatistas con preparación en literaturas orientales podrían responder. Para los propósitos de este ensayo citaré brevemente las siguientes.

El monumento poético chino más antiguo era una amplia colección, el *Shih Ching (Shih King)* o *Clásico de canciones*, que contenía 305 poemas compuestos y cantados entre el año 1000 y el 700 antes de Cristo. En palabras de James R. Hightower: «El *Clásico de canciones* es, a fin de cuentas, una antología de poesía y su división en cuatro, *Feng*, Gran y Pequeño *Ya* y *Sung*, puede haber sido el intento de su compilador por establecer diferentes categorías de canción»[41]. Otra antigua colección era la *Ch'u tz'u*, que conservó el especial verso elegíaco conocido como *sao*. Pero un intento más preciso por parte de los antólogos de delimitar las diversas provincias de la poesía tuvo lugar con posterioridad: desde los tiempos de Chih Yü, que compiló «la primera antología conocida de géneros diversos»[42], y que murió en torno al año 310 d.C., hasta el *Wen hsüan* del siglo XVI, con sus 37 tipos diferentes de escritura. «El desarrollo de la teoría del género en China», apunta el profesor Hightower, «ha estado íntimamente ligado con la elabo-

[39] Cfr. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, cit., p. 7.

[40] Sobre los posibles antecedentes de Meleagro, cfr. *The Greek Anthology*, A. S. F. Gow y D. L. Page (eds.), Cambridge, 1965, I, p. xvi.

[41] «The Wen Hsüan and Genre Theory», p. 515, nota 7 (véase anteriormente la nota 4).

[42] *Ibid.*, p. 515.

ración de antologías»[43]. Por lo que se refiere al área del islam, la influencia de antólogos y filólogos, como Abū Tammām y al-Buhturī, fue considerable durante la edad de oro de la literatura árabe, desde el siglo VIII hasta, al menos, el XI[44]. «La información de que al-Walīd II (d. 744) mandó realizar una colección de "el *dīwān* de los árabes..." parece ser bastante cierta[45]». Desde la traducción de Sir William Jones (1783) en el siglo XVIII, los lectores europeos han tenido conocimiento del *Mu'allaqāt* o «Las siete odas suspendidas» –los ilustrativos poemas elegidos en el siglo VIII por Hammad al-R_wiya, «el Transmisor», considerados durante cientos de años como modelos del importante arte de la *qasida*[46].

Anteriormente hablé de los efectos producidos en la teoría poética por el pensamiento de los gramáticos, esquemático y normativo: se dividía o desmembraba una lengua en las partes del discurso y luego se volvía a recomponer por medio de reglas de orden. Estas estructuras fueron legadas por los sabios de la Roma imperial a la Edad Media europea. Entre ellos hay que destacar la influencia del *grammaticus* Diómedes (siglo IV), quien tenía algo que decir respecto al tema de la poética. Su gramática propone los modos habituales: un *genus activum vel imitativum*, en el que no interviene el poeta y los personajes actúan «solos»; un *genus enarrativum*, en el que habla el «poeta mismo»; y un *genus commune*, mezcla de los dos. Lo que es más, Diómedes decide asignar a la tríada tradicional un número de «especies» subordinadas o géneros. En otras palabras, los géneros se convierten –importante paso– en submodos. Hay, por ejemplo, cuatro especies del primer modo: *tragica, comica, satyrica, mimica* (Aunque éstas parecen ser formas teatrales, incluyendo obras de mimo y satíricas, el énfasis se encuentra en el recitado directo: la primera y novena églogas de Virgilio pertenecen a esta categoría.) El segundo modo comprende, *inter alia*, los escritos didácticos (Empédocles, Lucrecio) que Aristóteles consideraba ajenos a la poesía (1447b). Lucrecio es ubicado entre los poetas que hablan «por sí mismos», pero no Horacio, ya que la poesía lírica pertenece al tercer modo. Hay dos especies del *genus commune*: *heroica species* (Homero) y *lyrica species* (Arquíloco, Horacio)[47]. El esquema de Diómedes incluye tres modos y nueve especies. (Hace un momento he hablado de los *novem lyrici*.) Su contribución a la historia de la poética fue algo más

[43] *Ibid.*, p. 512.

[44] Cfr. F. GABRIELI, *Storia della letteratura araba,* Milán, 1962, pp. 29, 165-166 y *passim*.

[45] A. J. ARBERRY, *The Seven Odes,* Londres y Nueva York, 1957, p. 17.

[46] Véase la detallada referencia de Arberry en *The Seven Odes*, sobre la difusión y traducciones de estos poemas.

[47] Sobre Diómedes, cfr. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, cit., pp. 439-441; Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, cit., pp. 25-30.

que sucinta ya que fue uno de los primeros en sugerir un sistema de géneros. Ésta fue la forzada pero ordenada solución que prevalecería durante el Renacimiento y que, por tanto, haría posible la tríada genérica moderna.

El viejo sistema platónico y aristotélico de los modos todavía mantuvo su posición durante muchos siglos. Julio César Scalígero no tenía otra división que recomendar en su respetado *Poetices libri septem* (1561)[48]. Pero, claro está, a Scalígero no podían preocuparle menos los grandes escritores vernáculos y no intentó ajustar los sistemas tradicionales a las obras maestras de su época. Otros teóricos fueron más sensibles ante la necesidad de diferentes modelos y espacios ideales. Ya he mencionado a Antonio Minturno y Francisco Cascales. Minturno asistió al Concilio de Trento y se convirtió en obispo de Ugento y Cretona. Su tratado latino, *De poeta* (1559), fue seguido por *L'arte poetica* (1563), un diálogo en italiano más didáctico[49]. Ambos libros explícitamente proponían la nueva tríada: «*Vespasiano*: Quante adunque sono le parti della poesia? *Minturno*: Tre generali: l'una si chiama Epica, l'altra Scenica, la terza Melica, o Lirica, che dir vi piaccia»[50]. Esta disposición se encontraba reforzada con otras numerosas tríadas: había tres tipos de imitación, tres tipos de personaje, tres especies de épica, tres «causas de la poesía», tres formas de drama, etc.[51]. El obispo Minturno no dejó claro, como sí lo haría su sucesor español, que los principales tipos eran «especies» más que «modos», pero era un celoso creyente en *la divina Tríada*, como lo fueron otros humanistas cristianos de los siglos XVI y XVII. Irene Behrens, en su útil libro, nos ha contado el resto de la historia de la difusión gradual del sistema tripartito en la poética desde el siglo XVII hasta el XIX: pasando por Gravina (1708), el abad Batteux (1746), la expansión de una idea comprensiva de la lírica (a pesar de la debilidad y los efectos retardatarios, en ese sentido, de los teóricos neoclásicos franceses) y del triunfo en Alemania, en torno al 1800, del *Dreiteilung der Dichtkunst*, la división tripartita del arte poético. Resulta tentador ver el itinerario sistemático de nuestro tema como la secularización del número tres. Pero, incluso en los niveles más simples de sistematización, como apunté anteriormente en este ensayo, hay otras dimensiones que deben ser estudiadas.

[48] Cfr., Lb. I, cap. 3, «Poematum per modos divisio, et eorum ordo»; p. 6 de la edición facsímil de August Buck, Stuttgart y Bad Cannstatt, 1964.

[49] Cfr. B. WEINBERG, «The Poetic Theories of Minturno», en *Studies in Honor of Frederick W. Shipley,* Freeport, N.Y., 1968; reimpreso, pp. 101-129.

[50] *L'arte poetica del signor Minturno,* Nápoles, 1725, p. 3. En una nota marginal se puede leer: «tre maniere di Poesia».

[51] Cfr. *L'arte poetica*, pp. 2-8.

II

Hace más de cuarenta años, Roman Jakobson y Nikolai S. Trubetzkoi comenzaron a desarrollar una concepción estructural del lenguaje entendida como un grupo de oposiciones binarias, especialmente desde el punto de vista fonológico: los propios actos fonéticos no se debían definir aislados del sistema de oposiciones y correlaciones que manifestaban. Posteriormente, esto fue incorporado en el «sistema de rasgos distintivos» de Jakobson, en el que todos los rasgos evidenciaban estructuras binarias («sonoro-sordo», «tenso-relajado», «continuo-interrupto», etc.). En *Fundamentos del lenguaje*, estas estructuras fueron reducidas a doce oposiciones «a partir de las cuales cada lengua hace su propia selección»[52]. También en las ciencias sociales, el antropólogo británico A. R. Radcliffe-Brown exploró la variedad de formas de la vida social primitiva para inferir, por medio del método comparativo, ciertos principios estructurales universales como el de la unión de opuestos: Heráclito había dicho que «la disensión es la reina y regula todas las cosas» y el sistema del Yin-Yang de la antigua China (la unión de macho y hembra, noche y día, verano e invierno, dando lugar a la totalidad organizada del *tao*: la pareja, el día, el año) posiblemente se correspondía con costumbres sociales como el emparentamiento de clanes rivales por medio del matrimonio[53]. Sin embargo, Radcliffe-Brown abstrajo su «formas estructurales» de las variaciones de casos particulares o de la continuidad comprobada de ciertas estructuras sociales en la historia[54]. Claude Lévi-Strauss, en una serie de estudios excepcionalmente sugerentes, postulaba modelos lógicos en antropología basándose en analogías estructurales entre la mente humana y el mundo que interpreta y organiza. En *Le Totémisme aujourd'hui* (1965), por ejemplo, cada grupo de relaciones es tratado como un caso individual de un sistema de pensamiento más amplio que es real o potencial, de manera que todos los casos pueden derivarse o explicarse por medio de reglas de transformación apropiadas. Así pues, el llamado totemismo de las tribus «primitivas» no es sino una particular forma de expresar las oposiciones básicas que también se manifiestan en los mitos, las costumbres o las creencias.

[52] Cfr. R. JAKOBSON y M. HALLE, *Fundamentals of Language,* La Haya, 1956, p. 29; Jakobson, «Retrospect», en *Selected Writings,* La Haya, 1962, I, pp. 631-658; N. S. TRUBETZKOI, «Essai d'une théorie des oppositions phonologiques», *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* XXXIII (1936), pp. 5-18; y E. PAULINY, «The Principle of Binary Structure in Phonology», *Travaux Linguistiques de Prague,* II (1966), pp. 121-126.

[53] Cfr. A. R. RADCLIFFE-BROWN, «The Comparative Method in Social Anthropology», en *Method in Social Anthropology,* Bombay, 1960, pp. 91-108.

[54] Cfr. M. FORTES, «Time and Social Structure: An Ashanti Case Study», en *Social Structure. Studies Presented to A. R. Radcliffe-Brown,* M. Fortes (ed.), Nueva York, 1963, p. 54.

Volviendo otra vez a la poética y a nuestra investigación histórica (aunque no histórica de forma meramente inductiva, como en Radcliffe-Brown: el historiador de sistemas literarios tiene que poder referir su conjunto de hechos a hipótesis y horizontes teóricos) podríamos preguntarnos: ¿han funcionado los sistemas ternarios en todos los niveles básicos? Cuando los espacios ideales de la poética son tripartitos (al menos en el nivel explícito de la teoría genérica, donde sin duda, *tertium datur*), ¿también actúan dicotomías subyacentes? Seguramente, un principio tan esencial para la mayoría de los marcos de trabajo conscientes o inconscientes como lo es la oposición (lógica, psicológica, formal), desempeña un papel en la formación de las elecciones y alternativas imaginarias de las que están hechos los sistemas poéticos. Fácilmente se puede descubrir en estos sistemas la intervención combinada de fuerzas binarias y ternarias, tendentes, ambas, simultáneamente o en diferentes estratos, hacia la sistematización.

Sólo propondré algunos ejemplos y temas para posteriores estudios. En primer lugar, sería útil regresar a lo que sabemos respecto a los primeros sistemas intelectuales de nuestra civilización y a las relaciones que existen entre ellos. Anteriormente mencioné las investigaciones de Hermann Usener, quien documentó el impacto del orden de la gramática sobre las otras ramas de la cultura en Grecia y Roma. La forma gramatical básica era la tétrada *(lectio, enarratio, emendatio, iudicium)*. Una tétrada puede, claro está, desplegar o resolver un grupo original de polaridades, como el dualismo «natural» del invierno y el verano, la esterilidad y la fertilidad, extendiéndose por las cuatro estaciones. (En nuestros días la «tétrada natural» reaparece en *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye.) Aristóteles se refirió en varias de sus obras a la «tabla de los opuestos» de los pitagóricos (*Metafísica* 986a: Limitado-Ilimitado, Par-Impar, Unidad-Pluralidad, Derecha-Izquierda, Macho-Hembra, Descanso-Movimiento, Recto-Desviado, Luz-Oscuridad, Bien-Mal, Cuadrado-Curvo). En la *Física* explicaba que la noción de los opuestos era característica no sólo de los pitagóricos sino también de sus predecesores: «pues todos ellos, incluso cuando los asumían sin el debido proceso de razonamiento, enseñaban que los elementos y lo que ellos llamaban primeros principios eran opuestos, como si estuvieran bajo la compulsión de la verdad misma» (188b). La alusión se refiere a Empédocles, Heráclito y la búsqueda por parte de los presocráticos de *archai* que interactuaran o de primeros principios[55]. El propio Usener destacaba la prevalencia tanto de las tríadas como de las tétradas en Grecia: entre los gramá-

[55] Sobre los opuestos pitagóricos, cfr. J. A. PHILIP, *Pythagoras and Early Pythagoreanism,* Toronto, 1966, pp. 44-59.

ticos, Asclepíades de Mirleia empleó un sistema ternario, a la manera de los autores de medicina, arquitectura o urbanismo; del trágico y filósofo Ión de Quíos (siglo V a. C.), a quien se le atribuía un *Triagmos* o disquisición sobre el número tres[56]; de la *República*[57] de Platón y de los diversos seguidores de Aristóteles, quien elogiaba el número tres en su *De caelo* con respecto al movimiento y la dimensión de los cuerpos naturales:

> La magnitud divisible en una dirección es una línea, en dos direcciones una superficie, en tres direcciones un cuerpo. No hay ninguna magnitud no incluida en éstas pues tres son todas y «de tres maneras» es lo mismo que de «todas las maneras». Es como dijeron los pitagóricos, todo el mundo y todas las cosas en él están contenidas en el número tres, pues el fin, el medio y el comienzo dan el número del todo y su número es la tríada. Tanto es así que hemos tomado ese número de la naturaleza como si fuera una de sus leyes y lo hemos utilizado incluso para adorar a los dioses[58].

Aristóteles apuntaba las tres partes del silogismo y, sobre todo, la idea de que la virtud es un medio entre excesos opuestos. En su *Política*, la misma doctrina del medio (un buen ejemplo, creo, de una asunción capaz de infiltrarse en la mente de los hombres) era aplicada a las tres clases de la sociedad: «ahora en todos los estados hay tres elementos: una clase es muy rica, otra muy pobre y una tercera es el medio» (1295b).

Usener va más allá para ilustrar la creciente difusión de la tétrada en Roma (especialmente a través del impacto de la lingüística de Varro)[59]. Este punto fue confirmado por Curtius en su estudio de los diferentes «niveles de estilo». Él veía una transición en esta área desde la tricotomía helenística hasta la tétrada y otros sistemas en la Roma clásica y antigua. La primera evidencia que tenemos de la noción de los «tres estilos» está en la *Rhetorica ad Herennium* (*ca.* 86-82 a.C.) y en Cicerón, pero Quintiliano admitía que los estilos intermedios también eran legítimos, y Hermógenes y Demetrio (siglo I d.C.) proponían la tétrada de estilos[60]. Curtius extiende esta observación (en refutación parcial de Erich Auerbach) a la Edad Media, periodo, en su opinión, en el que los límites no sólo entre los estilos sino entre poesía y prosa eran más fluidos: «la división de las *ars dictaminis* [en metro, prosa rítmica y prosa normal] tuvo como resultado el reemplazo de la díada poesía-prosa por una tríada o tétrada. Los límites entre poesía y prosa, por lo tanto, empezaron a estar más difusos»[61].

La doctrina del medio, evidentemente, implicaba la existencia de oposiciones binarias en ética, en la sociedad, en literatura. «En la propia teoría ética de Aristóteles el objetivo de la conducta ética», escribía J. A. Philip, «es presentado, en determinado momento, como un punto medio, pero no necesariamente el centro, del *locus* total o área que se encuentra entre los contrarios»[62]. Del mismo modo, el término medio en la vieja tríada de estilos implicaba la polaridad que lógicamente le precede (el estilo llamado *mediocre* en san Isidoro sólo es significativo en relación con la oposición *grandiloquum* y *humile*) incluso siendo dependiente, la prosa rítmica de la Edad Media, de un marco mucho más amplio (y el poema en prosa del siglo XIX, en la prosa y en los poemas normales de Baudelaire).

La oposición binaria «natural» ¿da lugar, por diferentes razones históricas en diversas sociedades, en conexión con sistemas lingüísticos y sociales, a estructuras «culturales» más complejas, de las que la más importante en el ámbito de la poética ha sido la tríada? Los efectos combinados de los sistemas binarios y ternarios están palpablemente presentes en la historia de la teoría del arte, por ejemplo, en la *Poética* de Aristóteles, en J. J. Winckelmann y en las posiciones en conflicto dentro de los sistemas del romanticismo. Gerald F. Else ha demostrado que los procedimientos de *diaeresis* (Platón, *Fedro* 265d-266a: los conceptos se dividen en dos hasta que se disciernen las verdaderas clases) fueron aplicados por Aristóteles en la *Poética*, aunque con las partes de la tríada: «dentro de la división tripartita... Aristóteles procede diaeréticamente»[63]. Por ejemplo, las tres *differentiae* de la poesía son definidas (medio, objeto y modo) bajo cada uno de sus términos para, luego, introducir una dicotomía. Las oposiciones resultantes resaltan visiblemente en las puntualizaciones históricas sobre los orígenes de la poesía (1448b-1449a): la poesía, originalmente, se «dividió» de acuerdo con los personajes que le pertenecían, hombres superiores o sin valor; produjo invectivas o himnos heroicos y encomios; pero con el paso del tiempo los encomios dejaron paso a la comedia y el verso heroico a la tragedia: «los satíricos se convirtieron en escritores de comedias y los poetas épicos fueron sucedidos por los trágicos, ya que el drama era una forma más amplia y elevada de arte»[64]. Aunque las formas y los

[56] Cfr. USENER, «Ein altes Lehrgebäude der Philologie», pp. 272-276; E. BARKER, *Greek Political Theory*, Londres, [3]1947, p. 81; y PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopädie...*, Stuttgart, 1916, I, 1864-1865.

[57] Cfr. Barker, *Greek Political Theory*, cit., pp. 215-263.

[58] *On the Heavens*, trad. W. K. C. Guthrie, Cambridge y Londres, 1939, p. 5.

[59] Cfr. Usener, «Ein altes Lehrgebäude der Philologie», cit., pp. 303-307.

[60] Cfr. Demetrio, *On Style*, II, XXXVI, 323; y E. R. CURTIUS, «Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter (zu Auerbachs *Mimesis*)», *Romanische Forschungen* LXIV (1952), pp. 57-70.

[61] *European Literature and the Latin Middle Ages*, cit., p. 149.

[62] *Pythagoras and Early Pythagoreanism*, cit., p. 49.

[63] Else, *Aristotle's Poetics*, cit., p. 16; véase también pp. 67-68, 91-101 y *passim*; y entre otros diálogos de Platón, *Filebo* 16-18, *El sofista* 253d.

[64] Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, cit., p. 17.

géneros pueden cambiar, queda una polaridad básica y los géneros centrales –la tragedia, la épica, la comedia– encuentran su lugar en un sistema continuo de oposiciones binarias[65].

En tiempos modernos, la superación o trascendencia de oposiciones elementales por medio de la tríada ha sido importante no sólo en términos literarios. El número tres, representando no sólo a sí mismo o a un tipo de número, sino a *esa trascendencia de oposiciones como un todo*, ha coincidido frecuentemente con la introducción, en sentido amplio, de esquemas constructivos. Es difícil pensar en una imaginación histórica que pudiera florecer dentro de las rígidas restricciones de oposiciones y polaridades sin ese «otro», esa «tercera persona» (no sólo en el sentido gramático), a través de la cual resulta posible una experiencia de la diversidad. Un caso ilustrativo a este respecto es el del celebrado Johann Joachim Winckelmann, cuyo *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) fue el primero de los grandes monumentos históricos en el campo de las artes. Winckelmann fue capaz de manejar el *bric-à-brac* de los estudios dieciochescos y el de su propia e inmensa erudición en unas pocas, distintivas y poderosas concepciones. Como muchos de sus contemporáneos, aunque más intensamente, fue consciente, sobre todo, de la inevitable confrontación entre la civilización de Grecia y la de su propio tiempo: siempre fue «ellos» contra «nosotros»; Fidias contra Bernini y sus seguidores; Apeles contra Antonio Rafael Mengs. Sin embargo, con una mente normativa e histórica, Winckelmann dudó entre esta esencial y urgente polaridad y la defensa de una periodización histórica de más largas y amplias miras, pues también estaba muy orgulloso de su ambicioso intento como escritor de erigir un sistema *(Lehrgebäude)* de naturaleza histórica. En un momento de su *Historia*, Winckelmann declara el deseo de desarrollar una periodización en cinco partes que podría compararse con la división en cinco actos del teatro neoclásico, ya que toda acción tiene cinco momentos, es decir, el comienzo, el progreso, el estado de descanso, la caída y el final y así ocurre –indicaba en el libro VII, cap. I, 4– con la sucesión del tiempo en el arte. Pero en las artes, el comienzo y el final de un proceso son inferiores, por lo tanto Winckelmann debe concentrarse en la práctica en los tres principales periodos del arte egipcio, etrusco y griego, manteniendo su elogio de la tríada con que comenzaba su estudio de la forma humana: «La estructura del cuerpo humano consiste en tríadas. Tres es el primer número impar y el primer número de relación ya que contiene en sí mismo al primer número par y otro que une a ambos. Dos cosas, como decía Platón, no pueden existir sin una tercera. La mejor banda es la que une con mayor seguridad a sí misma con la cosa atada, de tal manera que la primera está relacionada con la segunda como la segunda lo está con la intermedia. Por lo tanto, el número tres contiene en sí mismo el comienzo, el medio y el fin. Se le consideraba el número más completo de todos y por medio de él, según las doctrinas pitagóricas, todas las cosas quedaban determinadas» (*History of Ancient Art*, trad. G. Henry Lodge [Londres, 1881], I, p. 372). De especial interés para nosotros aquí es, no sólo la vacilación de Winckelmann entre oposiciones y órdenes más complejos (entre la autoridad de la norma y la libertad del historicismo), sino el punto hasta el que estos órdenes dependían para él de diseños previos tales como la división en cinco actos del teatro francés y de la numerología pitagórica.

[65] La confusión de Averroes de la tragedia con el panegírico, que Menéndez Pelayo ridiculizaba –véase su *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, 1909-1912, II, p. 137– mantuvo la polaridad básica de Aristóteles, tan importante también en la tradición retórica (*topoi* que comportaban el ideal del hombre perfecto, del paisaje perfecto, etc.) con que simpatizaba Averroes. Sobre la poética de la sátira y la eulogía de renacentistas de Antonio Viperano, cfr. Weinberg, *Literary Criticism in the Italian Renaissance*, cit., I, p. 209.

«¡Ay de los conocedores que aman más sus sistemas que la belleza!», avisaba Friedrich Schlegel a su hermano August Wilhelm en una carta de 1796 o ¡los teóricos forzados a «destruir la historia» para defender su sistema![66]. Era muy característico de los románticos detestar y perseguir, a un mismo tiempo, todo tipo de orden intelectual. El mismo Friedrich Schlegel elaboró la idea de que la historia de la literatura griega era ejemplar en tanto que comprendía tres estadios (el primero épico, después el lírico y finalmente el dramático), periodización tripartita que reflejaba la expansión de los tres géneros. Éste fue un intento decisivo por reconciliar el sentido recién descubierto de la historia con el sentido tradicional del sistema que suponía el despliegue temporal del intemporal, arquetípico, «espacio ideal»[67]. August Wilhelm Schlegel, en sus conferencias de 1801 *(Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst)*, fue un poco más allá, aplicando el reciente esquema fichteano de «tesis-antítesis-síntesis» a la tríada de los principales géneros literarios. La división original de Platón (en modos) no era válida, comenzaba diciendo Schlegel en sus notas, y procedió a la mezcla de un sistema filosófico contemporáneo con la teoría poética y su habitual disposición tripartita: «La división en géneros de Platón... no es válida. No hay un principio poético real de división.-Épico, lírico, dramático; tesis, antítesis, síntesis. Densidad ligera, singularidad

[66] *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, ed. O. F. Walzel, Berlín, 1890, p. 263: «Wehe dem Kenner, der sein System mehr liebt als die Schönheit, wehe dem Theoristen, dessen System so unvollständig und schlecht ist, dass er die Geschichte zerstören muss, um es aufrecht zu erhalten!».

[67] Lo cual se remonta a los comienzos de la periodización histórica: a la tríada «antiguo-medieval-moderno» de Cellarius (1634-1707) y a sus orígenes en el Renacimiento. Cfr. E. BERNHEIM, *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*, Leipzig, ^{5}1908, p. 78.

poderosa, plenitud armónica y totalidad... Lo épico, lo puramente objetivo en el espíritu humano. Lo lírico, lo puramente subjetivo. Lo dramático, la interpenetración de ambos». («Einteilung der Gattungen beim Plato... Ungültig. Kein poetischer Einteilungsgrund.-Episch, lyrisch, dramatisch; These, Antithese, Synthese. Leichte Fülle, energische Einzelheit, harmonische Vollständigkeit und Ganzheit... Das Epische, das rein Objektive im menschlichen Geiste. Das Lyrische, das rein Subjektive. Das Dramatische, die Durchdringung von beiden[68]»).

Claro está que Hegel dio un paso todavía más profundo e influyente en la «temporalización» de la tríada arquetípica. En su útil ensayo de 1951 sobre «La estética de Hegel», Lukács puso mucho énfasis en el paso de la primera edición de la *Encyklopädie* a la segunda (1827), en la que Hegel verdaderamente se reconcilia con la validez de la historia de las artes *antes* y *después* de la Grecia clásica, siendo capaz de esbozar, por medio de la simple periodización –un periodo simbólico (oriental), uno clásico y otro romántico (medieval y moderno)– una evolución histórica verdaderamente tripartita, tanto de la sociedad como del arte[69].

El éxito de esa periodización tripartita (con Auguste Comte y Karl Marx, por ejemplo) coincidió con una forma de ver la historia literaria, decididamente dualista y polémica, de la que fue famosa expresión seminal el ensayo de Schiller sobre la poesía «naïve» y «sentimental» (1795). Poetas, dramaturgos y críticos vivieron y lucharon por una distinción radical entre dos actitudes y tradiciones –la «clásica» y la suya propia– mientras aparecía la metáfora marcial de la «vanguardia». La tendencia del romántico auténtico era polarizar, no sólo escritores y obras, sino ideas y actitudes en campos opuestos, como, ya hace tiempo, señalaba Francesco De Sanctis: «estudien todas las concepciones románticas y al final encontrarán una antítesis» («studiate tutte le concezioni romantiche, e vi troverete in fondo un'antitesi»)[70].

El siglo XIX, en términos generales, contemplaría la coexistencia de sistemas binarios y terciarios (desde Hegel y Marx hasta Taine y Freud)[71].

[68] A. W. SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Briefe*, Edgar Lohner (ed.), Stuttgart, 1963, II, pp. 305-306.

[69] Cfr. LUKÁCS, «Hegels Ästhetik», en *Probleme der Ästhetik*, Neuwied, 1969, p. 114.

[70] «Triboulet», en *Saggi critici*, Luigi Russo (ed.), Bari, 1952, I, p. 263.

[71] En Marx hay una interesante alternancia entre una aproximación descriptiva no binaria al sistema de clases (como en *La lucha de clases en Francia desde 1848 hasta 1850* [1850]), compuesto por más de dos clases, y la visión revolucionaria de una sociedad con dos clases compuesta por el objeto de la revolución (la burguesía) y el agente de esa revolución (el proletariado). Sobre el sistema de clases, ver el importante libro del sociólogo polaco S. OSSOWSKI, *Class Structure in the Social Consciousness*, Nueva York, 1963, así como su anterior «La vision dichotomique de la stratification sociale», *Cahiers Internationaux de Sociologie* XX (1956), pp. 15-29. En Taine encon-

En el ámbito de la poética el mejor ejemplo que conozco es el del prefacio a *Cromwell* de Victor Hugo. «Mettons le marteau», reclamaba Hugo, «dans les théories, les poétiques et les systèmes.» No obstante, en otra parte del mismo manifiesto levanta una teoría y un sistema, extendiéndose sobre las tres edades de la poesía, «dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame»[72]. Más allá de esa tríada histórica, Hugo proclama y defiende una polaridad final o «natural» entre lo grotesco y lo sublime en literatura. En el futuro la poesía avanzará y prosperará sólo si se entienden las ideas de una *critique philosophique*: «Elle [la poésie] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres, termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient»[73].

Tout se tient. Estas palabras y la concepción que implican, desde Saussure han sido aplicadas con notable éxito al estudio del lenguaje por los lingüistas modernos. Queda por ver si son igualmente relevantes para la historia literaria. Yo he intentado mostrar cómo, en el nivel de la poética, la sistematización ha sido destacadamente explícita y se ha perpetuado a sí misma. (Para los críticos marxistas algunas de estas estructuras pueden parecer signos de una *Überbau* o «superestructura». Pero su duración a lo largo de varios periodos históricos, su *status*, en palabras de Braudel, como *longues durées*, comparable no con acontecimientos económicos sino con instituciones sociales o políticas duraderas, ha sido mi principal interés aquí.) Podríamos recordar que Baudelaire escribió, como lo hubiera hecho cualquier poeta auténtico: «un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle»[74]. ¿Cómo se enfrenta un poeta con el hecho de no ser un inventor solitario, de que escribe y existe como escritor dentro de un sistema de signos y una red de formas que son tan tradicionales e incluso más «conservadoras» que la comunidad en la que vive? ¿De qué manera la literatura es para él un sistema potencial, envolvente? ¿Una gramática de modelos? ¿No meramen-

tramos, además de las tres fuerzas primordiales *(raza, ambiente, momento)*, polaridades esenciales de causa-efecto; ver la *Introduction à l'Histoire de la littérature anglaise*, Gilbert Chinard (ed.), Princeton, 1944, VII, p. 25: «il y a ici des couples dans le monde moral, comme il y en a dans le monde physique, aussi rigoureusement enchaînés et aussi universellement répandus dans l'un que dans l'autre. Tout ce qui dans un des ces couples produit, altère ou supprime le premier terme, produit, altère ou supprime le second par contrecoup». Yo aludía al pasaje en Freud desde la concepción tripartita de la personalidad hasta el conflicto entre Eros y el instinto de la muerte.

[72] *Théâtre complet*, R. Purnal, J. J. Thierry y J. Mélèze (eds.), París, 1963, I, pp. 434, 422.

[73] *Ibid.*, I, p. 416.

[74] *Oeuvres*, Y. G. Le Dantec (ed.), París, 1961, p. 995.

te un *musée imaginaire*, sino una ciudad imaginaria? ¿O, más bien, su versión personal de esa «ciudad», que es como un sistema secundario? Creo, por el momento, que necesitaríamos aclarar los términos del problema. La sistemática de la teoría del género ofrece uno de los muchos puntos de partida, pero existen otros. En este ensayo me he acercado a la interacción histórica entre las teorías del género y otros órdenes tales como los sistemas de «grandes autores» y el de los «tres estilos». Con respecto a este último disponemos del excepcional ejemplo de la *Mimesis* de Erich Auerbach, basada en un modelo simplificado y muy eficiente de la relación entre sistemas de géneros y sistemas de estilos. Existe mucha información disponible referida a su conexión con las clases retóricas (las cinco divisiones de la retórica, los tres tipos de elocuencia) o con los esquemas de la antigua psicología y ética[75]. Sólo he mencionado de pasada la influencia de los sistemas sociales (las condiciones sociales con la mediación de la mente humana). Los historiadores de la literatura están razonablemente familiarizados con sistemas tales como «la rueda de Virgilio» y su aplicación a temas y formas poéticas de un espacio social tripartito (simbolizado por un círculo dividido por tres radios)[76]; el marco de relaciones tripartitas en *De vulgari eloquentia* de Dante[77]; el endurecimiento de las analogías

[75] Cfr. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, cit., pp. 68-69; Ch. S. BALDWIN, *Medieval Rhetoric and Poetic* (Gloucester, Mass., 1959), p. 64; Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, pp. 124, 174. Cfr. Friedrich SCHLEGEL, «Gespräch über die Poesie», en *Charackteristiken und Kritiken* I, Hans Eichner (ed.), Munich, Paderborn y Viena, 1967, p. 356. Cicerón pensaba (*Orator*, 20-21) que los tres estilos se correspondían con los tres tipos de elocuencia, siendo las tres funciones de la oratoria: *docere, delectare, movere*. También era tradicional mencionar analogías entre los tres modos de poesía y las tres facultades psíquicas del hombre (memoria, razón, imaginación), así como con las tres partes del hombre para el cristianismo (espíritu, alma, cuerpo). Armand Nivelle ha demostrado que el surgimiento de una ciencia estética en el siglo XVIII coincidió con el reconocimiento de una tercera facultad estética en el ser humano, referida al «gusto», el «sentimiento» o el «juicio». Sobre la división tripartita del espíritu en J. G. Sulzer, M. Mendelssohn y Kant, véase A. NIVELLE, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, París, 1955, pp. 96, 103, 109, 293.

[76] La *rota Vergilii* se encuentra descrita en *Poetria* de John de Garland (siglo XIII); cfr. Faral, *Les arts poétiques...*, p. 87; el texto completo se encuentra en «Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica» de Giovanni MARI, en *Romanische Forschungen* XIII (1902), p. 900. Las tres secciones del círculo se corresponden con la *Eneida*, las *Églogas* y las *Geórgicas* de Virgilio. La *Eneida*, por ejemplo, representa el estilo «grave», el soldado como tipo, Héctor y Ajax como héroes, el caballo como animal, la espada, la ciudad o el campo de batalla, el laurel y el cedro, etc.

[77] Con el *ydioma triphiarum*, por ejemplo la lengua de *oc, oïl* y *sì* (que reflejan las tres lenguas clásicas), se corresponden las tres clases sociales de Sicilia (Lb. I, sec. xiii), los tres tipos de seres (ángeles, hombres, bestias), las tres partes del hombre, los

sociales en la teoría literaria y en las jerarquías, especialmente «monárquicas», del Renacimiento y el Barroco; la división de modos poéticos en Hobbes, siguiendo «las tres regiones de la humanidad, corte, ciudad y campo»[78]. También hemos visto que las tres clases sociales de Aristóteles le deben mucho a su doctrina del medio y a las raíces lógicas y éticas de dicha doctrina. En *sí misma* es una teoría, dado que, frecuentemente, el pensamiento, en palabras de Wittgenstein, «se encuentra cautivo de una imagen»[79]. La idea de que la novela moderna es un producto de la burguesía descansa sobre la convincente analogía entre dos «imágenes» y dos sistemas y no entre dos conjuntos de estrictos datos. Las distinciones de clase, como las teorías genéricas, median entre los acontecimientos mismos y la conciencia de los individuos y los grupos.

Hay dos maneras de enfrentarse a los problemas de la historia literaria que no puedo compartir. La primera consiste en disolver los procesos literarios en la «historia general». Su objetivo inmediato se convierte en una sucesión de totalidades que asumen absolutamente el principio unitario: no sólo *tout se tient*, sino *tout est un*. Pero ¿puede el historiador dar cuenta de algo más que de los esfuerzos humanos por vislumbrar y establecer, *vis-à-vis*, la unicidad del mundo físico que nos rodea, de un orden comparablemente interrelacionado y coherente? «Cabe sospechar», escribía Jorge Luis Borges, «que no hay un universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra»[80]. La segunda, consiste en buscar conexiones significativas entre las obras literarias individuales y todo un sistema social, económico o intelectual. La incongruencia resulta evidente y el problema se plantea de un modo casi tan absurdo como el intento de relacionar un hecho económico aislado con todo un periodo artístico. Mis intereses (para proponer otra tríada más) se encuentran en algún punto entre esos dos opuestos. Los sistema literarios, como los sociales o lingüísticos, existen, mientras que el «universo», como sospechara Borges, puede que no. Creo que nuestra tarea es identificar la carrera en el tiempo histórico de estos diversos sistemas para descubrir cuáles han prevalecido y poder escuchar el diálogo que mantienen entre ellos.

tres tipos de acciones (Lb. II, sec. iii), los tres estilos, las tres partes de la *canzone*. Me refiero a las divisiones según aparecen en *De vulgari eloquentia*, Aristide Marigo y Pier Giorgio Ricci (eds.), Florencia, 1957.

[78] «The Answer to Mr. Hobbes to Sir William Davenant's Preface before Gondibert», en *The English Works of Thomas Hobbes*, Londres, 1840, IV, p. 443.

[79] Citado en «Statements» de Avrum Stroll en *Epistemology. New Essays on the Theory of Knowledge*, A. STROLL (ed.), Nueva York, 1967, p. 192.

[80] «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1960, p. 143.

Hermenéutica y Teoría de la recepción

HANS-GEORG GADAMER (1900-2001) es uno de los grandes nombres de la filosofía europea del siglo XX. Nacido en Marburgo, estudió germanística, historia del arte, filología clásica y filosofía en distintas universidades (Marburgo, Wroclaw, Múnich, Friburgo), donde fue discípulo de P. Natorp, E. Husserl y M. Heidegger. En su ciudad natal comenzó una larga y prestigiosa carrera docente que le conduciría posteriormente a las universidades de Leipzig, Frankfurt del Main y Heidelberg, donde sucedió en la cátedra a K. Jaspers. Gadamer inició su producción filosófica –marcada por el auge de la fenomenología y la filosofía de la existencia– con estudios sobre el pensamiento griego –en especial el platónico– en los que se revela la solvencia filológica de su lectura directa de los textos antiguos. Heredera de la gran filosofía alemana que va de Hegel a Dilthey, la obra gadameriana no sólo da muestras de una curiosidad enciclopédica y un rigor interpretativo excepcionales, sino que constituye también una de las últimas tentativas conocidas en el siglo pasado de construir un sistema filosófico. Si la filosofía decimonónica de las ciencias del espíritu influyó no poco en la fundamentación histórica de tal sistema, sería el giro hermenéutico de la fenomenología y la ontología heideggerianas el que inspirase a Gadamer los principios teóricos sobre los que se sustenta su obra mayor: *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (1960), a la que siguió un volumen de estudios complementarios y polémicos (*Verdad y Método II*, 1986). La tesis central de la filosofía hermenéutica gadameriana, sintetizada en el corolario ontológico según el cual «El ser, que puede comprenderse, es lenguaje», postula la naturaleza transcendental de lo lingüístico y el carácter premetódico de la comprensión (y de la historicidad que le es inherente) para toda forma de concepción de la realidad y del conocimiento científico. La enorme repercusión que ha tenido la hermenéutica de Gadamer no alcanza sólo a varias generaciones de filósofos y teóricos de las ciencias sociales (Ricoeur, Habermas, Apel, Luhmann, Derrida, etc.), sino también a los estudiosos de la hermenéutica teológica, jurídica, histórica y literaria. En este sentido, el pensamiento gadameriano –que incluye importantes textos sobre arte y literatura– ha estado presente en la teoría literaria del último medio siglo y ha dado impulso a la Estética de la Recepción promovida por H.-R. Jauss y la llamada Escuela de Constanza. Además de los títulos citados, la ingente producción filosófica y ensayística de Gadamer, que ocupa diez extensos volúmenes en la edición alemana de Mohr, contiene obras como *La ética dialéctica de Platón* (1931), *El problema de la conciencia histórica* (1963), *La dialéctica de Hegel* (1971), *La actualidad de lo bello* (1977), *Elogio de la teoría* (1984), *Poema y diálogo* (1990).

Hans-Georg Gadamer

Poetizar e interpretar*[1]

Existe desde antiguo una tensión entre la labor del artista y la labor del intérprete. A los ojos del artista, el interpretar ha llegado a tener una apariencia de arbitrario capricho, cuando no de superfluidad. La tirantez acaba de agravarse cuando se pretende interpretar en nombre y con el espíritu de la ciencia. Que además haya de ser posible superar, con los métodos de la ciencia, los aspectos cuestionables del interpretar, es algo que encuentra menos fe aún en el artista creador. Ahora bien, el tema «poetizar e interpretar» representa un caso particular de esta relación general entre creador e intérprete. Pues, cuando se trata de poesía y de poetizar, el quehacer interpretativo y la propia creación artística se unen, no pocas veces, en una sola persona. Lo cual indica que la labor de poetizar se halla en una relación más estrecha con el interpretar que las demás artes. E incluso, bien puede ser que, en lo que se refiere a la poesía, el interpretar que tiene lugar con pretensiones científicas, no sea tan cuestionable como generalmente se le imputa. El proceder de la ciencia no parece que se salga aquí apenas de lo que opera en cada experiencia del pensamiento con la poesía. Esta sospecha resulta particularmente palpable si se piensa en cuánta reflexión filosófica impregna la moderna poesía de nuestro siglo. La relación entre el poetizar y el interpretar no sólo se plantea del lado de la ciencia o de la filosofía; es también un problema interno del poetizar mismo, tanto para el poeta como para su lector.

Al someter el tema a discusión en este sentido, no quiero tomar partido en la rivalidad que pueda existir por el derecho a interpretar entre quien habla desde la ciencia y el artista de la palabra[2]. Ni pretendo tam-

---

* Texto tomado de H.-G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 73-80.

[1] *Dichten und Deuten*. En castellano se pierde toda la condensación del título alemán y de sus dos palabras. *Dichtung* es «poesía», en el sentido más amplio de creación literaria. *Deuten* es la palabra alemana para «interpretar», junto al latinismo *Interpretation* y a *auslegen*. A lo largo del ensayo se explican sus variaciones semánticas. Está emparentada, además, con *Bedeutung* (significado), *vieldeutig* (multívoco), *zweideutig* (ambiguo) y *eindeutig* (unívoco). También es decisiva en este ensayo la palabra *meinen*: en general, «querer decir», «referirse a algo» (con un sentido intencional), pero también «opinar», en el sentido de la *doxa* griega. En la traducción, sin embargo, nos solemos decantar por «mentar», que, de un modo indirecto, coincide con los dos primeros significados señalados, en cuanto que es un «tener en mente». Etimológicamente, además, es el significado de *meinen* como «mencionar». *[N. del T.]*

[2] Para las cuestiones discutidas, hay que remitirse a la nueva edición del libro fundamental de R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*, Tubinga, 1972.

poco emular en el brillo del decir a quienes dominan el oficio de la palabra. Sólo quisiera hacer mi propio oficio, que consiste en, a través del pensar, mostrar lo que es. Y mostrar lo que es, en el pensar, significa enseñar a ver algo que todos podemos llegar a ver y entender.

La pregunta, entonces, es ésta: ¿qué es lo que fundamenta la vecindad de poetizar e interpretar? Resulta palmario que ambos tienen una cosa en común. Ambos se consuman en el medio del lenguaje. Y, sin embargo, existe una diferencia, por cuya profundidad hemos de preguntarnos. Fue Paul Valéry quien señaló del modo más sugestivo esta diferencia: la palabra del habla cotidiana, así como la del discurso científico y filosófico, apunta a algo, desapareciendo ella misma, como algo pasajero, por detrás de lo que muestra. La palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada. La una es como una moneda de calderilla, que se toma y se da en lugar de otra cosa; la otra, la palabra poética, es como el oro mismo. Ahora bien, a pesar de lo evidente de esta constatación, nuestra meditación debe partir de que hay, sin embargo, estados intermedios entre la palabra configurada poéticamente y la que meramente refiere intencionalmente *(meinend)*. Y es precisamente nuestro siglo el que ha llegado a familiarizarse de un modo particular con la íntima compenetración de ambos modos de habla.

Partamos de los extremos. De un lado está el poema lírico (en el que debe de haber pensado sobre todo Valéry). Con él vemos en nuestra época un fenómeno sorprendente: la palabra de la ciencia irrumpe en la poesía como un elemento de *science*, por ejemplo en Rilke o en Gottfried Benn, de un modo que, unos decenios antes, hubiera sido todavía imposible en la gran poesía. ¿Qué es lo que acontece ahí cuando una palabra claramente referencial *(meinend)*, una determinación o incluso un concepto de la ciencia, aparecen fundidos en el *melos* de la palabra poética?

Y en el otro extremo, la más suelta, aparentemente, de todas las formas artísticas, la novela. Aquí, la reflexión, la palabra que reflexiona sobre las cosas y los acontecimientos, tiene desde siempre carta de naturaleza, no sólo en boca de los personajes, sino también en boca del narrador mismo, quienquiera que sea. Mas ¿no se ha mostrado también aquí un momento nuevo –incluso frente a las audacias de la novela romántica–, una disolución, no ya sólo de la forma de narrar, sino del concepto mismo de acción, hasta tal punto que la diferencia entre la palabra del narrador y la palabra reflexionante queda anulada?

Parece, entonces, que ni siquiera el poeta que más aborrezca la interpretación puede ocultarse del todo la solidaridad entre poetizar e interpretar, por muy bien que sepa lo cuestionable que es toda interpretación, sobre todo la autointerpretación de sus propias declaraciones poéticas, y por más que le dé la razón a Ernst Jünger cuando dice: «Quien se interpreta a sí mismo cae por debajo de su propio nivel». En primer lugar: ¿qué significa interpretar? A buen seguro, no es explicar o concebir; antes

bien, es comprender, hacer exégesis, desplegar *(auslegen)*. Y, sin embargo, interpretar es algo diferente. Originalmente, la palabra alemana para interpretar, *deuten*, significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos.

Distingamos ahora dos sentidos diferentes de interpretar; señalar algo *(auf etwas deuten)* e interpretar algo *(etwas deuten)*. Es claro que ambos están mutuamente conectados. *Señalar algo* significa «mostrar, enseñar» *(zeigen)*, y tal es el sentido propio del signo *(Zeichen)*. *Interpretar algo* se refiere siempre a un signo tal que indica o señala *(deutet)* desde sí. Entonces, *interpretar algo* significa siempre «interpretar un indicar» *(ein Deuten deuten)*. Así pues, para determinar la tarea y el límite de nuestro hacer interpretativo, nos vemos devueltos a la pregunta por el ser del interpretar. Pues ¿qué es un signo? ¿No será que, tal vez, todo es signo? ¿Es que, tal como pretendía Goethe –que fue quien elevó el concepto de lo simbólico a concepto fundamental de toda nuestra estética–, «Todo señala hacia todo» *(Alles deutet auf alles)*, todo es símbolo? ¿O es precisa aquí alguna restricción?¿Hay en lo ente algo tal que indique, que sea, por lo tanto, un signo, y que incite por ello a ser tomado como tal signo, y a ser interpretado? Ciertamente, muchas veces hay que hacer el esfuerzo de buscar el signo en lo ente. Así, por ejemplo, buscamos interpretar algo que se oculta, la expresión del gesto, por ejemplo[3]. Pero también entonces tiene que verse el signo a partir de una totalidad ligada en sí, es decir, un indicar-interpretar, que, de algún modo, aclara *(verdeutlicht)* el sentido direccional de un signo al llegar a ver entre lo confuso, lo indistinto *(undeutlich)*, lo que no apunta en ninguna dirección; aquello que el signo, en el fondo, indica *(deutet)*. Un interpretar semejante no quiere, por lo tanto, introducir una interpretación en el ente, sino sacar en claro aquello a lo que el ente mismo indica *(deutet)*.

Veamos de qué se trata con una contraposición. No hay, por ejemplo, nada que interpretar ni nada que sutilizar en la orden terminante que exige obediencia, o en un enunciado unívoco cuyo sentido esté ya establecido. Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo, «multívoco» *(vieldeutig)*. Tomemos algunos ejemplos clásicos de interpretación: el vuelo de los pájaros, los oráculos, los sueños, lo representado por una imagen, una escritura enigmática. En todos estos casos tenemos algo doble: un indicar, un mostrar en una dirección que pide que se la interprete; pero, también, un ocultarse de lo mostrado en esta dirección. Lo que se puede interpretar es, pues, lo multívoco.

---

[3] Sobre el concepto de «gesto», véase «Imagen y gesto» en H.-G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

Se preguntará entonces si es que es posible, en el fondo, interpretar lo multívoco de otro modo que poniendo de manifiesto su multivocidad. Nos acercamos con ello a nuestro tema, el cual, dentro de la relación entre crear e interpretar, se endereza a la conexión particular entre interpretar y poetizar. El arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable. No se lo puede traducir adecuadamente a conocimiento conceptual. Esto vale también para la obra poética. Y, sin embargo, la pregunta es cómo se representa, en medio de la tensión entre imagen y concepto, la particular relación entre poetizar e interpretar. La multivocidad de la poesía se entreteje inextricablemente con la univocidad de la palabra que mienta *(meinendes Wort)*. Lo que sostiene esta tensísima interferencia es la particular posición del lenguaje respecto a todos los demás materiales con los que crea el artista: la piedra, la pintura, el sonido, e incluso el movimiento del cuerpo en la danza. Los elementos a partir de los cuales se construye el lenguaje y que se configuran en la poesía, son signos puros, que sólo en virtud de su significado *(Bedeutung)* pueden convertirse en elementos de la configuración poética. Pero eso significa que poseen su modo de ser más propio como un mentar *(meinen)*. Conviene recordar esto especialmente en un tiempo en que aparece como una ley de formación del arte contemporáneo el desprenderse de toda experiencia del mundo objetualmente interpretada. Algo que el poeta no puede hacer. La palabra con que se pronuncia y con la que él configura no se desprenderá nunca totalmente de su significado. Una poesía no objetual sería un balbuceo.

Naturalmente, eso no quiere decir que la obra de arte lingüística se quede en un mero mentar *(meinen)*. Antes bien, entraña siempre una suerte de identidad de significado y sentido, del mismo modo que el sacramento es ser y significado en una sola cosa. «El canto es ser-ahí». Pero ¿qué es lo que *es ahí* realmente? Todo discurso que esté mentando algo *(meinende Rede)* remite fuera de sí. Las palabras no son agrupaciones de fonemas, sino gestos de sentido que, como guiños, remiten lejos de sí. Todos sabemos cómo la figura fónica de la poesía no alcanza su silueta mientras no se haya comprendido su significado. Con dolor, y con toda la tensión de un esfuerzo por hacer, sabemos que la poesía está ligada al lenguaje y que su traducción supone una tarea imposible, tan magnífica como atormentadora.

Pero eso significa que la unidad de figura sonora y significado que corresponde a cada palabra encuentra su cumplimiento más propio en el discurso poético. Al ser lingüística, la obra de arte poética tiene en sí, frente a todos los otros géneros artísticos, una indeterminación específica, abierta. La unidad formal, que la obra de arte poética posee tanto como cualquier otra, es, sí, presencia sensible y, en este sentido, no es un simple mentar *(meinen)* algo significativo. Pero esta presencia con-

tiene, sin embargo, un elemento de mentar *(meinen)*, de remitir a una posibilidad indeterminada de cumplimiento. Precisamente en esto estriba la preeminencia de la poesía sobre las demás artes, preeminencia por la cual ha sido siempre ella la que ha planteado tareas a las artes plásticas. Pues lo que ella evoca por medios lingüísticos es, ciertamente, intuición, presencia, existencia; pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo propio que no puede ser comunicado. Y, así, es ella la que convoca al artista plástico a su tarea. Representando a todos, inventa éste una imagen que llega a adquirir una validez segura. Llamamos a esto un tipo de imagen, el cual se hace dominante hasta que se ve desplazado por un nuevo tipo en un nuevo acto creativo. La tarea propia del poeta es la leyenda *(Sage)* común. Pero la leyenda tiene su realidad absoluta en su ser-dicha. La expresión griega para esto es el *mito*. La historia de dioses y hombres que relata se caracteriza porque sólo tiene su existencia en el ser-dicha, y no tiene ni soporta otro refrendo que el de ser-dicha y ser-transmitida, propagada en tanto que se la vuelve a decir[4]. Pero, en ese preciso sentido, toda poesía es mítica, pues comparte con el mito que sólo alcanza su refrendo en el ser-dicha. Mas precisamente con ello está en un elemento al que pertenecen tanto el poetizar como el interpretar. Mucho más aún: un elemento que en todo poetizar entraña siempre un interpretar.

Puede confirmarse esto con una referencia a un medio del arte poético que en siglos pasados poseyó una legitimación indiscutida, y que sólo perdió su crédito en la época moderna, con la poesía vivencial. Me refiero a la alegoría[5], que dice una cosa por medio de otra. Semejante medio artístico sólo es posible y sólo es poético allí donde es seguro que hay un horizonte común de interpretación en el que tiene su lugar la alegoría. Cuando esta condición se cumple, la alegoría no tiene por qué ser «glacial, sin vida». Incluso allí donde existe una estricta correspondencia entre la alegoría y su significado, el todo del discurso poético en que aparece puede, sin embargo, conservar el carácter de indeterminación abierta que le hace ser poética; esto es, inagotable para el concepto. Para aclararlo con un ejemplo: la discusión en torno a las novelas de Kafka se basa, en última instancia, en que Kafka supo construir en sus creaciones literarias, de un modo indescriptiblemente sereno, cristalino y tranquilo, un mundo cotidiano cuya aparente familiaridad, emparejada con una enigmática extrañeza, despierta la impresión de que todo

[4] Sobre el concepto de «mito», véase «Mitos und Vernunf», *Gesammelte Werke*, vol. 8, pp. 163 ss.

[5] Cfr. *Wahrheit und Methode, GW*, 1, pp. 76 ss. [ed. cast.: *Verdad y Método*, trad. A. Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, pp. 108 ss.].

eso no fuera ello mismo, sino que se estuviera refiriendo *(meint)* a otra cosa. Sin embargo, no hay en ellas ninguna alegoría interpretable, porque lo que acontece ante nosotros en este gran arte narrativo es, ni más ni menos, el desmoronamiento del horizonte común de interpretación. La apariencia de que todo esté apuntando a un significado, a un concepto, a un desciframiento, se rompe repetidamente. Se evoca la mera apariencia de la alegoría poéticamente; esto es, transformada ésta en una multivocidad abierta.

Es éste un interpretar que está también en el poetizar y que, por su parte, exige ser interpretado. Resulta entonces que la auténtica pregunta es quién es el que interpreta aquí, si el intérprete o el poeta. ¿O es que ambos, al hacer su trabajo, interpretan? ¿Es que en su mentar y en su decir sucede algo, se significa *(bedeutet)* algo, que no es para nada aquello que «mientan»? No parece que interpretar sea un hacer ni un mentar, sino una determinación real en el ser mismo.

Ocurre igual que en el caso de la ambigüedad del oráculo. Tampoco ella pertenece a la esfera de nuestro interpretar, sino a la esfera de lo que nos significa *(bedeutet)*. No es un torpe error provocado por un poder infame y perverso lo que empuja a Edipo a su ruina. Pero tampoco hay nada de sacrílego en su voluntad de refutar una sentencia divina que, al final, lo empuja a la desgracia. Antes bien, el sentido de esta tragedia del oráculo es que la figura de su héroe presenta de modo ejemplar cuán ambigua es la fatalidad que pende sobre el ser humano como tal. Eso es ser humano, enredarse en la interpretación de lo ambiguo.

La palabra del poeta participa también de una ambigüedad semejante. También para ella es cierto que es mítica, es decir, que no puede refrendarse por algo exterior a ella. La multivocidad de la palabra poética tiene su auténtica dignidad en que corresponde plenamente a la multivocidad del ser humano. Todo interpretar de la palabra poética interpreta sólo lo que la poesía misma ya interpreta. Lo que la poesía interpreta y lo que ella señala no es, naturalmente, lo que el poeta mienta *(meinen)*. Lo que los poetas mientan *(meinen)*, no es, en nada, superior a lo que la gente opine *(meinen)*. La poesía no consiste en mentar u opinar algo, sino en que lo que se ha mentado *(das Gemeinte)* y lo dicho están ambos ahí, en la poesía misma. La palabra interpretativa que le sigue permanece retenida en esa existencia, igual que los multívocos signos que son el poema mismo. Como ellos, queda anulada y conservada en la existencia de la poesía ahí. Igual que la poesía indica, señala en una dirección, también el que interpreta un poema indica en una dirección. El que sigue a la palabra que interpreta o indica, mira en esa dirección, pero no mienta esa interpretación determinada como tal. Es claro que la palabra interpretativa no puede ocupar el lugar de aquello a lo que señala. Una interpretación que pretendiera algo semejante sería como el perro al que se le señala algo para que lo busque y que, infaliblemente, intentará atrapar con la mano que señala, en lugar de mirar en la dirección que se le indica.

Pero me parece que ocurre exactamente igual con el interpretar que tiene lugar en el poetizar mismo. En la esencia de la declaración poética está el que también en ella hay algo que, en cierto modo, remite fuera de sí. El arte y la maestría en el decir, que son los que confieren su nivel de calidad estética a la declaración poética, pueden ser tenidos en cuenta dentro de una reflexión estética; pero su verdadera existencia la tiene la poesía en remitir fuera de sí, y en hacer ver aquello de lo que habla el poeta. Ni el que interpreta ni el que poetiza poseen una legitimación propia: allí donde hay un poema, ambos quedan siempre rebasados por aquello que propiamente es. Ambos siguen un signo que apunta hacia lo abierto, de ahí que el poeta, igual que el intérprete, deba tener presente, en este sentido, que él no le confiere ninguna legitimación a aquello que él meramente mienta *(meint)*. Antes bien, lo que dirige la concepción que tenga de sí mismo o su intención consciente es sólo una de las muchas posibilidades que tiene de comportarse reflexivamente hacia sí mismo, y es del todo diferente de lo que él realmente hace cuando le sale bien un poema.

Puede ilustrar lo dicho una frase de Hesíodo, el poeta que, en su célebre invocación a las musas, fue el primero en formular cuál es la conciencia de la misión del poeta. En la introducción a la *Teogonía*, las musas se le aparecen al poeta y le dicen: «Sabemos decir muchas cosas falsas que son iguales que las auténticas; pero, cuando queremos, también sabemos hacer que suene lo verdadero». Se suele entender esta frase como una crítica del poeta a la configuración homérica del mundo divino, como si el poeta invocase una nueva legitimación porque las musas le hubieran dicho: «Contigo tenemos buenas intenciones. Aunque muy bien podríamos hacerlo, a ti no te vamos a hacer decir nada falso –como a Homero–, sino sólo verdadero». Yo creo, por varias razones, pero sobre todo por la extraordinaria simetría de los dos versos, que lo que el poeta quiere decir es: las musas, cuando dan algo, siempre tienen que dar falso y verdadero a la vez. Decir lo verdadero y lo falso simultáneamente, indicando así hacia lo abierto, es lo que constituye la palabra poética. Su verdad no se halla dominada por la diferencia entre lo verdadero y lo falso del modo en que pretenden los malignos filósofos cuando dicen que «los poetas mienten mucho».

Parece inferirse así una respuesta a la pregunta que había planteado. Desde siempre, hay un elemento de interpretar y de mentar en la multivocidad de la poesía. Pero cuando el horizonte común de interpretación se ha desmoronado, cuando ya no queda ninguna leyenda común, cuando también ha dejado de ser obvia esa rara unidad que formaban la tradición mitológica griega y romana junto con la religión cristiana, y que hasta hace dos siglos aún existía, entonces la fractura de la comunidad del mito tiene que reflejarse en la poesía. Y, así, precisamente en las novelas modernas –en Kafka, en Thomas Mann, en Musil, en Broch, por nombrar sólo a los ya desaparecidos– vemos cómo el elemento de reflexión interpretativa conquista un espacio cada vez mayor. La solidaridad entre el poeta y el intérprete está creciendo en nuestros días. Viene dada, en definitiva, por la solidaridad de nuestro ser humano en una época que, a la vista de los inagotables intentos de encontrar la palabra que interprete e indique, está marcada por la inhóspita certeza que pronuncia el poema *Mnemosyne* de Hölderlin: «Un signo somos, sin interpretación» *(Ein Zeichen sind wir, deutunglos)*.

HANS-ROBERT JAUSS, nacido en Alemania en 1921, estudió en Heidelberg y, tras impartir docencia en diversas universidades alemanas (Heidelberg, Münster y Giessen), recaló en la de Constanza en 1966. Aliado coyuntural de Wolfang Iser, ambos aprovecharon tanto el nuevo viento hermenéutico, volcado en la historicidad de la comprensión, como las energías renovadoras de esta universidad, constituyendo la llamada «Escuela de Constanza». Jauss traía un inmenso bagaje formativo, el de un romanista medievalista educado en la ambición y la mirada del historicismo filológico germano. A ello se suma su fascinación temprana por la noción del «círculo hermenéutico», domesticada por Gadamer, y un denso conocimiento de los debates literarios y artísticos de los siglos XVIII y XIX, en los que escritores como Schiller, los Schlegel, Heine, Hugo o Stendhal, modelaban nociones como modernidad, literatura, revolución, antigüedad o tradición, sentando las bases de una comprensión dialéctica de la historia literaria. Agudo polemista, Jauss debutó en la escena teórica en 1967 con una conferencia extraordinaria, «Qué es y con qué motivo se estudia la historia literaria», luego reformulada e integrada en su libro *La historia literaria como provocación de la ciencia literaria* (1972). En ella introduce el concepto de «horizonte de expectativas» *(Erwartungshorizont)* decisivo en su nueva propuesta de una historia literaria fundamentada en el proceso de la recepción. Su énfasis en la radical historicidad del sujeto receptor procede del marxismo, su insistencia en la centralidad de este sujeto receptor para el proceso de degustación y comprensión de la obra procede de Gadamer, y su concepción de la historia literaria como una sucesión de horizontes desviados por obras significativas, procede, en gran medida, de formalistas como Mukařovskỳ, atento a la relación entre sincronía y diacronía, sistema y proceso. Jauss elaboró y matizó sus propuestas en otro importante libro, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977), en el que articuló su noción de experiencia estética en torno a tres viejos conceptos: la *poiesis* (el aspecto productivo, creativo de la obra), la *aisthesis* (la recepción estética de ésta, entendida en su función coral, compartida por una comunidad) y la *catharsis* (la dimensión interactiva que provoca identificaciones plurales con el héroe). Jauss matiza la radicalidad «negativa» inscrita en su concepto de ruptura de horizonte, y polemiza agriamente con las tesis de Adorno sobre la negatividad como rasgo determinante del arte. Aunque no cuestiona la «fundamental rebeldía de la experiencia estética» y confía en la «función transgresora de pregunta y respuesta», su comprensión de la experiencia estética, productora de libertad y recibida en libertad, sí admite el placer derivado de la literatura «afirmativa».

Hans-Robert Jauss

La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*

VI

Una renovación de la historia de la literatura requiere la eliminación de los prejuicios del objetivismo histórico y la fundamentación de la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación establecida post festum *de «hechos literarios», sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores. Esta relación dialógica es también el primer hecho primario para la historia de la literatura. Ya que el historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo de nuevo en lector antes de comprender y clasificar una obra, dicho de otro modo: antes de que pueda fundamentar su propio juicio en la consistencia de su punto de vista actual en la sucesión histórica de los lectores.*

El postulado establecido por R. G. Collingwood en su crítica de la ideología predominante de la objetividad para la historia: «history is nothing but the re-enactment of past thought in the historian's mind»[1], es válido todavía en grado más elevado para la historia de la literatura. Ya que la concepción positivista de la historia como descripción «objetiva» de una serie de sucesos en un pasado falla tanto en lo referente al carácter artístico como en lo referente a la historicidad específica de la literatura. La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento[2]. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la

---

* Texto tomado de H. R. JAUSS, *La literatura como provocación*, trad. J. Godó Costa, Barcelona, Península, 1976, pp. 166-203.

[1] *The Idea of History*, Nueva York/Oxford, 1956, p. 228.

[2] Aquí sigo a A. NISIN en su crítica del platonismo latente de los métodos filológicos, es decir, en su creencia en una sustancia intemporal de la obra literaria y en un punto de vista intemporal de su observador: «Car l'oeuvre d'art, si elle ne peut incarner l'essence de l'art, n'est pas non plus un objet que nous puissions regarder, selon la règle cartésienne, "sans y rien mettre de nous mêmes que ce qui se peut appliquer indistinctement à tous les objets"». [Pues la obra de arte, si no puede encarnar la esencia del arte, tampoco es un objeto que podamos contemplar según la regla cartesiana de «no poner ahí nada de nosotros mismos que no se pueda aplicar indistintamente a todos los objetos».] *La litérature et le lecteur*, París, 1959, p. 57 (véase para ello mi reseña crítica en: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 197 [1960], pp. 223-225).

materia de las palabras y lo trae a la existencia actual: «Parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre»[3]. Este carácter dialógico de la obra literaria fundamenta también la razón por la cual el saber filológico sólo puede existir en la continua confrontación con el texto y no puede derivar del conocimiento de hechos[4]. El saber filológico queda siempre referido a la interpretación, la cual debe proponerse como fin, con el conocimiento de su objeto, reflexionar sobre la realización de este conocimiento, y describirlo, como factor de una nueva comprensión.

La historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor. La suma de «hechos» literarios, que aumenta de forma vertiginosa, según cristaliza en las historias convencionales de la literatura, es un mero residuo de este proceso, únicamente un pasado acumulado y clasificado y, por consiguiente, no es historia, sino pseudohistoria. El que considera ya como una porción de historia de la literatura una serie de tales hechos literarios, confunde el carácter contingente de una obra de arte con el de una realidad histórica. El *Perceval* de Chrétien de Troyes, como hecho literario, no es «histórico» en el mismo sentido en que lo es, por ejemplo, la más o menos contemporánea tercera cruzada[5]. No es un «hecho» que pudiera explicarse causalmente a partir de una serie de presuposiciones de situación y motivos, a partir de la intención reconstructible de una acción histórica y a partir de sus consecuencias necesarias y secundarias. La conexión histórica en la que aparece una obra literaria no es ninguna sucesión fáctica de acontecimientos, existente por sí misma y que existiese también independientemente de un observador. El *Perceval*

[3] G. PICON, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 34. Esta concepción de la naturaleza dialógica de la obra de arte literaria se encuentra en Malraux *(Les voix du silence)*, como en Picon, Nisin y Guiette, tradición de la estética literaria, aún viva en Francia, a la que me siento particularmente obligado; en definitiva, se remonta a una famosa frase de la poética de Valéry: «C'est l'exécution du poème qui est le poème».

[4] P. SZONDI, *Über philologische Erkenntnis*, en *Hölderlin-Studien*, Frankfurt, 1967, ve en ello con razón la diferencia decisiva entre ciencia literaria y ciencia histórica, cfr. p. 11: «Ningún comentario, ninguna investigación de crítica de estilo de un poema puede proponerse el fin de realizar una descripción del poema que hubiera de concebirse por sí misma. Ni tampoco su lector más falto de crítica querrá confrontarla con el poema, comprenderla antes que nada, cuando él ha vuelto a diluir las afirmaciones en los conocimientos que de ellos se desprendieron». En absoluta correspondencia con esto, R. Guiette, *Éloge de la lecture*, *op. cit.*

[5] Referido también a J. STOROST, 1960, p. 15, quien allí equipara el hecho histórico al hecho literario («La obra de arte es ante todo [...], un hecho artístico, o sea, históricamente como la batalla de Issos»).

sólo se convierte en acontecimiento literario para su lector, el cual lee esta última obra de Chrétien con el recuerdo de sus obras anteriores, percibe su peculiaridad en comparación con estas y con otras obras conocidas y con ello obtiene un nuevo módulo con el que pueda medir las obras futuras. El acontecimiento literario, a diferencia del político, no tiene consecuencias inevitables que sigan subsistiendo por sí mismas y a las que ya no pudiera sustraerse ninguna de las generaciones siguientes. Tan sólo puede seguir actuando cuando entre los individuos de la posteridad encuentra aún o de nuevo recepción, cuando se encuentran lectores que quieran apropiarse de nuevo la obra pretérita o autores que quieran imitarla, superarla o rebatirla. La relación de contingencia de la literatura aparece primordialmente en el horizonte de expectación de la experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores. De la objetivabilidad de este horizonte de expectación depende, por consiguiente, el que sea posible comprender y presentar la historia de la literatura en su propia historicidad.

VII

El análisis de la experiencia literaria del lector se sustrae al amenazador psicologismo cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema de relación objetivable de las expectaciones que para cada obra, en el momento histórico de su aparición, nace de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico.

Esta tesis se dirige contra el difundido escepticismo, que sobre todo René Wellek ha hecho válido contra la teoría literaria de I. A. Richards, acerca de si un análisis de la estética de la acción enriquece en general la esfera de importancia de una obra de arte y no resulta, en el mejor de los casos, una simple sociología del gusto en tales intentos. Wellek arguye con ello que ni el estado de la conciencia individual, ya que éste tiene algo momentáneo, algo personal en sí, ni un estado de conciencia colectiva, tal como lo admite J. Mukařovskỳ como efecto de la obra de arte, podrían determinarse con medios empíricos[6]. Roman Jakobson quería sustituir la «disposición de conciencia colectiva» por una «ideología colectiva» en forma de un sistema de normas que existe como *langue* para cada obra literaria y es actualizado por el receptor como *parole*, aunque de un modo incompleto y nunca como un todo[7]. Es verdad que esta teoría restringe el subjetivismo de la acción, pero, lo mismo que antes,

[6] R. WELLEK, 1936, p. 179.

[7] En *Slovo a slovenost*, I, p. 192, cit. de Wellek, 1936, pp. 179 ss.

deja en pie la cuestión acerca de con qué datos la acción de una obra singular puede calar en un determinado público y ser incluida en un sistema de normas. Hay, sin embargo, unos medios empíricos en los que hasta ahora no se había pensado, datos literarios de los que puede obtenerse para cada obra una disposición específica del público anterior tanto a la reacción psicológica como la comprensión subjetiva de cada uno de los lectores. Al igual que en toda experiencia actual, forma parte también de la experiencia literaria que trae por primera vez al conocimiento una obra hasta ahora desconocida, un «saber previo que constituye un factor de la experiencia misma y a base de él, lo nuevo que pasa a formar parte de nuestro conocimiento se hace en general experimentable, o sea, se hace legible en un contexto de experiencias»[8].

Una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, ya al principio, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y al fin» que en el curso de la lectura puedan mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto. El proceso psíquico en la recepción de un texto no constituye, en el horizonte primario de la experiencia estética, en modo alguno únicamente una consecuencia arbitraria de sólo impresiones subjetivas, sino la realización de determinadas indicaciones en un proceso de percepción dirigida que puede concebirse conforme a sus motivaciones constituyentes y señales provocadoras y también puede describirse desde el punto de vista de la lingüística del texto. Si determinamos el anterior horizonte de expectación de un texto de W. D. Stempel como isotopía paradigmática, que, en la medida en que aumenta la expresión, se convierte en un horizonte de expectación inmanente, sintagmático, el proceso de recepción se hace descriptible en la expansión de un sistema semiológico que se realiza entre el desarrollo del sistema y la corrección de éste[9]. Un proceso correspondiente de establecimiento continuado del horizonte y de cambio de horizonte determina también la relación de cada texto con respecto a la serie de textos que forman el género. El

[8] G. BUCK, *Lernen und Erfahrung*, Stuttgart, 1967, p. 56, que aquí entronca con Husserl (*Erfahrung und Urteil*, esp. § 8), pero que luego llega a una determinación, más allá de Husserl, de la negatividad en el proceso de la experiencia, importante para la estructura del horizonte de la experiencia estética (cfr. n. 111).

[9] W. D. STEMPEL, «Pour une description des genres littéraires», en *Actes du XIIe congrès international de linguistique romane*, Bucarest, 1968; también en *Beiträge zur Textlinguistik*, W. D. Stempel (ed.), Munich, 1970.

nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectaciones que le es familiar de textos anteriores y las reglas de juego que luego son variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género[10]. La recepción interpretadora de un texto presupone siempre el contexto de experiencia de la percepción estética: la cuestión acerca de la subjetividad de la interpretación y del gusto de diversos lectores, o sectores de lectores, sólo puede formularse de una manera lógica si antes se ha aclarado cuál es el horizonte transubjetivo del entendimiento que condiciona el efecto del texto.

El caso ideal de la objetivabilidad de tales sistemas de relación de la historia literaria lo constituyen las obras que primeramente evocan el horizonte de expectación de sus lectores marcado por una convención en cuanto al género, al estilo o a la forma, para enseguida destruirlo paulatinamente, lo cual no puede servir únicamente para una intención crítica, sino que también puede producir de nuevo efectos poéticos. Así, Cervantes, a base de las lecturas de *Don Quijote*, hace nacer el horizonte de expectación por parte de los lectores de los viejos libros de caballería tan estimados, que luego viene a parodiar con profundo sentido la aventura de su último caballero[11]. Así, Diderot, al principio de *Jacques le Fataliste*, con las preguntas ficticias del lector al narrador, evoca el horizonte de expectación del esquema de la novela de «viajes», entonces tan de moda, junto con las convenciones (aristotelizantes) de la fábula novelesca y de la providencia que le es propia, para luego, provocativamente, oponer a la prometida novela de viajes y de amor, una *verité de l'histoire* muy poco novelesca: la extraña realidad y casuística moral de su historia intercalada en las que la verdad de la vida desmiente continuamente la mendacidad de la ficción poética[12]. Así, Nerval, en sus *Chimères*, cita, combina y mezcla una quintaesencia de motivos románticos conocidos y motivos ocultos y establece con todo ello el horizonte de expectación de una mítica transformación del mundo, mas para interpretar ahora su alejamiento de la poesía romántica: las identificaciones familiares para el lector o que éste puede deducir, y las relaciones de la condición mítica se disuelven en algo desconocido en la medida en que fracasa el intentado

[10] Aquí puedo remitir también a mi tratado: «Littérature médiévale et théorie des genres», en *Poétique* I (1970), pp. 79-101, que aparecerá en forma ampliada también en el tomo I de *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg.

[11] Según la interpretación de H. J. NEUSCHAFER, «Der Sinn der Parodie im Don Quijote», *Studia romanica* 5, Heidelberg, 1963.

[12] Según la interpretación de R. WARNING, «Tristram Shandy und Jacques le Fataliste», *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 4, Munich, 1965, esp. pp. 80 ss.

mito privado del Yo lírico, se quebranta la ley de la información suficiente y la misma oscuridad que se ha hecho expresiva llega a adquirir una función poética[13].

Pero la posibilidad de objetivar el horizonte de expectación se da también en obras menos perfiladas históricamente. Ya que la disposición específica para una determinada obra con la que cuenta un autor en su público, a falta de señales explícitas, puede obtenerse también a partir de tres factores que en general pueden presuponerse: en primer lugar, a partir de normas conocidas o de la poética inmanente del género; en segundo lugar, de las relaciones implícitas con respecto a obras conocidas del entorno histórico literario, y en tercer lugar, de la oposición de ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje, que, para el lector que reflexiona siempre existe, durante la lectura, como posibilidad de comparación. El tercer factor incluye el hecho de que el lector puede percibir una nueva obra tanto en el horizonte más estrecho de su expectación literaria como también en el horizonte más amplio de su experiencia de la vida. En esta estructura de horizonte y en su objetivabilidad por medio de la hermenéutica de pregunta y respuesta, volvemos a la cuestión concerniente a la relación entre literatura y práctica de la vida (véase XII).

VIII

El horizonte de expectación de tal modo reconstructible de una obra literaria hace posible determinar su carácter artístico en la índole y en el grado de su acción sobre un público presupuesto. Si denominamos distancia estética a la distancia existente entre el previo horizonte de expectación y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un «cambio de horizonte» debido a la negación de experiencias familiares o por la concentración de experiencias expresadas por primera vez, entonces esta distancia estética puede objetivarse históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada).

La manera en que una obra literaria, en el momento histórico de su aparición, satisface las expectaciones de su primer público, las supera, decepciona o frustra, suministra evidentemente un criterio para la determinación de su valor estético. La distancia entre el horizonte de expectación y la obra, entre lo ya familiar de la experiencia estética obtenida hasta ahora y el «cambio de horizonte» exigido con la recepción de la nueva obra[14], determina, desde el punto de vista de la estética de la recepción, el carácter artístico de una obra literaria: en la medida en que esta distancia disminuye y a la conciencia del receptor no se le exige volverse hacia el horizonte de una experiencia aún desconocida, la obra se aproxima a la esfera del arte «culinario» o de entretenimiento. Este último puede caracterizarse, desde el punto de vista de la estética de la recepción, por el hecho de que no requiere ningún cambio de horizonte, sino unas expectaciones que son indicadas e incluso cumplidas por una predominante tendencia del gusto, satisfaciendo el deseo de reproducción de lo bello habitual, corroborando sentimientos familiares, sancionando deseos, permitiendo gozar de experiencias no corrientes a modo de algo «sensacional», o también planteando problemas morales, pero sólo para «resolverlos» en sentido edificante como cuestiones ya previamente solventadas[15]. Si, viceversa, el carácter artístico de una obra ha de medirse en la distancia estética en la que esta obra se opone a la expectación de su primer público, entonces la consecuencia de ello es que esta distancia, que al principio se experimentó, de manera feliz o también alienadora, como un nuevo modo de ver las cosas, para lectores posteriores puede desaparecer en la medida en que la negatividad originaria de la obra se ha convertido en algo obvio y natural e incluso ha entrado ya como expectación familiar en el horizonte de una futura experiencia estética. Bajo este segundo cambio de horizonte cae en especial el clasicismo de las llamadas obras maestras[16]; su hermosa forma, que se ha vuelto algo natural, y

[13] Según la interpretación de K. H. STIERLE, «Dunkelheit und Form in Gérard de Nervals "Chimères"», *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 5, Munich, 1967, esp. pp. 55 y 91.

[14] Para este concepto husserliano, véase G. Buck, *Lernen und Erfahrung, op. cit.*, pp. 64 ss.

[15] Aquí utilizo resultados de la discusión sobre lo cursi como fenómeno límite de lo estético que tuvo lugar en el III Coloquio del grupo de investigación *Poetik und Hermeneutik* (ahora en el tomo: *Die nicht mehr schönen Künste-Grenzphänomene des Asthetischen*, H. R. Jauss (ed.), Munich, 1968). Para la actitud «culinaria» que presupone el mero arte de entretenimiento, lo mismo que para lo cursi, vale lo de que aquí «se satisfacen a priori las exigencias de los consumidores» (P. Beylin), que «la expectación satisfecha se convierte en norma del producto» (W. Iser) o que «su obra, sin tener ningún problema que resolver, indica el hábito de resolver problemas» (M. Imdahl), *op. cit.*, pp. 651-667.

[16] Al igual que el epigonado, véase para ello B. TOMASHEVSKI (en *Théorie de la littérature...*, Todorov [ed.], cfr. n. 53, p. 305): «L'apparition d'une génie équivaut toujours à une révolution littéraire qui détrône le canon dominant et donne le pouvoir aux procédés jusqu'alors subordonnés. [...] Les épigones répètent une combinaison usée des procédés, et d'originale et révolutionnaire qu'elle était, cette combinaison devient stéréotypée et traditionnelle. Ainsi les épigones tuent parfois pour longtemps l'aptitude des contemporains à sentir la force esthétique des exemples qu'ils imitent: ils discréditent leurs maîtres». [La aparición de un genio equivale siempre a una revolución literaria que destrona el canon dominante y cede el poder a los procedimientos

su «sentido eterno», al parecer, indiscutible, las colocan, desde el punto de vista de la estética de la recepción, en la peligrosa proximidad del arte «culinario» que convence y puede gozarse sin resistencia; de suerte que se requiere un esfuerzo especial para leer tales obras prescindiendo de la experiencia habitual, para volver a percibir su carácter artístico (véase X).

La relación entre literatura y el público no se agota en el hecho de que cada obra tenga su público determinable, específica, histórica y sociológicamente, que cada escritor dependa del medio, del círculo de intuición y de la ideología de su público y que el éxito literario presuponga un libro «que exprese lo que el grupo esperaba, un libro que revele al grupo su propia imagen»[17]. Esta comprobación objetivista del éxito literario en la congruencia de intención de la obra y expectación de un grupo social deja perpleja a la sociología de la literatura cada vez que hay que explicar un efecto tardío o duradero. Por ello, R. Escarpit quiere suponer para la «ilusión de la permanencia» de un escritor una «base colectiva en el espacio y en el tiempo», lo cual, en el caso de Molière, conduce a un pronóstico asombroso: «Molière es aún joven para el francés del siglo XX, porque su mundo todavía vive y nos une todavía a él un círculo de cultura, intuición y lenguaje [...]. Pero el círculo va haciéndose más pequeño, y Molière envejecerá y morirá, cuando muera lo que nuestro tipo de cultura tiene aún en común con la Francia de Molière»[18]. ¡Como si Molière hubiera reflejado únicamente las «costumbres de su época» y haya tenido éxito tan sólo por esta supuesta intención! Allí donde la congruencia entre la obra y el grupo social no existe o ya ha dejado de existir, como, por ejemplo, en la recepción de una obra en un círculo lingüístico extranjero, Escarpit sale del apuro intercalando un «mito»: «Mitos que fueron inventados por una posteridad para la cual se hizo extraña la realidad que fue sustituida por tales mitos»[19]. ¡Como si toda recepción, más allá del primer público, socialmente determinado, de una obra, sólo fuese un «eco deformado», una sucesión de «mitos subjetivos» y no tuviese en la obra recibida su objeto *a priori* como límite y posibilidad de la comprensión posterior! La sociología de la literatura no ve su objeto de una manera suficientemente dialéctica, cuando de un

hasta entonces subordinados [...] los epígonos repiten una combinación trivial de los procedimientos, y, por muy original y revolucionaria que sea, esta combinación se vuelve estereotipada y tradicional. Así, los epígonos quizás maten durante mucho tiempo la aptitud de los contemporáneos a sentir la fuerza estética de los ejemplos que imitan: desacreditan a sus maestros.]

[17] R. ESCARPIT, *Das Buch und der Leser: Entwurf einer Literatursoziologie*, Colonia/Opladen, 1961 (primera edición ampliada alemana de *Sociologie de la littérature*, París, 1958), p. 116.

[18] *Ibid.*, p. 117.

[19] *Ibid.*, p. 111.

modo tan unilateral determina el círculo de escritor, obra y público[20]. La determinación es reversible: hay obras que, en el momento de su aparición, todavía no pueden referirse a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las expectaciones literarias, que sólo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas[21]. Cuando, luego, el nuevo horizonte de expectativas ha alcanzado una validez más general, el poder de la norma estética modificada puede observarse en el hecho de que el público siente como anticuadas las obras que hasta entonces habían tenido éxito y les retira su favor. Solamente en la perspectiva de tal cambio de horizonte llega el análisis del efecto literario a la dimensión de una historia literaria del lector[22] y las curvas estadísticas de los *bestsellers* proporcionan un conocimiento histórico.

Puede servir de ejemplo para ello una sensación literaria del año 1857. Junto a la *Madame Bovary* de Flaubert, que entretanto ha alcanzado fama mundial, apareció la hoy olvidada *Fanny* de su amigo Feydeau. Aunque la novela de Flaubert ocasionó un proceso por lesión de la moralidad pública, al principio la *Madame Bovary* quedó eclipsada por la novela de Feydeau: *Fanny* alcanzó en un año trece ediciones y con ello un éxito cual no lo había presenciado París desde la *Atala* de Chateubriand. Desde el punto de vista de la temática, ambas novelas venían a satisfacer la expectación de un nuevo público que (según el análisis de Baudelaire) había abjurado de todo romanticismo y detestaba por igual lo grande y lo ingenuo en las pasiones[23]: trata-

[20] El paso que es preciso dar para salir de esta determinación unilateral lo indica K. H. BENDER, «König und Vasall: Untersuchungen zur Chanson de Geste des XII. Jahrhunderts», *Studia romanica* 13, Heidelberg, 1967. En esta historia de la primitiva épica francesa se expone la aparente congruencia de la sociedad feudal e idealidad épica como un proceso que se mantiene a través de una discrepancia constantemente cambiante entre «realidad» e «ideología», es decir, entre las coyunturas históricas de los conflictos feudales y las respuestas poéticas de los cantos épicos.

[21] Estos aspectos han sido sacados a la luz por la importante sociología de la literatura de Erich Auerbach en la multiplicidad de refracciones trascendentales de la relación entre autor y público, véase además la valoración de F. Schalk (ed.) en E. AUERBACH, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna/Munich, 1967, pp. 11 ss.

[22] Véase para ello H. WEINRICH, «Für eine Literaturgeschichte des Lesers», *Mercur* noviembre 1967), intento nacido de la misma intención, el cual, en forma análoga a la sustitución de la lingüística antes usual del parlante por una lingüística del oyente, aboga ahora por una consideración metódica de la perspectiva del lector en la historia literaria y con ello se corresponde a las mil marravillas con mi propia intención. H. Weinrich indica sobre todo también cómo los métodos empíricos de la sociología de la literatura han de completarse con la interpretación lingüística y literaria del papel desempeñado por el letor y que se halla implícitamente contenido en la obra.

[23] En *Madame Bovary par Gustave Flaubert, Oeuvres complètes*, París, 1951, p. 998: «Les dernières années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de l'imagination; mais le nouveau romancier se

ban un tema trivial, el adulterio en un ambiente burgués y provinciano. Ambos autores supieron dar un giro sensacional a la relación del triángulo, convencionalmente anquilosada, más allá de los esperados detalles de las escenas eróticas. Pusieron bajo una nueva luz el trillado tema de los celos, invirtiendo la relación que cabía esperar de los tres papeles clásicos: Feydeau hace que el joven amante de la *femme de trente ans*, a pesar de llegar al objeto de sus deseos, sienta celos del marido y parezca en esta situación torturadora; Flaubert da a los adulterios de la esposa de un médico de provincias, que Baudelaire interpreta como forma sublime del *dandysme*, el sorprendente final de que precisamente la ridícula figura del engañado Charles Bovary adquiera rasgos sublimes. En la crítica contemporánea oficial se encuentran voces que consideran tanto *Fanny* como *Madame Bovary* como producto de la nueva escuela del *réalisme*, a la que censuran el que niegue todo lo ideal y ataque las ideas sobre las que se basaba el orden de la sociedad en el Segundo Imperio[24]. El horizonte de expectación, que aquí bosquejamos con breves trazos, del público de 1857, que, después de la muerte de Balzac, no prometía grandes cosas en cuanto a la novela[25], explica el distinto éxito de las dos novelas, pero sólo después de haberse planteado también la cuestión relativa al efecto de su forma narrativa. La innovación formal de Flaubert, su principio de la «narración impersonal» *(impassibilité)* que Barbey de Aurevilly atacó con la comparación de que si se pudiera forjar una máquina de narrar a base de acero inglés, funcionaría de la misma manera que Monsieur Flaubert[26], había de dejar perplejo al mismo público al que se ofrecía el emocionante contenido de *Fanny* en el tono corriente de una novela autobiográfica. También podía encontrar personificados en las descripciones de Feydeau ideales de moda y frustrados deseos vitales de un estrato social

trouvait en face d'une societé absolument usée –pire qu'usée–, abrutie et goulue, n'ayant horreur que de la fiction, et d'amour que pour la possession». [Los últimos años de Luis-Felipe habían asistido a las últimas explosiones de un espíritu excitable aún por los juegos de la imaginación; pero el nuevo novelista se hallaba ante una sociedad absolutamente gastada –peor que gastada– embrutecida y glotona, que sólo mostraba miedo a la ficción y amor a la posesión.]

[24] Cfr. *ibid.*, p. 999, así como acusación, defensa y juicio del proceso sobre *Madame Bovary*, en FLAUBERT, *Oeuvres*, París, ed. de la Pléiade, 1951, vol. I, pp. 649-717, esp. 717; además, para *Fanny*, E. Montégut, «Le roman intime de la littérature réaliste», en *Revue des deux mondes* 18 (1858), pp. 196-213, esp. 101 y 209 ss.

[25] Como lo atestigua Baudelaire, cfr. *op. cit.*, p. 996: *«[...] car depuis la disparition de Balzac [....] toute curiosité, relativement au roman, s'etait apaisée et endormie».* [pues tras la desaparición de Balzac (...) toda curiosidad, relativa a la novela, se había apaciguado y adormecido.]

[26] Sobre estas y otras opciones contemporáneas, véase «Die beiden Fassungen von Flauberts "Éducation Sentimentale"», *Heidelberger Jahrbücher* 2 (1958), pp. 96-116 (esp. p. 97).

que daba el tono[27], y deleitarse a discreción con la lasciva escena culminante en la que *Fanny* (sin sospechar que su amante la está viendo desde el balcón) seduce a su marido, puesto que la indignación moral ya le había sido quitada por la reacción del desdichado testigo. Pero cuando *Madame Bovary*, comprendida tan sólo por un pequeño círculo de conocedores y considerada como punto crucial en la historia de la novela, se convirtió luego en un éxito mundial, el público de lectores de novelas en ella formado sancionó el nuevo canon de expectaciones, el cual hizo que los defectos de Feydeau, estilo florido, efectos de moda, clichés lírico-autobiográficos, resultasen insoportables y *Fanny* se marchitase como *bestseller* del pasado.

IX

La reconstrucción del horizonte de expectación ante el cual fue creada y recibida una obra en el pasado, permite, por otro lado, formular unas preguntas a las que el texto dio una respuesta y con ello deducir cómo pudo ver y entender el lector la obra. Este acceso corrige las normas generalmente desconocidas de una comprensión clásica o modernizante del arte y ahorra el tener que recurrir, como en un círculo vicioso, a un espíritu general de la época. Muestra claramente la diferencia hermenéutica entre la comprensión de ayer y de hoy de una obra, hace consciente la historia (suministrando ambas posiciones) de su recepción y con ello pone en tela de juicio el hecho, en apariencia obvio, de que, en el texto literario, la poesía se le antoja al intérprete como algo intemporalmente presente y su sentido objetivo, acuñado de una vez por todas, como algo en todo momento directamente accesible, y pone en tela de juicio este hecho como si se tratase de un dogma platonizante de la metafísica filológica.

El método de la historia de la recepción[28] es imprescindible para la comprensión de la literatura largamente pretérita. Cuando el autor de una obra

[27] Véase para ello el excelente análisis del crítico contemporáneo E. Montégut, quien expone extensamente por qué el mundo de deseos y las figuras de la novela de Feydeau son típicos de la clase de público de los barrios «entre la Bourse et le boulevard Montmartre» (*op. cit.*, p. 209), que consume el «alcool poétique», se complace en «voir poétiser ses vulgaires aventures de la veille et ses vulgaires projets du lendemain» [ver, poetisa, sus vulgares aventuras de la víspera y sus vulgares proyectos del mañana] (p. 210) y se entrega a una *«idolâtrie de la matière»*, por la cual entiende Montégut los ingredientes de la «fábrica de sueños» del año 1858, «une sorte d'admiration béate, presque dévotionneuse, pour les meubles, les tapisseries, les toilettes, s'échappe, comme un parfum de patchouli, de chacune de ces pages» (p. 201). [Una suerte de admiración beata, casi devota, por los muebles, las tapicerías, los vestidos, se escapa, como un perfume de pachulí, de cada una de sus páginas.]

[28] Son todavía raros los ejemplos de estos métodos, que no sólo persiguen éxito, fama e influencia de un poeta por medio de la historia, sino que investigan las condi-

es desconocido, cuando su intención no está atestiguada y su relación con respecto a las fuentes y a los modelos sólo puede deducirse de una manera indirecta, la pregunta filológica acerca de cómo ha de entenderse «propiamente» el texto, es decir, «partiendo de su intención y época», puede recibir cuanto antes la respuesta si lo destacamos sobre el fondo de las obras cuyo conocimiento el autor suponía explícita o implícitamente en su público contemporáneo. El autor de la rama más antigua del *Roman de Renart* (como lo atestigua el prólogo) cuenta, por ejemplo, con que sus oyentes conozcan novelas tales como la *Historia de Troya* y el *Tristán*, cantos heroicos *(chanson de geste)* y divertidas historias en verso *(fabliaux)*, y por ello se emocionen con la «inaudita guerra de los barones, Renart e Ysengrin», que ha de eclipsar a todo lo conocido. Las obras y los géneros evocados aparecen luego irónicamente subrayados en el curso de la narración. A partir de este cambio de horizonte se explica probablemente también el éxito de público, que se extendió por toda Francia, de esta obra que se hizo rápidamente famosa y que fue la primera en adoptar una posición contraria a toda la poesía heroica y cortesana que hasta entonces había predominado[29].

La investigación filológica desconoció durante mucho tiempo la intención originalmente satírica del *Reineke Fuchs* medieval y con ello también el sentido irónico-didáctico de la analogía entre la naturaleza animal y la naturaleza humana, porque, desde los días de Jakob Grimm, se aferró a la concepción romántica de la pura poesía de la naturaleza y del ingenuo cuento de los animales. Así (aduciendo un segundo ejemplo de normas modernizantes), con razón pudo echársele también en cara a la investigación de la epopeya francesa desde Bédier el que, sin darse cuenta, está viviendo de criterios de la Poética de Boileau y esté juzgando una literatura no clásica según las normas de la sencillez, de la armonía de la parte y el todo, de la verosimilitud y otras cosas más[30]. Es evidente que el método filológico-crítico no queda protegido por su objetivismo histórico contra el peligro de que el intérprete, que se pone a sí mismo entre

ciones históricas y las modificaciones de su comprensión. Son dignos de mención: G. F. FORD, *Dickens and his readers*, Princeton, 1955; A. NISIN, *Les oeuvres et les siècles*, París, 1960 (trata de «Virgile, Dante et nous, Ronsard, Corneille, Racine»); E. LAMMERT, «Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland», en *Festschrift für Richard Alewyn*, H. Singer y B. v. Wiese (eds.), Colonia/Graz, 1967. El problema metódico del paso desde la acción a la recepción de una obra trató ya F. VODICKA con la cuestión acerca de las modificaciones de la obra que se efectúan en su sucesiva percepción estética, en 1941 en su trabajo: *Die Problematik der Rezeption von Nerudas Werk* (ahora en: *Struktura vyvoje*, Praga, 1969), véase pp. 147 ss.

[29] Véase para ello *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tubinga, 1959, esp. cap. IV A y D.

[30] A. VINAVER, «À la recherche d'une poétique médiévale», en *Cahiers de Civilisation Médiévale* 2 (1959), pp. 1-16.

corchetes, eleve a norma inconfesada su propia previa comprensión estética y modernice irreflexivamente el sentido del texto pretérito. El que cree que el sentido «intemporalmente verdadero» de una creación literaria debe abrirse para el intérprete, como desde un punto de vista fuera de la historia, por encima de todos los «errores» de sus predecesores y de la recepción histórica, de una manera directa y completamente por el mero hecho de hundirse en el texto, ese tal «oculta la trama del efecto histórico en la que se encuentra la conciencia histórica misma». Ese tal niega no sólo «las suposiciones no arbitrarias, sino también las que todo lo sustentan y guían su propia comprensión» y sólo puede aparentar una objetividad «que en realidad depende de la legitimidad de sus dudas»[31].

Hans Georg Gadamer, cuya crítica del objetivismo histórico adopto yo aquí, ha descrito en *Verdad y método* el principio de la historia del efecto, que en la comprensión misma trata de manifestar la realidad de la historia[32], como una nueva aplicación de la lógica de pregunta y respuesta de la tradición histórica. Desarrollando la tesis de Collingwood, de que «sólo se puede comprender un texto cuando se ha comprendido la pregunta a la cual es él una respuesta»[33], dice Gadamer que la pregunta reconstruida ya no puede estar en su horizonte originario, porque este horizonte histórico siempre es abarcado ya por el horizonte de nuestra actualidad: «Comprender [es] siempre el proceso de la fusión de tales horizontes supuestamente para sí mismos»[34]. La pregunta histórica no puede existir para sí misma, sino que tiene que pasar a la pregunta «que es la tradición para nosotros»[35]. Con ello se resuelven las cuestiones con las que René Wellek describió la aporía del juicio literario: ¿debe el filólogo valorar una obra literaria según la perspectiva del pasado, según el punto de vista del presente o según el «juicio de los siglos»?[36]. Las medidas efectivas de un pasado podrían ser tan estrechas, que su utilización no haría sino empobrecer una obra que en la historia de su influencia hubiese desarrollado un copioso potencial de significado. El juicio estético del presente preferiría un canon de obras que correspondieran al gusto moderno, pero estimaría de una manera injusta todas las obras sólo porque su función con respecto a su época ya no resulta clara hoy en día. Y la historia de la influencia misma, por muy instructiva que pudiera resultar, estaría, «como autoridad, expuesta a las mismas objeciones que la autoridad de los contemporáneos del poeta»[37]. El resultado al que llega Wellek, de que

[31] H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tubinga, 1960, pp. 284-285. *Verdad y Método*, pp. 370-377.

[32] *Ibid.*, p. 283. *Verdad y Método*, pp. 369-370.

[33] *Ibid.*, p. 352. *Verdad y Método*, p. 448.

[34] *Ibid.*, p. 289. *Verdad y Método*, pp. 376-377.

[35] *Ibid.*, p. 356. *Verdad y Método*, p. 452.

[36] Wellek, 1936, p. 184; *id.*, 1965, pp. 20-22.

[37] WELLEK, 1965, p. 20.

no es posible eludir nuestro propio juicio, y que debemos hacer éste lo más objetivo posible, haciendo lo que hace todo científico, es decir, «aislar el objeto»[38], no constituye ninguna solución de la aporía, sino una recaída en el objetivismo. El «juicio de los siglos» sobre una obra literaria es algo más que únicamente «el juicio acumulado de otros lectores, críticos, espectadores e incluso profesores»[39], a saber, el despliegue sucesivo de un potencial de sentido acumulado en una obra, actualizado en sus grados históricos de recepción, el cual se abre para el juicio comprensivo, en la medida en que se realiza controladamente la «fusión de horizontes» en encuentro con la tradición.

Sin embargo, la coincidencia de la fundamentación de la estética de la recepción, por mí intentada, de una posible historia de la literatura con el principio de H. G. Gadamer de la historia de la influencia, tiene su límite allí donde Gadamer quiere elevar el concepto de lo clásico a prototipo de toda la conciliación histórica del pasado con el presente. Su determinación de lo que se «llama "clásico", no requiere la superación de la distancia histórica, ya que se realiza en la mediación constante de esta superación»[40], resulta de la relación, constitutiva para toda la tradición histórica, entre pregunta y respuesta. Para el texto clásico no habría que buscar la pregunta a la cual él dé una respuesta, si es clásico «aquello que al presente correspondiente le dice como si se lo dijese al presente propio»[41]. ¿Acaso con lo clásico, que de tal modo «se significa a sí mismo y a sí mismo se interpreta»[42], no se describe simplemente el resultado de aquello que yo llamaba el «segundo cambio de horizonte»: la indiscutida obviedad de la llamada «obra maestra», que en el horizonte retrospectivo de una tradición modélica esconde su negatividad originaria y nos obliga, en contra de la acreditada clasicidad, a volver a recuperar el «adecuado horizonte de preguntas»? Tampoco, frente a la obra clásica, se le exime a la conciencia receptora de la tarea de reconocer la «relación de tensión entre el texto y la actualidad»[43]. El concepto, adoptado por Hegel, de lo clásico que se interpreta a sí mismo, debe conducir a la inversión de la relación histórica entre pregunta y respuesta[44] y contradice el principio de la historia de la influencia, de que el comprender no «es solamente un comportamiento reproductivo, sino también un comportamiento productivo»[45].

---

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

[40] *Wahrheit und Methode*, p. 174. *Verdad y Método*, p. 359.

[41] *Ibid.*

[42] *Ibid.*

[43] *Ibid.*, p. 290.

[44] Esta inversión se advierte claramente en el capítulo: «Die Logik von Frage und Antwort» (pp. 351-360). «La lógica de pregunta y respuesta», *Verdad y Método,* pp. 447-458.

[45] *Ibid.*, p. 280. *Verdad y Método,* p. 366.

Es evidente que esta contradicción está condicionada por el hecho de que Gadamer se aferró a un concepto del arte clásico que, más allá de la época de su origen, la época del humanismo, ya no puede sostenerse como base general de una estética de la recepción. Se trata del concepto de *mimesis*, entendida como «reconocimiento», tal como lo expone Gadamer en su explicación ontológica de la experiencia del arte: «Lo que uno experimenta propiamente en una obra de arte y hacia lo cual se halla uno dirigido es más bien acerca de cuán verdadero es, es decir, en qué medida uno conoce y reconoce en ella algo y a sí mismo»[46]. Este concepto del arte puede hacerse válido para el periodo del arte humanístico, mas no para la época subsiguiente de nuestra modernidad, en la que la estética de la *mimesis*, como la metafísica substancialista que le sirve de fundamento («conocimiento de la esencia») ha perdido su obligatoriedad. El significado de conocimiento del arte, sin embargo, no ha llegado a su fin con esta tendencia de época[47], de lo cual se deduce que de ningún modo estuvo ligada a la función clásica del reconocimiento. La obra de arte puede también procurar un conocimiento que no se ajusta al esquema platónico, cuando anticipa cambios de futura experiencia, imagina modelos de intuición y comportamiento aún no probados o contiene una respuesta a preguntas recientemente formuladas[48]. La historia de la influencia de la literatura se ve acortada precisamente en cuanto a este significado virtual y función productiva en el proceso de la experiencia, cuando se quiere reducir al concepto de lo *clásico* la conciliación del arte pasado con el tiempo presente. Si lo clásico, según el propio Gadamer, en constante conciliación, ha de realizar la superación de la distancia histórica, debe, a modo de perspectiva de la tradición hipostasiada, enfocar la mirada hacia el hecho de que el arte clásico, en la época de su aparición, aún no parecía «clásico», sino que más bien pudo haber inaugurado nuevas maneras de ver las cosas y preformado nuevas experiencias, que, sólo desde una perspectiva histórica (en el reconocimiento de lo que ya se conoce) da la impresión de que en la obra de arte se expresa una verdad intemporal.

Incluso el efecto de las grandes obras literarias del pasado no constituye un hecho que se suministra a sí mismo ni puede compararse a una emanación: incluso la tradición del arte presupone una relación dialógi-

---

[46] *Ibid.*, p.109. *Verdad y Método,* p. 158.

[47] Cfr., p. 110. *Verdad y Método,* p. 160.

[48] Esto debe deducirse también de la estética formalista y en especial de la teoría de la «desautomatización» de V. Shklovski, cfr. en la reproducción de V. Erlich, *op. cit.*, p. 84: «Dado que la "forma alambicada, conscientemente reprimida" produce obstáculos artificiales entre el sujeto perceptor y el objeto percibido, se rompe la cadena de enlaces habituales y reacciones automáticas: de esta manera llegamos a ser capaces de *ver* las cosas, en lugar de simplemente *reconocerlas*».

ca de lo actual con respecto a lo pasado, y por consiguiente, la obra pasada sólo puede responder y «decirnos algo» cuando el observador presente se ha formulado la pregunta que hace salir tal obra de su pasado. Allí donde, en *Verdad y método* (en forma análoga a lo que ocurre con el «acontecer del ser», de Heidegger), el entender se concibe como un «acontecimiento de transmisión en el que el pasado y el presente se concilian constantemente»[49], el «factor productivo que se contiene en el entender»[50] forzosamente ha de resultar insuficiente. Esta función productiva de la comprensión progresiva que necesariamente contiene también la crítica de la tradición y del olvido, debe fundamentar a continuación el bosquejo relativo a la estética de la recepción de una historia de la literatura. Este bosquejo debe considerar la historicidad de la literatura bajo un triple aspecto: diacrónicamente en la relación de recepción de las obras literarias (véase V), sincrónicamente en el sistema de relación de la literatura contemporánea lo mismo que en la sucesión de tales sistemas (véase XI) y finalmente en la relación del desarrollo literario inmanente con respecto al proceso general de la historia (véase XII).

X

La teoría de la estética de la recepción no permite únicamente comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su comprensión. Exige también situar la obra en su «sucesión literaria» con objeto de reconocer su posición y significación histórica en la relación de experiencia de la literatura. En el paso que va desde una historia de la recepción de las obras a la historia trascendental de la literatura se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se convierte en la recepción activa y en la nueva producción del autor o en el que (visto de otro modo) la obra siguiente puede resolver problemas formales y morales que la última obra dejó sin resolver y puede también plantear nuevos problemas.

¿Cómo puede la obra literaria, que la historia positivista de la literatura ha determinado y con ello exteriorizado el «hecho», ser remitida a su relación de sucesión histórica y con ello ser nuevamente comprendida como «acontecimiento»? La teoría de la escuela formalista resolverá (como ya hemos indicado) este problema mediante su principio de la «evolución literaria», según el cual la nueva obra se origina sobre el fondo de obras precedentes o rivales, alcanza, como forma de éxito, la «cumbre» de una época literaria, es pronto reproducida y con ello automatizada progresivamente, para finalmente, si ha triunfado la forma

[49] *Op. cit.*, p. 275. *Verdad y Método,* p. 360.
[50] *Ibid.*, p. 280. *Verdad y Método,* p. 366.

siguiente, seguir vegetando como género pasado de moda en la vida cotidiana de la literatura. Si, conforme a este programa, que apenas había sido abordado hasta ahora[51], se analizara y describiese una época de la literatura, cabría esperar una exposición que fuese superior a la historia convencional de la literatura en varios respectos. Pondría en relación mutua las series cerradas en sí mismas que allá coexisten desligadas las unas de las otras y, en todo caso, se hallan enmarcadas por un bosquejo de la historia general, a saber: las series de las obras de un autor, de una tendencia de escuela o de un fenómeno de estilo, así como también las series de diversos géneros, y «descubriría la relación mutua evolucionaria de las funciones y de las formas»[52]. Las obras que entonces surgieran, se correspondieran y se separasen aparecerían como momentos de un proceso que ya no debería construirse con relación a un objeto, porque, como *autogeneración dialéctica de nuevas formas*, no tiene necesidad de ninguna teleología. Además, la dinámica propia, así considerada, de la evolución literaria, se sustraería al dilema de los criterios de selección: aquí, la obra cristaliza en libro como nueva forma en la sucesión literaria, pero no la autorreproducción de las formas, medios artísticos y géneros caducados que pasan a segundo término, hasta que son hechos de nuevo «perceptibles» mediante un nuevo momento de la evolución. Finalmente, en el bosquejo formalístico de una historia de la literatura que se concibe a sí misma como «evolución» y, en contra del sentido usual de este concepto, excluye cualquier proceso dirigido, el carácter histórico de una obra equivale a su carácter artístico: la importancia y la característica «evolucionaria» de un fenómeno literario presupone (al igual que el principio que afirma que la obra de arte se percibe sobre el fondo de otras obras de arte) la innovación como nota decisiva[53].

La teoría formalista de la «evolución literaria» constituye ciertamente uno de los gérmenes más importantes para una renovación de la historia de la literatura. El conocimiento de que, incluso en el ámbito de la literatura, se producen cambios históricos dentro de un sistema, la inten-

[51] En este artículo, publicado en 1927, «Über literarische Evolution» de Y. Tinyanov (*op. cit.*, pp. 37-60), es donde se presenta este programa en la forma más completa. Según me comunica Y. Striedter, sólo se cumple parcialmente en el tratamiento de problemas de cambio de estructura, en la historia de los géneros literarios, como, por ejemplo, en la obra *Russkaya proza*, Leningrado, 1926 («Voprosy poètiki», VIII) o en Y. TINYANOV, *Die Ode als rhetorische Gattung* (1922), ahora en *Texte der russischen Formalisten II,* Y. Striedter (ed.), Munich, 1970

[52] Y. Tinyanov, «Über literarische Evolution» *op. cit.*, p. 59.

[53] «Una obra de arte aparecerá como un valor positivo, si transforma la estructura del periodo preedente, aparecerá como un valor negativo, si asume la estructura sin transformarla» (J. MUKAŘOVSKÝ, cit. por R. Wellek, 1965, p. 92.)

tada funcionalización de la evolución literaria y también la teoría de la automatización constituyen logros a los que es preciso aferrarse, aun cuando la unilateral canonización del cambio requiera una corrección. La crítica ha señalado ya suficientemente los puntos débiles de la teoría formalista de la evolución: que la mera antítesis o variación estética no basta para explicar el desarrollo de la literatura, que la pregunta acerca de la dirección del cambio de las formas literarias sigue siendo imposible de contestar, que la innovación por sí sola no forma todavía el carácter artístico y que no es posible suprimir la relación entre evolución literaria y cambio social por su mera negación[54]. A la última pregunta responde mi tesis XII; la problemática de las preguntas restantes exige abrir la teoría literaria descriptiva de los formalistas, desde el punto de vista de la estética de la recepción, a la dimensión de la experiencia histórica, que también debe incluir la posición histórica del observador contemporáneo, o sea, del historiador de la literatura.

La descripción de la evolución literaria como lucha incesante de lo nuevo con lo viejo o como cambio de canonización y automatización de las formas abrevia el carácter histórico de la literatura a la actualidad unidimensional de sus modificaciones y limita la comprensión histórica a su percepción. Las modificaciones de la serie literaria, sin embargo, sólo se convierten en una sucesión histórica cuando la antítesis entre la forma antigua y forma nueva permite también conocer su mediación específica. Esta mediación que abarca el paso de la forma antigua a la nueva en la interacción de obra y recipiente (público, críticos, nuevo productor), así como del acontecimiento pasado y de la sucesiva recepción, puede captarse metódicamente en el problema tanto formal como de contenido «que toda obra de arte plantea y deja en pos de sí como horizonte de las "soluciones" que después de ella son posibles»[55]. La mera descripción de la estructura modificada y de los nuevos medios artísticos de una obra no conduce necesariamente a este problema y con ello a su función en la sucesión histórica. Para determinar ésta, es decir, para conocer el problema dejado, del cual constituye la respuesta la nueva obra en la sucesión histórica, el intérprete debe poner en juego su propia experiencia, porque el horizonte pretérito de forma antigua y nueva, problema y solución solamente vuelve a ser reconocible en su ulterior mediación, en el horizonte actual de la obra recibida. La historia de la literatura como «evolución literaria» presupone el proceso histórico de la recepción estética y la producción hasta la actualidad del

[54] Véase para ello V. Erlich, *Russischer Formalismus, op. cit.*, pp. 284-287, R. Wellek, 1965, pp. 42 ss., y Y. STRIEDTER, *Texte der russischen Formalisten I,* Munich, 1969, Intr. sec. X.

[55] H. BLUMENBERG, en *Poetik und Hermeneutik III, op. cit.*, p. 692.

observador como condición de la conciliación de todas las oposiciones formales o cualidades «diferenciales»[56].

Sin embargo, la fundamentación según la estética de la recepción no solamente devuelve a la «evolución literaria» la dirección perdida, en tanto la posición del historiador de la literatura se convierte en punto de fuga (pero no en objetivo) del proceso, sino que también permite vislumbrar la profundidad en el tiempo de la experiencia literaria, al permitir conocer la distancia variable entre la importancia actual y la virtual de una obra literaria. Ello quiere decir que el carácter artístico de una obra cuyo potencial de significado reduce el formalismo a la innovación como único criterio de valor, en modo alguno debe ser inmediatamente perceptible en el horizonte de su primera aparición, y mucho menos puede agotarse en la pura oposición entre la forma antigua y la forma nueva. La distancia entre la primera percepción actual de una obra y sus significados virtuales, o dicho de otro modo: la resistencia que la obra nueva opone a la expectación de su primer público puede ser tan grande, que se requiera un largo proceso de recepción para alcanzar lo inesperado e indisponible en el primer horizonte. No obstante, puede ocurrir que un significado virtual de la obra permanezca desconocido hasta que la «evolución literaria», con la actualización de una forma más reciente, haya alcanzado el horizonte que ahora permite encontrar el acceso a la comprensión de la forma más antigua desconocida. Así, solamente la oscura lírica de Mallarmé y de su escuela fue la que preparó el terreno para la vuelta a la poesía barroca, desde hacía mucho tiempo ya no apreciada, y por consiguiente, olvidada, y en especial para la reinterpretación filológica y el «renacimiento» de Góngora. Son numerosos los ejemplos de cómo una nueva forma literaria puede abrir de nuevo el acceso a una poesía olvidada; entre ellos, encontramos los llamados «renacimientos», así llamados porque el significado de la palabra suscita la idea del retorno independiente y con frecuencia hace olvidar que la tradición literaria no puede transmitirse a sí misma, o sea, que un pasado literario sólo puede volver cuando ha traído a la actualidad una nueva recepción, ya sea que vuelva a apropiarse voluntariamente una actitud estética modificada, ya sea que desde el nuevo momento de la evolución literaria recaiga sobre la poesía olvidada una luz inesperada que permite encontrar en ella algo que antes no podía buscarse en la misma[57].

[56] Según V. Erlich, *op. cit.*, p. 281, este concepto significaba tres cosas para los formalistas: «en el plano de la representación de la realidad se hallaba la "cualidad de diferencia" para el "apartamiento" de la realidad, o sea, para la deformación creativa. En el plano del lenguaje, la expresión significaba el apartamiento del uso corriente del lenguaje. Finalmente, en el plano de la dinámica literaria [...], una alteración de la norma artística predominante».

[57] Para la primera posiblidad puede citarse la revalorización (antirromántica) de Boileau y de la poética clásica de la *contrainte* por medio de Gide y Valéry, para la segunda, el descubrimiento tardío de los *Himnos* de Hölderlin o del concepto de

Lo nuevo no es, pues, únicamente una categoría *estética.* No se agota en los factores de la innovación, sorpresa, sobrepujamiento, reagrupación, alienación, a los que exclusivamente atribuía importancia la teoría formalista. Lo nuevo se convierte también en categoría *histórica,* cuando el análisis diacrónico de la literatura es llevado hasta la pregunta acerca de cuáles son propiamente los momentos históricos que convierten en nuevo lo nuevo de un fenómeno literario, en qué grado es perceptible ya esto nuevo en el instante histórico de su aparición, qué distancia, camino o rodeo de la comprensión ha requerido el rescate de su contenido y si el momento de su completa actualización fue tan eficaz que pudiera modificar la perspectiva de lo antiguo y con ello la canonización del pasado literario.[58] En otro contexto se ha discutido ya la forma en que en esta luz se manifiesta la relación entre la teoría poética y la práctica productiva.[59] Es verdad que con estas exposiciones no se agotan, ni mucho menos, las posibilidades de interrelación entre producción y recepción en el cambio histórico de la posición estética. Aquí deben sobre todo indicar hacia qué dimensión conduce una consideración diacrónica de la literatura que ya no requiere contentarse con tener por fenómeno histórico de la literatura una serie cronológica de «hechos» literarios.

XI

Los resultados que se logran en la lingüística con la distinción y combinación metódica de análisis diacrónico y sincrónico dan pie para superar también en la historia de la literatura la consideración diacrónica que hasta ahora fue la única usual. Si, en los cambios de la posición estética, la perspectiva de la historia de la recepción tropieza ya continuamente con relaciones funcionales entre la comprensión de nuevas obras y el significado de obras más antiguas, también ha de ser posible, a través de un momento de la evolución, establecer una sección sincrónica, dividir la heterogénea multiplicidad de las obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas y de esta manera descubrir un vasto sistema de relaciones en la literatura de un momento histórico. De ello puede desarrollarse el principio de exposición de una nueva historia de la literatura, si se establecen nuevas

Novalis de la futura poesía (para lo último véase mi trabajo en *Romanische Forschungen* 77 [1965], pp. 174-183).

[58] Así, desde la aceptación del «romántico menor», Nerval, cuyas *Chimères* causaron sensación por la obra de Mallarmé, pasaron cada vez más a segundo término los «grandes románticos» canonizados tales como Lamartine, Vigny, Musset y buena parte de la lírica «retórica» de Hugo.

[59] *Poetik und Hermeneutik II* (*Immanente Asthetik – Asthetische Reflexion*, W. Iser (ed.), Munich, 1966, esp. pp. 395-418).

secciones antes y después de la diacronía, de suerte que articulen históricamente el cambio de estructura literaria en sus momentos transcendentales.

El que probablemente en forma más decisiva puso en tela de juicio la primancia de la consideración diacrónica en historiografía fue Siegfried Kracauer. Su tratado titulado *Time and History*[60] discute la pretensión de la historiografía general *(general history)* de hacer comprender sucesos de todos los campos de la vida en el medio homogéneo del tiempo cronológico como un proceso unitario, congruente en cada momento histórico. Este modo de entender la historia, todavía bajo la influencia del concepto hegeliano del «espíritu objetivo», presuponía que todo lo que sucede simultáneamente está marcado de igual manera por el significado de ese momento y con ello cubre la real falta de simultaneidad de lo contemporáneo[61]. Ya que la multiplicidad de los acontecimientos de un momento histórico, que el historiador universal cree comprender como exponente de un contenido unitario, son de hecho momentos de curvas de tiempo completamente diferentes, condicionadas por las leyes de su historia especial *(special history)*[62], como resulta evidente en las interferencias de las diversas «historias» de las artes, del derecho, de la economía o de la política: «The shaped times of the diverse areas overshadow the uniform flow of time. Any historical period must therefore be imagined as a mixture of events which emerge at different moments of their own time»[63].

No ponemos aquí en tela de juicio si este resultado supone una incongruencia primaria de la historia, de suerte que la congruencia de la historia general se efectúe siempre retrospectivamente a partir de la visión unitaria y la exposición de los historiadores, ni tampoco si la duda radical en cuanto a la «razón histórica» que conduce a Kracauer desde el pluralismo de los periodos cronológicos y morfológicos hacia la antinomía básica de lo general y lo particular en la historia, descubre hoy en realidad como filosóficamente ilegítima la historia universal. En todo caso,

[60] En *Zeugnisse – Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Frankfurt, 1963, pp. 50-64, también en el artículo «General History and the Aesthetic Aproach» en *Poetik und Hermeneutik III* (véase n. 15), ahora en *History: The last things before the Last*, Nueva York, 1969 (cfr. allí cap. 6: «Ahasverus, on the riddle of Time», pp. 139-163).

[61] «First, in identifying history as a process in chronological time, we tacitly asume that our knowledge of the moment at which an event emerges from the flow of time will help us to account for its appearance. The date of the event is a value-laden fact. Accordingly, all events in the history of a people, a nation or a civilization which take place at a given moment are supposed to occur then and there for reasons bound up, somehow, with that moment» (*History...*, p. 141).

[62] Este concepto se remonta a H. FOCILLON, *The Life of Forms in Art*, Nueva York, 1948, y G. KUBLER, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven/Londres, 1962.

[63] *Time and History*, *op. cit.*, p. 53.

por lo que respecta a la literatura, puede decirse que los atisbos de Kracauer en cuanto a la «coexistencia de lo contemporáneo y lo no contemporáneo»[64] distan mucho de llevar a una aporía el conocimiento histórico, sino que más bien hacen visibles la necesidad y la posibilidad de descubrir la dimensión histórica de las manifestaciones literarias en secciones sincrónicas. Ya que de estos atisbos se sigue que la ficción cronológica del momento que marca todas las manifestaciones contemporáneas corresponde tan poco a la historicidad de la literatura como la ficción morfológica de una serie literaria homogénea en la que todas las manifestaciones, unas detrás de otra, sólo obedecen a leyes inmanentes. La consideración puramente diacrónica, por muy concluyentemente que pueda explicar, en las historias de los géneros, las modificaciones conforme a la lógica inmanente de la innovación y automatización, problema y solución, sólo llega, sin embargo, a la dimensión propiamente histórica cuando rompe el canon morfológico, confronta la obra, importante desde el punto de vista de la historia de su efecto, con las piezas convencionales, históricamente hundidas, del género y tampoco hace caso omiso de su relación con respecto al entorno literario en el que tuvo que imponerse junto a obras de otros géneros. La historicidad de la literatura se manifiesta precisamente en los puntos de intersección de diacronía y sincronía. Por consiguiente, también ha de ser posible hacer concebible el horizonte literario de un determinado momento histórico como aquel sistema sincrónico, referido al cual, la literatura aparecida simultáneamente podía considerarse diacrónicamente en relación de falta de simultaneidad, y la obra como actual o inactual, como de moda, de ayer y eterna, como precoz o tardía[65]. Ya que si la literatura que aparece simultáneamente (desde

[64] *Poetik und Hermeneutik III* (véase n. 15), p. 569. La fórmula de la «simultaneidad de lo diverso» con que F. SENGLE (1964, pp. 247 ss.) considera este mismo fenómeno, aborda el problema con una dimensión menos, como también de ello se desprende que Sengle cree que esta dificultad de la historia de la literatura puede superarse simplemente combinando el método comparativo con la interpretación moderna («o sea, realizar interpretaciones comparativas sobre una amplia base», p. 249).

[65] Este postulado también lo formuló R. JAKOBSON en 1960 en una conferencia que ahora forma el cap. XI, «Linguistique et poétique», de su libro *Essais de linguistique générale,* París, 1963, cfr. *ibid.* p. 212: «La description synchronique envisage non seulement la production littéraire d'une époque donée, mais aussi cette partie de la tradition littéraire qui est restée vivante ou a été ressuscitée à l'époque en question. [...] La poétique historique, tout comme l'histoire du langage, si elle se veut vraiement compréhensive, doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série de descriptions synchroniques successives». [La descripción sincrónica no sólo considera la producción literaria de una época dada, sino también esa parte de la tradición literaria que se ha mantenido viva o ha sido resucitada en la época en cuestión. [...] La poética histórica, igual que la historia de la lengua, debe, si quiere

el punto de vista de la estética de la producción) se descompone en una heterogénea multiplicidad de lo no simultáneo, es decir, de las obras marcadas por diversos momentos del *shaped time* de su género (de la misma manera que el cielo estrellado, en apariencia presente, se divide astronómicamente en puntos de la más diversa lejanía cronológica), esta multiplicidad, sin embargo, de las manifestaciones literarias (desde el punto de vista de la estética de la recepción) vuelve a constituir para el público, que las percibe como obras de *su* actualidad y las relaciona unas con otras, la unidad de un horizonte, común y fundador de significado, de expectaciones, recuerdos y anticipaciones literarias.

Dado que todo sistema sincrónico debe contener también su pasado y su futuro como elementos estructurales inseparables[66], la sección sincrónica a través de la producción literaria de un momento histórico implica necesariamente nuevas secciones antes y después de la diacronía. Sin embargo, en forma análoga a lo que sucede con la historia del lenguaje, se producen factores constantes y variables que pueden localizarse como funciones del sistema. Ya que también a la literatura le es propia una especie de gramática o sintaxis con relaciones relativamente fijas: el armazón de los géneros tradicionales y de los no canonizados, modos de expresión, estilos y figuras retóricas; a él se opone el campo mucho más variable de una semántica: los temas literarios, arquetipos, símbolos y metáforas. Por ello cabe intentar establecer para la historia de la literatura algo análogo a lo que Hans Blumenberg postula para la historia de la filosofía, explica con ejemplos del cambio de época y en especial de la relación de sucesión de la teología cristiana y la filosofía y fundamenta con su lógica histórica de pregunta y respuesta: un «sistema formal de explicación del mundo [...], en cuya estructura pueden localizarse las sustituciones que componen el carácter de proceso de la historia hasta la radicalidad de las transiciones de unas épocas a otras»[67]. Si la concepción tradicionalista de una tradición literaria que sigue engendrándose a sí misma es superada por una explicación funcional de la relación semejante a proceso, entre producción y recepción, también ha de ser posible, tras la *transformación* de las formas y contenidos literarios, reconocer aquellas *sustituciones* en un sistema literario de la comprensión del

ser verdaderamente comprensiva, ser concebida como una superestructura, edificada sobre una serie de descripciones sincrónicas sucesivas.]

[66] Y. TINYANOV y R. JAKOBSON, «Probleme der Literatur und Sprachforschung» [1928], en *Kursbuch* 5 (1966), p. 75: «La historia del sistema presenta a su vez otro sistema. La mera sincronía se revela ahora ilusoria: todo sistema sincrónico tiene su pasado y su futuro como elementos estructurales inseparables de este sistema».

[67] Primeramente en «Epochenschwelle und Rezeption», en *Philosophische Rundschau* 6 (1958), pp. 101 ss., finalmente en *Die Legitimität der Neuzeit,* Frankfurt, 1966, cfr. especialmente pp. 41 ss.

universo que hacen concebible el cambio de horizonte en el proceso de la experiencia estética.

De estas premisas podría desarrollarse el principio de exposición de una historia de la literatura que no debiese seguir la demasiado conocida cumbre de las tradicionales obras maestras ni perderse tampoco en las depresiones de la plenitud, históricamente ya no articulable, de todos los textos. El problema de la selección de lo que es importante para una nueva historia de la literatura podría resolverse con la ayuda de la consideración sincrónica de una manera que aún no se ha intentado: un cambio de horizonte en el proceso histórico de la «evolución literaria» no tiene por qué seguirse en el contexto de todos los hechos y filiaciones diacrónicos, sino que también puede establecerse en la existencia modificada del sistema literario sincrónico y observarse en otros análisis de sección. No obstante, la dimensión histórica de la literatura, su continuidad trascedental que se perdió tanto en el tradicionalismo como en el positivismo, sólo podrá recuperarse si el historiador de la literatura descubre puntos de intersección y hace resaltar unas obras que articulan el carácter de proceso de la «evolución literaria» en sus momentos formadores de historia y en las separaciones de las diversas épocas. Pero acerca de esta articulación histórica no decide ni la estadística ni la arbitrariedad subjetiva del historiador literario, sino la historia del efecto de la obra: aquello que «surgió del acontecimiento» y aquello que desde la perspectiva del punto de vista actual constituye el conjunto de la literatura como historia previa de su manifestación actual.

XII

La misión de la historia de la literatura solamente se cumple cuando la producción literaria es presentada no sólo sincrónica y diacrónicamente en la sucesión de sus sistemas, sino que es considerada como historia especial incluso en la relación que le es propia con respecto a la historia general. Esta relación no se agota en el hecho de que, en la literatura de todas las épocas, pueda descubrirse una imagen tipificada, idealizada, satírica o utópica de la existencia social. La función social de la literatura sólo se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectaciones de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social.

La relación funcional entre literatura y sociedad es demostrada generalmente por la sociología tradicional de la literatura en los angostos límites de un método que sólo externamente ha sustituido el principio clásico de la *imitatio naturae* por la definición de que la literatura es la exposición de una realidad pasada y que por ello debe elevar a categoría literaria por excelencia un concepto de estilo condicionado por una época, el «realismo» del siglo XIX. Pero también el «estructuralismo» literario que ahora está de moda y que, con razón frecuentemente dudosa, invoca la crítica arquetípica de Northop Frye o la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss, permanece todavía profundamente arraigado en esta estética de la exposición, en el fondo clasicista, y en sus esquematismos del «reflejo» y de la «tipificación». Al interpretar los resultados de la ciencia estructuralista del lenguaje y de la literatura como constantes antropológicas arcaicas, disfrazadas en el mito literario, cosa que con frecuencia sólo consigue con ayuda de una evidente alegorización de los textos[68], reduce por un lado la existencia histórica a estructuras de una naturaleza social originaria, y por otro lado, la poesía a su expresión mítica o simbólica. Pero con ello se yerra precisamente en cuanto a la función eminentemente social, *formadora* de sociedad, de la literatura. El estructuralismo literario no pregunta (como tampoco lo preguntaba antes que él la ciencia literaria marxista y la formalista) de qué manera la literatura ha vuelto a contribuir a «acuñar la idea de sociedad de la cual constituye la condición previa» y ha contribuido a acuñarla en el carácter semejante a proceso de la historia. Con estas palabras, en su conferencia sobre *La idea de la sociedad en la literatura francesa* (1954), formuló el problema, que había quedado en pie, de una relación entre la historia de la literatura y la sociología y a continuación explica en qué medida puede la literatura francesa, en el curso de su evolución moderna, pretender haber descubierto por primera vez determinadas leyes de la existencia social[69]. El responder, desde el punto de vista de la estética de la recepción, a la pregunta acerca de la función formadora de sociedad de la literatura rebasa la competencia de la estética tradicional de la exposición. El intento de salvar el abismo existente entre la investigación histórico-literaria y la sociológica por el método de la estética de la recepción, es facilitado por el hecho de que el concepto del *horizonte de expectación* por mí introducido en la interpretación histórico-literaria[70] desempeña también un papel en la axiomática de la ciencia social a partir de Karl Mannheim[71]. También se halla en el centro de un artículo metodológico sobre *Leyes naturales y sistemas teóricos* de Karl R. Popper,

[68] Esto lo atestigua involuntariamente, pero en forma sumamente impresionante el propio C. Lévi-Strauss en su intento de «interpretar», con ayuda de su método estructural, una descripción lingüística realizada por R. Jakobson del poema de Baudelaire, *Les chats,* cfr. en *L'Homme* 2, (1962), pp. 5-21.

[69] Ahora en *Gesellschaft – Literatur –Wissenschaft: Gesammelte Schriften 1938-1966,* H. R. Jauss y C. Müller-Daehn (eds.), Munich, 1967, 1-13, esp. pp. 2 y 4.

[70] Primeramente en *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung,* Tubinga, 1959, cfr. pp. 153, 180, 225, 271; además *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 197 (1961), pp. 223-225.

[71] K. MANNHEIM, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter das Umbaus,* Darmstadt, 1958, pp. 212 ss.

el cual quiere anclar la formación de la teoría científica en la experiencia precientífica de la práctica de la vida. Popper desarrolla aquí el problema de la observación a partir de la suposición de un «horizonte de expectaciones» y ofrece con ello una base de comparación para mi intento de determinar la obra específica de la literatura en el proceso general de la formación de experiencia y delimitarla frente a otras formas del comportamiento social[72].

[72] En *Theorie und Realität,* H. Albert (ed.), Tubinga, 1964, pp. 87-102.

Umberto Eco (1932), profesor de semiótica en la Universidad de Bolonia, es también autor de ensayos traducidos a numerosas lenguas y novelista de éxito internacional. Tras estudiar filosofía en Turín bajo el magisterio de L. Pareyson, emprendió una actividad profesional en la que compaginaba su trabajo en la RAI con una aún incipiente tarea docente en distintas universidades italianas. De una inteligencia omnívora e inquieta, fascinada ya fuera por la sociedad de masas y sus medios de comunicación, ya por las manifestaciones más refinadas de la estética musical y literaria de vanguardia, Eco ha llegado a ser una figura emblemática de la posmodernidad europea y americana. Buen conocedor de la estética medieval, su primer trabajo publicado lleva por título *El problema estético en santo Tomás* (1956), al que seguiría años después un relevante estudio sobre la polivalencia interpretativa de los lenguajes artísticos modernos: *Obra abierta* (1962). Como semiólogo, Eco ha llevado a cabo una intensa labor de sistematización de las teorías del signo y la comunicación y ha contribuido a la recuperación del pensamiento semiótico antiguo y moderno (los estoicos, los gramáticos especulativos, Locke, Peirce, Morris, Saussure...) con obras como *La estructura ausente* (1968), *Tratado de semiótica general* (1975) o *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984). Este interés constante por el estudio de los procesos de semiosis de los que depende la interpretabilidad de los textos se concreta en la que quizá sea su mayor aportación a la teoría literaria de orientación pragmático-receptiva: *Lector in fabula* (1979), donde propone el concepto de Lector Modelo como estructura textual que hace posible explicar el desarrollo de la cooperación interpretativa en el discurso narrativo. En cierto modo, puede decirse que la obra propiamente literaria de Eco constituye una prolongación «en el modo ficcional» de sus ideas sobre la *opera aperta*, que no han dejado de estar presentes en las formulaciones semióticas y teórico-literarias del escritor italiano. Al menos así lo sugieren las estrategias borgeanas de sus dos novelas más conocidas, *El nombre de la rosa* (1981) y *El péndulo de Foucault* (1989), en las que la multiplicidad de los niveles textuales de lectura ha logrado proyectarse eficazmente en un modelo heterogéneo y multitudinario de lector extratextual. La obra crítica de Eco incluye también ensayos como *Las poéticas de Joyce* (1965), *De los espejos y otros ensayos* (1985), *Los límites de la interpretación* (1990) o *Kant y el ornitorrinco* (1998).

Umberto Eco

La poética de la obra abierta*

La poética de la obra «abierta» tiende como dice Pousseur, a promover en el intérprete «actos de liberad consciente», a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada; pero podría objetarse (remitiéndonos al significado más amplio del término «apertura» que se mencionaba) que cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, si no por razón, si por la de que no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. Pero esta observación constituye un reconocimiento de que la estética contemporánea ha actuado sólo después de haber adquirido una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la «apertura» como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible.

El peso de la carga subjetiva en la relación de fruición (el hecho de que la fruición implique una relación interactiva entre el sujeto que «ve» y la obra en cuanto dato objetivo) no escapó en absoluto a los antiguos, especialmente cuando disertaban sobre las artes figurativas. Platón, en *El Sofista*, observa, por ejemplo, cómo los pintores pintan la proporciones no según una conveniencia objetiva, sino en relación con el ángulo desde el cual ve las figuras el observador. Vitrubio distingue entre *simetría* y *eurítmia*, y entiende esta última como adecuación de las proporciones objetivas a las exigencias subjetivas de la visión. Los desarrollos de una ciencia y de la práctica de la perspectiva testimonian el madurar de la conciencia de la función de la subjetividad que interpreta frente a la obra. Sin embargo, es asimismo evidente que tales convicciones conducen a actuar precisamente en oposición a la *apertura* y en favor del *hermetismo* de la obra: los diversos artificios de perspectiva representaban exactamente otras tantas concesiones hechas a las exigencias de la circunstancia del observador para llevarlo a ver la figura *del único modo justo posible*, aquel sobre el cual el autor (construyendo artificios de la visión) trataba de hacer converger la conciencia del usuario.

---

* Texto tomado de U. Eco, *Obra abierta*, trad. R. Berdagué, Barcelona, Ariel, 1979, pp. 74-83.

Tomemos otro ejemplo: en el medioevo se desarrolla una teoría del alegorismo que prevé la posibilidad de leer las Sagradas Escrituras (y seguidamente también la poesía y las artes figurativas) no sólo en su sentido literal, sino en otros tres sentidos: el alegórico, el moral y el anagógico. Tal teoría se nos ha hecho familiar gracias a Dante, pero hunde sus raíces en san Pablo *(videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem)* y fue desarrollada por san Jerónimo, san Agustín, Beda, Escoto Erígena, Hugo y Ricardo de Saint-Victor, Alain de Lile, san Buenaventura, santo Tomás y otros, hasta el punto de que constituyó el fundamento de la poética medieval. Una obra así entendida es sin duda una obra dotada de cierta «apertura» y el lector del texto sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir; incluso, según su disposición de ánimo, escogerá la clave de lectura que más ejemplar le resulte y *usará* la obra en el significado que quiera (haciéndola revivir, en cierto modo, de manera diferente a como podía haberle parecido en una lectura anterior). Pero en este caso «apertura» no significa en absoluto «indefinición» de la comunicación, «infinitas» posibilidades de la forma; libertad de la fruición; se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor. Veamos cómo se expresa Dante en la *Epístola XIII:*

> Este tratamiento, para que sea más claro, se puede ver en estos versos: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus.* En efecto, si miramos sólo la letra, significa la salida de Egipto de los hijos de Israel en tiempos de Moisés; si miramos la alegoría, viene significada nuestra redención por obra de Cristo; si miramos el sentido moral, viene significada la conversión del alma del luto y la miseria del pecado al estado de gracia; si miramos el sentido anagógico, viene significada la salida del alma santa de la servidumbre de esta corrupción a la libertad de la gloria eterna.

Está claro que no hay otras lecturas posibles: el intérprete puede dirigirse en un sentido en vez de otro dentro del ámbito de esta frase de cuatro estratos, pero siempre según reglas necesaria y previamente unívocas. El significado de las figuras alegóricas y de los emblemas que el medieval encontrará en sus lecturas está fijado por las enciclopedias, por los bestiarios y por los lapidarios de la época; el simbolismo es objetivo e institucional. Esta poética de lo unívoco y de lo necesario supone un cosmos ordenado, una jerarquía de entes y de leyes que el discurso poético puede aclarar en varios niveles, pero que cada uno debe entender en el único modo posible, que es el instituido por el *logos* creador. El orden de la obra de arte es el mismo de una sociedad imperial y teocrática; las reglas de lectura son reglas de gobierno autoritario que guían al hombre

en todos sus actos, prescribiéndole los fines y ofreciéndole los medios para realizarlos.

No es que las *cuatro* salidas del discurso alegórico sean cuantitativamente más limitadas que las *muchas* salidas posibles de una obra «abierta» contemporánea; como trataremos de mostrar, estas diversas experiencias suponen una diversa visión del mundo.

Haciendo rápidos escorzos históricos, podemos encontrar un manifiesto aspecto de «apertura» (en la acepción moderna del término) en la «forma abierta» barroca. Aquí se niega precisamente la definición estática e inequívoca de la forma clásica del Renacimiento, del espacio desarrollado en torno a un eje central, delimitado por líneas simétricas y ángulos cerrados que convergen en el centro, de modo que más bien sugiere una idea de eternidad «esencial» que de movimiento. La forma barroca es, en cambio, dinámica, tiende a una indeterminación de efecto (en su juego de llenos y vacíos, de luz y oscuridad, con sus curvas, sus líneas quebradas, sus ángulos de las inclinaciones más diversas) y sugiere una dilatación progresiva del espacio; la búsqueda de lo móvil y lo ilusorio hace de manera que las masas plásticas barrocas nunca permitan una visión privilegiada, frontal, definida, sino que induzcan al observador a cambiar de posición continuamente para ver la obra bajo aspectos siempre nuevos, como si estuviera en continua mutación. Si la espiritualidad barroca se ve como la primera clara manifestación de la cultura y de la sensibilidad modernas, es porque aquí por vez primera, el hombre se sustrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y por la estabilidad de las esencias) y se encuentra, tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención. La poética del *asombro*, del *ingenio*, de la *metáfora*, tiende en el fondo, más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación. No obstante, también éstas son conclusiones a las que llega la crítica actual y que hoy la estética puede coordinar en leyes; pero sería aventurado descubrir en la poética barroca una teorización consciente de la obra «abierta».

Entre clasicismo e iluminismo, por último, va perfilándose una idea de «poesía pura» precisamente porque la negación de las ideas generales, de las leyes abstractas, realizada por el empirismo inglés, viene a afirmar la «libertad» del poeta y anuncia, por consiguiente, una temática de la «creación». De las afirmaciones de Burke sobre el poder emotivo de las palabras, se llega a las de Novalis sobre el puro poder evocador de la poesía como arte del sentido vago y del significado impreciso. Una idea aparece entonces tanto más individual y estimulante «cuando más numerosos pensamientos, mundos y actitudes se encuentran y entran en contacto

con ella. Cuando una obra presenta muchos pretextos, muchos significados y, sobre todo, muchas facetas y muchas maneras de ser comprendida y amada, entonces es sin duda interesantísima, entonces es una pura expresión de la personalidad».

Concluyendo la parábola romántica, la primera vez que aparece una poética consciente de la obra «abierta» es en el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX. El *Art Poétique* de Verlaine es bastante explícito al respecto:

> De la musique avant toute chose,
> et pour cela préfère l'impair
> plus vague et plus soluble dans l'air
> sans rien en lui qui pèse et qui pose.
> .....
> Car nous voulons la nuance encore,
> pas la couleur, rien que la nuance!
> Oh! la nuance, seule fiance
> le rêve au rêve et la flûte au cor!
> De la musique encore et toujours!
> Que ton vers soit la chose envolée
> qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
> vers d'autres cieux et d'autres amours.
> Que ton vers soit la bonne aventure
> éparse au vent crispé du matin
> qui va fleurant la menthe et le thym...
> Et tout le reste est littérature.

Más extremas y comprometidas son las afirmaciones de Mallarmé: «Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve...» [«Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del disfrute del poema, que procede de la dicha de adivinar poco a poco: sugerirlo... he ahí la quimera»]. *Es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe*: el espacio blanco en torno a la palabra, el juego tipográfico, la composición espacial del texto poético, contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas.

Con esta poética de la sugerencia, la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que «sugiere» se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. Si en toda lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse con espíritu de fidelidad al mundo del texto, en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera especial precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda,

elaborada por misteriosas consonancias. Más allá de las intenciones metafísicas o de la disposición de ánimo preciosa y decadente que mueve semejante poética, el mecanismo de goce revela tal género de «apertura».

Mucha de la literatura contemporánea en esta línea se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierta a reacciones y comprensiones siempre nuevas. Podemos pensar fácilmente en la obra de Kafka como en una obra «abierta» por excelencia: proceso, castillo, espera, condena, enfermedad, metamorfosis, tortura, no son situaciones para entenderse en su significado literal inmediato. Pero, a diferencia de las construcciones alegóricas medievales, aquí los sobreentendidos no se dan de modo unívoco, no están garantizados por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo. Las muchas interpretaciones existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas de los símbolos kafkianos no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas.

Así, aun allí donde es difícil establecer si en un autor hay intención simbólica y tendencia a lo indeterminado o a lo ambiguo, cierta poética crítica se encarga hoy de ver toda la literatura contemporánea como estructurada en eficaces aparatos simbólicos. En su libro sobre el símbolo literario, W. Y. Tindall, a través de un análisis de las grandes obras de literatura de nuestros días, tiende a hacer teórica y experimentalmente definitiva la afirmación de Paul Valéry –«il n'y a pas de vrai sens d'un texte» / «no existe el verdadero sentido de un texto»– hasta concluir que una obra de arte es un aparato que cualquiera, incluso su autor, puede «usar» como mejor le parezca. Este tipo de crítica tiende, pues, a ver la obra literaria como continua posibilidad de aperturas, reserva indefinida de significados; y en este plano se ven todos los estudios americanos sobre la estructura de la metáfora y sobre los diversos «tipos de ambigüedad» ofrecidos por el discurso poético.

Es superfluo señalar aquí al lector, como máximo ejemplar de obra «abierta» –dirigida precisamente a dar una imagen de una concreta condición existencial y ontológica del mundo contemporáneo–, la obra de James Joyce. En *Ulises*, un capítulo como el de los *Wandering Rocks* constituye un pequeño universo que puede mirarse desde distintos puntos de perspectiva, donde el último recuerdo de una poética de carácter aristotélico, y con ella de un transcurrir unívoco del tiempo en un espacio homogéneo, ha desaparecido totalmente. Como ha expresado Edmund Wilson:

> Su fuerza [la de *Ulises*], en vez de seguir una línea, se expande en toda dimensión (incluida la del Tiempo) en torno a un solo punto. El mundo del *Ulises* esta animado por una vida compleja e inagotable: nosotros lo visitamos una y otra vez como haríamos con una ciudad, donde volvemos varias veces para reconocer los rostros, comprender las personalidades, establecer relaciones y corrientes de intereses. Joyce ha ejercitado un considerable ingenio técnico para introducirnos en los elementos de su historia en un orden tal que nos hace capaces de encontrar nosotros mismos nuestros caminos: dudo mucho de que una memoria humana sea capaz, a la primera lectura, de satisfacer todas las solicitaciones del *Ulises*. Y, cuando lo releemos, podemos empezar por cualquier punto, como si estuviéramos frente a algo tan sólido como una ciudad que existiera verdaderamente en el espacio y en la cual se pudiera entrar por cualquier lado –puesto que Joyce dijo que, al componer su libro, trabajaba contemporáneamente en sus diversas partes.

En *Finnegans Wake*, por último, estamos verdaderamente en presencia de un cosmos einsteiniano, enrollado sobre sí mismo –la palabra del comienzo se une con la del final– y, por consiguiente, *finito*, pero precisamente por esto *ilimitado*. Cada acontecimiento, cada palabra se encuentran en una relación posible con todos los demás, y de la elección semántica efectuada en presencia de un término depende el modo de entender todos los demás. Esto no significa que la obra no tenga un sentido: si Joyce introduce claves en ella, es precisamente porque desea que la obra sea leída en cierto sentido. Pero ese «sentido» tiene la riqueza del cosmos y, ambiciosamente, el autor quiere que ello implique la totalidad del espacio y el tiempo; de los espacios y los tiempos posibles. El instrumento primordial de esta integral ambigüedad es el *pun* (juego de palabras), el *calembour*: donde dos, tres, diez raíces distintas se combinan de modo que una sola palabra se convierte en un nudo de significados, cada uno de los cuales puede encontrarse y correlacionarse a otros centros de alusión, abiertos aún a nuevas constelaciones y a nuevas probabilidades de lectura. Para definir la situación del lector de *Finnegans Wake*, nos parece que puede servir a la perfección una descripción que Pousseur da de la situación del que oye una composición serial posdodecafónica:

> Ya que los fenómenos no están ahora concatenados los unos a los otros según un determinismo consecuente, corresponde al que escucha colocarse voluntariamente en medio de una red de relaciones inagotables, escoger por así decirlo, él mismo (pero sabiendo bien que su elección está condicionada por el objeto que fija) sus grados de acercamiento, sus puntos de contacto, su escala de referencias; toca a él ahora tender a utilizar contemporáneamente la mayor cantidad de gradaciones y de dimensiones posibles, hacer dinámicos, multiplicar, extender al máximo sus instrumentos de asimilación.

Y con esta cita se subrayan, por si hiciera falta, la convergencia de todo nuestro discurso en un punto único de interés y la unidad de la problemática de la obra «abierta» en el mundo contemporáneo.

Tampoco debe pensarse que la invitación a la apertura tenga lugar sólo en el plano de la sugerencia indefinida y de la solicitación emotiva. Si examinamos la poética teatral de Bertolt Brecht, encontramos una concepción de la acción dramática como exposición problemática de determinadas situaciones de tensión; propuestas estas situaciones –según la nota técnica de la recitación «épica», que no quiere sugerir al espectador, sino presentarle en forma separada, *ajena*, los hechos que se observarán–, la dramaturgia brechtiana, en sus expresiones más rigurosas, no elabora soluciones: será el espectador el que saque las conclusiones críticas de lo que ha visto. También los dramas de Brecht terminan en una situación de *ambigüedad* (típico, y máximo entre todos, el *Galileo*); salvo que aquí ya no es la suave ambigüedad de un infinito entrevisto o de un misterio sufrido en la angustia, sino la misma concreta ambigüedad de la existencia social como choque de problemas irresueltos a los cuales es preciso encontrar una solución. La obra es aquí «abierta» como es «abierto» un debate: la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público. La apertura se hace instrumento de pedagogía revolucionaria.

Stanley Fish (1938), teórico y crítico literario norteamericano, estudió en las Universidades de Pennsilvania y Yale, donde obtuvo su doctorado. Ha sido profesor de literatura inglesa en las Universidades de Berkeley (1962-1974), John Hopkins (1974-1984), Duke y actualmente en la Universidad de Chicago. Su investigación se ha centrado en la literatura británica del siglo XVII, de la que es un destacado especialista. Sus estudios más relevantes son: *John Skelton's Poetry* (1965), *Surprised by Sin: the Reader in Paradise Lost* (1967), *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth Century Literature* (1972), *The Living Temple: George Herbert and Catechizing* (1978) y *How Milton Works* (2001). Su mirada crítica, descrita en ocasiones como «estilística afectiva», se caracteriza por una aplicación de la lectura atenta, desde las atalayas de la erudición historiográfica (en especial la historia de la retórica y la argumentación) y el positivismo –pragmático, desafecto– del *common sense*. Esta mirada le llevó pronto a detectar el comportamiento hermenéutico anómalo de textos, poéticos, filosóficos y teológicos, del siglo XVII. En ellos descubría una apertura, problemática, que comprometía el sentido en el dinamismo agónico de la lectura. Los textos parecían contener tanto una invitación como una refutación del sentido, frustrando así las expectativas del lector: «El resultado es una experiencia perturbadora y desequilibrante, en el curso de la cual un lector está constantemente revisando su comprensión, hasta que, en algunos casos, se pone en cuestión la posibilidad misma de la comprensión. Estas obras son, pues, autofágicas *(self-consuming)* en dos direcciones, pues al tiempo que desmontan sus propias estructuras también desmontan la estructura de la autoconfianza del lector» (*Self-Consuming artifacts*, 1972). Con este subrayado de la dimensión dinámica, temporal, de la lectura, y del papel crucial del lector en la construcción del sentido, sus ideas se aproximaban a la teoría de la recepción alemana. La expresión de estas cautelas hermenéuticas hizo que fuese tachado de relativista y situado junto a los deconstruccionistas. En su defensa, Fish diseñó una cuidadosa campaña, no exenta de humor y regusto sofístico, en la que apelaba, en clara apropiación de principios de la pragmática lingüística, a los contextos de emisión y recepción de los textos literarios. Surgieron así dos ensayos célebres: «Is There a Text in this Class?» (1980), y «Literature in the Reader: Affective Stylistics» (1971), en los que defiende la diversidad de contextos de comprensión y combate la idea de fundamento, literalidad o estabilidad del significado, desde posiciones declaradamente civiles. Este combate, orientado a los discursos institucionales (jurídico, político y académico), le ha convertido en un incómodo fiscal de muchos fundamentalismos hermenéuticos. Sus últimos libros son: *Doing What Comes Naturally* (1989), *There's No Such Thing as Free Speech, and It's a Good Thing Too* (1994), *Professional Correctness. Literary Study and Political Change* (1995), *Trouble with Principle* (1999).

Stanley Fish

¿Hay un texto en esta clase?*

[Este artículo tiene un doble origen: en el incidente que le dio título y en el artículo de Meyer Abrams recientemente publicado, «How to Do Things with Texts», un ataque directo al trabajo de Jacques Derrida, Harold Bloom y al mío propio. Yo me encontraba presente en la lectura de la conferencia de Abrams en el Seminario Lionel Trilling. Recuerdo haberme reído ostensiblemente cuando arremetió contra Bloom y Derrida y haber intentado reírme cuando centró su atención en mí. Los argumentos de Abrams son conocidos y son, básicamente, los mismos que utilizó frente a J. Hillis Miller en el debate sobre el «pluralismo». Específicamente, acusa a todo «nuevo lector» de desarrollar un doble juego, de «introducir su propia estrategia interpretativa al leer el texto de otra persona, apoyándose tácitamente en normas comunes cuando pretenden comunicar los métodos y resultados de sus interpretaciones a sus propios lectores» (*Partisan Review*, 1979, núm. 4, p. 587). Miller, Derrida y otros muchos, escriben libros y artículos, participan en simposia y debates, y al hacerlo utilizan el lenguaje estándar para deconstruir el lenguaje estándar. La propia presunción de que se les entiende es un argumento contra la posición que defienden.

Como contraargumento tiene cierta plausibilidad «prima facie», aunque sólo sea porque imaginan como su objeto una teoría que considera imposible la comprensión. Pero en la teoría de este «nuevo lector» la comprensión siempre es posible, aunque no desde fuera. Es decir, la razón por la que puedo hablar y presumir que alguien como Abrams me entienda es porque le hablo *desde dentro* de un conjunto de intereses y preocupaciones y es en relación con esos intereses y preocupaciones como asumo que él escuchará mis palabras. Si lo que sigue es comunicación o comprensión no dependerá de que él y yo compartamos una lengua, en el sentido de conocer el significado de cada palabra y las reglas para combinarlas, sino porque compartimos una manera de pensar, una forma de vida que nos implica en un mundo de objetos ya ubicados, propósitos, metas, procedimientos, valores, etc., y es respecto a los aspectos de ese mundo como, necesariamente, se escucha cualquier palabra que pronunciamos. Por lo tanto, Abrams y yo podemos hablar de si un poema es o no pastoril, aportando argumentos o contra argumentos, discutiendo las evidencias, coincidiendo en algunos puntos, etc., pero lo podemos hacer

* Título original: «Is There a Text in This Class?», publicado en S. FISH, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976, pp. 303-321. Reproducido con permiso. Traducción de Vicente Carmona.

sólo porque «poema» y «pastoril» son etiquetas de identificación posibles dentro de un universo discursivo que también incluye estipulaciones respecto a lo que se puede considerar una marca identificativa y a las maneras de argumentar si dicha marca está o no presente. Dentro de la asunción de dichas maneras, estipulaciones y clasificaciones es como Abrams y yo podemos actuar, cosa que no podríamos hacer en absoluto si uno de nosotros fuera alguien que no las asumiera. Tampoco bastaría con darle a alguien «del exterior» un conjunto de definiciones (del estilo: «un poema es...», «un género es...») porque para poder captar el significado de un término primero tienes que haber captado la actividad en general (en este caso la crítica literaria académica) en relación con la cual podemos pensar que tiene sentido. Un sistema inteligible no puede reducirse a una lista de cosas que él mismo hace inteligibles. Lo que no comprende Abrams y los que están de acuerdo con él es que la comunicación tiene lugar sólo *dentro* de dicho sistema (o contexto, o situación, o comunidad interpretativa) y que el entendimiento logrado por dos o más personas es específico de ese sistema y se concreta sólo dentro de sus confines. Tampoco comprenden que dicho entendimiento es suficiente y que el perfecto entendimiento que desean –un entendimiento que opera sobre o a través de las situaciones– no tiene espacio en el mundo, incluso aunque estuviera disponible, porque sólo en algunas situaciones –con sus especificaciones interesadas sobre lo que cuenta como un hecho, lo que es posible decir, lo que se escucha como un argumento– se nos requiere entender.

Este ensayo fue originalmente una conferencia pronunciada como parte de las John Crowe Ransom Memorial Lectures ofrecidas en Kenyon College desde el 8 al 13 de abril de 1979. De hecho, formé parte de un seminario con duración de toda una semana, compuesto por trescientos participantes, que me pareció emocionante y agotador. Aparentemente, algunos de estos sentimientos eran compartidos por la audiencia pues, en un editorial del periódico universitario (titulado «Fish Baits Audience») que generosamente elogiaba mi «habilidad intelectual», inmediatamente la matizaba observando que, no era necesario indicar, «que no siempre fue la habilidad de un caballero».]

El primer día del nuevo semestre una estudiante, que al parecer acababa de terminar un curso conmigo, se acercó a un colega de la Johns Hopkins University. Le planteó lo que, según creo estarán de acuerdo conmigo, es una pregunta perfectamente directa: «¿Hay un texto en esta clase?». Respondiendo con una confianza tan completa que ni siquiera se percató de ella (aunque al contar la historia decía que en ese momento «se metió en la trampa») mi colega respondió: «Sí, la *Norton Anthology of Literature*». Esto hizo que saltara la trampa (tendida no por la estudiante sino por la infinita capacidad del lenguaje para ser apropiado): «No, no», dijo ella, «quiero decir que si en esta clase creemos en los poemas y en las cosas o si sólo es cosa nuestra». Ahora resultaría posible (y

para muchos tentador) leer esta anécdota como una ilustración de los peligros que comporta escuchar a gente como yo que defienden la inestabilidad del texto y la falta de disponibilidad de determinados significados; pero en lo que sigue intentaré leerla como una ilustración de lo infundado que, en última instancia, es el miedo a estos peligros.

De las acusaciones lanzadas contra los que Meyer Abrams ha llamado recientemente Nuevos Lectores (Derrida, Bloom, Fish) la más persistente es la de que estos apóstoles de la indeterminación y de la indiferenciación ignoran, incluso aunque se apoyen en ellas, las «normas y posibilidades» inherentes al lenguaje, los «significados lingüísticos» que las palabras indiscutiblemente poseen, y, por lo tanto, nos invitan a abandonar «nuestro ámbito de experiencia ordinario al hablar, escuchar, leer y entender», a cambio de un mundo en el que «ningún texto significa nada en particular» y donde «nunca podemos saber lo que alguien quiere decir por lo que escribe»[1]. La acusación es que los significados literales o normativos son desestimados deliberadamente por la acción de sus intérpretes. Supongamos que examinamos dicha acusación en el contexto del presente ejemplo. ¿Cuál sería, exactamente, el significado normativo, literal o lingüístico de «hay un texto en esta clase»?

Dentro del marco del debate crítico contemporáneo (como aparece reflejado, digamos, en las páginas de *Critical Inquiry*) habría sólo dos maneras de responder a esa pregunta: hay un significado literal de esa frase y deberíamos ser capaces de decir cuál es, o hay tantos significados como lectores y ninguno de ellos es literal. Pero la respuesta que me sugiere mi pequeña experiencia es que dicha frase tiene dos significados literales: dentro de las circunstancias asumidas por mi colega (no quiero decir que diera el paso para asumirlas, sino que ya se encontraba dentro de esa asunción) la frase, evidentemente, pregunta si hay o no un libro de texto que se exija para ese curso en particular; pero dentro de las circunstancias anunciadas por la respuesta correctora de la estudiante, la frase es, con igual evidencia, una pregunta sobre la posición del profesor (dentro del espectro de posiciones disponibles en la teoría literaria contemporánea) respecto al *status* del texto. Nótese que no estamos ante un caso de indeterminación o de indiferenciación, sino de una determinación y diferenciación que no siempre tienen la misma forma y que puede, y en este ejemplo lo hace, cambiar. Mi colega no dudaba entre dos (o más) significados posibles de la frase, más bien, aprehendió inmediatamente lo que le pareció ser un significado inevitable, dada su comprensión preestructurada de la situación, para luego aprehender otro significado inevitable al alterarse dicha comprensión. No se impuso (palabra al gusto

[1] M. H. ABRAMS, «The Deconstructive Angel», *Critical Inquiry* 3, 3 (primavera de 1977), pp. 431, 434.

de las polémicas contra los nuevos lectores) ninguno de los dos significados sobre otro más normal por un acto interpretativo individual, idiosincrático; ambas interpretaciones estaban, precisamente, en función de las normas públicas y constituyentes (del lenguaje y la comprensión) invocadas por Abrams. Sólo que esas normas no son inherentes al lenguaje (donde podrían ser leídas por cualquiera con ojos suficientemente trasparentes, es decir, sin prejuicios), sino a una estructura institucional dentro de la que se escuchan frases ya organizadas con referencia a ciertos propósitos y metas asumidos. Dado que tanto mi colega como su estudiante se encontraban situados en dicha institución, sus actividades interpretativas no eran libres, sino que se encontraban constreñidas por las prácticas sobreentendidas y las asunciones de la institución y no por las reglas y significados fijos de un sistema del lenguaje.

Otra forma de plantear esto sería que ninguna de las dos lecturas de esa pregunta –que podríamos denominar «¿Hay un texto en esta clase?»1 y «¿Hay un texto en esta clase?»2– resultaría inmediatamente accesible para ningún hablante nativo. «¿Hay un texto en esta clase?»1 sólo puede ser leído e interpretado por alguien que sepa a lo que conlleva el marchamo general, «primer día de clase» (lo que preocupa a los estudiantes, los asuntos burocráticos que hay que solucionar antes de que empiecen las clases) y que, por lo tanto, escucha esa frase en el marco de ese conocimiento, que no se aplica a partir de los hechos sino que es el responsable de la forma que adoptan esos hechos inmediatamente. Para alguien cuya conciencia no se encuentre informada por ese conocimiento, «¿Hay un texto en esta clase?»1, resultaría tan accesible como «¿Hay un texto en esta clase?»2 para alguien que no tuviera conocimiento de los temas candentes en la teoría literaria contemporánea. No estoy diciendo que para algunos lectores u oyentes la pregunta fuera totalmente ininteligible (de hecho, a lo largo de este ensayo defenderé la idea de que la ininteligibilidad, en sentido estricto o puro, es imposible), sino que hay lectores y oyentes para quienes la inteligibilidad de la pregunta no tendría ninguna de las formas que tiene, dentro de la sucesión temporal, para mi colega. Es posible, por ejemplo, imaginar a alguien que escuchara o entendiera esa pregunta como una requisición sobre la ubicación de un objeto, es decir, «Creo que me he dejado el libro de texto en clase, ¿lo ha visto?». Entonces tendríamos un «¿Hay un texto en esta clase?»3 y la posibilidad, tan temida por los defensores de lo normativo y lo determinado, de una interminable sucesión de números, es decir, de un mundo en el que cada frase tendría una infinita pluralidad de significados. Pero eso no es lo que el ejemplo, por mucho que se extienda, sugiere. En cualquiera de las situaciones que he imaginado (y en cualquiera que fuera capaz de imaginar) el significado de la frase se vería severamente constreñido, no después de haber sido escuchada sino en las maneras en que *puede*, en primer lugar, ser escuchada. Sólo deberíamos temer una infi-

nita pluralidad de significados si las frases existieran en un estado en el que no estuvieran previamente inmersas y aparecieran a la vista en función de una u otra situación. Ese estado, si pudiera ser localizado, sería el normativo y realmente sería preocupante que la norma flotara libre e indeterminadamente. Pero no existe tal estado. Las frases sólo aparecen en situaciones y dentro de ellas el significado normativo siempre resulta obvio o, al menos, accesible, si bien esa misma frase dentro de una situación distinta tendría un significado normativo diferente que no resultaría menos obvio ni accesible (la experiencia de mi colega es precisamente una ilustración de eso). Esto no significa que no haya manera de discriminar entre los significados que una frase puede tener en diferentes situaciones, sino que dicha discriminación ya habrá sido realizada en virtud de nuestro estar en esa situación (no podemos estar fuera de ninguna) y que, en una situación diferente, también se habrá realizado la discriminación, pero de manera distinta. En otras palabras, mientras que en cualquier momento resulta posible ordenar y valorar «¿Hay un texto en esta clase?»1 y «¿Hay un texto en esta clase?»2 (porque ya habrán sido valoradas), nunca será posible darles un valor inmutable y definitivo, valor que sería independiente de su aparición o no dentro de una situación (porque sólo aparecen o no dentro de situaciones).

Sin embargo, hay que hacer una distinción entre ambas que nos permite decir que, en un sentido limitado, una es más normal que la otra, pues, aunque cada una de ellas es perfectamente normal en el contexto en que su literalidad resulta inmediatamente obvia (los contextos sucesivos en los que se encontró mi colega), según el estado de las cosas, uno de esos contextos seguramente es más accesible y, por lo tanto, se corresponde mejor con la perspectiva dentro de la que se escucha esa frase que el otro. De hecho, parece que nos encontramos ante lo que he llamado «nido institucional»: si «¿Hay un texto en esta clase?»1 sólo puede ser escuchado por aquellos que saben lo que comporta el marchamo «primer día de clase», y si ocurre lo mismo con «¿Hay un texto en esta clase?»2 respecto a los que conocen las preocupaciones de la teoría literaria contemporánea, entonces resulta evidente que si presentamos esta frase a una población aleatoria, habrá más gente que «escuche» «¿Hay un texto en esta clase?»1 que «¿Hay un texto en esta clase?»2. Lo que es más, mientras que «¿Hay un texto en esta clase?»1 puede ser inmediatamente entendido por alguien para quien «¿Hay un texto en esta clase?»2 tendría que ser laboriosamente explicado, resulta difícil imaginar a alguien capaz de entender «¿Hay un texto en esta clase?»2 que no entendiera «¿Hay un texto en esta clase?»1 (una es entendida por cualquiera de la profesión y por la mayor parte de los estudiantes y profesionales del libro, mientras que la otra sólo por aquellos de la profesión para quienes no resulte raro encontrarse, como me ha pasado recientemente a mí, con una frase

como «popularizado por Lacan»). Admitir esto no es debilitar mi argumentación al restablecer la categoría de lo normal porque dicha categoría, según aparece en mi argumentación, no es trascendente sino institucional. Aunque no hay ninguna institución que permanezca universalmente, ni que sea tan perdurable como para que los significados que produce sean normales por siempre, algunas instituciones o formas de vida son tan duraderas que para mucha gente sus significados parecen «naturales» y es necesario un esfuerzo especial para ver que son el producto de unas circunstancias.

Esto es muy importante porque da cuenta del éxito con que los Abrams o los E. D. Hirsch pueden recurrir a una comprensión compartida del lenguaje ordinario y defender, a partir de esa comprensión, la accesibilidad al corazón de determinados significados. Cuando Hirsch propone «el aire está frío» como ejemplo de «significado verbal» accesible para todos los hablantes de una lengua, y distingue entre lo que es compartido y determinado en él y las asociaciones que pueden, en determinadas circunstancias, acompañarlo (por ejemplo, «debería haber comido menos en la cena», «el aire frío me recuerda a mi infancia en Vermont»)[2], está contando con que sus lectores estén en tan completo acuerdo con él respecto a su sentido de lo que es un significado verbal compartido y normativo que ni se molesta en especificarlo. Aunque yo no haya realizado una encuesta, me atrevería a suponer que su optimismo, referido a ese ejemplo en concreto, está bien fundado. Es decir, que la mayoría de sus lectores, si no todos, entenderán inmediatamente la frase como una vaga descripción meteorológica que predice una cierta cualidad de la atmósfera local. Pero el «feliz» ejemplo, lejos de apoyar la postura de Hirsch (que siempre es, como él mismo ha reafirmado recientemente, defender «la determinación estable del significado»)[3] apoya la mía. La obviedad del significado de la frase no se encuentra en función de los valores que tienen sus palabras dentro de un sistema lingüístico independiente del contexto, sino que, más bien, dado que las palabras se escuchan formando parte de un contexto, tienen el significado que Hirsch cita como obvio. Podemos verlo introduciendo esas palabras en otro contexto y observando lo rápido que surge otro significado «obvio». Supongamos que nos encontramos con «el aire es frío» (que ahora estamos entendiendo según Hirsch asume que entendemos) en medio de una discusión sobre música («Cuando tocan correctamente la pieza tiene un aire frío»). Inmediatamente lo entenderíamos como un comentario sobre la ejecución del aire musical de un instrumento o instrumentos. Lo que es más, sólo lo entenderemos de esa manera, y para hacerlo de la

---

[2] *Validity in Interpretation,* New Haven, Yale University Press, 1967, pp. 218-219.
[3] *The Aims of Interpretation,* Chicago, University of Chicago Press, 1976, p.1.

forma que quiere Hirsch, tendríamos que realizar un esfuerzo. Se podría objetar que en el texto de Hirsch, «el aire está frío»1 no tiene ningún contexto, sino que ha sido meramente presentado y, por lo tanto, cualquier acuerdo referente a su significado debe basarse en las propiedades no contextuales de la frase. Pero hay un contexto y el síntoma de su presencia es, precisamente, la ausencia de toda referencia a él. Es decir, incluso es imposible pensar en una frase con independencia del contexto y cuando nos piden que tomemos en cuenta una frase sin especificar su contexto, automáticamente la entenderemos dentro del contexto en el que con mayor frecuencia se encuentra. Por lo tanto Hirsch invoca un contexto al no invocarlo. Al no rodear la frase con sus circunstancias, nos lleva a imaginarla en las circunstancias en las que es más posible que apareciera y, al hacer esto, es como darle la forma que, en ese momento, parece la única posible.

¿A qué conclusiones podemos llegar a partir de estos dos ejemplos? En primer lugar, ni mi colega, ni el lector de la frase de Hirsch se ven constreñidos por los significados que puedan tener las palabras dentro de un sistema lingüístico normativo y, sin embargo, ninguno de ellos es libre para conferir sobre una frase el significado que quiera. De hecho, «conferir» es, precisamente, una palabra equivocada porque implica un procedimiento en dos etapas en el que un oyente o lector primero escruta una frase y luego le da un significado. Los argumentos de las páginas anteriores se podrían reducir a la afirmación de que no existe tal primer paso, que entendemos una frase desde dentro del conocimiento de sus propósitos, y no de manera preliminar, y que entender ya es haberle asignado una forma y un significado. En otras palabras, el problema de cómo se determina el significado sólo es un problema si existe un punto en el que su determinación no haya sido realizada. Yo defiendo que no existe tal punto.

No estoy diciendo que nunca nos encontremos en la situación de tener que descubrir conscientemente lo que significa una frase. De hecho, mi colega se encontraba en esa situación cuando la estudiante le informó de que no había entendido la pregunta que ella le quería hacer («No, no, quiero decir que si en esta clase creemos en los poemas y en las cosas o si sólo es cosa nuestra») y, por lo tanto, tenía que descubrirla. Pero el «la» en este caso (o en cualquier otro) no es una colección de palabras que espera se le asigne un significado, sino una frase cuyo significado, ya asignado, ha demostrado ser inapropiado. Aunque mi colega tenía que empezar de nuevo, no lo tenía que hacer desde el punto de partida y, de hecho, nunca estuvo en el punto de partida, pues desde el comienzo su entendimiento de la pregunta de la estudiante estuvo informado por su asunción de las preocupaciones que ésta podía tener. (Es por esto por lo que él no era «libre» incluso aunque no estuviera constreñido por determinados significados.) Es dicha

asunción, más que su actuación dentro de ella, lo que fue puesto a prueba por la corrección de la estudiante. Ella le dijo que había malentendido lo que ella quería decir, pero eso no es decir que hubiera cometido un error al combinar sus palabras y su sintaxis en una unidad significativa. Más bien se trataba de que la unidad significativa que él inmediatamente discernió estaba hecha en función de una identificación equivocada de las intenciones de ella (hecha antes de que ella hablara). Él estaba preparado ante ella para escuchar el tipo de cosas que los estudiantes ordinariamente dicen el primer día de clase y, por lo tanto, eso fue lo que escuchó. Él no había leído mal el texto (su error no fue de cálculo) sino que había pre-leído mal el texto y si hubiera tenido que corregirse a sí mismo, habría tenido que hacer otra (pre)determinación de la estructura de intereses de la que partía la pregunta. Claro que esto es, exactamente, lo que hizo y cómo lo hizo es un tema crucial cuya mejor respuesta sería considerar primero las maneras en las que no lo hizo.

No lo hizo atendiendo al significado literal de la respuesta de ella, es decir, éste no es un caso en el que alguien que ha sido malinterpretado aclara lo que quiere decir haciéndolo más explícito por medio de variaciones o adiciones en las palabras de tal manera que su sentido sea inequívoco. Dentro de las circunstancias de la frase, según él las asume, las palabras de ella son perfectamente claras y, lo que ella está haciendo es pedirle que imagine otras circunstancias en las que las mismas palabras sean las mismas, pero diferentemente claras. Tampoco se trata de que las palabras que ella añade («No, no, quiero decir...») le dirijan hacia esas otras circunstancias eligiéndolas de un inventario de todas las posibles, pues si ese fuera el caso, tendría que haber una relación inherente entre las palabras que pronuncia y un conjunto particular de circunstancias (esto sería literalidad del más alto nivel), de manera tal que cualquier hablante competente de esa lengua, al escuchar dichas palabras, se viera inmediatamente referido a ese conjunto. Pero yo le he contado esta historia a varios hablantes competentes que, simplemente, no lo entendían y un amigo –profesor de filosofía– me dijo que en el intervalo de tiempo que transcurrió desde que escuchó lo acontecido hasta mi explicación (cómo fui capaz de hacerlo es otro tema importante) se encontró preguntándose «¿Qué tipo de chiste es este? ¿no lo he cogido?». Durante algún tiempo sólo era capaz de escuchar, como le ocurriera a mi colega, «¿Hay un texto en esta clase?»; las palabras adicionales de la estudiante, lejos de llevarle a otra interpretación, sólo le hacían más consciente de su distanciamiento. Por el contrario también están los que no sólo entendieron la historia, sino que lo hicieron antes de que yo terminara, es decir, sabían de antemano lo que seguía en cuanto dije que a un colega le habían preguntado «¿Hay un texto en esta clase?». ¿Quién era esa gente y qué era lo que hacía que

su comprensión de la historia fuera tan inmediata y fácil? Bueno, podríamos decir que son personas que me escuchaban conociendo de antemano mi posición respecto a determinados temas (o que sabían que yo tengo una posición). Es decir, escuchan «¿Hay un texto en esta clase?» según aparece al comienzo de la anécdota (o como título de un artículo) a la luz de su conocimiento de lo que yo puedo hacer con ella. La escuchaban en mi boca, en circunstancias que habían comprometido mi inclinación en determinados temas.

Mi colega, finalmente, era capaz de entenderla de esa manera, como si viniera de mí, no porque yo estuviera en su clase, ni porque la pregunta de la estudiante me señalara a mí de una manera que resultara evidente para cualquier oyente, sino porque él podía pensar en mí, a tres oficinas de la suya, diciéndole a los estudiantes que no hay significados determinados y que la estabilidad de un texto es una ilusión. De hecho, según él mismo cuenta, el momento de reconocimiento y comprensión fue cuando se dijo «¡Ah, otra víctima de Fish!». No lo pensó porque las palabras de la chica la identificaran como tal, sino por su habilidad para verla como tal víctima que informaba la percepción de sus palabras. La respuesta a la pregunta «¿Cómo llegó él a las circunstancias, dentro de las que ella quería ser entendida, a partir de esas palabras?», es que él ya tenía que estar pensando dentro de esas circunstancias para poder escuchar dichas palabras referidas a ellas. Por lo tanto, la pregunta tiene que ser rechazada porque asume que la construcción del sentido lleva a la identificación del contexto de la frase, en lugar de a la inversa. Esto no quiere decir que el contexto sea anterior y que, una vez identificado, pueda empezar la construcción del significado. Esto sólo invertiría el orden de la secuencia que está fuera de lugar puesto que las dos acciones que ordena (la identificación del contexto y el conferirle sentido) ocurren simultáneamente. No decimos: «Aquí estoy en una situación; ahora puedo empezar a determinar lo que significan estas palabras». Estar en una situación es ver las palabras, éstas u otras, como ya significativas. Para mi colega comprender que podía estar ante una de mis víctimas era, al mismo tiempo, escuchar lo que ella decía como una pregunta sobre sus creencias teóricas.

Pero disponer de una pregunta con «cómo» sólo es provocar otra: si la pregunta de ella no le llevó al contexto de la frase, ¿cómo llegó a él? ¿Por qué pensó en mí diciéndole a los estudiantes que no hay significados determinados y no en otra persona o en otra cosa? En primer lugar, puede que sí lo hiciera, es decir, puede que adivinara que ella venía de otro lado (al preguntar, digamos, si la clase se iba a centrar en los poemas y ensayos o en nuestra respuesta a ellos, pregunta emparentada con la que hizo pero bastante distinta) o puede que simplemente se hubiera liado, como le ocurriera a mi amigo filósofo, confinado, ante la ausencia de una explicación, a la primera determinación de las preocupaciones de

la chica, incapaz de comprenderla de otra manera. Entonces, ¿cómo lo hizo? En parte lo hizo porque podía hacerlo. Fue capaz de llegar a ese contexto porque ya formaba parte de su manera de organizar el mundo y sus hechos. Él ya disponía de la categoría, «una de las víctimas de Fish». Claro que esa categoría no le tenía a él, es decir, que su mundo no siempre estuvo organizado por ella y ciertamente no estaba presente al comienzo de su conversación. Pero estaba disponible y todo lo que tenía que hacer era recordarla para encontrar los significados que comportaba. (Si no lo hubiera estado, el camino de su comprensión habría sido diferente y, en breve, nos ocuparemos de esa otra consideración.)

Sin embargo, esto lleva nuestra investigación más allá. ¿Cómo o por qué la recordó? La respuesta a esta pregunta tiene que ser especulativa y comenzaría con el reconocimiento de que cuando algo cambia, no todo cambia. Aunque la comprensión, por parte de mi colega, de sus circunstancias se transformara a lo largo de la conversación, éstas seguían siendo entendidas como académicas, y dentro de esa continua (aunque modificada) compresión, las direcciones que pudiera haber tomado su pensamiento ya estaban severamente limitadas. Él sigue pensando, como al principio, que la pregunta de la estudiante tenía algo que ver con los asuntos generales de la universidad y con la literatura inglesa en particular y son las etiquetas organizativas asociadas con estas áreas de experiencia las que tenían más posibilidades de ocurrírsele. Una de esas etiquetas es «qué-pasa-en-otras-clases» y una de esas otras clases es la mía. Por lo tanto, a través de una vía que no está ni enteramente libre de marcas, ni totalmente determinada, llega a mí y a la noción de «una de las víctimas de Fish» y, con ello, a una nueva construcción de lo que su estudiante había estado diciendo.

Claro que esa vía habría resultado más transitable si él no hubiera dispuesto de la categoría «una de las víctimas de Fish» como mecanismo decisivo para producir la inteligibilidad. ¿Si dicho mecanismo no hubiera formado parte de su repertorio y no hubiera sido capaz de recordarlo por no tener conocimiento de ello, cómo habría procedido? La respuesta es que no habría podido hacerlo en absoluto, lo cual no significa que nos encontremos atrapados para siempre en las categorías de comprensión de que disponemos (o que disponen de nosotros), pero la introducción de nuevas categorías o la expansión de antiguas para poder incluir datos nuevos (y por lo tanto nuevamente vistos) siempre tiene que venir desde fuera o desde lo que se percibe, durante un tiempo, como lo exterior. En el caso de que él hubiera sido incapaz de identificar la estructura de las preocupaciones de la estudiante porque nunca hubieran sido las suyas, hubiera sido la obligación de la muchacha explicárselas. Y ahora nos encontramos con otro caso del problema que hemos estado analizando. Ella no podía explicarse variando o añadiendo otras palabras, siendo más explícita, porque sus palabras

sólo serían inteligibles si él tuviera el conocimiento que se supone trasmiten, el conocimiento de las asunciones e intereses de donde surgen. Por tanto es evidente que ella tendría que haber vuelto a empezar, si bien no desde cero (de hecho, empezar desde cero nunca es posible), pero tendría que haber vuelto hasta un punto en el que existiera un acuerdo compartido de lo que era razonable decir, para que se pudiera producir una base de entendimiento nueva y más amplia. En este caso en particular, por ejemplo, ella podría empezar por el hecho de que su interlocutor ya sabe lo que es un texto, es decir, tiene una manera de pensar sobre ello y que esa manera es la responsable de su forma de entender la primera pregunta como referida a los procedimientos burocráticos de la clase (recordemos que «él» ya no es mi colega, sino alguien que no tiene sus conocimientos específicos). Ella tiene que esforzarse por extender o poner a prueba esa manera de pensar primero, tal vez, señalando que hay otras personas que piensan de forma distinta sobre los textos y, luego, intentando encontrar una categoría de su propio entendimiento que pueda servir como una analogía para el entendimiento que él todavía no comparte. Él puede estar familiarizado, por ejemplo, con esos psicólogos que defienden el poder constitutivo de la percepción o con la teoría de lo compartido por los espectadores de Gombrich, o con la tradición filosófica en la que la estabilidad de los objetos siempre ha sido materia de discusión. El ejemplo tiene que seguir siendo hipotético porque sólo puede encarnarse después de la determinación de unas creencias y asunciones particulares que harían necesaria la explicación, pues sean las que sean, dictarán la estrategia a seguir para suplantarlas o cambiarlas. Cuando dicha estrategia haya tenido éxito es cuando sus palabras resultarán claras, no porque la muchacha las haya reformulado o refinado sino porque ahora serán entendidas dentro del mismo sistema de inteligibilidad del que partieron.

Es decir, ese interlocutor hipotético con el tiempo llegará al mismo punto de comprensión del que disfrutaba mi colega cuando pensó, «Ah, otra de las víctimas de Fish», aunque seguramente pensaría otra cosa. Sin embargo, la diferencia no debe oscurecer las semejanzas básicas entre las dos experiencias, una real y la otra imaginaria. En ambos casos las palabras pronunciadas son inmediatamente entendidas dentro de un conjunto de asunciones respecto a la dirección desde la que proceden y, en ambos casos, lo que se requiere es que el entendimiento tenga lugar dentro de otro conjunto de asunciones en relación con las cuales, las mismas palabras («¿Hay un texto en esta clase?») ya no serían las mismas. Lo que ocurre es que, mientras mi colega es capaz de cumplir con ese requisito al recordar un contexto de la frase que ya forma parte de su repertorio, el repertorio de su hipotético suplantador tiene que expandirse para incluir ese contexto por si algún día se encontrara en una situación similar y tuviera que recordarlo.

Por lo tanto, la distinción que hay que hacer es entre tener una habilidad o necesitar adquirirla, pero no es una distinción esencial porque las vías por medio de las cuales, por una parte, se puede ejercer y, por otra, aprender dicha habilidad no son semejantes. Son semejantes, sobre todo, porque están semejantemente no determinadas por las palabras. Al igual que las palabras de la estudiante no dirigirán a mi colega hacia un contexto del que ya dispone, del mismo modo fracasarán al intentar que alguien no preparado con ese contexto, lo descubra. Y, sin embargo, en ninguno de los dos casos la ausencia de dicha determinación mecánica supondrá que la vía a seguir haya sido elegida aleatoriamente. El cambio desde una estructura de entendimiento a otra no es una ruptura sino una modificación de los intereses y preocupaciones que ya estaban allí y, por tanto, constriñen la dirección de sus propias modificaciones. Es decir, en ambos casos el oyente ya se encuentra en una situación informada por propósitos y metas tácitamente conocidos y, en ambos, termina en otra situación cuyos propósitos y metas mantienen una elaborada relación (de contraste, oposición, expansión, extensión) con los que suplantan. (Lo que no pueden es no mantener ninguna relación) Sólo se trata de que en un caso la red de elaboración (desde el texto, como evidente objeto físico, al tema de si el texto es o no un objeto físico) ya ha sido articulada (aunque no todas sus articulaciones se encuentren centradas al mismo tiempo; la selección siempre tiene lugar), mientras que en el otro la articulación de la red es el trabajo de profesor (aquí de estudiante) que comienza, necesariamente, con lo ya dado.

La semejanza final entre los dos casos es que en ninguno se asegura el éxito. No era menos inevitable que mi colega tropezara con el contexto de la frase de su estudiante que el que ella presentara ese contexto a alguien sin previo conocimiento de él. De hecho, si mi colega no hubiera permanecido sorprendido (si, sencillamente, no hubiera pensado en mí), la estudiante tendría que haberlo atraído de una manera indiferenciable a la que utilizaría con alguien a quien quisiera llevar a un nuevo conocimiento, es decir, comenzando con la forma de su actual entendimiento.

Me he entretenido tanto con el desarrollo de esta anécdota que su relación con el problema de la autoridad en clase y en la crítica literaria puede parecer oscura. Déjenme que la recuerde volviendo a la postura de Abrams y otros, según la cual, la autoridad depende de la existencia de un determinado corazón significativo, porque sin él no habría manera normativa ni pública de construir lo que alguien dice o escribe, con el resultado de que la interpretación se convierte en un tema individual y privado, ninguno de los cuales puede ser puesto en duda o corregido. En la crítica literaria eso significaría que no se podría decir si una interpretación es mejor o peor y, en la clase, que no tendríamos respuesta para el estudiante que nos dijera que su interpretación es tan válida como la nuestra. Sólo se puede evitar un relativismo totalmente

debilitador si existe una base de acuerdo compartido que guíe la interpretación y proporcione un mecanismo para escoger entre varias interpretaciones.

Pero lo que quería hacer con mi análisis era demostrar que, aunque «¿Hay un texto en esta clase?» no tenga un significado determinado, un significado que sobreviva a los cambios de situación, en cualquier situación podemos imaginar que el significado de una frase es perfectamente claro o, a lo largo del tiempo, susceptible de ser aclarado. ¿Qué es lo que hace esto posible, si no son las «posibilidades y normas» ya codificadas en el lenguaje? ¿Cómo tiene lugar la comunicación si no es con referencia a una norma pública y estable? La respuesta, implícita en todo lo que hasta ahora he dicho, es que la comunicación tiene lugar dentro de situaciones y que encontrarse en una situación ya es estar en posesión de (o poseído por) una estructura de asunciones, de prácticas que son relevantes en relación con los propósitos y metas previamente establecidos. Dentro de la asunción de esos propósitos y metas es donde, *inmediatamente*, se entiende cualquier frase. Y enfatizo el «inmediatamente» porque creo que el problema de la comunicación, como lo postula Abrams, sólo es un problema porque él asume una distancia entre la recepción de una frase y la determinación de su significado. Un tipo de espacio muerto en el que sólo se dispone de las palabras y luego hay que enfrentarse con la tarea de articularlas. Si existiera dicho espacio, un momento antes de que empiece la interpretación, sería necesario poder recurrir a un procedimiento mecánico y algorítmico por medio del cual se podrían calcular los significados y localizar los errores en relación con ellos. Lo que yo he estado defendiendo es que los significados aparecen ya calculados, no por la existencia de normas inherentes al lenguaje, sino porque el lenguaje siempre es percibido, desde el primer instante, dentro de una estructura de normas. Sin embargo, esa estructura no es abstracta e independiente, sino social y, por lo tanto, no se trata de una sola estructura con una relación privilegiada con el proceso de comunicación, como tiene lugar en cualquier situación, sino una estructura que cambia cuando una situación, con su trasfondo de prácticas, propósitos y metas, lleva a otra. En otras palabras, la base de acuerdo compartida que buscan Abrams y otros nunca deja de aparecer, aunque no siempre es la misma.

Muchos encontrarán en esta última frase, y en el argumento de la que es conclusión, nada más que una versión sofisticada del relativismo que temen. No es bueno, dirían, hablar de normas y estándares que son específicos para un contexto, porque esto sería meramente autorizar una infinita pluralidad de normas y estándares, quedándonos sin una manera para decidir entre ellos y entre los sistemas de valores en competencia respecto a los que desempeñan su función. En breve, tener demasiados estándares es como no tener ninguno.

En cierto sentido este contraargumento es irrefutable, pero en otro resulta, finalmente, irrelevante. Es irrefutable como conclusión general y teórica: la postulación de normas específicas para un contexto o institución anula la posibilidad de una norma cuya validez sea reconocida por todos, sin importar la situación. Pero esto es irrelevante para cualquier individuo en particular puesto que, dado que todo individuo está situado en alguna parte, no existe nadie para quien la ausencia de una norma no situacional tenga ninguna consecuencia práctica, pues su funcionamiento o la confianza en su habilidad para funcionar se vería impedida. De manera que, aunque sea generalmente cierto que tener muchos estándares es como no tener ninguno, no es cierto para nadie en particular (puesto que no hay nadie que hable desde una posición de «generalidad») y, por lo tanto, es una verdad de la que podemos decir que «no importa».

En otras palabras, aunque el relativismo sea una posición con la que podamos jugar, también es una posición que nadie puede ocupar. Nadie puede ser relativista porque nadie puede lograr una distancia con respecto a sus creencias y asunciones que daría lugar a que tuvieran tan poca autoridad para él como las mantenidas por otros. El miedo a que en un mundo de normas y valores indiferentemente autorizados el individuo se encuentre sin una base para la acción, no tiene fundamento porque no hay nadie que sea indiferente a las normas y valores que permiten que exista su conciencia. El individuo actúa y argumenta en el nombre de normas y valores mantenidos personalmente y lo hace con toda la confianza que aportan las creencias. Cuando dichas creencias cambian, las normas y valores que antes recibían un total asentimiento quedarían degradadas al *status* de opiniones, convirtiéndose en objetos de atención crítica y analítica. Pero dicha atención será posible por un nuevo conjunto de normas y valores que, por el momento, no son ni examinadas ni puestas en duda, al igual que ocurriera con las que sustituyen. La cuestión es que nunca hay un momento en el que no creamos en nada, en el que la conciencia sea inocente respecto a todas y cada una de las categorías del pensamiento y, sean cuales sean las categorías del pensamiento operativas en un momento dado, éstas servirán como fundamento no puesto en duda.

Supongo que, ahora, un defensor de los significados determinados gritaría, «solipsismo», y argumentaría que una confianza que tiene como fuente las categorías del pensamiento individual no tendrían valor público. Es decir, sin conexión con cualquier sistema de significados compartido y estable, no sería posible efectuar las actividades verbales cotidianas; una inteligibilidad compartida sería imposible en un mundo en el que cada persona se encontrara atrapada en el círculo de sus propias asunciones y opiniones. La respuesta a ese planteamiento es que las asunciones y opiniones individuales no son «las propias» en ningún sentido que pudiera dar cuerpo al miedo al solipsismo. Es decir, el individuo no

es su origen (de hecho sería más apropiado decir que ocurre a la inversa); más bien, es su disponibilidad previa la que delimita de antemano los caminos que puede tomar su conciencia. Cuando mi colega estaba intentando entender la pregunta de la estudiante («¿Hay un texto en esta clase?») ninguna de las estrategias interpretativas a su disposición eran exclusivamente suyas, en el sentido que las pensara él, sino que eran la consecuencia del pre-entendimiento de los intereses y metas que pudieran animar el discurso de alguien perteneciente a la institución de la academia americana. Intereses y metas que no son propiedad particular de nadie pero que vinculan a todo el mundo para quien su asunción sea tan habitual como para no tener que pensarlo. Ciertamente vincularon a mi colega y a su estudiante quienes eran capaces de comunicarse e incluso de razonar sobre las intenciones del otro, no porque sus esfuerzos interpretativos estuvieran constreñidos por la forma de un lenguaje independiente, sino porque su comprensión compartida de lo que podía estar en juego en la situación de una clase, daba lugar a un lenguaje que para ellos tenía una misma forma (o sucesión de formas). Esa comprensión compartida es la base de la confianza con la que ellos hablaban y razonaban, pero sus categorías son las suyas propias en tanto que actores dentro de una institución a la que pertenecen y de la que conocen las formas de producir sentido, sus sistemas de inteligibilidad. Por esto es por lo que resulta tan difícil, para alguien cuyo ser se encuentre definido por su posición dentro de una institución (si no esta, otra), explicarle a alguien ajeno una práctica o significado que para él no requiere explicación alguna, porque lo considera natural. Cuando dicha persona se siente presionada es fácil que diga, «pero así es como se hace» o «¿pero no resulta evidente?», testificando de esa manera que esa práctica o significado es propiedad de una comunidad como, en cierto sentido, lo es él.

Por lo tanto, vemos que (1) la comunicación tiene lugar, a pesar de la ausencia de un sistema de significados independiente y libre-de-contexto, que (2) los que participan de esa comunicación lo hacen con confianza y no provisionalmente (no son relativistas) y que (3) aunque su confianza tiene su fuente en un conjunto de creencias, esas creencias no son específicamente individuales o idiosincráticas, sino comunales y convencionales (no son solipsistas).

Claro que lo que temen Abrams y Hirsch es al solipsismo y al relativismo y eso es lo que les lleva a argumentar la necesidad de significados determinados. Pero si, en lugar de actuar por su cuenta, los intérpretes actuaran como extensiones de una comunidad institucional, desaparecen el solipsismo y el relativismo como temores porque no son formas posibles de ser. Es decir, la condición necesaria para que alguien sea solipsista o relativista, la condición para ser independiente respecto a las asunciones institucionales y libre para originar propósitos y metas propios, nunca puede ser realizada y, por lo tanto, no tiene sentido intentar protegerse de ella. Abrams, Hirsch y compañía, invierten mucho tiempo en la búsqueda de maneras para limitar y constreñir la interpretación, pero si pudiéramos generalizar el ejemplo de mi colega y su estudiante (y evidentemente creo que podemos), nunca encontrarán lo que están buscando. En breve, mi mensaje para ellos no es un reto, sino un consuelo para que no se preocupen.

HAYDEN WHITE (1928) es profesor emérito de Historia del pensamiento en la Universidad de California, Santa Cruz, y profesor de Literatura comparada en la Universidad de Stanford. En 1965 publica su ensayo «The Burden of History», que más tarde incluiría en *Tropics of Discourse* (1978), en el que plantea por primera vez el problema que supone la doble consideración de la historia como arte y como ciencia. En 1968 tradujo del francés *Sciences humaines et philosophie*, de Lucien Goldmann. En *Metahistory: The Historical Imagination* (1973), traza una ambiciosa poética de la historia, ofreciendo un complicado esquema a partir de cuatro posiciones respecto al estudio de la historia: formalista, mecanicista, organicista y contextualista. A esto añade una teoría tropológica tomada de Giambattista Vico y Kenneth Burke, según la cual a cada perspectiva le corresponde un tropo dominante: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía, respectivamente. A lo largo de libros como *Tropics of Discourse* (1978), *The Content of the Form* (1987) y *Figural Realism* (1997), White desarrolla la idea de que la decisión de narrativizar eventos reales como «historia» cumple la función ideológica de afianzar la naturaleza significativa del pasado, reprimiendo la posibilidad de codificar la realidad como caótica y carente de sentido. Así, se convierte el pasado en objeto de deseo dotándolo del mismo tipo de coherencia que está presente en un relato. Su método crítico ha estado influido por el existencialismo, en su énfasis en la libertad y responsabilidad ante el mundo. Para White la multiplicidad de elecciones en los modos de representación del discurso histórico supone la posibilidad de varias historias diferentes, y por consiguiente, de varios futuros potenciales. La obra de White, además, sirve de advertencia contra el tipo de crítica practicado por el Nuevo Historicismo, que pretende basar sus lecturas de textos literarios en sus correspondientes contextos históricos. La historia nunca podrá ser el soporte neutro, factual para sus interpretaciones, puesto que tiene los mismos cimientos hermenéuticos que los propios textos literarios. La idea del contexto histórico en sí, tomada como conjunto, constituye una interpretación concreta elegida con un determinado propósito y, por lo tanto, resulta tan problemática como el texto literario que se enmarca en ese contexto.

Hayden White

Retórica de la interpretación*

El pensamiento contemporáneo sobre la naturaleza de la interpretación, especialmente en las ciencias humanas y sociales, tiende a enfatizar, por una parte, la manera en que difiere de la simple descripción y, por otra, de la explicación. Esto no quiere decir que la interpretación, la descripción y la explicación sean, de ninguna manera, operaciones mutuamente excluyentes. De hecho, podríamos caracterizar perfectamente la descripción y la interpretación como diferentes tipos de interpretación o, inversamente, considerar la interpretación como un tipo de explicación que conlleva la descripción por medio de argumentos formales o la demostración como su *modus operandi*. Pero si queremos enfatizar las diferencias de la interpretación frente a la explicación y la demostración tendremos que insistir en los aspectos propedéuticos y heurísticos, en las funciones preclasificatorias y preexplicativas de la interpretación. Podríamos decir que interpretar es lo que hacemos cuando no tenemos seguridad en cómo describir apropiadamente un objeto o situación que nos interesa y tampoco sabemos cuál de los métodos analíticos disponibles debemos utilizar para explicarlo. Vista de esta manera, la interpretación es un producto del pensamiento en el estadio preliminar de aprehender un objeto conscientemente, pensamiento en el esfuerzo de decidir no sólo *cómo* describir y explicar dicho objeto, sino *si* éste puede ser descrito o explicado en absoluto.

Dado que la interpretación conlleva diferentes maneras de describir y explicar un objeto o situación que consideramos merece el esfuerzo de ser comprendida, su propia modalidad de articulación discursiva es de naturaleza más trópica que lógica. En ese sentido diferirá de cualquier descripción técnica realizada de conformidad con los procedimientos de un sistema taxonómico dado y de cualquier explicación que proporcione un método analítico específico. En el discurso interpretativo el pensamiento se mueve por turnos que resultan impredecibles antes de su actualización en el habla o en la escritura y cuyas relaciones internas no precisan establecer ninguna relación de estricta deductibilidad. Dado que la interpretación es sistemáticamente dubitativa, como la naturaleza de su objeto, la terminología que mejor se acomoda a la descripción, y la manera más apropiada para explicarla, sólo puede partir de todo aquello que pase como lenguaje literal (o técnico) y de conceptualizaciones estereotipadas de posibles objetos de percepción, y ponerse a disposición de

---

* Título original: «Rhetoric of Interpretation», publicado en *Poetics Today* 9, 2 (primavera de 1988), pp. 253-274. Reproducido con permiso de Duke University Press. Traducción de Vicente Carmona.

técnicas de figuración por medio de las cuales se puedan fijar sus referentes en la conciencia y, por lo tanto, constituirlos en posibles objetos cognitivos. Es este proceso de *pre-figuración* de un referente para convertirlo en un *posible* objeto de cognición, lo que distingue la interpretación de la descripción y de la explicación a un mismo tiempo. Y por esto es por lo que la retórica –considerada más como una teoría de las bases tropológicas del habla y no tanto una teoría de la persuasión– el discurso y la textualidad proporcionan una manera prometedora de comprender lo que ocurre en el discurso interpretativo en general.

Dado que la interpretación es una forma del discurso eminentemente trópica, se parece a la narración que, de hecho, es una táctica discursiva utilizada con frecuencia en el discurso interpretativo. Normalmente, los acontecimientos sucesivos que constituyen la línea de una narración sólo resultan comprensibles retrospectivamente, después de que se perciba la estructura argumental respecto a la que están en función; pero incluso en ese momento son difícilmente deducibles unos de otros a la manera de los términos de un silogismo. Por lo tanto, la secuencia de turnos que se siguen en el discurso interpretativo también se parece al camino recorrido en la búsqueda de la estructura argumental adecuada para la configuración de una serie diacrónica de acontecimientos dentro de una estructura paradigmática de relaciones, más que a la acomodación progresiva de un conjunto de percepciones a las exigencias de una demostración no monológico-deductiva.

Las semejanzas entre la interpretación y la narración apoyan la naturaleza esencialmente figurativa de los discursos en los que aparecen típicamente representadas, ya sean orales o escritos. Lo cual no quiere decir que la interpretación, como la narración, no tenga una dimensión literal en su modo característico de articulación. Por el contrario y al igual que la narración, la interpretación realiza su función o consigue su peculiar efecto de proporcionar una especie de «entendimiento» de los objetos de los que trata, precisamente en virtud de su problematización de la relación entre el lenguaje literal y figurado. Aunque normalmente una interpretación desee ofrecer la verdad literal respecto a su objeto de interés, brota de una sensación fundamental de inadecuación de cualquier convención de literalidad con la representación de ese objeto. Por esto es por lo que cualquier discurso genuinamente interpretativo siempre debe aparecer, a un mismo tiempo, como un juego de figuraciones posibles de su objeto de interés y como una alegorización de su propio acto de interpretación. Del mismo modo que todas las narrativas, en cierto sentido, son también metanarrativas más o menos explícitamente articuladas (discursos que se ocupan tanto de la narración como de sus ostensibles referentes extradiscursivos), todas las interpretaciones genuinas son también metainterpretaciones (discursos que tratan tanto de la interpretación como de sus ostensibles objetos de interés primarios). Y mientras que, tanto en los discursos descriptivos como explicativos, se pueden

identificar los metaniveles de su articulación por medio de la combinación de los análisis gramaticales y lógicos, en el discurso interpretativo el discernimiento de esos metaniveles requiere un análisis conforme a métodos de naturaleza más distintivamente retórica.

Las anteriores consideraciones apoyan la necesidad de reconceptualizar la noción tradicional de la relación entre la forma y el contenido del discurso interpretativo. Si concebimos la interpretación como una prefiguración de un objeto de interés dado, entonces la secuencia de turnos desde una modalidad de figuración a otra debe ser considerada no tanto un aspecto de la forma del discurso, cuanto uno de sus contenidos. Esto no significa que sea imposible distinguir entre la forma y el contenido del discurso interpretativo, que su contenido referencial o conceptual sea indeterminable o que la forma de una interpretación sea su contenido, pues, de hecho, no sólo es significativo sino útil discriminar, por un lado, entre los aspectos lingüísticos y genéricos de cualquier discurso interpretativo y, por otro, entre sus elementos referenciales y explícitamente conceptuales. Pero también debemos considerar, como parte del contenido del discurso específicamente interpretativo, la estructura de las modalidades figurativas utilizadas en el proceso de transformar el referente desde un objeto de la percepción a un posible objeto de cognición. La estructura de las modalidades figurativas es lo que proporciona la base para el equivalente a la argumentación en narrativa. Las modalidades figurativas son las que efectúan la correlación de los niveles lingüístico, genérico, referencial y conceptual del discurso en su eje paradigmático; y, por otra parte, la secuencia de esas modalidades figurativas es la que preside las transferencias desde el eje paradigmático de su articulación al sintagmático. De cualquier manera, esta es una forma de conceptualizar lo que podría ser una aproximación retórica al análisis del discurso interpretativo.

Ahora ha llegado el momento de presentar un ejemplo del tipo de discurso interpretativo del que he venido hablando y de probar la utilidad de estas generalizaciones como instrumento para analizar o, más bien, interpretar la propia interpretación.

He elegido como ejemplo de discurso interpretativo un pasaje tomado del volumen *Sodome et Gomorrhe* de *À la recherche du temps perdu* de Proust. Dicho pasaje consiste en lo que parece ser una pura «pausa descriptiva» dentro de la acción principal del primer capítulo de la obra que cuenta la asistencia de Marcel a una *soirée* de la princesa de Guermantes. Este interludio aparece justo después de que, finalmente, Marcel haya tenido éxito, no sin dificultad, en conseguir que le presentaran al príncipe de Guermantes y haya presenciado, inmediatamente después, la violenta expulsión de la reunión, por parte del príncipe, de su amigo Swann. Se trata de un párrafo en el que se relata la contemplación de Marcel de la fuente de Hubert Roberts, en el jardín del palacio de los Guermantes.

El párrafo representa una escena interpretativa porque describe el esfuerzo del protagonista por aprehender conscientemente un objeto, una obra de arte, de belleza sobrentendida. Con todo, la naturaleza de su fascinación parece insondable. He marcado los lugares en los que la narrativa «cambia» de una caracterización de la fuente a la siguiente:

> Dans une clairière reservée par des beaux arbres dont plusieurs étaient aussi anciens que lui, planté a l'écart, on le voyait de loin, svelte, immobile, durci, ne laissant par la brise que la retombée plus légère de son panache pâle et frémissant. Le XVIIIe siècle avait épuré l'élégance de ses lignes, mais, fixant le style du jet, semblait en avoir arrêté la vie; *à cette distance* on avait l'impression de l'art plutôt que la sensation de l'eau. Le numage humilde lui-même qui s'amoncelait perpétuellement à son faite gardait le caractère de l'époque comme ceux qui dans le ciel s'assemblent autour des palais de Versailles. *Mais de prés* on se rendait compte que tout en respectant, comme les pierres d'un palais antique, le dessin préalablement tracé, c'était des eaux toujours nouvelles qui, s'élancant et voulant obéir aux ordres anciens de l'architecte, ne les accomplissaient exactement qu'en paraissant les violer, leurs mille bonds épars pouvant seuls donner à distance l'impression d'un unique élan. Celui-ci était en réalité aussi souvent interrompu que l'éparpillement de la chute, alors que, de loin, il m'avait paru infléchissable, dense, d'une continuité sans lacune. *D'un peu près*, on voyait que cette continuité, en apparence toute linéaire, était assuré à tous les points de l'ascension du jet, partout où il aurait dû se briser, par l'entrée en ligne, par la reprise latérale d'un jet parallèle qui montait plus haute que le premiere et était lui-même, à une plus grande hauteur, mais déjà fatigante pour lui, relevé par un trisième. *De près*, des gouttes sans force retombaient de la colonne d'eau en croisant au passage leurs soeurs montantes et parfois, d'chirées, saisies dans un remous de l'air troublé par ce jaillissement sans trêve, flottaient avant d'etre chavirées dans le bassin. Elles contrariaent de leurs hésitations, de leur trajet en sens inverse, et estompaient de leur molle vapeur la rectitude et la tension de cette tige, portant au-dessus de soi un nuage oblong fait de mille gouttelettes, mais en apparence peint en brun doré et immuable, qui montait, infrangible, immobile, élancé et rapide, s'ajouter aux nuage du ciel. Malheureusement un coup de vent suffisait à l'envoyer obliquement sur la terre; parfois même un simple jet désobéissant divergeait et, si elle ne s'était pas tenue a une distance respecteuse, aurait mouillé jusqu'aux moelles la foule imprudente et contemplative[1].

[1] Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Pierre Clarac y André Ferré (eds.), París, Gallimard, 1954, pp. 656-657.

> [Se veía de lejos, en un claro cercado de magníficos árboles, algunos de los cuales eran tan antiguos como él, esbelto, inmóvil, rígido, sin permitir que la brisa lo agitara sino en la caída, más ligera, de su penacho pálido y trémulo. El siglo XVIII había depurado la elegancia de sus líneas, pero, al fijar el estilo del surtidor, parecía haberle quitado la vida; a aquella distancia, daba la impresión del arte más bien que la sensación del agua. Hasta la nubecilla húmeda que coronaba perpetuamente su cima conservaba el carácter de la época, como las que se congregan en el cielo alrededor del palacio de Versalles. Pero, de cerca, se notaba que, aun respetando, como las piedras de un palacio antiguo, el dibujo previamente trazado, eran aguas constantemente renovadas que, disparándose y queriendo obedecer a las órdenes primeras del arquitecto, no las cumplía exactamente sino queriendo violarlas, pues sólo mil surtidores dispersos podían dar a distancia la impresión de un solo surtidor. En realidad, éste se interrumpía tan a menudo como la dispersión de la caída, cuando, de lejos, me había parecido inflexible, denso, de una continuidad sin lagunas. Desde un poco más cerca se veía que esta continuidad, perfectamente lineal en apariencia, no se rompía en ningún punto de la subida del surtidor, permanecía allí donde hubiera debido quebrarse, por la entrada en línea, por la incorporación lateral de un surtidor paralelo que subía más alto que el primero y que a su vez, a una altura mayor, pero ya fatigosa para él, era relevado por un tercero. De cerca, unas gotas sin fuerza volvían a caer de la columna de agua, cruzándose con sus hermanas ascendentes, y a veces, rotas, cogidas en un remolino de aire que chocaba con aquel incesante manantío, flotaban antes de zozobrar en el estanque. Con sus vacilaciones, con su trayectoria en sentido inverso, se oponían a la derechura y a la tensión del tallo, lo difuminaban con su fonje vapor, coronándolo con una nube oblonga hecha de mil gotitas, pero en apariencia pintada en un ocre dorado e inmutable, que subía, infrangible, inmóvil, gallarda y rápida, a sumarse a las nubes del cielo. Lástima que una ráfaga de viento bastara para enviarla oblicuamente sobre la tierra; a veces se desprendía un simple surtidor divergente y, si la nubecilla no se mantenía a respestuosa distancia, mojaría hasta los huesos a la multitud imprudente y contemplativa]*.

A primera vista la escena parece ser la pura descripción de un objeto que, dado que es una obra de arte, más que ser explicada sólo puede ser interpretada. Sin embargo, la propia interpretación está compuesta por cuatro caracterizaciones sucesivas del objeto, ofrecidas en diferentes puntos del movimiento de Marcel hacia la fuente. Este *movimiento* del sujeto hablante en el espacio y el tiempo, en lo que parece ser una *actividad*

* Ed. cast.: trad. Consuelo Bergés, Madrid, Alianza, 1998, pp. 71-72.

dirigida hacia el esfuerzo de «reconocer e identificar» el objeto, es lo que nos permite, siguiendo lo indicado por Gérard Genette, ver esta escena como una auténtica narrativa. De hecho, más que una «pausa descriptiva» se puede considerar esta escena como una pequeña narrativa dentro de otra mayor, en la que se relatan los acontecimientos del regreso de Marcel a la sociedad de la que ha estado ausente durante diez años. Si aceptamos esta caracterización de la escena podemos plantearnos su estructura, por una parte, como una especie de interpretación narrativa y, por otra, su función metanarrativa (como una «interferencia» narrativa de la narración más amplia de la que forma parte).

En su comentario sobre la escena de la «interpretación» de la fuente de Robert por parte de Marcel, Genette simplemente reproduce el texto y marca los términos que indican su duración y la actividad de los protagonistas como un «*travail* de la perception» y «du discernement». Es un ejemplo, indica, de la típica descripción en forma narrativa proustiana: «toute une précoce éducation de l'art de voir, de dépasser les faux semblants, de discerner les vraies identités...»[2]. Sin embargo, si tenemos en cuenta las modalidades figurativas utilizadas en las sucesivas caracterizaciones de la fuente, podemos notar dos aspectos de esa interpretación narrativa del «jet d'eau». Una es la estructura tropológica del pasaje que lo dota de un significado muy distinto al del contenido temático observado por Genette («l'activité perceptive du personnage contemplant, de ses impressions, découvertes progressives, changements de distance et de perspective, erreurs et corrections, enthousiasmes et deceptions, etc.»[3]). De hecho, las cuatro caracterizaciones sucesivas de la fuente se realizan, respectivamente, en los modos de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Esto nos indica algo sobre la «lógica» narrativa del pasaje y nos proporciona una manera de caracterizar la relación entre la narración y la descripción en la interpretación proustiana, si no en la interpretación en general.

El otro aspecto del pasaje tiene que ver con su parecido estructural con las tres escenas interpretativas discernibles que lo preceden dentro de la narración más amplia que parecen interrumpir. Esas tres unidades son: 1) el primer capítulo de *Sodome et Gomorrhe* que recoge las observaciones del narrador, desde un escondite privilegiado, de la escena de seducción homosexual, sus reflexiones sobre la naturaleza de los «descendientes y habitantes de Sodoma» y su clasificación de los géneros y especies. Por el momento sólo indicaré que la mencionada taxonomía proporciona descripciones o caracterizaciones sucesivas de cuatro especies del género varón homosexual. 2) Ese prólogo se encuentra seguido

[2] Gérard GENETTE, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 186.
[3] *Ibidem.*

por el capítulo que relata los esfuerzos de Marcel para «reconocer e identificar» a los diversos personajes que se encuentra de camino a su presentación ante el príncipe. Aquí también hay cuatro descripciones extensas, en este caso a la manera de una taxonomía de parásitos de la sociedad noble: las sucesivas descripciones de Marcel del profesor E., M. de Vaugoubert, Mme. d'Arpajon y M. de Bréauté, que es quien presenta a Marcel ante el príncipe. Y, por último, 3) tenemos la breve escena con el propio príncipe en la que se representa a Marcel adquiriendo un conocimiento iluminador de las diferencias entre la verdadera nobleza de carácter y su imitación hipócrita. Esta escena también está estructurada como una sucesión de cuatro percepciones y reconocimientos distintos.

Cada una de estas tres escenas interpretativas presenta un *interpretandum* diferente que podríamos identificar, respectivamente, como homosexualidad masculina, ciertos tipos marginales en la sociedad y nobleza. Las interpretaciones específicas que se proporcionan dan cuenta narrativa de los esfuerzos del narrador por «reconocer e identificar» la naturaleza y tipos de los objetos contemplados. Cada una de esas narraciones, a su vez, adopta la forma de cuatro descripciones sucesivas del objeto en cuestión, realizándose cada una de ellas en cuatro modos figurativos distintos. Cada narración da cuenta del paso del narrador por las modalidades figurativas dominantes, un paso que consiste típicamente, aunque no de manera exclusiva, en un movimiento desde la aprehensión metafórica del *interpretandum*, pasando por la dispersión metonímica de sus atributos y la comprensión sinecdótica de su posible «naturaleza», hasta llegar al distanciamiento irónico del propio proceso interpretativo.

Es este patrón, común para las tres escenas interpretativas que preceden a la de la descripción de la fuente de Hubert Robert, el que sirve como significado principal de la propia escena de la fuente. Y es la identificación de ese significado lo que nos permite comprender tanto la ubicación de la descripción de la fuente dentro de la narración más amplia de la que forma parte, como su función metanarrativa. Su ubicación en cuarta posición dentro de las sucesivas escenas interpretativas nos permite, basándonos en nuestra comprensión de la cuádruple estructura de las escenas precedentes, considerarla un comentario irónico sobre el propio proceso de interpretación; y el hecho de que tome, de manera explícita, la interpretación como su referente nos permite considerarla como las propias instrucciones de Proust sobre cómo leer o interpretar las escenas que la preceden y la siguen. Este aspecto de la escena es el que nos permite considerarla como un modelo condensado de la interpretación proustiana en general, de la interpretación narrativa específicamente y de la interpretación de la narrativa más amplia a la que pertenece en particular.

Sin embargo, aunque breve e inadecuadamente, ahora yo debo interpretar la escena en la que la fuente de Hubert Robert es interpretada por Marcel. Quiero destacar que dicha escena se encuentra enmarcada por dos

figuras de «desviación», una social y otra natural. El pasaje *termina* con un acto de «désobéissance» por parte de uno de los chorros de la fuente que da lugar al remojón de Mme. d'Arpajon, para el solaz general (en cierta forma malvado) de los allí reunidos. Y *comienza* justo después de la conversación de Marcel con el príncipe, cuando observa ese recién revelado parangón de «consideración» que toca a Swann, «avec la puissance d'une pompe aspirante, [...] au fond du jardin» para «llevarle hasta la puerta»[4]. Este acontecimiento es el que lleva a Marcel a reparar, en la profundidad de su absorción, en la compañía, de la que quiere recuperar «quelque faculté d'attention à la pensée d'aller voir le célèbre jet d'eau d'Hubert Robert». Después siguen las cuatro descripciones de esta celebrada obra de arte.

La primera descripción es introducida por la apariencia de la fuente vista desde lejos: «[...] on le voyait *de loin*, svelte, immobile, durci, ne laissante agiter par la brise que la retombée plus légère de son panache pâle et frémissant». Es una impresión captada o condensada en la imagen del «pálido y tembloroso penacho». La propia descripción consiste en una especificación de la imagen que da «l'impression de l'art» y presenta los tropos de la sinécdoque («Le XVIIIe siècle»), el juego de palabras («estilo»), dos metáforas («nuage» y «faite») y un símil («comme ceux qui»), todos los cuales se adelantan por el interés de sugerir el contraste entre la «impression» de la imagen como «l'art» y la mera «sensation» que alguien puede haber tenido de ella como «eau».

Marcel (o Proust), habiendo caracterizado la fuente figurativamente en el modo de la metáfora, podría haber dejado ahí el asunto pero, por el contrario, va más allá hasta una segunda descripción, presentada en un modo

[4] Más adelante, en el mismo capítulo, Swann explica por qué el príncipe le asaltó llevándole a una conversación en privado. El príncipe quería informarle de su propia conversación en el caso Dreyfusard. Swann dice no sorprenderse por la conversación, entendiéndola como virtualmente inevitable, dada la «nature si droite» del príncipe (Proust, *op. cit.*, p. 712). Marcel señala que «Swann oubliait que, dans l'après-midi, il m'avait dit au contraire que les opinions en cette affaire Dreyfus étaient commandées par l'atavisme». Mientras que Swann consideraba «inteligente» la conversión de Saint-Loup a la causa de Dreyfus, atribuía la del príncipe a su «droiture du coeur», algo parecido a la «simpleza» que Marcel había percibido como el secreto de la nobleza de carácter del príncipe durante su conversación con él. Pero esa percepción de la nobleza de carácter es puesta en duda en el comentario de Marcel sobre el reconocimiento de Swann de la «franqueza» del príncipe. «En réalité, nous decouvrons toujours après coup que nos adversaires avaient une raison d'être du parti où ils sont et que ne tient pas à ce qu'il peut y avoir de juste dans ce parti, et que ceux qui pensent comme nous, c'est que l'intelligence, si leur nature morale est trop basse por être invoquée, our leur droiture, si leur penetration est faible, les y a contraints.» *(Ibidem.)*

de figuración completamente diferente, el de la metonimia. Desde un punto de vista más próximo («Mais de près») pareciera posible comprenderlo («on se rendait compte que»), respetando al mismo tiempo («tout en respectant»), como las piedras de un antiguo palacio, el diseño trazado con anterioridad («comme les pierres d'un palais antique, le desin préalablement tracé»), el chorro de agua podía producir la «impression d'un unique élan» sólo lanzando nuevos torrentes de agua que, al salir hacia arriba y obedeciendo las antiguas órdenes del arquitecto, las seguían al pie de la letra («les accomplissaient exactement») dando la sensación («qu'en paraissant») de infringirlas («les violer»). El «chorro único», del que originalmente habíamos recibido la impresión, ahora se revela «en realidad, interrumpido con frecuencia como la dispersión de la caída, en tanto que en la distancia parecía inflexible, sólido, sin ruptura en su continuidad».

Este es un pasaje muy importante, en muchas maneras, para mis propósitos. En primer lugar, presenta dos contrastes: uno entre una «impression» original desde la distancia y las percepciones recibidas desde más cerca que llevan a penetrar en la «realidad» del objeto en cuestión y otra entre el diseño de un artista y su realización en la propia obra de arte. Pero, en segundo lugar, plantea una compleja relación entre las normas tradicionales de la composición artística («ordres anciens de l'architecte») y la transgresión de esas normas que parece ser necesaria para la creación de cualquier obra de arte. De hecho, estas dos frases no sólo nos dicen mucho de la noción proustiana de la diferencia entre apariencia y realidad ante cualquier objeto que parezca ser un todo, sólido, sin ruptura en su continuidad, etc., sino que nos dicen incluso más de su noción del papel de la figuración en la producción de la propia literalidad.

Llamo metonímico al modo de figuración de este pasaje por dos razones. Primero, *reduce* la apariencia «estética» del chorro a la cosa material que es; después sustituye la causa material de la apariencia por su efecto visual. Esa reducción queda sugerida figurativamente en el símil que vincula los elementos fluidos del agua con las rígidas «piedras de un antiguo palacio». En segundo lugar, el pasaje *reduce* explícitamente la apariencia de orden del chorro a la realidad de la necesidad de «violar» aparentemente los principios que gobiernan su composición. Estas reducciones proporcionan la aproximación tanto a la naturaleza de la creatividad artística, por una parte, como a la manera en que, en adelante, hay que interpretar los productos.

Pero Marcel (o Proust) no nos deja con estas reducciones. Va más allá, ofreciendo otra descripción más de la fuente, «D'un peu près», descripción que quiero llamar sinecdótica porque no consiste en otra cosa que en una caracterización de la verdadera estructura, lo que podría considerarse como el secreto estructural, del «jet d'eau». Este pasaje es el que presenta el lenguaje más literal de las cuatro descripciones; poco hay en él que pueda considerarse metafórico en el sentido común del término. Específicamente, el pasaje consiste en la explicación de cómo el efecto de una «continuité sans

lacune... en apparence toute linéaire» es producida por la disposición de los chorros por parte del arquitecto. Verdaderamente es posible dibujar un diagrama del recorrido de los chorros y de las relaciones entre ellos siguiendo esta caracterización de su estructura, de una manera que no podríamos realizar con ninguna de las otras descripciones.

Al mismo tiempo, el sentido de este pasaje, tal vez por ser tan literal, por estar tan carente de tropos, resulte el más difícil de aprehender en una primera lectura. Parece difícil formarse una «impresión» de él porque trata menos de «impresiones» del narrador que de la verdadera estructura del propio «jet d'eau». Aquí Marcel afirma que «uno vio» («on voyait») cómo la «ininterrumpida continuidad del chorro» se aseguraba («était assurée») por la estructura de su diseño que luego pasa a describir. El pasaje no es reductivo, como lo es el anterior, sino que es más bien *esencializador*: lo que tenemos es la representación de la relación entre los elementos de la fuente de tal manera que resulta imposible distinguir entre su «forma» y su «contenido». A la manera de una sinécdoque, la fuente es «tomada en conjunto» como un todo indiferenciado con respecto a las partes que lo constituyen. Lo que es más, esa descripción de la estructura de la fuente reproduce la estructura del propio párrafo: su continuidad –como la del chorro que describe– se asegura por el «entrar en línea», por la «incorporación lateral» de una sucesión de descripciones, cada una en un modo diferente, que «sube más que la anterior hasta una altura mayor pero asegurando su duración, apoyada en una tercera». Por lo tanto, la tercera descripción de la fuente es una sinécdoque no sólo del «jet d'eau» sino también del párrafo que describe dicha fuente de una manera cuádruple.

Podría parecer que, después de haber totalizado una descripción del objeto, la interpretación estaría completa, pero no es así. Todavía no tenemos una descripción en primer plano («De près»). Ésta, la cuarta descripción de la fuente, se presenta utilizando un nuevo modo que quiero caracterizar como irónico, no sólo porque, en la extravagancia de su técnica narrativa, llama la atención sobre la arbitrariedad de los modos figurativos de las tres descripciones que la preceden, sino porque además y sobre todo es internamente irónica, consistiendo en una personificación del «jet d'eau» en las dos primeras frases seguidas por una abrupta inversión de ese proceso que devuelve la fuente a su condición de simple corriente de agua en la tercera y última frase.

En esta última descripción no aparece abiertamente ningún sujeto hablante. No hay ningún «on voyait», «on avait l'impression de», «on se rendait compte que» o «il m'avait paru» del tipo que nos hemos encontrado en las otras descripciones. El pasaje comienza diciendo «De près, des gouttes sans force...» que Scott Moncrieff traducía con la siguiente frase: «Vista de cerca, gotas sin fuerza...»[5], que es una acertada versión de

[5] Mi traducción de la versión en inglés de Moncrieff. *[N. del T.]*

su sentido[6]. Pero el francés no dice «*Vu* de près» o «De près, on *voyait*...». De hecho, ¿por qué tendría que hacerlo si no mantiene ningún aspecto de un relato de percepción o de una impresión de dicha percepción? Se trata de una representación hipotipótica o pragmatográfica, materializada con figuras metafóricas pero realizada en un tono muy diferente al de la primera descripción hasta el punto de contradecir la adecuación de su modo figurativo dominante respecto a su referente.

El referente de este pasaje no es ni la fuente como un todo, los borbotones de agua que salen por los chorros, ni la estructura de su relación, sino las miles de «gouttes» y «gouttelettes» que, ahora personificadas («Elles contrariaient») y con un género («leurs soeurs»), son representadas como actantes en un espectáculo tan caótico y con tan poco sentido como el torrente de la vida del que son imagen. Las víctimas del proceso, esas «gouttes sans force» que «caen y flotan por un instante» y «engañan con sus dudas», antes de «hundirse en la pileta», reciben la función positiva de «disipar» «la rectitude et la tension» del chorro central –positiva porque el verbo utilizado es «estompaient» lo cual sugiere que el artista baja el tono o lo suaviza–. La connotación de esta figura se transfiere a la caracterización de la «nube oblonga» que cubre el chorro («tige» con su connotación a un tiempo arbórea y de erección fálica). Esa nube, aunque en la realidad está «compuesta por miles de gotitas», presenta la apariencia de haber sido *pintada* («en apparence peint») y, lo que es más, pintada en un «dorado cobrizo inalterable» («en brun doré et immuable»). Pero la imagen de esa nube, que aparentemente asciende, «irrompible, constante, urgente, flexible, mezclándose con las nubes del cielo», queda abruptamente desposeída de sus atributos de inmutabilidad, constancia, infracturabilidad y urgencia al recordarnos que «desgraciadamente, un golpe de viento bastaba para dispersarla («l'envoyer») oblicuamente sobre el suelo»; y relatar que «en ocasiones un chorro desobediente se desviaba («divergeait») y, de no guardar una prudente distancia, hubiera calado hasta lo huesos a los incautos espectadores».

Creo que esta cuarta descripción, que según las ocasiones adopta un tono lírico, elegíaco o lúdico, es al mismo tiempo irónica en su estructura y radicalmente revisionista respecto a las otras tres descripciones de la fuente que la preceden. Resulta especialmente curiosa su relación revisionista con respecto a la primera descripción, presentada en el modo metafórico. Al tiempo que imita el modo metafórico de esa primera descripción, sustituye las imágenes de movilidad, cambio y evanescencia por las de inmovilidad, rigidez y continuidad que aparecían en la «impresión» original. La personificación de los elementos del «jet d'eau» de la cuarta

[6] *Cities of the Plain*, trad. C. K. Scott Moncrieff, Nueva York, Vintage Books, 1970, p. 43.

descripción también contrastan directamente con la asimilación de las cualidades de la fuente con la «nobleza» sugerida por los tropos utilizados en la primera descripción: «panache», «art» y «Versailles». Mientras que la cuarta descripción recupera metalépticamente el modo metafórico de la primera, en ambas altera radicalmente el dominio semántico del que proceden sus tropos y abruptamente, casi con violencia, subvierte el propio impulso a la metaforización al recordar que la fuente es, a fin de cuentas, *sólo* una fuente («desgraciadamente, un golpe de viento bastaba para dispersarla oblicuamente sobre el suelo»).

Por lo que se refiere a la relación de la cuarta descripción con la segunda y la tercera podemos decir que revisa de una manera significativa el contenido figurativo de estas dos últimas. En primer lugar, el movimiento de «ascenso», «caída» y «cruce» que se le asigna a las «gouttes» y «gouttelettes» recoge las imágenes de «ruptura» y «dispersión» de la segunda descripción y confirma el modo metonímico en el que es presentada, incluso aunque efectivamente lo niegue por medio de la personificación de los elementos del chorro. En segundo lugar, esa personificación de las gotas de la fuente se presenta en oposición directa con, por no decir que niega, el esquematismo esencialista de la tercera descripción –sinecdótica–, en la que se presenta la estructura del «jet d'eau».

No se trata de que la cuarta descripción sea la más precisa, correcta, comprensiva y apropiada, en comparación con las otras que pueden juzgarse como inferiores. La cuarta descripción parte del punto de observación *más próximo* al objeto descrito, pero no es más precisa que las otras, realizadas desde puntos más distantes. La cuarta descripción tampoco puede ser considerada como la que contiene la revelación o *anagnórisis* que se supone que existe en el argumento bien hecho de toda narrativa convencional. No se comprende mejor la fuente en la cuarta descripción que en cualquiera de las otras tres precedentes. No se trata de que ahora comprendamos la naturaleza de la fuente del mismo modo en que comprendemos los acontecimientos sucesivos de una historia cuando nos acercamos a su final y disponemos de cierta información que nos permite aprehender el «sentido del todo».

Es cierto que, para el momento en que hemos registrado la cuarta descripción, plenamente conscientes de su evidente modo irónico de figuración, podemos discernir algo similar al tipo de «argumento» que permite una correlación retrospectiva de acontecimientos de la historia, reconociéndola como una historia particular, como una historia específicamente irónica. Pero lo que nos permite comprender no es tanto la naturaleza del «jet d'eau» como la de la propia figuración. Por medio de este ejercicio de figuración, Proust presenta ante nosotros un modelo para comprender los otros pasajes de descripción-por-narración en el que se encuentra inmerso el pasaje en cuestión y que sólo parece «interrumpir».

Digo que «parece» interrumpir porque, en verdad, el pasaje en el que se describe la fuente con cuatro modos sucesivos de figuración comporta la misma relación con las tres escenas interpretativas más amplias y extensas que tiene la cuarta descripción con las tres precedentes. Recordemos que la escena de la fuente es la cuarta después de tres segmentos narrativos en los que Marcel «interpreta», siguiendo el mismo proceso de cuádruple figuración, los temas de la homosexualidad masculina, los tipos de parásitos sociales y la nobleza (en la persona del príncipe de Guermantes). No pondré a prueba la tolerancia para la pedantería del lector (que ya habrá sufrido bastante), intentando demostrar que esas tres escenas interpretativas precedentes tienen sustancialmente la misma estructura que la escena de la fuente. Pero una atenta relectura de la breve escena en la que Marcel es finalmente presentado al príncipe, la escena que antecede inmediatamente a la interpretación de la fuente, sugeriría las maneras en que esta última está relacionada con las precedentes dentro de la narrativa más amplia[7].

En primer lugar, no hay una conexión casual ni lógica entre la escena en la que se interpreta la «nobleza» del príncipe y en la de que se interpreta la fuente. La relación entre ellas sólo es trópica. Después de haber intercambiado algunas palabras con el príncipe, Marcel, simplemente, se «aleja» («je m'éloignai»). Después ve al príncipe echando a Swann de la fiesta «con la fuerza de una bomba de succión» y cuenta cómo su absorción en aquella compañía («tellement distrait dans le monde...») había anulado sus poderes de percepción («[...] que je n'appris que le surlende-

[7] «Autant l'accueil du duc de Guermantes était, quand il le voulait, aimable, empreint de camaraderie, cordial et familier, autant *je trouvai* celui du Prince compassé, solennel, hautain. Il me sourit à peine, m'appela gravement: Monsieur. J'avais souvent entendu le duc se moquer de la morgue de son cousin. Mais aux premier mots qu'ils me dit et qui, par leur froideur et leur sérieux faisaient le plus entier contraste avec le langage de bon camarade de Basin, *je compris* tout de suite que l'homme foncièrement dédaigneux était le duc qui vous parlait dès la première visite de pair à compagnon, et que, des deux cousins, celui qui etait vraiment simple c'était le Prince. *Je trouvai* dans sa réserve un sentiment plus grand, je ne dirai pas d'égalité, car ce n'eût pas été concevable pour lui, au moins de la considération qu'on peut accorder à un inferieur, comme il arrive dans tous les milieux fortement hiérarchisés, au Palais par example, dans une Faculté, ou un procureur général ou un 'doyen', conscients de leur haute charge, cachent peut-être plus de simplicité réelle et, quand on les connaît davantage, plus de bonté, de cordialité, dans leur hauteur traditionnelle que de plus modernes dans l'affectation de la camaraderie badine. 'Est-ce que vous comptez suivre la carrière de Monsieur votre père?' me dit-il d'un air distant, mais d'intérêt. Je repondis sommairement à sa question, *comprenant* qu'il ne l'avait posée que par bonne grâce, et je m'éloignai pour le laisser accueillir les nouveaux arrivants.» (Proust, *op. cit.*, p. 655). He puesto en cursiva los verbos que indican los cuatro «reconocimientos» sucesivos de la naturaleza del príncipe.

main, par les journaux, qu'un orchestre tchéque avait joué toute la soirée et que, de minute en minute, s'étaient succédé les feux de Bengale...»). En respuesta a esa absorción «dans le monde», decide intentar recuperar «cierta capacidad de atención con la idea de ir a mirar la celebrada fuente de Hubert Robert». Queda implícita una relación causal entre la decisión de intentar recuperar cierta capacidad de atención al contemplar la obra maestra de Robert y la contemplación de ésta que sigue, pero no entre la escena de la reunión con el príncipe y la interpretación de la fuente.

Tampoco hay una conexión lógica entre las dos últimas escenas: no hay fundamento alguno para «deducir» la escena en la que se describe la fuente de la escena en que se describe la reunión con el príncipe, como si fuera una secuencia lógica. La relación entre ambas escenas es sólo tropológica, es decir, impredecible, innecesaria, indeductible y arbitraria, pero, al mismo tiempo, funcionalmente efectiva como unidad narrativa *al discernir su relación tropológica con lo que la antecede (y con lo que la sigue).*

Hay que señalar que la escena del príncipe, como la de la fuente, se encuentra claramente marcada por la sucesión de cuatro «reconocimientos» sucesivos: «je *trouvai* [l'accueil] du Prince compassé, solennel, hautain...»; «je *compris* tout de suite que [le Prince était] vraiment simple...»; «je *trouvai* dans sa reserve un sentiment [...] de la considérátion...»; y «*comprenant* qu'il ne l'avait posée [sa question] que par de bonne grâce,...». Lo que se interpreta en esta escena es la importancia de las palabras y la disposición del príncipe para comprender la naturaleza de la noble «consideración» en comparación con la mera camaradería de aquellos miembros de la aristocracia que hablan con sus subalternos, por primera vez, «de hombre a hombre». La interpretación está compuesta por varias caracterizaciones sucesivas de las maneras de saludar del príncipe, el estilo de su forma de hablar, el tono de sus palabras y un ejemplo de su habla.

Como la fuente vista a distancia, *a primera vista* el príncipe parece «rígido *(compassé)*, solemne, altanero», en contraste con el «saludo del duque de Guermantes [primo del príncipe]» que era «cuando así lo quería, amistoso, cercano, cordial y familiar». El príncipe, «apenas me sonreía, se dirigía a mí con gravedad», en la manera en que Marcel decía haber «oído con frecuencia burlarse al duque».

Pero, entonces, «desde las primeras palabras» que le dirigió el príncipe a Marcel, éste comprende que «el hombre fundamentalmente desdeñoso era el duque, [...] y que, de los dos primos, el verdaderamente sencillo era el príncipe». Entonces Marcel cuenta: «encontré en sus reservas un sentimiento más fuerte, no digo de igualdad [...] pero al menos sí de la consideración que se puede mostrar hacia un inferior, como la que pueda encontrarse en cualquier sociedad muy jerarquizada».

Finalmente, Marcel cuenta las preguntas que le plantea el príncipe («¿Piensa seguir la carrera de su señor padre?») y su comprensión de que, dado

«que sólo preguntaba por cortesía», no esperaba respuesta y que dependía de él el alejarse para «saludar a otros recién llegados».

La secuencia de los modos figurativos en este conjunto de aprehensiones y comprensiones sigue el mismo patrón que los de la escena de la fuente. En primer lugar, encontramos las dos aprehensiones metafóricas de las maneras del príncipe, aparentemente «rígido, solemne, altanero» y las de su primo el duque, aparentemente «amistoso, cercano, cordial y familiar». Sin embargo, estas aprehensiones son inmediatamente reducidas a la manera de una metonimia, a la condición de máscaras de dos tipos de carácter (exactamente como la «impression de l'art» queda reducida a la condición de una «sensation de l'eau» en la segunda descripción de la fuente), el uno «vraiment simple» y el otro «fonciérement dédaigneux». En la tercera caracterización de las maneras del príncipe, sus aspectos son captados en la sinécdoque de «un sentiment plus grand [...] de la considération qu'on peut accorder a un inferieur, comme il arrive dans tous les milieux fortement hiérarchisés» y en la identificación de la «hauteur traditionelle» de los representantes de ese «milieux» con una «simplicité réelle» evidentemente ausente en sus hermanos más modernos «dans l'affectation de la camaraderie badine».

Pero esta comprensión de la «consideración» del príncipe se encuentra sublimada con la aprehensión de la mera «cortesía» de sus preguntas a Marcel: «Est-ce que vous comptez suivre la carriére de Monsieur votre pére? Me dit-il d'un air distant, mais d'intérêt». Lo que es más, la comprensión de la verdadera naturaleza del príncipe es inmediatamente contradicha por el comportamiento del mismo príncipe que aparece en el siguiente párrafo. En lugar de «esperar donde estaba» para recibir los saludos de los recién llegados, el príncipe va al encuentro de Swann y lo expulsa con rudeza, «con la fuerza de una bomba de succión [...] para mostrarle dónde estaba la puerta». Este acto de ruptura social reproduce exactamente el comportamiento del «chorro desobediente» que empapa a Mme. d'Arpajon y que aparecía al final de la escena de la fuente. La acción del príncipe tiene el efecto no tanto de anular cuanto de poner en duda el conjunto de aprehensiones y comprensiones relatadas en la escena de los saludos, al igual que el «desagradable» («désagréable») remojón del chorro desobediente distanciaba y problematizaba la cuádruple descripción de la fuente en la escena en la que aparecía. Más tarde, dentro del mismo capítulo, se revelará que el príncipe había asaltado a Swann para contarle su conversión a la facción de los Dreyfusards. Pero esa revelación confirma menos la autenticidad de carácter del príncipe que la contingencia de acontecimientos que le han llevado a su conversión.

Aceptando que las dos escenas analizadas posean los aspectos estructurales que les he asignado, podemos continuar especificando la naturaleza de su relación consideradas como unidades narrativas. Propongo que la escena en la que se describe la «obra de arte» guarda la misma relación figurati-

va con la que describe la «nobleza de carácter» del príncipe que la existente entre la cuarta descripción de la fuente (en modo irónico) y la tercera (en modo sinecdótico). En una palabra, el párrafo en que se describe la fuente proporciona un comentario irónico sobre la supuesta identificación de la verdadera «naturaleza» del carácter del príncipe en el párrafo en que ésta aparece. Tratándose de una percepción-como-interpretación y, más precisamente, de la interpretación de un objeto (una obra de arte) que en principio es ininterpretable, la escena de la fuente puede leerse como una puesta en duda de la interpretación de la naturaleza del príncipe que aparece en la escena que la precede inmediatamente. La estructura predominantemente irónica de la escena de la fuente refuerza el distanciamiento irónico de la interpretación del carácter «sencillo» y «considerado» del príncipe, que ya había aparecido en el reconocimiento de dicha naturaleza como aparentemente «de bonne grâce» en la percepción del rudo comportamiento del príncipe vis a vis con Swann. Por lo tanto la ironía de la escena de la fuente es doble, estando dirigida no sólo a los esfuerzos de Marcel por interpretarla, sino también a los esfuerzos por interpretar cualquier cosa que esté bajo los efectos de la fascinación de una «obra de arte» –lo cual incluiría no sólo la «nobleza», figurativamente representada en la tercera escena, sino también la representación de los parásitos sociales y de la homosexualidad masculina presentadas, respectivamente, en la segunda y primera escenas.

Que la escena de la fuente tenga la intención de funcionar como distanciador irónico de la descripción de la aparente naturaleza noble del príncipe, que aparece en la escena anterior, queda apuntado por el contenido figurativo de la primera descripción de la fuente, vista «desde lejos». Recordemos que la primera descripción de la fuente utilizaba tres imágenes para especificar su naturaleza como «obra de arte»: «panache», «Le XVIIIe siécle» y «Versailles», estando las tres asociadas metonímicamente con la «nobleza» del antiguo régimen. Las sucesivas refiguraciones de la fuente que aparecen en las tres descripciones que siguen a esa primera caracterización tienen el efecto de, a un mismo tiempo, rellenar y especificar el «contenido» de esa supuesta impresión de «nobleza» y de ponerla en duda como adecuada caracterización de la propia obra de arte. Especialmente la cuarta descripción de la fuente, que pretende revelar el caos e insustancialidad del «jet d'eau» cuando es contemplado «de près», tiene el efecto de, a la vez, afirmar y modificar la «nobleza» atribuida al objeto de la primera descripción.

Al ser la cuarta de cuatro escenas interpretativas sucesivas, los esfuerzos de Marcel por interpretar la «obra de arte» arrojan una sombra sobre las escenas que la anteceden dentro de la narrativa, es decir la escena en que se describe la nobleza del príncipe. Y la relación con esa escena, según creo, es estructuralmente homóloga a la que mantiene la cuarta descripción de la fuente (de modo irónico) con la tercera (de modo

sinecdótico). Una vez que se reconoce dicha relación, resulta posible ver la escena de la fuente como un «cumplimiento» de la «figura» de noble carácter que aparece en la escena del príncipe. La figura del príncipe, una «sinécdoque de la nobleza», se ve completada por la figura de la obra de arte, es decir, sometida a la ironía con que tanto la «nobleza» como el «arte» son tratados en la escena de la fuente.

Ahora me gustaría señalar que, haciendo esta lectura del texto, estamos en disposición de comprender la relación de ambas escenas, la de la fuente y la del príncipe, con otras dos escenas interpretativas que las preceden en la narración: las que interpretan la homosexualidad masculina y los parásitos sociales respectivamente. Si la escena de la fuente proporciona al lector un modelo para interpretar todos los objetos que, como la obra de arte, se supone que son por naturaleza ininterpretables y, si el significado o el referente implícito de la escena es realmente la refiguración cuádruple del objeto que le he atribuido, entonces podemos, según creo, ver la primera y segunda escenas de la interpretación –las de la homosexualidad masculina y la de los parásitos sociales– teniendo en cuenta los términos de sus modos predominantes de figuración. Y yo me atrevería a decir que podemos plantearnos la manera en que estas primeras escenas se encuentran relacionadas entre ellas y con la secuencia de escenas de la que son unidades con una estructura figurativa similar[8].

En esta lectura, los cuatro temas a interpretar –la homosexualidad masculina, el parasitismo social, la nobleza y la obra de arte– pueden entenderse como una serie en la que el primer término (la homosexuali-

[8] Espero que no se entienda que utilizo estos términos en ningún sentido teológico. Según lo entiendo, una figura es «satisfecha» cuando todo el espectro tropológico de la caracterización metafórica de una cosa, persona, proceso, institución, etc., se elabora a lo largo del discurso. En el caso de Proust, como he intentado demostrar, lo que se ofrece originalmente como aprehensión metafórica de las cosas siempre es subvertido por medio de caracterizaciones metonímicas y sinecdóticas, dando lugar a inversiones irónicas de la aprehensión original. No se trata de que una «cosa» satisfaga a otra sino de una sucesión de tropos o figuras del pensamiento que progresivamente modifican, cualifican y, en última instancia, refuerzan o deshacen a la figura que aparece en primer lugar dentro de la secuencia. Por lo tanto, por ejemplo, en el análisis de Marx de las «formas de valor» en el primer capítulo de *El Capital*, el último término, «la forma monetaria del valor», podemos decir que «satisface» al primer término, «la forma elemental», en el sentido que invierte y revela su contenido latente. La relación entre el primer y último término de una secuencia dada de figuraciones de una cosa no debe ser entendida como análoga a la que gobierna la relación existente entre la premisa y la conclusión de un silogismo. La única necesidad que gobierna las relaciones entre una sucesión de figuraciones es tropológica, es decir, viene dada por las posibles modalidades de la propia figuración y no es de naturaleza lógica.

dad) sirve como «figura» que es progresivamente rellenada y (provisionalmente) «satisfecha» en la cuarta (arte). La «satisfacción» no debe ser entendida a la manera de los exégetas bíblicos medievales para quienes, por ejemplo, el Moisés del texto hebreo era una «figura» finalmente «satisfecha» en el Jesús del Nuevo Testamento, sino más bien como Dante utiliza esa misma idea, como principio estructural de su *Comedia*, en la que una vida en la tierra es tratada como figura de un significado inmanente finalmente manifiesto en un futuro (más allá del tiempo y del espacio, después de la muerte). En el caso de Dante, la «satisfacción» de la vida «figurada» sobre la tierra, consiste en la revelación de un orden de significación cuádruple de las acciones que constituyen (la historia de) esa vida: literal, figurativa, moral y mística. Claro que para Dante, la satisfacción de una figura constituía una auténtica revelación de su verdadero significado, de manera tal que la satisfacción de una figura da lugar a su repetición pero, en ese caso, con su «contenido» y significado revelados como «continentes» o vehículos sensoriales de su significado latente, es decir, sólo como figura.

Para Proust, la ausencia de fundamento para la revelación del tipo de significado final de Dante, reduce todo significado sólo a la «figuración». Por esto es por lo que resulta legítimo leer la narrativa de Proust como una alegoría de la propia figuración, siendo las modalidades de figuración por él construidas las que sirven como unidades básicas de sus estrategias para «argumentar» el drama de la conciencia que es su tema más evidente.

La plausibilidad de esta lectura puede defenderse por un número de puntualizaciones incluidas en el texto del pasaje que he estado considerando: «hasta entonces, como no había entendido, no veía»[9]. «La explicación es lo que te abre los ojos; despejar un error nos ofrece un sentido adicional»[10]. «[...] Y aquí la palabra fertilizar debe ser entendida en un sentido moral, dado que en el sentido físico la unión del varón con el varón debe ser estéril...»[11]. «Pero algunas veces el futuro está latente en nosotros, sin nuestro conocimiento y nuestras palabras, que creemos falsas, adelantan una realidad inminente»[12]. Y, por último, con respecto a M. de Charlus:

> Ahora la abstracción se ha materializado, la criatura al fin discernida ha perdido su poder para permanecer invisible y la transformación de M. de Charlus en una nueva persona era tan completa que no sólo el contraste de su rostro, de su voz, sino, retrospectivamente, los mismos altibajos de sus relaciones conmigo, todo lo que hasta ese momento me había parecido incoherente, resultó inteligible, evidente, como una frase que no presenta significado alguno mientras permanece rota en letras y dispersa sobre una mesa, expresa, si se reorganizan esas letras en un orden apropiado *(dans l'ordre qu'il faut)*, un pensamiento que nunca podemos volver a olvidar[13].

[9] *Cities of the Plain*, cit., p. 12.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*, p. 22.
[12] *Ibidem*, p. 31.

Si se pudiera demostrar que las cuatro escenas interpretativas que abren esta parte de la novela de Proust describen la misma secuencia tropológica –desde la metáfora, pasando por la metonimia y la sinécdoque hasta llegar a la ironía– que la descrita en la cuarta escena (la de la fuente), eso arrojaría una importante luz sobre la naturaleza de la interpretación en general y de la interpretación por medio de la narración en particular. Específicamente, nos permitiría, por una parte, cierto entendimiento de la «paralógica» de la narrativa y, por otro, de las dimensiones extralógicas del discurso interpretativo.

Lo que quiero sugerir es que el discurso interpretativo se encuentra gobernado por los mismos principios de «configuración» (tomo el término de Paul Ricoeur) que los utilizados en la narración para dotar a los acontecimientos que componen la «historia» narrada con la coherencia estructural de un «argumento»[14]. En otras palabras, el discurso interpretativo cuenta una historia, una historia en la que el intérprete es al mismo tiempo el protagonista y el narrador y cuyos temas característicos son los procesos de búsqueda, descubrimiento, pérdida y recuperación del significado, reconocimiento y equívoco, identificación y confusión, nombrar y no nombrar, explicación y ofuscación, iluminación y mistificación, etc. La coherencia de esa historia es la coherencia de la estructura argumental o series de estructuras por medio de las que los elementos de la historia se organizan en un tipo de historia identificable (épica, romance, comedia, tragedia, farsa, etc.), lo que Frye ha denominado historia «arquetípica»[15]. Pero, si esta es una manera posible de construir lo que ocurre en el discurso interpretativo, no es tarea del intérprete imponer simplemente el patrón de un determinado tipo de argumento sobre los elementos de la historia que se cuenta, como en una novela tampoco se trataría de hacer encajar mecánicamente los acontecimientos que constituyen la historia dentro de la forma de una comedia, una tragedia, etc. El argumento o la trama de argumentos tiene que surgir gradual y «naturalmente» de los acontecimientos que se relatan en la historia del discurso, al igual que la naturaleza «trágica» de una obra como *Hamlet*

[13] *Ibidem*, pp. 12-13.
[14] Sobre la «configuración» véase Paul RICOEUR (1984 II, pp. 64 ss.).
[15] Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1973, pp. 131 ss.

resulta comprensible a lo largo del desarrollo de la propia obra en lo que pareciera ser una mera serie de acontecimientos contingentes.

¿Cuáles son, entonces, los principios transformacionales por medio de los que se dota progresivamente a una historia de la coherencia estructural de un determinado tipo de argumento –o, dado que estoy defendiendo las semejanzas formales entre narración e interpretación– por medio de los que una interpretación puede ser dotada de una coherencia distinta a la que pueda poseer en el nivel de la frase (coherencia gramatical) y en el nivel de la demostración o del argumento explícito (coherencia lógica)? Evidentemente, mi respuesta a esta pregunta es «coherencia figurativa», la coherencia de la propia actividad de figuración (lingüística).

Sin embargo, una vez dicho esto, todavía tenemos por delante la tarea de especificar cómo se *produce* la coherencia figurativa en el discurso. En mi opinión, disponemos del patrón de figuración, refiguración y lo que podríamos llamar (siguiendo a De Man)[16] «desfiguración» que nos ofrece la «pausa descriptiva» de Proust en su narración, siendo ése el auténtico modelo de dicho patrón. Es decir, en la secuencia de modos tropológicos, que lleva desde la caracterización metafórica original de un *interpretandum*, pasando por la reducción metonímica y la identificación sinecdótica, hasta la aprehensión irónica de la figuratividad de toda la secuencia, nos encontramos con algo semejante al argumento de todas las posibles argumentaciones, cuyo significado no es otro que el propio proceso de figuración lingüística. Ése no es el único contenido de una narrativa, pero sin él no se puede contar ninguna historia ni construir ningún argumento.

El hecho de que las cuatro descripciones de la fuente se presenten según diferentes modos de figuración y de que tengan un orden distinto (e incluso convencional) nos permite entender este pasaje como el modelo de Proust sobre lo que es la interpretación considerada como figuración. Las descripciones sucesivas no mantienen relación lógica entre ellas, al menos no una relación que se pueda plantear de acuerdo con la lógica de identidad y de nocontradicción. No hay ningún *argumento* sobre la naturaleza de la fuente y apenas nada que podamos considerar una predicación sobre ella. La mayoría de las predicaciones del pasaje son sobre lo que alguien «vio», las «impresiones» que tuvo o lo que «entendió». Sólo la cuarta descripción contiene predicaciones directas

[16] Paul DE MAN *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 93 ss. Pero recordemos las palabras que Proust pone en boca de Charlus al comentar los fútiles esfuerzos de Bréauté por mejorar la fuente de Robert colocando luces a su alrededor: «C'est beaucoup plus difficile de défigurer un chef-d'oeuvre que de le créer» (Proust, *op. cit.*, p. 659).

sobre la fuente: «gotas [...] caían [...] y [...] flotaban», «engañaban [...] y confundían», «un solo chorro [...] salpicó», etc. Dado que el pasaje tiene un referente, se trata menos del «jet d'eau» (que nunca es realmente descrito y, al mismo tiempo, es descrito en exceso), que del proceso de traducir una mirada atenta al lenguaje, siendo el lenguaje mismo, más que la percepción, el que proporciona las categorías del tema interpretativo que pueda contener dicho pasaje.

Ahora pueden especificarse las funciones metanarrativas y metainterpretativas del pasaje. Considerado como una *unidad narrativa*, el párrafo que contiene la cuádruple descripción de la fuente se encuentra relacionado con las tres escenas interpretativas que lo preceden por medio de los cuatro modos figurativos que constituyen la sustancia de su propia forma. Se encuentra figurativamente relacionado con la escena de los saludos del príncipe por contigüidad, semejanza formal, homología estructural y repetición paródica, es decir, metonímica, metafórica, sinecdótica e irónicamente. Considerado él mismo como un *modelo interpretativo*, la escena de la fuente proporciona un paradigma de cómo leer las tres escenas interpretativas más extensas que lo preceden: aquellas en las que se interpreta la homosexualidad, la sociedad y la nobleza. Si volvemos sobre esas escenas y las leemos a la luz de ese paradigma, podemos entender la manera en que hay que tomar esas escenas como interpretaciones.

Cada uno de los cuatro temas señalados para su contemplación al comienzo de *Sodome et Gommorhe* –la homosexualidad, los tipos sociales, un ejemplo de alta nobleza y una obra de arte– aparece como un enigma que se resiste tanto a su adecuada descripción como a su definitiva explicación. Sin embargo, cada uno de ellos es interpretado e interpretado de una manera particular, es decir, orientándolo hacia sucesivas caracterizaciones según los modos de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Se puede decir que esta secuencia de modos de figuración constituye algo equivalente en la interpretación a lo que se conoce en la representación narrativa como «argumento».

La *argumentación* (lo que Ricoeur llama *mise en intrigue*[17] de un conjunto de acontecimientos o, como en el caso que hemos analizado, de observaciones, reconocimientos, identificaciones, caracterizaciones, etc., no constituye una explicación del tipo proporcionado habitualmente por «el pensamiento científico, de naturaleza algorítmica fundamentado en la necesidad modal objetiva»[18]. La argumentación proporciona, más bien, (o intenta proporcionar) lo que la teoría hermenéutica llama la «com-

[17] Paul RICOEUR, *Time and Narrative*, trad. K. McLaughlin y D. Pellauer, Chicago, Chicago University Press, 1984, pp. 155-168.

[18] A. J. GREIMAS, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. XXXIX.

prensión» de un referente y lo hace por medio de lo que Ricoeur llama «configuración», término que se puede utilizar legítimamente para traducir la palabra griega «sinécdoque» («aprehender juntos», «comprender», en latín, «subintelectio»). Esta comprensión, a su vez, se encuentra compuesta por un orden significativo doble: uno manifiesto, en el que el objeto de interés (el referente) es sometido a descripciones sucesivas, y otro latente en el que la actividad y los efectos de la propia figuración son los referentes. Si podemos decir esto de la relación entre dos o más pasajes sucesivos de un discurso interpretativo, se podría decir lo mismo del discurso interpretativo en general.

¿Cómo se relaciona la escena de la contemplación de la fuente con la de la contemplación de la nobleza de carácter que la precede inmediatamente y cómo se relacionan estas dos con las escenas de contemplación de los tipos sociales y de la homosexualidad que las preceden a ambas en la secuencia narrativa? Si decimos «figurativamente», debemos indicar no sólo que reproducen los tipos y secuencias de modos figurativos empleados en sus respectivas argumentaciones, sino también que cada una de las escenas «satisface» las «figuras» de las escenas que las preceden. Visto de esta manera, la escena de la fuente reúne, satisface y cumple con la figura de la escena de la nobleza , así como esta última hace lo mismo con respecto a la de la sociedad y ésta con respecto a la de la homosexualidad. Cada uno de los sujetos de la secuencia –la homosexualidad, los tipos sociales, la nobleza y el arte– es una interpretación de los sujetos que los preceden a la manera de la «satisfacción» de las «figuras» que contienen a partir de ese momento.

Se podría plantear si existe una evidencia extratextual para estas ideas. Como respuesta podemos señalar que, si la fuente descrita en la escena es puramente ficticia, el artista al que se le acredita su creación, Hubert Robert, es un ser humano real, un pintor y arquitecto cuya carrera se extiende durante el periodo de la Revolución francesa. Lo que es más, Robert fue un artista fascinado por el tema de las ruinas causadas por la intervención de la naturaleza –inundaciones, terremotos, incendios– así como por actos políticos –rebeliones, revoluciones, saqueos, etc.–. No sólo pintó ruinas reales, sino también imaginarias, tales como sus famosos cuadros del Louvre en ruinas. Robert estaba tan obsesionado por las ruinas que se ganó el apodo de «Robert des ruines» por el que todavía hoy se le conoce. ¿Tal vez sería demasiado sugerir que, al elegir «la celebrada fuente de Hubert Robert» como objeto para el esfuerzo de recuperación de Marcel de su «capacidad de atención», Proust estuviera indicando, sólo por este acto de designación, su interés en la relación existente entre el arte y las ruinas, la lograda forma de una cosa y su delicuescencia inmanente, su impresión de solidez y belleza y su verdadera naturaleza caótica y sin sentido como el «jet d'eau» de Hubert Robert visto desde cerca?

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1939) es una de las personalidades más relevantes de la filología y la crítica literaria portuguesas de la segunda mitad del siglo XX. Profesor en las Universidades de Coimbra y del Minho –donde dirige un prestigioso centro de estudios humanísticos– sus trabajos constituyen una aportación indispensable a la renovación teórica y didáctica de los estudios de literatura portuguesa de los últimos treinta años. La obra de Aguiar e Silva se centra inicialmente en una rigurosa aplicación de la historia de las ideas y de los conceptos a la teoría y la crítica literarias. Esta orientación inicial, influida por la versatilidad erudita y la lucidez interpretativa de René Wellek, toma forma en *Teoría de la Literatura*, uno de los mejores tratados europeos sobre esta materia que, desde su primera versión de 1967, ha sido ampliamente revisado en numerosas reediciones posteriores y no ha dejado de ser un punto de referencia para varias generaciones de estudiantes y profesores portugueses y españoles. En Aguiar esta labor ejemplar de sistematización conceptual y metodológica no sólo se conjuga con el interés permanente por una reflexión epistemológica que profundiza en la productividad crítica de la semiótica, la lingüística generativa, la teoría del texto y los más recientes métodos de lectura, sino también con la atención pormenorizada de estirpe humanística a los problemas filológicos y hermenéuticos que plantean las obras literarias concretas, a cuyas manifestaciones de los siglos XVI y XVII ha consagrado el crítico portugués importantes ensayos. Expresión de esta diversidad y amplitud de perspectivas son los libros *Competencia lingüística y competencia literaria* (1977), *Análisis y metodología literarias* (1989) o *Camões: Labirintos e Fascínios* (1994).

Vítor Manuel de Aguiar e Silva

La teoría de la deconstrucción, la hermenéutica literaria y la ética de la lectura*

Desde mediados de la década de los años setenta la teoría de la deconstrucción ha suscitado, en la escena de los estudios literarios contemporáneos, violentas y reiteradas polémicas. Parece que la propia palabra «deconstrucción», ya sólo de por sí, sugiere significados disfóricos, amenazadores y anarquizantes, que suscitan luego sospechas y desconfianzas en muchos espíritus. Significativamente, la deconstrucción convocó la hostilidad tanto de teóricos y críticos literarios conservadores, de perfil tradicional, como M. H. Abrams, René Wellek y Gerald Graff, cuanto de teóricos y críticos literarios radicales, de perfil antitradicional e incluso revolucionario, como Frank Lentricchia, Terry Eagleton y Edward Said. Para los primeros, la teoría de la deconstrucción es iconoclasta, nihilista, peligrosamente corrosiva del estatuto de los estudios literarios en el ámbito de las instituciones escolares (sobre todo en el marco de las universidades); para los segundos, la teoría de la deconstrucción representa una metamorfosis del esteticismo del siglo XIX, una prolongación del formalismo propio del *New Criticism*, fijando estérilmente la atención de los críticos en la lectura inmanente de los textos y ocultando las articulaciones de éstos con problemas ideológicos, políticos, sociales, etc.

Sin la preocupación ilegítima de la apología o del cuestionamiento, procuraré, en estas breves páginas, trazar una descripción y un análisis que permitan comprender las razones y los argumentos de la deconstrucción, que aclaren la lógica de sus fundamentos, de sus estrategias teóricas y de sus procedimientos críticos. La relevancia de la deconstrucción es irrecusable, como testimonian, de modo implícito o explícito, sus propios adversarios. En un ensayo de 1983, M. H. Abrams, uno de los grandes «patrones» de los estudios literarios en las Universidades norteamericanas, reconocía melancólicamente que, de acuerdo con la máxima de J. S. Mill, según la cual las opiniones de las personas inteligentes de entre veinte y treinta años de edad son el mejor índice para avalar las tendencias intelectuales de la próxima época, la herencia de la deconstrucción sería probablemente preeminente aún durante un largo periodo.

Antes que nada, se vuelve indispensable responder a esta pregunta: ¿tiene fundamento y es riguroso hablar de *hermenéutica* a propósito de la deconstrucción? José Manuel Cuesta Abad, en su bien informado libro *Teoría hermenéutica y Literatura* (Madrid, Visor, 1991), al discriminar las

* Título original: «A teoria da descontruçao, a hermenéutica literária e a ética da leitura», publicado en *O escritor*, Associaçao Portuguesa de Escritores, 1 (marzo de 1993). Traducción de Juan Carlos Gómez Alonso.

grandes orientaciones de la hermenéutica contemporánea, escribe: «Una tercera dirección, acaso menos cohesiva aunque tanto o más influyente [las otras direcciones son, por un lado, la corriente Husserl-Heidegger-Gadamer; por otro, la línea Wittgenstein-Apel-Habermas], sería la antihermenéutica de J. Derrida, cuya Deconstrucción, como «pensamiento omnicrítico», ha repercutido en autores como P. de Man, G. Hartman o J. Hillis Miller» (p. 16). En efecto, en autores como Derrida, Paul de Man o Geoffrey Hartman, se verifica una fuerte desconfianza e incluso una abierta hostilidad con relación al término y al concepto de hermenéutica, y, además, es necesario subrayar que tal desconfianza y tal hostilidad se dirigen al concepto romántico –más particularmente, al concepto schleiermacheriano–, al concepto gadameriano y hasta al concepto heideggeriano de hermenéutica, esto es, conceptos de hermenéutica que postulan la presencia de un sujeto, de un Ser, que confieren un significado intencional al texto, que son la fuente de la *verdad* del texto, y que el hermeneuta busca identificar, desvelar y comprender. Es esta concepción teológica, logocéntrica, *autoritaria*, romántico-biografista, de la hermenéutica la que Derrida, Hartman y De Man desechan. Si Gadamer «urbanizó» la herencia de la hermenéutica heideggeriana, instituyendo un diálogo rehabilitador de la tradición filosófica y humanística, Derrida *radicalizó* la *Destruktion*, la *Abbau* de Heidegger, denegando que el Ser, el Dasein, represente la condición a priori de la comprensión. Y ello por el hecho de que el Dasein, en su originalidad ontológica, equivaldría a restaurar en el proceso hermenéutico la centralidad del Sujeto. Es a este propósito donde Derrida introduce el tema y la problemática de la escritura, «considerada precisamente como el espacio en que la comprensión alcanza una objetividad absoluta, libertad de la presencia activa e intencional de una subjetividad viviente».

Si no existe un extra-texto *(hors-texte)*, si cuanto existe en él es por la lengua y por la escritura, la centralidad del proyecto filosófico de Derrida tiene que consistir en la lectura de los textos, en la lectura interminable de los textos –una lectura que es un abismo y un juego, un enfrentamiento lúcido y riguroso, ya hedonista ya melancólico, con el cuerpo laberíntico de la textualidad–. Desde esta perspectiva Derrida y los deconstruccionistas americanos construyen una *hermenéutica radical*, como fundamentalmente propone John D. Caputo en su obra *Radical Hermeneutics* (Bloomington, Indiana University Press, 1987).

La presencia de la palabra *lectura* es sintomáticamente obsesiva en la obra de los deconstruccionistas. Basta detenerse en algunos títulos. Hartman publicó en 1975 un libro titulado *The Fate of Reading and Other Essays*. En 1977, Paul de Man recopiló algunos de sus más importantes estudios en un volumen bajo el título de *Allegories of Reading*. Hillis Miller publicó en 1986 una obra titulada *The Ethics of Reading*, y titula diversos ensayos con la forma verbal *reading* en posición inicial, marcando la relevancia del proceso y del acto de lectura (por ejemplo,

«Reading, doing: James' *What Maisie knew?*»; «Just reading: Kleist's 'Der Findling'», en *Versions of Pygmalion*, Harvard University Press, 1990); un importante volumen de los estudios dedicados en 1989 a Paul de Man ostenta el significativo título de *Reading de Man Reading*.

Hillis Miller afirma, congruentemente con el cuadro teórico en que se sitúa, que el término «deconstrucción» no puede por definición ser definido, puesto que en él se presupone la *indecidibilidad (indeterminación)* de los términos conceptuales o generalizantes. Subraya, pues, que puede y debe ser ejemplificado: por deconstrucción entiende la lectura tal y como es practicada por Jacques Derrida, Paul de Man y él mismo y por un creciente número de otros estudiosos de los Estados Unidos de América y de otros países. Por consiguiente, Hillis Miller identifica la deconstrucción con una peculiar modalidad de *lectura* –una lectura que consiste en el «analysis or untying of the links that bind a piece of language together so that the reader can see how it works and make sure he has grasped its meaning correctly» (cfr. *Theory now and then*, Londres, Harvester-Wheatsheaf, 1991, p. 230).

La crítica es una metáfora para el acto de leer –un acto polimodal e inagotable–. La lectura es la obra del lector común, es la *obra* del crítico, es la *obra* del profesor. Hillis Miller, particularmente atento a la dimensión institucional y pedagógica de la lectura, subraya reiteradamente que las responsabilidades del profesor de literatura comienzan y terminan en la *alegría de la lectura*, no vacilando proponer un ceñido modelo semiótico de lectura: «Reading here includes not only written texts but all the signs that surround and penetrate us, all images visual and sonorous, the evidences of history that are always one form or another of signs so be read: documents, paintings, films, scores, or 'material' artifacts» (cfr. *Theory now and then*, p. 327).

¿Cómo se fundamenta y desenvuelve el proceso de la lectura deconstruccionista? Algunas críticas preconceptuales y malévolas, o mal informadas, han divulgado la idea de que es un proceso de lectura anárquica, incontrolada y permisiva *ad libitum*. Es esta una idea profundamente inexacta y que envuelve juicios de valor completamente injustos y desviados.

En primer lugar, la lectura deconstruccionista apenas se ocupa en sentido estricto del texto como co-texto. Desde este punto de vista, la deconstrucción es heredera del *New Criticism* –del cual la distinguen diferencias fundamentales, ya en el plano epistemológico, ya en el plano metodológico–, defendiendo un modelo hermenéutico que excluye tanto la consideración de la intencionalidad autorial –la deconstrucción rechaza la hermenéutica «autoritaria» de E. D. Hirsch– como la consideración de la intervención o de la cooperación del lector en la construcción interpretativa del texto –la deconstrucción rechaza también las propuestas hermenéuticas de la «crítica de la respuesta del lector», de la crítica subjetiva (David Beich) o transaccional (Norman Holland), de

la estética de la recepción–, como aun la consideración de factores contextuales, de orden social e histórico-cultural.

El texto tiene una autoridad inherente que de manera coercitiva se impone al lector y al crítico. El texto solicita una comprensión que debe permanecer inmanente, porque, en palabras de Paul de Man, «el texto sitúa el problema de su inteligibilidad en sus propios términos». La deconstrucción aboga, en consecuencia, por un modelo hermenéutico fundado exclusivamente en la *intentio operis*, y desecha cualesquiera modelos hermenéuticos de algún modo hipotecados a la *intentio auctoris* y a la *intentio lectoris*. Esta fidelidad a la autoridad inmanente del texto es concebida de un modo tan radical que Hillis Miller la convierte en piedra angular de la *ética* profesional del profesor de literatura: «The primary ethical obligation of the teacher of literature is to the work of literature. If there is a conflict between that and the teacher's obligation to students, in one direction, and to the institutions, in the other, the obligation to the work takes precedence by an implacable law of reading» (cfr. *Theory now and then*, p. 338).

La lectura, la interpretación del texto literario deben ser guiadas y esclarecidas por la teoría de la literatura. La deconstrucción construyó una fundamentación teórica sólida y se ha afirmado, en las universidades norteamericanas, como un intransigente abogado defensor de la teoría de la literatura, combatiendo a todos aquellos que de un modo u otro han manifestado «resistencia a la teoría». Algunos de los ataques más violentos y virulentos sufridos por la deconstrucción han procedido precisamente de los "enemigos" de la teoría de la literatura –en general críticos y profesores tradicionalistas o conservadores que, bajo el pretexto de defender los "valores del espíritu", son apenas herederos de un positivismo residual y anacrónico–. Toda lectura y toda enseñanza de la literatura son implícita o explícitamente teóricas, porque presuponen conceptos de lo que pueda ser la literatura, de lo que es el texto literario, de lo que es el lenguaje, etc. La teoría fecunda la práctica de la lectura y la práctica de la enseñanza, proporcionando conceptos, términos, instrumentos heurísticos, modelos de descripción e interpretación.

Si la deconstrucción no concibe la práctica de la lectura divorciada de la teoría literaria, eso no significa que la relación entre teoría y lectura, entre teoría y crítica, sea unívoca y lineal, como si el acto de lectura y el acto crítico fuesen tan sólo la aplicación a un texto concreto de un saber y de un conocimiento previamente construidos y hasta codificados en la teoría. Los deconstruccionistas se muestran escépticos y desconfiados ante los proyectos y las ambiciones del estructuralismo, que aspiraba a la constitución de una ciencia de la literatura abarcadora de todo el campo de los estudios literarios. En relación con la lectura y con la interpretación, los deconstruccionistas se manifiestan inequívocamente contra la posibilidad de atribuirles el estatuto de racionalidad científica (aunque el

rigor mental no se reduce a este tipo de racionalidad). La comprensión y la interpretación del texto literario derivan y se alimentan de una *iluminación*, de una intuición, que constituyen siempre una discontinuidad con relación al puente que la teoría representa. El concepto demaniano de *insight* coincide largamente, por ejemplo, con el concepto spitzeriano de intuición auroral, el famoso *clic* que se sitúa en el punto de partida del camino hermenéutico de la estilística idealista.

El punto de mayor controversia, más enigmático y más fascinante de la teoría de la deconstrucción consiste en la afirmación de que toda la lectura es siempre, y necesariamente, una *misreading* –palabra de incómoda traducción en este contexto. *Misreading* no significa lectura incorrecta o errónea y aún menos lectura incorrecta y arbitraria, sino lectura que está ineludiblemente sujeta a la errancia y a la deriva, por razones concernientes a la epistemología del acto de la lectura y a la ontología del texto literario. Ninguna lectura puede, en términos epistemológicos, reivindicar un estatuto de racionalidad científica que la convertiría en una lectura verificada, corroborada, en términos popperianos, y por consiguiente en una lectura estabilizada (no necesariamente definitiva). El texto literario no posee, no encierra un significado verdadero, perfectamente delimitado y acabado, que el lector pueda desvelar y aprehender objetivamente. El significado de cualquier texto es constitutivamente *indeterminado* e *indecidible*, porque en la producción y en el funcionamiento de la textualidad la acción codificadora de la gramática es continuamente transformada y subvertida por la acción disruptiva e imprevisible de la retórica, entendida no como una *techné* que clasifica y regula los mecanismos discursivos de la argumentación y de la persuasión, sino como el saber enigmático del que irrumpe la figuralidad del lenguaje, Esta figuralidad no es sobrevenida, adventicia o secundariamente exornativa. Integrándose en la genealogía filosófico-lingüística de Vico y de Nietzsche, la deconstrucción postula la figuralidad primordial, sustantiva e irreducible, de todo el lenguaje, pero en especial del lenguaje de la poesía y de la literatura. En uno de sus ensayos más acentuadamente programáticos, titulado «Semiology and rhetoric» (cfr. *Allegories of Reading*), Paul de Man escribe: «I would not hesitate to equate the rhetorical, figural potentiality of language with literature itself». Y por eso, congruentemente, en otro ensayo, «Literature and Language: A commentary» (cfr. *Blindness and Insight*), Paul de Man afirma que «the specificity of literary language resides in the possibility of misreading and misinterpretation». Paul de Man no niega la existencia de un código –que podemos genéricamente designar como gramática– que regule el lenguaje y los textos, sino que defiende que tiene lugar un corte, una disfunción entre la acción del código y la creatividad tropológica del discurso. La retórica del texto suspende radicalmente la gramática y la lógica y «abre», dice Paul de Man, «vertiginosas posibilidades de equivocación referencial».

En un ensayo escrito pocos meses antes de su muerte, con el título de «Walter Benjamin's "The Task of Translator"» (cfr. *The Resistance to Theory*), Paul de Man reflexiona largamente sobre la disyunción entre la gramática y el significado del texto, sobre la disfunción radical entre el tropo y «el significado como poder totalizador de las sustituciones tropológicas» y sobre la separación, por consiguiente, entre la *poética* y la *hermenéutica*. La hermenéutica es la reflexión, es el trabajo sobre las *plusvalías semánticas* que la poética no explica, sobre las *aporías* que la gramática no resuelve.

Los mecanismos tropológicos del texto generan inexorablemente significados plurales y variables. Los significantes textuales son, en parte, vehículos vacíos que pueden ser anfitriones de innumerables pasajeros, huéspedes y parásitos. La negatividad constitutiva del lenguaje –el lenguaje, en la concepción de Saussure adoptada por la deconstrucción, está constituido tan sólo por valores de diferencia, sin términos positivos– y la independencia de los signos del lenguaje de referentes empíricamente preexistentes explican la errancia y la deriva de los significados textuales. No es la lectura deconstruccionista la que produce esta deriva y engaño, sino el propio texto. La deconstrucción operada por la lectura es guiada por la deconstrucción instituida por el propio texto.

Esta concepción deconstruccionista del texto literario como un abismo insondable, como un interminable laberinto sin hilo de Ariadna, como una especie de mecanismo demoniaco sin rostro y sin voz establecidos, es profundamente distinta de la concepción formalista elaborada por el *New Criticism* del texto literario como *the verbal icon* o *the well wrought urn*. El *New Criticism* reconocía la relevancia de la plurisignificación, de las paradojas y de las ironías de la estructura del texto, e integraba siempre estos elementos tensionales en la *armonía orgánica* del texto. La deconstrucción rompe sin ambages con el paradigma aristotélico, clásico y modernista del texto como *organismo*, como totalidad semánticamente unificada y conclusa.

Las lecturas deconstruccionistas no pueden, pues, dejar de ser *alegorías de lectura*. Alegorías que son una tarea de Sísifo, puesto que tienen que acompañar la vaguedad de las alegorías de los propios textos. Tanto Paul de Man como Hillis Miller se refieren al concepto de *semiosis ilimitada* de Charles Peirce para caracterizar el proceso de interpretación como una continua sucesión de alegorías: «La respuesta a los nuevos signos generados por los viejos signos continúa interminablemente en cuanto la obra sea leída» (cfr. Hillis Miller, *Theory now and then*, p. 118).

La disyunción radical entre gramática y retórica, entre poética y hermenéutica, entre código y texto, entre teoría y práctica de lectura, originó en los estudios literarios contemporáneos una tremenda conmoción, siendo la deconstrucción acusada de anarquismo interpretativo, de histrionismo crítico, etc. Como acontece con todos los movimientos y corrientes de teoría y crítica literarias, también entre los defensores y practicantes de la

deconstrucción se han verificado radicalismos, hipérboles y exhibicionismos estériles. No se puede ignorar, pues, que Paul de Man y Hillis Miller han subrayado y practicado, tanto en el plano teórico como en el plano crítico-hermenéutico, la necesidad del *rigor* y de la *ética* de la lectura.

La ética de la lectura consiste, antes que nada, en la atención prestada al texto, en el respeto y en el rigor con que se realiza la lectura de la obra. La comprensión, como afirma Paul de Man, «no es una versión de una única y universal Verdad que existiría como una esencia, una hipóstasis», sino que se puede hablar de la verdad relativa de una comprensión siempre que no se manipule ideológicamente el texto, siempre que no se omiten o acentúan por medio de paráfrasis ciertos elementos de un texto en detrimento de otros. El valor de una lectura se funda en el modo en que se respeta la autoridad del texto y en el modo en que se procura interpretar «tan exactamente como sea posible las oscilaciones del significado producidas por la irreductible naturaleza figurativa del lenguaje (cfr. Hillis Miller, *Theory now and then*, p. 206).

El lector, el intérprete y el profesor tienen que respetar la autoridad del texto y tienen que amar la lengua, la lengua del texto. Tienen que ser filólogos, en conformidad con el significado etimológico de la palabra. La exaltación de la *filología* por los deconstruccionistas tiene un profundo significado cultural en este tiempo de civilización de la imagen en que vivimos. Leer con amor, leer con rigor, exige tiempo, tranquilidad, lucidez y perspicacia. Y exige *libertad*, como acentúa Hillis Miller, pero es incompatible con cualquier forma de anarquía.

El rigor y la ética de la lectura deconstruccionista no son un ejercicio esteticista o puritano estérilmente realizado en la «prisión del lenguaje». Las articulaciones de la deconstrucción con la crítica marxista y la crítica feminista constituyen un testimonio muy fuerte sobre las potencialidades de la teoría y de las estrategias hermenéuticas de la deconstrucción. La opresión, la violencia y la injusticia se imponen, se justifican y perduran a través de los discursos, de los tropos, de los mecanismos retóricos que sus propias víctimas acaban por interiorizar...

PENSAMIENTO Y ENSAYO LITERARIO

José Ortega y Gasset (1883-1955), filósofo y ensayista nacido en Madrid, es el pensador más importante del siglo XX español. Estudia con los jesuitas en Málaga. En 1897 entra en la universidad, primero en Deusto y luego en Madrid, donde obtiene el doctorado. En 1905 prosigue sus estudios en Alemania (Leipzig, Berlín, Marburgo). En esta última ciudad recibe la influencia directa de neokantianos como Cohen y Natorp. En 1910, tras su regreso a España, obtiene la cátedra de Metafísica en Madrid e inicia una extraordinaria labor de pedagogía filosófica, en la universidad, y difusión intelectual, por medio del diario *El Sol* y la *Revista de Occidente*. Sus diferencias con la Dictadura de Primo de Rivera le fuerzan, en 1929, a dimitir provisionalmente de su cátedra. Más adelante, tras el levantamiento de Franco, comienza una etapa de errancia en el exilio: París, Holanda, Argentina y Portugal. En 1945 regresa a España. Durante sus últimos diez años da conferencias, funda el Instituto de Humanidades y viaja esporádicamente a Alemania, donde en 1950 debate con Heidegger. La obra de Ortega es amplia, poliédrica y desprovista de método, por mucho que quisieran asignarle un sistema: la filosofía de la razón vital. Tras el influjo neokantiano, fue el horizonte fenomenológico el más determinante para su mirada perspicaz e inquisitiva, capaz de reflexiones vivaces sobre antropología, sociología, metafísica, historia y estética. Dialogó extensamente con los clásicos del pensamiento europeo contemporáneo, y supo interpelar a los clásicos de la cultura occidental, desde Dante a Galileo, Goethe o Proust. Hizo suyo el problema de España, cuya identidad herida buscaba acomodo entre las ruinas de la decadencia de Occidente. Sus libros más sobresalientes son, quizá, *Meditaciones del Quijote* (1914), *España invertebrada* (1921), *La deshumanización del arte* (1925), *La rebelión de las masas* (1929), *En torno a Galileo* (1933), *Historia como sistema* (1940), *La idea de principio en Leibniz* (1947) y *¿Qué es filosofía?* (1958). Sus escritos sobre arte son muchos y dispersos. Destacó su potencia hermenéutica en el análisis de la pintura barroca española, especialmente sus juicios sobre Velázquez, en los que rentabiliza su conocimiento de la psicología gestaltista y sus lecturas de Wölfflin y Worringer, al tiempo que articula sabiamente el énfasis formalista en los problemas de la visualidad y el punto de vista («Sobre el punto de vista en las artes», 1924). Sus escritos sobre literatura revelan asimismo este perspectivismo fenomenológico. Ortega indaga siempre las formas del arte en el seno de la gigantomaquia (kantiana) entre subjetividad y objetualidad. Su intimidad con las estéticas de vanguardia europeas fue grande, y en particular con la española. En *La deshumanización del arte* expresa su consideración del nuevo arte artístico, en exceso lúdico e irónico, hostil al hombre, desrealizado, estilizado, entregado al gélido rigor de un terreno ultraterreno: «La poesía es el álgebra superior de las metáforas». Muy a su pesar, y pese a su sagacidad sociológica al diagnosticar la impopularidad del arte nuevo, el dictamen genérico de Ortega está apresado en un prejuicio decimonónico con raíces en el prestigio de la mímesis realista. Sus juicios son, sin duda, aplicables a ciertas formas de pintura y de poesía (el neogongorismo), pero no aciertan con la novela, que Ortega, admirador de Stendhal, quería limitada y psicológica. Sus diversos escritos sobre la novela fueron sabiamente refutados por Pío Baroja, en *La nave de los locos*, en una defensa de la novela permeable, porosa, multiforme y proteica. En cualquier caso, la importancia de Ortega para la teoría literaria es inescapable. Su inapetencia metodológica y su dispersión asistemática bien pudieran revelar una profunda reconciliación con la condición, lúcidamente retórica y/o extraviada, de todo pensar.

José Ortega y Gasset

La deshumanización del arte*

Comienza la deshumanización del arte

Con rapidez vertiginosa el arte joven se ha disociado en una muchedumbre de direcciones e intentos divergentes. Nada es más fácil que subrayar las diferencias entre unas producciones y otras. Pero esta acentuación de lo diferencial y específico resultará vacía si antes no se determina el fondo común que variamente, a veces contradictoriamente, en todas se afirma. Ya enseñaba nuestro buen viejo Aristóteles que las cosas diferentes se diferencian en lo que se asemejan, es decir, en cierto carácter común. Porque los cuerpos tienen todos color, advertimos que los unos tienen color diferente de los otros. Las especies son precisamente especificaciones de un género, y sólo las entendemos cuando las vemos modular en formas diversas su común patrimonio.

Las direcciones particulares del arte joven me interesan mediocremente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular. Pero a su vez, esta valoración mía de los nuevos productos artísticos no debe interesar a nadie. Los escritores que reducen su inspiración a expresar su estima o desestima por las obras de arte no debían escribir. No sirven para este arduo menester. Como *Clarín* decía de unos torpes dramaturgos, fuera mejor que dedicasen su esfuerzo a otras faenas; por ejemplo, a fundar una familia. ¿Que la tienen? Pues que funden otra.

Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética[1]. Frente a la pluralidad de direcciones especiales y de obras individuales, esa sensibilidad representa lo genérico y como el manantial de aquéllas. Esto es lo que parece de algún interés definir.

Y buscando la nota más genérica y característica de la nueva producción encuentro la tendencia a deshumanizar el arte. El párrafo anterior proporciona a esta fórmula cierta precisión.

Si al comparar un cuadro a la manera nueva con otro de 1860 seguimos el orden más sencillo, empezaremos por confrontar los objetos que en uno y otro están representados, tal vez un hombre, una casa, una montaña. Pronto

* Publicado originalmente en 1925 y recogido posteriormente en J. Ortega y Gasset, *Obras completas,* Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1983, tomo 3, pp. 364-377.

[1] Esta nueva sensibilidad no se da sólo en los creadores de arte, sino también en gente que es sólo público. Cuando he dicho que el arte nuevo es un arte para artistas, entendía por tales no sólo los que producen este arte, sino los que tienen la capacidad de percibir valores puramente artísticos.

se advierte que el artista de 1860 se ha propuesto ante todo que los objetos en su cuadro tengan el mismo aire y aspecto que tienen fuera de él, cuando forman parte de la realidad vivida o humana. Es posible que, además de esto, el artista de 1860 se proponga muchas otras complicaciones estéticas; pero lo importante es notar que ha comenzado por asegurar ese parecido. Hombre, casa y montaña son, al punto, reconocidos: son nuestros viejos amigos habituales. Por el contrario, en el cuadro reciente nos cuesta trabajo reconocerlos. El espectador piensa que tal vez el pintor no ha sabido conseguir el parecido. Mas también el cuadro de 1860 puede estar «mal pintado», es decir, que entre los objetos del cuadro y esos mismos objetos fuera de él, exista una gran distancia, una importante divergencia. Sin embargo, cualquiera que sea la distancia, los errores del artista tradicional señalan hacia el objeto «humano», son caídas en el camino hacia él y equivalen al «Esto es un gallo» con que el Orbaneja cervantino orientaba a su público. En el cuadro reciente acaece todo lo contrario: no es que el pintor yerre, y que sus desviaciones del «natural» (natural = humano) no alcancen a éste, es que señalan hacia un camino opuesto al que puede conducirnos hasta el objeto humano.

Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir. De la Gioconda se han enamorado muchos ingleses. Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No faltan en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos ultraobjetos[2]. Son sentimientos específicamente estéticos.

Se dirá que para tal resultado fuera más simple prescindir totalmente de esas formas humanas –hombre, casa, montaña– y construir figuras del todo originales. Pero esto es, en primer lugar, impracticable[3]. Tal vez

[2] El «ultraísmo» es uno de los nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad.

[3] Un ensayo se ha hecho en este sentido extremo (ciertas obras de Picasso), pero con ejemplar fracaso.

en la más abstracta línea ornamental vibra larvada una tenaz reminiscencia de ciertas formas «naturales». En segundo lugar –y ésta es la razón más importante–, el arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. En su fuga de lo humano no le importa tanto el término *ad quem,* la fauna heteróclita a que llega, como el término *a quo,* el aspecto humano que destruye. No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña, como la serpiente sale de su camisa. El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada.

Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfilar palabras sin nexo[4], o trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo «natural», y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime.

La «realidad» acecha constantemente al artista para impedir su evasión. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial! Ha de ser un Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujerío de Circe. Cuando logra escapar un momento a la perpetua asechanza no llevemos a mal en el artista un gesto de soberbia, un breve gesto a lo san Jorge, con el dragón yugulado a los pies.

Invitación a comprender

En la obra de arte preferida por el último siglo hay siempre un núcleo de realidad vivida, que viene a ser como sustancia del cuerpo estético. Sobre ella opera el arte, y su operación se reduce a pulir ese núcleo humano, a darle barniz, brillo, compostura o reverberación. Para la mayor parte de la gente tal estructura de la obra de arte es la más natural, es la única posible. El arte es reflejo de la vida, es la naturaleza vista al través de un temperamento, es la representación de lo humano, etc., etc. Pero es el caso que con no menor convicción los jóvenes sostienen lo contrario. ¿Por qué han de tener siempre hoy

[4] Que es lo que ha hecho la broma dadaísta. Puede irse advirtiendo (véase la nota anterior) cómo las mismas extravagancias y fallidos intentos del arte nuevo se derivan con cierta lógica de su principio orgánico. Lo cual demuestra *ex abundantia* que se trata, en efecto, de un movimiento unitario y lleno de sentido.

razón los viejos contra los jóvenes, siendo así que el mañana da siempre la razón a los jóvenes contra los viejos? Sobre todo, no conviene indignarse ni gritar. *Dove si grida non è vera scienza,* decía Leonardo de Vinzi; *Neque lugere neque indignari, sed intelligere,* recomendaba Spinoza. Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables, son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestros límites, nuestros confines, nuestra prisión. Poca es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más. Toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales. El horizonte es una línea biológica, un órgano viviente de nuestro ser; mientras gozamos de plenitud, el horizonte emigra, se dilata, ondula elástico casi al compás de nuestra respiración. En cambio, cuando el horizonte se fija es que se ha anquilosado y que nosotros ingresamos en la vejez.

No es tan evidente como suponen los académicos que la obra de arte haya de consistir, por fuerza, en un núcleo humano que las musas peinan y pulimentan. Esto es, por lo tanto, reducir el arte a la sola cosmética. Ya he indicado antes que la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato receptor. Un arte que nos proponga esa doble mirada será un arte bizco. El siglo XIX ha bizqueado sobremanera; por eso sus productos artísticos, lejos de representar un tipo normal de arte, son tal vez la máxima anomalía en la historia del gusto. Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad. Y ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética. De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama «voluntad de estilo». Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar. El realismo, en cambio, invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo. Por eso, el entusiasta de Zurbarán, no sabiendo qué decir, dice que sus cuadros tienen «carácter», como tienen carácter y no estilo Lucas o Sorolla, Dickens o Galdós. En cambio, el siglo XVIII, que tiene tan poco carácter, posee a saturación un estilo.

Sigue la deshumanización del arte

La gente nueva ha declarado «tabú» toda injerencia de lo humano en el arte. Ahora bien: lo humano, el repertorio de elementos que integran nuestro mundo habitual, posee una jerarquía de tres rangos. Hay primero el orden de las personas, hay luego el de los seres vivos, hay, en fin,

las cosas inorgánicas. Pues bien: el veto del arte nuevo se ejerce con una energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven.

Esto se advierte muy claramente en la música y la poesía.

Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación. «En la música –decía aún Nietzsche–, las pasiones gozan de sí mismas.» Wagner inyecta en el «Tristán» su adulterio con la Wesendonk y no nos deja otro remedio, si queremos complacernos en su obra, que volvernos durante un par de horas vagamente adúlteros. Aquella música nos compunge, y para gozar de ella tenemos que llorar, angustiarnos o derretirnos en una voluptuosidad espasmódica. De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama.

Eso es una deslealtad –diría un artista actual–. Eso es prevalerse de una noble debilidad que hay en el hombre, por la cual suele contagiarse del dolor o alegría del prójimo. Este contagio no es de orden espiritual, es una repercusión mecánica, como la dentera que produce el roce de un cuchillo sobre un cristal. Se trata de un efecto automático, nada más. No vale confundir la cosquilla con el regocijo. El romántico caza con reclamo; se aprovecha inhonestamente del celo del pájaro para incrustar en él los perdigones de sus notas. El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa. Y, mejor aún, si no llega. *Toute maîtrise jette le froid* (Mallarmé).

Yo creo que es bastante discreto el juicio del artista joven. El placer estético tiene que ser un placer inteligente. Porque entre los placeres, los hay ciegos y perspicaces. La alegría del borracho es ciega; tiene, como todo en el mundo, su causa: el alcohol, pero carece de motivo. El favorecido con un premio de la lotería también se alegra, pero con una alegría muy diferente; se alegra «de» algo determinado. La jocundia del borracho es hermética, está encerrada en sí misma, no sabe de dónde viene, y, como suele decirse, «carece de fundamento». El regocijo del premiado, en cambio, consiste precisamente en darse cuenta de un hecho que lo motiva y justifica. Se regocija porque ve un objeto en sí mismo regocijante. Es una alegría con ojos, que vive de su motivación y parece fluir del objeto hacia el sujeto[5].

[5] Causación y motivación son, pues, dos nexos completamente distintos. Las causas de nuestros estados de conciencia no existen para éstos: es preciso que la ciencia las averigüe. En cambio, el motivo de un sentimiento, de una volición, de una creencia, forma parte de éstos, es un nexo consciente.

Todo lo que quiere ser espiritual y no mecánico habrá de poseer este carácter perspicaz, inteligente y motivado. Ahora bien: la obra romántica provoca un placer que apenas mantiene conexión con su contenido. ¿Qué tiene que ver la belleza musical –que debe ser algo situado allá, fuera de mí, en el lugar donde el sonido brota–, con los derretimientos íntimos que en mí acaso produce, y en paladear los cuales el público romántico se complace? ¿No hay aquí un perfecto *quid pro quo*? En vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo; la obra ha sido sólo la causa y el alcohol de su placer. Y esto acontecerá siempre que se haga consistir radicalmente el arte en una exposición de realidades vividas. Éstas, sin remedio, nos sobrecogen, suscitan en nosotros una participación sentimental que impide contemplarlas en su pureza objetiva.

Ver es una acción a distancia. Y cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura. En su pantalla mágica las contemplamos desterradas, inquilinas de un astro inabordable y absolutamente lejanas. Cuando falta esa desrealización se produce en nosotros un titubeo fatal: no sabemos si vivir las cosas o contemplarlas.

Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos, nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluímos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro.

Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera. En cambio, la macabra burla cerina ha entusiasmado siempre a la plebe. Y nos hacemos de paso algunas preguntas impertinentes, con ánimo de no responderlas ahora. ¿Qué significa ese asco a lo humano en el arte? ¿Es, por ventura, asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o es más bien todo lo contrario; respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte? Pero ¿qué es esto de llamar al arte función subalterna, al divino arte, gloria de la civilización, penacho de la cultura, etc., etc.? Ya dije, lector, que se trataba de unas preguntas impertinentes. Queden, por ahora, anuladas.

El melodrama llega en Wagner a la más desmesurada exaltación. Y como siempre acaece, al alcanzar una forma su máximo, se inicia su conversión en la contraria. Ya en Wagner la voz humana deja de ser protagonista y se sumerge en el griterío cósmico de los demás instrumentos. Pero era inevitable una conversión más radical. Era forzoso estirpar de la música los sentimientos privados, purificarla en una ejemplar objetiva-

ción. Ésta fue la hazaña de Debussy. Desde él es posible oír música serenamente, sin embriaguez y sin llanto. Todas las variaciones de propósito que en estos últimos decenios ha habido en el arte musical pisan sobre el nuevo terreno ultraterreno genialmente conquistado por Debussy. Aquella conversión de lo subjetivo a lo objetivo es de tal importancia, que ante ella desaparecen las diferenciaciones ulteriores. Debussy deshumanizó la música, y por ello data de él la nueva era del arte sonoro.

La misma peripecia aconteció en el lirismo. Convenía libertar la poesía, que, cargada de materia humana, se había convertido en un grave, e iba arrastrando sobre la tierra, hiriéndose contra los árboles y las esquinas de los tejados como un globo sin gas. Mallarmé fue aquí el libertador que devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente. Él mismo, tal vez, no realizó su ambición, pero fue el capitán de las nuevas exploraciones etéreas, que ordenó la maniobra decisiva: soltar lastre.

Recuérdese cuál era el tema de la poesía en la centuria romántica. El poeta nos participaba lindamente sus emociones privadas de buen burgués; sus penas grandes y chicas, sus nostalgias, sus preocupaciones religiosas o políticas y, si era inglés, sus ensoñaciones tras de la pipa. Con unos u otros medios aspiraba a envolver en patetismo su existencia cotidiana. El genio individual permitía que, en ocasiones, brotase en torno al núcleo humano del poema una fotosfera radiante, de más sutil materia –por ejemplo en Baudelaire–. Pero este resplandor era impremeditado. El poeta quería siempre ser un hombre.

—¿Y esto parece mal a los jóvenes? –pregunta con deprimida indignación alguien que no lo es–. ¿Pues qué quieren? ¿Que el poeta sea un pájaro, un ictiosaurio, un dodecaedro?

No sé, no sé; pero creo que el poeta joven, cuando poetiza, se propone simplemente ser poeta. Ya veremos cómo todo el arte nuevo, coincidiendo en esto con la nueva ciencia, con la nueva política, con la nueva vida, en fin, repugna ante todo la confusión de fronteras. Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra –piensan o, al menos sienten–. No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de «auctor», el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio.

Mallarmé fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser un poeta. Como él mismo dice, «rehusó los materiales naturales» y compuso pequeños objetos líricos, diferentes de la fauna y la flora humanas. Esta poesía no necesita ser «sentida», porque, como no hay en ella nada humano, no hay en ella nada patético. Si se habla de una mujer es de la «mujer ninguna», y

si suena una hora es «la hora ausente del cuadrante». A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital, y nos presenta figuras tan extraterrestres, que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisionamías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Solo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderas protagonistas de la empresa lírica. Esa pura voz anónima, mero substrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante.

Por todas partes salimos a lo mismo: huida de la persona humana. Los procedimientos de la deshumanización son muchos. Tal vez hoy dominan otros muy distintos de los que empleó Mallarmé, y no se me oculta que a las páginas de éste llegan todavía vibraciones y estremecimientos románticos. Pero lo mismo que la música actual pertenece a un bloque histórico que empieza con Debussy, toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé. El enlace con uno y otro nombre me parece esencial si, elevando la mirada sobre las indentaciones marcadas por cada inspiración particular, se quiere buscar la línea de un nuevo estilo.

Es muy difícil que a un contemporáneo menor de treinta años le interese un libro donde, so pretexto de arte, se le refieran las idas y venidas de unos hombres y unas mujeres. Todo eso le sabe a sociología, a psicología y lo aceptaría con gusto si, no confundiendo las cosas, se le hablase sociológicamente o psicológicamente de ello. Pero el arte para él es otra cosa.

La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas.

El «tabú» y la metáfora

La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado.

Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es. Lo más que podemos hacer es sumar o restar unas cosas de otras. Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingrávidas.

Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla.

La metafora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades.

Cuando recientemente se preguntó un psicólogo cuál pueda ser el origen de la metáfora, halló sorprendido que una de sus raíces está en el es-

píritu del «tabú»[6]. Ha habido una época en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico. Durante ella se siente la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles. El animal más frecuente en el país, y de que depende la sustentación, adquiere un prestigio sagrado. Esta consagración trae consigo la idea de que no se le puede tocar con las manos. ¿Qué hace entonces para comer el indio Lillooet? Se pone en cuclillas y cruza las manos bajo sus nalgas. De este modo puede comer, porque las manos bajo las nalgas son metafóricamente unos pies. He aquí un tropo de acción, una metáfora elemental previa a la imagen verbal y que se origina en el afán de evitar la realidad.

Y como la palabra es para el hombre primitivo un poco la cosa misma nombrada, sobreviene el menester de no nombrar el objeto tremendo sobre que ha recaído «tabú». De aquí que se designe con el nombre de otra cosa, mentándolo en forma larvada y subrepticia. Así el polinesio, que no debe nombrar nada de lo que pertenece al rey, cuando ve arder las antorchas en su palacio-cabaña, tiene que decir: «El rayo arde en las nubes del cielo». He aquí la elusión metafórica.

Obtenido en esta forma tabuista, el instrumento metafórico puede luego emplearse con los fines más diversos. Uno de éstos, el que ha predominado en la poesía, era ennoblecer el objeto real. Se usaba de la imagen similar con intención decorativa, para ornar y recamar la realidad amada. Sería curioso inquirir si en la nueva inspiración poética, al hacerse la metáfora sustancia y no ornamento, cabe notar un raro predominio de la imagen denigrante que, en lugar de ennoblecer y realzar, rebaja y veja a la pobre realidad. Hace poco leía en un poeta joven que el rayo es un metro de carpintero y los árboles infolies del invierno escobas para barrer el cielo. El arma lírica se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina.

Supra e infrarrealismo

Pero si es la metáfora el más radical instrumento de deshumanización, no puede decirse que sea el único. Hay innumerables de alcance diverso.

Uno, el más simple, consiste en un simple cambio de la perspectiva habitual. Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes. Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida.

[6] Véase Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, 1919.

Éste es el nexo latente que une las maneras de arte nuevo en apariencia más distantes. Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera –no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida– son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.

Ramón puede componer todo un libro sobre los senos –alguien le ha llamado «nuevo Colón que navega hacia hemisferios»– o sobre el circo, o sobre el alba, o sobre el Rastro o la Puerta del Sol. El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos. Giraudoux, Morand, etc., son, en varia modulación, gentes del mismo equipo lírico.

Esto explica que los dos últimos fuesen tan estusiastas de la obra de Proust, como en general, aclara el placer que este escritor, tan de otro tiempo, proporciona a la gente nueva. Tal vez lo esencial que el latifundio de su libro tiene de común con la nueva sensibilidad, es el cambio de perspectiva: desdén hacia las antiguas formas monumentales del alma que describía la novela, e inhumana atención a la fina estructura de los sentimientos, de las relaciones sociales, de los caracteres.

La vuelta del revés

Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. Esto implica sencillamente que la intención estética ha cambiado de signo, que se ha vuelto del revés. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res* poética. Pero esta inversión del proceso estético no es exclusiva del menester metafórico, sino que se verifica en todos los órdenes y con todos los medios hasta convertirse en un cariz general –como tendencia[7]– de todo el arte al uso.

La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos de lo real sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos. Son como el belvedere desde el cual vemos el mundo. Decía muy bien Goethe que cada nuevo concepto es como un nuevo órgano que surgiese en nosotros. Con las ideas, pues, vemos las cosas, y en la actitud natural de la mente, no nos damos cuenta de aquél-

[7] Sería enojoso repetir, bajo cada una de estas páginas, que cada uno de los rasgos subrayados por mí como esenciales al arte nuevo han de entenderse en el sentido de propensiones predominantes y no de atribuciones absolutas.

llas, lo mismo que el ojo al mirar no se ve a sí mismo. Dicho de otro modo, pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad; el movimiento espontáneo de la mente va de los conceptos al mundo.

Pero es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda ésta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con que intentamos llegar a la realidad. Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Ésta es la propensión nativa, «humana».

Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son –meros esquemas subjetivos– y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro –en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas–, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar –falsificar ingenuamente–. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo.

El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando en verdad, y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática selección, caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a ésta, el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable. El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro –una irrealidad.

El expresionismo, el cubismo, etc., han sido en varia medida, intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos.

No obstante sus tosquedades y la basteza continua de su materia, ha sido la obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, tal vez la única en este último tiempo que provoca la meditación del aficionado a estética del drama. Es ella un claro ejemplo de esa inversión del tema artístico que procuro describir. Nos propone el teatro tradicional que en sus personajes veamos personas y en los aspavientos de aquéllos la expresión de un drama «humano». Aquí, por el contrario, se logra interesarnos por unos personajes como tales personajes; es decir, como ideas o puros esquemas.

Cabría afirmar que es éste el primer «drama de ideas», rigorosamente hablando, que se ha compuesto. Los que antes se llamaban así no eran

tales dramas de ideas, sino dramas entre pseudopersonas que simbolizan ideas. En los *Seis personajes*, el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado: en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada. Al mismo tiempo se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida. Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar –esto es, en primer plano– la ficción teatral misma, como tal ficción. Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta.

Jorge Luis Borges (1899-1986) es el más universal de los escritores argentinos y una de las máximas figuras de la literatura en lengua española del siglo XX. Nacido en Buenos Aires, ciudad de cuya Biblioteca Nacional llegó a ser director, cursó sus primeros estudios en Ginebra y en su juventud –bajo el declarado influjo del expresionismo alemán– simpatizó con los poetas ultraístas españoles. De educación bilingüe (angloespañola) y cosmopolita, vocacionalmente europea, sin renunciar por ello a la fascinación por lo oriental, Borges es autor de una obra proteica en la que poesía, relato, ensayo, crítica y traducción no son sino variaciones sobre una misma escritura que cuestiona sus propios límites y borra las fronteras imaginarias que se alzan entre la realidad y la ficción. Narrador un tanto tardío, sus relatos traman con frecuencia fábulas metafísicas que se sirven de los temas y los géneros más dispares (fantástico, policiaco, biográfico, histórico, mitológico...) con el propósito unas veces de reflexionar escéptica o irónicamente sobre la frágil pretensión de conocimiento que encierran la literatura y la filosofía, y otras de ensanchar ilimitadamente las posibilidades combinatorias de que provee la imaginación poética. Las narraciones y los ensayos de Borges no sólo han sido objeto de culto para los escritores posmodernos europeos y americanos, sino también textos totémicos que, canonizados inicialmente por la *nouvelle critique* francesa, han influido desde los años sesenta en la teoría literaria y el pensamiento filosófico internacionales. Maestro del ensayo ficticio y del pastiche narrativo, gurú ciego y clarividente de múltiples heterodoxias, Borges irrumpió en el panorama literario de entreguerras con títulos como *Inquisiciones* (1925), *Historia universal de la infamia* (1935) o *Historia de la eternidad* (1936); creaciones de género inclasificable que preludian otras obras suyas esenciales como *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *Otras Inquisiciones* (1952), *El Hacedor* (1960), *El Informe de Brodie* (1970) o *El libro de arena* (1975).

Jorge Luis Borges

De las alegorías a las novelas*

Para todos nosotros, la alegoría es un error estético. (Mi primer propósito fue escribir «no es otra cosa que un error de la estética», pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría.) Que yo sepa, el género alegórico ha sido analizado por Schopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung,* I, 50), por De Quincey (*Writings,* XI, 198), por Francesco De Santis (*Storia della letteratura italiana,* VII), por Croce (*Estetica,* 39) y por Chesterton (*G. F. Watts,* 83); en este ensayo me limitaré a los dos últimos. Croce niega el arte alegórico, Chesterton lo vindica; opino que la razón está con aquél, pero me gustaría saber cómo pudo gozar de tanto favor una forma que nos parece injustificable.

Las palabras de Croce son cristalinas; básteme repetirlas en español: «Si el símbolo es concebido como inseparable de la intuición artística, es sinónimo de la intuición artística, es sinónimo de la intuición misma, que siempre tiene carácter ideal. Si el símbolo es concebido separable, si por un lado puede expresarse el símbolo y por otro la cosa simbolizada, se recae en el error intelectualista; el supuesto símbolo es la exposición de un concepto abstracto, es una alegoría, es ciencia, o arte que remeda la ciencia. Pero también debemos ser justos con lo alegórico y advertir que en algunos casos éste es inocuo. De la *Jerusalén libertada* puede extraerse cualquier moralidad; del *Adonis,* de Marino, poeta de la lascivia, la reflexión de que el placer desmesurado termina en el dolor; ante una estatua, el escultor puede colocar un cartel diciendo que ésta es la Clemencia o la Bondad. Tales alegorías agregadas a una obra conclusa, no la perjudican. Son expresiones que extrínsecamente se añaden a otras expresiones. A la *Jerusalén* se añade una página en prosa que expresa otro pensamiento del poeta; al *Adonis,* un verso o una estrofa que expresa lo que el poeta quiere dar a entender; a la estatua, la palabra *clemencia* o la palabra *bondad*». En la página 222 del libro *La poesía* (Bari, 1946), el tono es más hostil: «La alegoría no es un modo directo de manifestación espiritual, sino una suerte de escritura o de criptografía».

Croce no admite diferencia entre el contenido y la forma. Ésta es aquél y aquél es ésta. La alegoría le parece monstruosa porque aspira a cifrar en una forma dos contenidos: el inmediato o literal (Dante, guiado por Virgilio, llega a Beatriz) y el figurativo (el hombre finalmente llega a la fe, guiado por la razón). Juzga que esa manera de escribir comporta laboriosos enigmas.

---

* Publicado originalmente en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, el 7 de agosto de 1949 y recogido posteriormente en J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, pp. 211-215.

Chesterton, para vindicar lo alegórico, empieza por negar que el lenguaje agote la expresión de la realidad. «El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal... Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo.» Declarado insuficiente el lenguaje, hay lugar para otros; la alegoría puede ser uno de ellos, como la arquitectura o la música. Está formada de palabras, pero no es un lenguaje del lenguaje, un signo de otros signos de la virtud valerosa y de las iluminaciones secretas que indica esa palabra. Un signo más preciso que el monosílabo, más rico y más feliz.

No sé muy bien cuál de los eminentes contradictores tiene razón; sé que el arte alegórico pareció alguna vez encantador (el laberíntico *Roman de la Rosa*, que perdura en doscientos manuscritos, consta de veinticuatro mil versos) y ahora es intolerable. Sentimos que, además de intolerable, es estúpido y frívolo. Ni Dante, que figuró la historia de su pasión en la *Vita nuova*; ni el romano Boecio, redactando en la torre de Pavía, a la sombra de la espada de su verdugo, el *De consolatione*, hubieran entendido ese sentimiento. ¿Cómo explicar esta discordia sin recurrir a una petición de principio sobre gustos que cambian?

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón. George Henry Lewes ha opinado que el único debate medieval que tiene algún valor filosófico es el de nominalismo y realismo; el juicio es temerario, pero destaca la importancia de esa controversia tenaz que una sentencia de Porfirio, vertida y comentada por Boecio, provocó a principios del siglo IX, que Anselmo y Roscelino mantuvieron a fines del siglo XI y que Guillermo de Occam reanimó en el siglo XIV.

Como es de suponer, tantos años multiplicaron hacia lo infinito las posiciones intermedias y los distingos; cabe, sin embargo, afirmar que para el realismo lo primordial eran los universales (Platón diría las ideas, las formas; nosotros, los conceptos abstractos), y para el nominalismo, los individuos. La historia de la filosofía no es un vano museo de distracciones y de juegos verbales; verosímilmente, las dos tesis corresponden a dos maneras de intuir la realidad. Maurice de Wulf escribe: «El ultrarrrealismo recogió las primeras adhesiones. El cronista Heriman (siglo XI) denomina *antiqui doctores* a los que enseñan la dialéctica *in re;* Abelardo habla de ella como una antigua doctrina, y hasta el fin del siglo XII se aplica a sus adversarios el nombre de *moderni*». Una tesis ahora inconcebible pareció evidente en el siglo IX, y de algún modo perduró hasta el siglo XIV. El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa. Tratemos de entender, sin embargo, que para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos (cuya más clara manifestación es quizá el cuádruple sistema de Erígena) ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Ésta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico.

El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio *E con gli occulti ferri i Tradimenti* («Y con hierros ocultos las Tradiciones»), y lo repitió de este modo: *The smyler with the knyf under the cloke* («El que sonríe, con el cuchillo, bajo la capa»). El original está en el séptimo libro de la *Teseida*; la versión inglesa, en el *Knightes Tale.*

MARÍA ZAMBRANO (1904-1991), filósofa y ensayista española natural de Vélez-Málaga, fue en su juventud profesora de la Universidad de Madrid, en la que estudió bajo la égida de José Ortega y Gasset. La Guerra Civil española la llevó en 1939 a un largo exilio que habría de afectar medularmente a su sensibilidad filosófica y literaria, marcada por un insobornable compromiso a favor de la libertad y la dignidad humanas. A esta circunstancia traumática está igualmente ligado el itinerario académico e intelectual de Zambrano, cuyo talento fue acogido con entusiasmo y generosidad por los círculos culturales y las instituciones universitarias de México, Cuba y Puerto Rico. Tras una prolongada estancia en distintos países hispanoamericanos, vivió en Italia, Francia y Suiza hasta su retorno definitivo a España en 1984. La obra de Zambrano representa una de las mayores consecuciones del pensamiento filosófico español contemporáneo, tal vez sólo equiparable a la de otros dos «astros patrios» de la generación anterior: Unamuno y Ortega. De un temperamento singular y visionario –que terminó por alejarla de la un tanto prusiana autoridad «raciovitalista» del maestro–, su filosofía deja entrever oblicuamente atisbos fenomenológicos y existencialistas en contrapunto con el intenso ascendiente de la tradición literaria española de sesgo espiritual (sobre todo sanjuanista y molinosista). En este sentido, su pensamiento puede caracterizarse como un *realismo místico* que busca ahondar en las raíces poéticas de la existencia real y de la experiencia humana. Esta tarea de reconducir el discurso filosófico a un pensamiento poético originario no sólo se manifiesta en el diálogo constante que la obra de Zambrano mantiene con los mitos trágicos antiguos y los arquetipos literarios modernos (Edipo, Antígona, Diotima, Hamlet, D. Quijote, etc.), sino también en su permanente atención a los poetas españoles e hispanoamericanos de su tiempo (de Cernuda y Lezama a Valente), que no han dejado de reconocer en sus textos una fuente de inspiración. Ensayista de estilo peculiar y magnético que a menudo bordea lo conceptual, Zambrano es autora de una larga lista de obras que forman parte de la mejor literatura filosófica española del siglo XX: *Filosofía y poesía* (1939), *La agonía de Europa* (1945), *Hacia un saber sobre el alma* (1950), *El hombre y lo divino* (1955), *Persona y democracia* (1958), *El sueño creador* (1965), *Claros del bosque* (1977) o *De la aurora* (1986).

María Zambrano

Pensamiento y poesía*

A pesar de que en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida. Y su doble tirón puede ser la causa de algunas vocaciones malogradas y de mucha angustia sin término anegada en la esterilidad.

Pero hay otro motivo más decisivo de que no podamos abandonar el tema y es que hoy la poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método.

Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar «la condenación de la poesía»; inaugurándose en el mundo de Occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento consumó su «toma de poder», la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía.

No tratamos de hacer aquí la historia de estas alternativas, aunque ya sería de gran necesidad, sobre todo estudiando sus íntimas conexiones con el resto de los fenómenos que imprimen carácter a una época. Antes de acometer tal empresa vale más esclarecer el fondo del dramático conflicto que motiva tales cambios; vale más atender a la lucha que existe

---

* Publicado originalmente en M. ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, México, 1939, reeditado posteriormente en Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares / Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 13-25.

entre filosofía y poesía y definir un poco los términos del conflicto en que un ser necesitado de ambas se debate. Vale, sí, la pena manifestar la razón de la doble necesidad irrenunciable de poesía y de pensamiento y el horizonte que se vislumbra como salida del conflicto. Horizonte que de no ser una alucinación nacida de una singular avidez, de un obstinado amor que sueña una reconciliación más allá de la disparidad actual, sería sencillamente la salida a un mundo nuevo de vida y conocimiento.

«En el principio era el verbo», el logos, la palabra creadora y ordenadora, que pone en movimiento y legisla. Con estas palabras, la más pura razón cristiana viene a engarzarse con la razón filosófica griega. La venida a la tierra de una criatura que llevaba en su naturaleza una contradicción extrema, impensable, de ser a la vez divino y humano, no detuvo con su divino absurdo el camino del logos platónico-aristotélico, no rompió con la fuerza de la razón, con su primacía. A pesar de la «locura de la sabiduría» flagelante de san Pablo, la razón como última raíz del universo seguía en pie. Algo nuevo sin embargo había advenido: la razón, el logos era creador, frente al abismo de la nada; era la palabra de quien lo podía todo hablando. Y el logos quedaba situado más allá del hombre y más allá de la naturaleza, más allá del ser y de la nada. Era el principio más allá de todo lo principiado.

¿Qué raíz tienen en nosotros pensamiento y poesía? No queremos de momento definirlas, sino hallar la necesidad, la extrema necesidad que vienen a colmar las dos formas de la palabra. ¿A qué amor menesteroso vienen a dar satisfacción? ¿Y cuál de las dos necesidades es la más profunda, la nacida en zonas más hondas de la vida humana? ¿Cuál la más imprescindible?

Si el pensamiento nació de la admiración solamente, según nos dicen textos venerables[1] no se explica con facilidad que fuera tan prontamente a plasmarse en forma de filosofía sistemática; ni tampoco haya sido una de sus mejores virtudes la de la abstracción, esa idealidad conseguida en la mirada, sí, más un género de mirada que ha dejado de ver las cosas. Porque la admiración que nos produce la generosa existencia de la vida en torno nuestro no permite tan rápido desprendimiento de las múltiples maravillas que la suscitan. Y al igual que la vida, esta admiración es infinita, insaciable y no quiere decretar su propia muerte.

Pero, encontramos en otro texto venerable –más venerable por su triple aureola de la filosofía, la poesía y... la «Revelación»–, otra raíz de donde nace la filosofía: se trata del pasaje del libro VII de la *República*, en que Platón presenta el «mito de la caverna». La fuerza que origina la filosofía allí es la violencia. Y ahora ya, sí, admiración y violencia juntas como fuerzas contrarias que no se destruyen, nos explican ese primer

[1] ARISTÓTELES, *Metafísica*, L. I. 982b.

momento filosófico en el que encontramos ya una dualidad y, tal vez, el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse enseguida para liberarse de ellas. Diríase que el pensamiento no toma la cosa que ante sí tiene más que como pretexto y que su primitivo pasmo se ve enseguida negado y quién sabe si traicionado, por esta prisa de lanzarse a otras regiones, que le hacen romper su naciente éxtasis. La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento. ¿Qué fuerza es ésa que la desgarra? ¿Por qué la violencia, la prisa, el ímpetu de desprendimiento?

Y así vemos ya más claramente la condición de la filosofía: admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia. Y aquí empieza ya el afanoso camino, el esfuerzo metódico por esta captura de algo que no tenemos, y necesitamos tener, con tanto rigor, que nos hace arrancarnos de aquello que tenemos ya sin haberlo perseguido.

Con esto solamente sin señalar por el momento cuál sea el origen y significación de la violencia, ya es suficiente para que ciertos seres de aquellos que quedaron prendidos en la admiración originaria, en el primitivo *zaumasein* no se resignen ante el nuevo giro, no acepten el camino de la violencia. Algunos de los que sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua, no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja y otra agua más verdaderas. No, no todos fueron por el camino de la verdad trabajosa y quedaron aferrados a lo presente e inmediato, a lo que regala su presencia y dona su figura, a lo que tiembla de tan cercano; ellos no sintieron violencia alguna o quizá no sintieron esa forma de violencia, no se lanzaron a buscar el trasunto ideal, ni se dispusieron a subir con esfuerzo el camino que lleva del simple encuentro con lo inmediato hasta aquello permanente, idéntico, Idea. Fieles a las cosas, fieles a su primitiva admiración extática, no se decidieron jamás a desgarrarla; no pudieron, porque la cosa misma se había fijado ya en ellos, estaba impresa en su interior. Lo que el filósofo perseguía lo tenía ya dentro de sí, en cierto modo, el poeta; de cierto modo, sí, de qué diferente manera.

¿Cuál era esta diferente manera de tener ya la cosa, que hacía justamente que no pudiera nacer la violencia filosófica?, ¿y que sí producía por el contrario, un género especial de desasosiego y una plenitud inquietante, casi aterradora? ¿Cuál era este poseer dulce e inquieto que calma y no basta? Sabemos que se llamó poesía y ¿quién sabe si algún otro nombre borrado? Y desde entonces el mundo se dividiera, surcado por dos caminos. El camino de la filosofía, en el que el filósofo impulsado por el violento amor a lo que buscaba abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión total, en una primera renuncia. El ascetismo había sido descubierto como instru-

mento de este género de saber ambicioso. La vida, las cosas, serían exprimidas de una manera implacable; casi cruel. El pasmo primero será convertido en persistente interrogación; la inquisición del intelecto ha comenzado su propio martirio y también el de la vida.

El otro camino es el del poeta. El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible. Los límites se alteraban de tal modo que acababa por no haberlos. Los límites de lo que descubre el filósofo, en cambio, se van precisando y distinguiendo de tal manera que se ha formado ya un mundo con su orden y perspectiva, donde ya existe el principio y lo «principiado»; la forma y lo que está bajo ella.

El camino de la filosofía es el más claro, el más seguro; la Filosofía ha vencido en el conocimiento pues que ha conquistado algo firme, algo tan verdadero, compacto e independiente que es absoluto, que en nada se apoya y todo viene a apoyarse en él. La aspereza del camino y la renuncia ascética ha sido largamente compensada.

En Platón el pensamiento, la violencia por la verdad, ha reñido tan tremenda batalla como la poesía; se siente su fragor en innumerables pasajes de sus diálogos, diálogos dramáticos donde luchan las ideas, y bajo ellas otras luchas aún mayores se adivinan. La mayor quizá es la de haberse decidido por la filosofía quien parecía haber nacido para la poesía. Y tan es así, que en cada diálogo pasa siquiera rozándola, comprobando su razón, su justicia, su fortaleza. Mas también es ostensible, que en los pasajes más decisivos, cuando parece agotado ya el camino de la dialéctica y como un más allá de las razones, irrumpe el mito poético. Así, en la *República*, en el *Banquete*, en el *Fedón*... de tal manera que al acabar la lectura de este último, el más sobrecogedor y dramático de todos, nos queda la duda acerca de la íntima verdad de Sócrates. Y la idea del maestro callejero, su vocación de pensador trotacalles, vacila. ¿Cuál era su íntimo saber, cuál la fuente de su sabiduría, cuál la fuerza que mantuvo tan bella y clara su vida? El que dice que «la filosofía es una preparación para la muerte», abandona la filosofía al llegar a sus umbrales y pisándolos ya casi, hace poesía y burla. ¿Es que la verdad era otra? ¿Tocaba ya alguna verdad más allá de la filosofía, una verdad que solamente podía ser revelada por la belleza poética; una verdad que no puede ser demostrada, sino sólo sugerida por ese *más* que expande el misterio de la belleza sobre las razones? ¿O es que las verdades últimas de la vida, las de la muerte y el amor, son aunque perseguidas halladas al fin, por donación, por hallazgo venturoso, por lo que después se llamará «gracia» y que ya en griego lleva su hermoso nombre, *jaries, carites*?

En todo caso Sócrates con su misterioso «demonio» interior y su clara muerte, y Platón con su filosofía, parecen sugerir que un pensar puro, sin mezcla poética alguna, no había hecho sino empezar. Y lo que pudiera ser una «pura» filosofía no contaba aún con fuerzas suficientes para abordar los temas más decisivos, que a un hombre alerta de su tiempo se le presentaban.

La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. ¿Es que acaso al poeta no le importa la unidad? ¿Es que se queda apegado vagabundamente –inmoralmente– a la multiplicidad aparente, por desgana y pereza, por falta de ímpetu ascético para perseguir esa amada del filósofo: la unidad?

Con esto tocamos el punto más delicado quizá de todos: el que proviene de la consideración «unidad-heterogeneidad». Hemos apuntado en las líneas que anteceden, las divergencias del camino al dirigirse el filósofo hacia el ser oculto tras las apariencias, y al quedarse el poeta sumido en estas apariencias. El ser había sido definido con unidad ante todo, por eso estaba oculto, y esa unidad era, sin duda, el imán suscitador de la violencia filosófica. Las apariencias se destruyen unas a otras, están en perpetua guerra, quien vive en ellas, perece. Es preciso «salvarse de las apariencias», primero, y salvar después las apariencias mismas: resolverlas, volverlas coherentes con esa invisible unidad. Y quien ha alcanzado la unidad ha alcanzado también todas las cosas que son, pues en cuanto que son participan de ella o en cuanto que son, son unas. Quien tiene pues la unidad lo tiene todo. ¿Cómo no explicarse la urgencia del filósofo, la violencia terrible que le hace romper las cadenas que le amarran a la tierra y a sus compañeros; qué ruptura no estaría justificada por esta esperanza de poseerlo todo, todo? Si Platón nos resulta tan seductor en el «Mito de la Caverna» es, ni más ni menos, porque en él nos descubre la esperanza de la filosofía, la esperanza que es la justificación última, total. La esperanza de la filosofía, mostrándonos que la tiene, pues religión, poesía y hasta esa forma especial de la poesía que es la tragedia son formas de la esperanza, mientras la filosofía queda desesperanzada, desolada más bien. Y no han hecho, tal vez, otra cosas los más altos filósofos; al final de sus cadenas de razones hechas para romper las cadenas del mundo y de la naturaleza, hay algo que las rompe a ellas también y que se llama a veces vida teorética, a veces «amor del *intelectualis*», a veces «autonomía de la persona humana».

Hay que salvarse de las apariencias, dice el filósofo, por la unidad, mientras el poeta se queda adherido a ellas, a las seductoras apariencias. ¿Cómo puede, si es hombre, vivir tan disperso?

Asombrado y disperso es el corazón del poeta –«mi corazón latía, atónito y disperso»[2]–. No cabe duda de que este primer momento de asombro se prolonga mucho en el poeta, pero no nos engañemos creyendo que es su estado permanente del que no puede salir. No, la poesía tiene también su vuelo; tiene también su unidad, su trasmundo.

De no tener vuelo el poeta, no habría poesía, no habría palabra. Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también, una liberación de quien la dice. Quien habla aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad, pues que embebido en el puro pasmo, prendido a lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque este decir sea un cantar.

Y ya hemos mentado algo afín, muy afín de la poesía, pues que anduvieron mucho tiempo juntas, la música. Y en la música es donde más suavemente resplandece la unidad. Cada pieza de música es una unidad y sin embargo sólo está compuesta de fugaces instantes. No ha necesitado el músico echar mano de un ser oculto e idéntico a sí mismo, para alcanzar la transparente e indestructible unidad de sus armonías. No es la misma sin duda, la unidad del ser a que aspira el filósofo a esta unidad asequible que alcanza la música. Por el pronto esta unidad de la música está ya ahí realizada, es una unidad de creación; con lo disperso y pasajero se ha construido algo uno, eterno. Así el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. El poeta no ejerció violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias y sin violencia alguna también logró la unidad. Al igual que la multiplicidad primero, le fue donada, graciosamente, por obra de las carites.

Pero hay, por el pronto, una diferencia; así como el filósofo, si alcanzara la unidad del ser, sería una unidad absoluta, sin mezcla de multiplicidad alguna, la unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda. De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía. Pero aun esta unidad lograda aunque completa, parece siempre gratuita en oposición a la unidad filosófica tan ahincadamente perseguida.

El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo, hemos dicho. Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna.

[2] Antonio Machado.

Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada.

Aparición, presencia que tiene su trasmundo en que apoyarse. La matemática sostiene al canto. ¿No tendrá la poesía también su trasmundo, su más allá en que apoyarse, su matemática?

Así es, sin duda: el poeta alcanza su unidad en el poema más pronto que el filósofo. La unidad de la poesía baja enseguida a encarnarse en el poema y por ello se consume aprisa. La comunicación entre el logos poético y la poesía concreta y viva es más rápida y más frecuente; el logos de la poesía es de un consumo inmediato, cotidiano; desciende a diario sobre la vida, tan a diario que, a veces, se la confunde con ella. Es el logos que se presta a ser devorado, consumido; es el logos disperso de la misericordia que va a quien la necesita, a todos los que lo necesitan. Mientras que el de la filosofía es inmóvil, no desciende y sólo es asequible a quien puede alcanzarlo por sus pasos.

«Todos los hombres tienen por naturaleza deseo de saber», dice Aristóteles al comienzo de su *Metafísica*, justificando así de antemano este «saber que se busca». Mas, pasando por alto que en efecto todos los hombres necesiten este saber, se presenta en seguida la pregunta en que pedimos cuenta a la filosofía. ¿Cómo si todos te necesitan, tan pocos son los que te alcanzan?

¿Es que alguna vez la Filosofía ha sido a todos, es que en algún tiempo el logos ha amparado la endeble vida de cada hombre? Si hemos de hacer caso de lo que dicen los propios filósofos, sin duda que no, mas es posible que más allá de ellos mismos, haya sido en alguna dimensión, en alguna manera. En alguna manera, en algo sin duda muy vivo y muy valioso que ahora cuando aparece destruido –con inconsciente despreocupación de algunos «filósofos» a quienes parece dejar indiferente el que la filosofía sirva ahora–, cuando vemos su vacío en la vida del hombre, es cuando más nos damos cuenta.

Pero, con la poesía, en cambio, no cabe esta cuestión. La poesía humildemente no se planteó a sí misma, no se estableció a sí misma, no comenzó diciendo que todos los hombres naturalmente necesitan de ella. Y es una y es distinta para cada uno. Su unidad es tan elástica, tan coherente que puede plegarse, ensancharse y casi desaparecer; desciende hasta su carne y su sangre, hasta su sueño.

Por eso la unidad a que el poeta aspira está tan lejos de la unidad hacia la que se lanza el filósofo. El filósofo quiere lo uno, sin más, por encima de todo.

Y es porque el poeta no cree en la verdad, en esa verdad que presupone que hay cosas que son y cosas que no son y en la correspondencia verdad y engaño. Para el poeta no hay engaño, sino es el único de excluir por mentirosas ciertas palabras. De ahí que frente a un hombre de pensamiento el poeta produzca la impresión primera de ser un escéptico. Mas, no es así: ningún poeta puede ser escéptico, ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo. ¿Y no se habrá querido para eso el todo: para poder ser poseído, abarcado, dominado? Algunos indicios hay de ello.

Sea o no así, el «todo» del poeta es bien diferente, pues no es el todo como horizonte, ni como principio; sino en todo caso un «todo» a *posteriori* que sólo lo será cuando ya cada cosa haya llegado a su plenitud.

La divergencia entre los dos logos es suficiente como para caminar de espaldas largo trecho. La filosofía tenía la verdad, tenía la unidad. Y aun todavía la ética, porque la verdad filosófica era adquirida paso a paso esforzadamente, de tal manera que al arribar a ella se siente ser uno, uno mismo, quien la ha encontrado. ¡Soberbia de la filosofía! Y la unidad y la gracia que el poeta halla como fuente milagrosa en su camino, son regaladas, descubiertas de pronto y del todo, sin rutas preparatorias, sin pasos ni rodeos. El poeta no tiene método... ni ética.

Éste es, al parecer, el primer frente a frente del pensamiento y la poesía en su encuentro originario, cuando la Filosofía soberbia se libera de lo que fue su calidad matriz; cuando la Filosofía se resuelve a ser razón que capta el ser, ser que expresado en el logos nos muestra la verdad. La verdad... ¿cómo teniéndola no ha sido la filosofía el único camino del hombre desde la tierra, hasta ese alto cielo inmutable donde resplandecen las ideas? El camino sí se hizo, pero hay algo en el hombre que no es razón, ni ser, ni unidad, ni verdad –esa razón, ese ser, esa unidad, esa verdad–. Mas, no era fácil demostrarlo, ni se quiso, porque la poesía no nació en la polémica, y su generosa presencia jamás se afirmó polémicamente. No surgió frente a nada.

No es polémica, la poesía, pero puede desesperarse y confundirse bajo el imperio de la fría claridad del logos filosófico, y aun sentir tentaciones de cobijarse en su recinto. Recinto que nunca ha podido contenerla, ni definirla. Y al sentir el filósofo que se le escapaba, la confinó. Vagabunda, errante, la poesía pasó largos siglos. Y hoy mismo, apena y angustia el contemplar su limitada fecundidad, porque la poesía nació para ser la sal de la tierra y grandes regiones de la tierra no la reciben todavía. La verdad quieta, hermética, todavía no la recibe... «En el principio era el logos. Sí, pero... el logos se hizo carne y habitó entre nosotros, lleno de gracia y de verdad.»

José Ángel Valente (1929-2001), poeta y ensayista español, es una figura capital de las letras hispanas contemporáneas. Nació en Orense y estudió en las universidades de Santiago de Compostela y de Madrid, licenciándose en Filología románica. Fue lector en la Universidad de Oxford, donde obtuvo el Master of Arts. Desde 1958 a 1980 vivió entre Ginebra, donde trabajó como traductor de organizaciones internacionales, y París, donde dirigió un servicio de la Unesco. Durante los años ochenta, fascinado por su paisaje, convierte la provincia de Almería en su segundo hogar. Poeta metódico, metamórfico, exigente, la escritura lírica y elegíaca de Valente atraviesa, desde su primer libro, *A modo de esperanza* (1955), diversas estéticas y tonos. Destaca, en cualquier caso, su gran capacidad de asimilación de poéticas foráneas (italiana, francesa, inglesa y alemana). La condición «extrapatriada» de Valente le expone a la rigurosa contemporaneidad del pensamiento teórico europeo, especialmente el postestructuralismo francés (Foucault, De Certeau, Serres), que asimila con avidez. Asimismo, su estancia inglesa le permitió completar su visión de la literatura europea, sus líneas de influencia, especialmente hispano-inglesas, su evolución asimétrica, sus romanticismos truncados. Su ensayismo, que comienza a fines de los cincuenta, se vuelca inicialmente sobre la obra de poetas modernisas y vanguardistas (Rilke, Jiménez, Machado, Vallejo, Cernuda, Hernández, Lorca). Otros ensayos, de corte más teórico, como «Conocimiento y comunicación» (1957), «Tendencia y estilo» (1961), «La respuesta de Antígona» (1969) e «Ideología y lenguaje» (1968), recogidos en *Las palabras de la tribu* (1971), muestran a un pensador sintonizado con las propuestas teóricas del momento (estructuralismo, marxismo, estilística), aunque insastisfecho con el alcance de sus explicaciones. En el primero de estos ensayos defiende el potencial de descubrimiento cognoscitivo que todo poema comporta: «Todo poema es, pues, una exploración del material no previamente conocido que constituye su objeto». Valente escarba en la raíz filosófica de la estilística (Humboldt), distorsiona a los formalistas rusos (Shklovski) o radicaliza de forma inverosímil el materialismo de Brecht con el fin de arribar a su intuición de partida: el *compromiso* del poeta *con lo oculto*. Esta indagación le conduce a zonas de afasia en la escritura clásica, indicios de una insuficiencia del lenguaje ante la presión de lo indecible que desemboca en bruscas condensaciones: «la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explicitamente dicho» («La hermenéutica y la cortedad del decir», 1969). Su insistencia en la noción de *revelación* lo aproxima inevitablemente a Heidegger. Furiosamente consciente de la saturación adventicia, ideológica, del lenguaje, Valente inicia una aventura poetológica hacia la condensación expresiva, que le lleva a buscar apoyos en las diversas escrituras místicas, occidentales, como san Juan o la lírica metafísica británica (Herbert) o extremorientales, y en el tardomodernismo más ascético (Celan o Jabès). Nacen así ensayos magistrales, de recuperación historiográfica, como su edición de la *Guía Espiritual* de Miguel de Molinos (1974), o los dedicados la escritura mística, recogidos en *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991) y *La piedra y el centro* (1982). En *El elogio del calígrafo* (2003), libro póstumo, se recogen ensayos sugerentes sobre pintura y escultura (Tapiès, Chillida, Broto, Sicilia), en los que su expresionismo de sondeo no acaba de dialogar con la pulsión matérica de estos artistas. En *La experiencia abisal* (2004) se agrupan ensayos sobre la nada, el saber de la quietud o el don de la ligereza, en donde ya es clara la alianza entre la subversión surrealista, el radicalismo místico, lindante con formas de heterodoxia judaizante, y el minimalismo extremoriental.

José Ángel Valente

La hermenéutica y la cortedad del decir*

Oh quanto è corto il dire...
Paradiso, xxxiii-121

En el tercero de sus *Cuartetos*, «The Dry Salvages», Eliot apunta en dos versos los que podría ser en sustancia todo el progreso tanteante del conocimiento poético:

> We had the experience but missed the meaning.
> And approach to the meaning restores the experience.
>
> [Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido,
> y acercarse al sentido restaura la experiencia.]

Para Eliot esa experiencia restaurada en el sentido no es la de una sola vida, sino la de muchas generaciones. Porque el sentido al que la memoria o el poema se aproxima pasa por muchos estratos de sentido de los que, en suma, la palabra poética es por naturaleza depositaria. El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen. Y eso no sólo en la poesía que narra explícitamente las genealogías y los hechos, como la épica, sino en la misma lírica, en la que hechos y genealogías están elididos. El llanto personal no es expresable sin la rememoración de su sentido. Y ese acto de consolidación de la memoria por acumulación de estratos de sentido en los que la experiencia queda restaurada acaso no haya alcanzado nunca forma más perfecta en la tradición literaria de nuestra lengua que la elegía de Jorge Manrique. Reinstaurada en su presente, la figura evocada depone muchos olvidos, no sólo el de su propia vida, y únicamente así pueden gravitar aún con todo poder sobre nosotros los versos finales del poema: «nos dejó harto consuelo – su memoria».

El más breve poema lírico encierra en potencia toda la cadena de rememoraciones y converge hacia lo umbilical, hacia el origen. Por eso, en la teología griega de las Musas, éstas –hijas de la Memoria– cantan comenzando por el origen *(ex arkhés)*, es decir, proyectando todos los estratos de sentido a un origen donde, según otra revelación, estaba la

* Publicado originalmente en J. A. VALENTE, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 59-70. Reproducido con permiso de Siglo XXI de España Editores.

plenitud de sentido de la palabra, el *logos*. De ese modo, toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, *en arkhé:*

> torna a cobrar el tino
> y memoria perdida
> de su origen primera esclarecida.

La imaginación poética moderna ha reflejado –aunque negativamente, en buena parte– esa impulsión hacia el origen, pues no ha dejado de girar en círculos cada vez más angostos en torno a la palabra plena de sentido y a la vez históricamente cortada del mundo de las significaciones. ¿Acaso no responde a esa situación la pregunta de Hölderlin, tantas veces reiterada luego:... *und wozu Dichter in dürftiger Zeit* [... y para qué poeta en tiempo de miseria]? ¿O no la refleja a su vez, con exasperación mayor, «le Mot» mallarmeana, reducida a hablar de sí misma, no de su sentido, sino de su «ser enigmático» –según un expositor reciente–, inscrita como en desnudo muro en la página blanca?

Sin embargo, esa palabra, salvo a riesgo de quedar clausurada –virtualmente al menos– en la pura potencialidad de logos anterior a la creación, es decir, a la generación de historia, ha de poder hablar de su sentido, de los estratos de sentido que en ella se unifican, o posibilitar esa aproximación al sentido en la que sólo –poéticamente– puede ser restaurada la experiencia.

La palabra poética, pulsión hacia o desde el origen, está sobrecargada de sentido. Sin duda es ella, como dice M. Foucault en su debatido libro *Les mots et les choses*, la que ha hecho reaparecer en lo moderno «el ser vivo del lenguaje» o ha reconducido el pensamiento «hacia el lenguaje mismo, hacia su ser único y difícil». Quizá convenga señalar que desde las posiciones de Foucault el problema se sitúa en un espacio de considerable ambigüedad. Por supuesto, no desconoce aquél que lo poético –él prefiere como designación genérica el término «literatura»– sigue planteando el enigma de una palabra que un lenguaje segundo puede interpretar. «La literatura [...] no ha dejado de aproximarse desde Mallarmé a lo que el lenguaje es en su ser mismo y solicita en consecuencia un lenguaje segundo que no se produzca ya como crítica [análisis de una forma visible] sino como comentario [descubrimiento de un contenido oculto]». En efecto, la palabra poética, movimiento de aproximación al origen y –a través de los estratos de sentido– a la plétora de sentido del lenguaje, ha de solicitar más que la crítica, en el sentido antedicho, el comentario, la interpretación, la hermenéutica.

Sin embargo –y es ésta una de sus zonas de máxima ambigüedad–, Foucault, como buena parte de quienes se inscriben de una u otra forma en la corriente estructuralista, pretende arrancar las posibilidades de una nueva *epistemé* a la fatal infinitud del comentario. «Comentar –escribe en otro de

sus libros, *Naissance de la clinique*– es admitir por definición un exceso del significado sobre el significante, un resto necesariamente no formulado del pensamiento que el lenguaje ha dejado en la sombra...; pero comentar supone también que ese elemento no-hablado duerme en la palabra y que, por una sobreabundancia propia del significado, es posible, interrogando a éste, hacer hablar a un contenido que no estaba explícitamente significado [...] el significado sólo se revela en el mundo visible y grávido de un significante cargado a su vez de un sentido que no puede dominar.»

Es curioso que esas mismas palabras no escapen a la cadena fatal de la interpretación, pues en realidad recaen, netamente impregnadas de comentario, sobre uno de los grandes *topoi* –o lugares de sedimentación temática– de la poesía europea, es decir, de una literatura cuyo espinazo ha de verse en todo lo acarreado al lenguaje por la tradición del cristianismo occidental. Se trata del tópico que Curtius llama de la inefabilidad, es decir, de la imposibilidad de alojar en el lenguaje la sobreabundancia de los contenidos *(nullus sermo sufficiat)*. Curtius, más ocupado en el enunciado y transmisión cuasimecánica de los *topoi* que en otra cosa, se limita a conectar éste con la retórica de los hagiófrafos o de los panegiristas de hombres ilustres. En realidad, el tópico en cuestión es revelador de una entera actitud ante el mundo y el lenguaje. Podríamos catalogarlo, más que como tópico de la inefabilidad, como tópico de la radical «cortedad del decir». En el ápice de la tradición medieval encuentra lo que es sin duda uno de sus más completos desarrollos en el canto xxxiii del *Paraíso*:

> Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
> che'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,
> e cede la memoria a tanto oltraggio (55-57).
> [...]
> Omai sarà piú corta mia favella,
> por a quel ch'io ricordo, che d'un fante
> che bagni ancor la lingua alla mammella (106-108).
> [...]
> Oh quanto è corto il dire e come fioco
> al mio concetto! E questo, a quel ch'io vidi,
> è tanto, che non basta a dicer "poco" (121-123).
>
> [Y lo que luego vi no cabe en el lenguaje nuestro
> que a tal visión sucumbe, igual que la memoria
> sucumbe a tanto exceso.
> (...)
> En adelante será más corta mi palabra,
> para lo poco incluso que recuerdo, que la de un niño
> cuya lengua aún busca la leche de la madre.
> (...).]

> Oh, qué corto el decir e insuficiente para expresar
> mi pensamiento. Y éste, comparado con cuanto vi,
> es tal que decir «poco» no sería bastante.]

Sin embargo, ese «corto decir» es la única vía de la memoria. La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje: memoria de un olvido, voz de un silencio. Por eso el poeta pide a la «somma Luce»:

> [...] alla mia mente
> ripresta un poco di quel che parevi;
>
> e fa la lingua mia tanto possente,
> ch'una favilla sol della tua gloria
> possa lasciare alla futura gente:
>
> che per tornare alquanto a mia memoria
> e per sonare un poco in questi versi,
> piú si conceperà di tua vittoria (68-75).
>
> [(...) devuelve a mi memoria un reflejo
> de la forma en que me apareciste;
>
> y haz tan poderosa mi palabra que pueda
> dejar solamente un destello de tu gloria
> a los hombres futuros:
>
> pues si algo volviese a mi memoria y
> su eco resonase en estos versos, mejor
> se comprenderá tu triunfo.]

Este principio de la tensión máxima entre contenido indecible y significante, cuyas manifestaciones de todo orden podrían ser objeto de un rastreo sin término, tiene declaración reiterada en la obra de san Juan de la Cruz. También aquí, y en extremo aún mayor, el núcleo central de la experiencia restaurada es, por la misma naturaleza de ésta, olvido:

> Quedéme y olvidéme,
> el rostro recliné sobre el Amado,
> cesó todo, y dejéme,
> dejando mi cuidado
> entre las azucenas olvidado.

He ahí, por tanto, un material especialmente resistente a la rememoración, a la aproximación al sentido. Así lo declara el santo, abundando en el tópico de la «cortedad del decir», no sólo en el interior del texto, sino –casi como regla de la exposición– en todos los prólogos de sus comentarios:

> [...] porque son tantas y tan profundas las tinieblas y trabajos, así espirituales como temporales [...], que ni basta ciencia humana para saberlo entender ni experiencia para saberlo decir; porque sólo el que por ello pasa lo sabrá sentir, mas no decir (*Noche activa del alma. Subida del Monte Carmelo.* Prólogo).

> Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde él [el Espíritu] mora, hace entender? Y ¿quién, finalmente, lo que las hace desear? (*Cántico Espiritual.* Prólogo).

> Alguna repugnancia he tenido, muy noble y devota señora, en declarar estas cuatro canciones que vuestra merced me ha pedido, por ser de cosas tan interiores y espirituales, para las cuales comúnmente falta lenguaje (*Llama de amor viva.* Prólogo).

Cortedad del decir, insuficiencia del lenguaje. Paradójicamente, lo indecible busca el decir; en cierto modo, como casi al vuelo indica san Juan de la Cruz, en su propia sobreabundancia lo conlleva: «el alma que de él [de la sabiduría y amor de Dios] es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en él su decir...» (*Cántico Espiritual.* Prólogo). Lo amorfo busca la forma. Pues la experiencia mística carece en realidad de forma, es experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada. «¿Cómo dar forma a lo que no la tiene?», exclama Enrique Suso. Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de este decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo.

El místico necesita acceder a su propia experiencia y lo hace por vía poética, con lo que la palabra se hace conocimiento de lo que consiste en un no conocer, en un no saber, en un más allá de todo conocimiento. En las canciones espirituales de san Juan de Cruz la poesía agota todas las posibilidades de lo memorable, pues también en ellas se produce como una restauración de la experiencia por aproximación al sentido, como un «retour de soi sur soi» –según ha escrito Baruzi–, es decir, como un «esfuerzo por restituir a la experiencia la flexibilidad que el contemplativo no adivinaba mientras estaba aún en el interior del drama mismo» (Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'experience mystique*).

Por eso, todo el contenido identificable de la experiencia ha quedado apresado en las canciones como memoria de lo que es olvido, conocimiento de un no saber, articulación de lo inarticulado, forma de lo amorfo. Y por eso, el contemplativo no tiene más órbita de operación para declarar su experiencia que el contenido de las canciones mismas: «Toda la doctrina que entiendo tratar en esta *Subida del Monte Carmelo* está incluida en las siguientes canciones...» (*Noche activa del alma.* Argumento).

¿No sería necesario admitir entonces que el lenguaje conlleva la indicación (tensión máxima entre contenido indecible y significante en la palabra poética) de su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho?

Las palabras de Foucault arriba citadas adquieren también carta de comentario si se refieren a estas otras, todavía no lejanas, de Merleau-Ponty en *Signes*: «[...] admitamos como hecho fundamental de la expresión *una superación del significante por el significado que el significante tiene como virtud propia posibilitar*» («Sur la phénoménologie du langage»). ¿No se convertiría, visto a esta luz, el tópico de la inefabilidad en tópico de la eficacia radical del decir? En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria.

La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermenéutica. La hermenéutica se instala con la naturalidad de lo necesario en tradiciones distintas de la que antes he considerado sujeta al espinazo del cristianismo occidental, es decir, en tradiciones donde el lenguaje es depositario de contenidos ocultos que sólo en el lenguaje mismo se manifiestan. El tópico de la cortedad del decir parece que ha de tener, en lo sustancial, formas muy distintas en esas tradiciones cuyo lenguaje, en suma, no se ha desacralizado. Como es ocioso aclarar, me refiero a la tradición semítica y a las lenguas que se identifican con la lengua de la nominación primera (la lengua siria o «lengua de la iluminación solar» para el islam) o se consideran próximas a ella. Una de las grandes corrientes condensadoras de esa tradición, la Cábala, vivió incrustada en el mundo del cristianismo occidental (carente en rigor de una lengua sagrada) no sólo al tiempo en que aquél se configuró como un gran orbe político, sino en su modernidad. Como señala Scholem (cuyos libros sobre *La Cábala* y *Las grandes corrientes de la mística judía*, son, en tantos sentidos, indispensables), una de las características peculiares de los cabalistas es su actitud metafísicamente positiva respecto del lenguaje considerado como el instrumento propio de la

divinidad. El mundo secreto de la divinidad es para el místico judío un mundo del lenguaje. «El proceso de creación –escribe Scholem– no es, por consiguiente, distinto del proceso que encuentra su expresión en las palabras divinas y en los documentos de la Revelación...» Por eso, para el cabalista el lenguaje es un intermediario precioso, no un simple instrumento inadecuado. Abulafia de Zaragoza (cuya obra ya estaba configurada cuando, a fines del siglo XIII, aparece en Castilla el texto capital de la Cábala, el *Zohar*) considera que las tres capas superpuestas de la meditación son la pronunciación, la escritura y el pensamiento. Los preparativos de la meditación que Abulafia prescribe para tener acceso al lenguaje divino son a su vez operación de tanteo sobre el lenguaje mismo, una escritura, una exploración de los signos. Leer el mundo es leer la Tora, buscar el orden secreto de un lenguaje que encierra en sí todos los posibles estratos de sentido. Al decir de un antiguo Midrach, el que lee durante todo un día el versículo: «Y Tamna era hermana de Lotán» (*Génesis*, 36-22), que –según comenta Scholem– sorprende por su falta de contenido, alcanzará igualmente la eterna beatitud. Es decir, la plétora de sentido del lenguaje alcanza a las que podrían parecer capas más superficiales del significante.

Eslabón próximo de una larga cadena sumergida, Kafka escribe en las recién publicadas *Cartas a Felice*: «El sentimiento infinito sigue siendo tan infinito en las palabras como lo era en el corazón [...]. Por eso, no debe inquietarnos el lenguaje; pues, ante las palabras, sólo por nosotros mismos debemos inquietarnos».

No ajeno, en cambio, a otra tradición mística, Juan Ramón Jiménez escribió entre nosotros: «el poeta, en puridad, no debiera escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena al silencio». He ahí, una vez más, el tópico de la cortedad del decir, que acaso no exista más que para dar razón de su formulación inversa: «el poeta, en puridad, sólo puede escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena a la palabra».

ÍNDICE

Prefacio, 9

Introducción, 19

FORMALISMO, ESTRUCTURALISMO Y SEMIÓTICA
- Ferdinand de Saussure, *El signo lingüístico y el estudio del lenguaje*, 40
- Boris Eikhenbaum, *La teoría del «método formal»*, 51
- Víktor Shklovski, *El arte como artificio*, 68
- Yuri Tinianov, *Sobre la evolución literaria*, 75
- Boris Tomashevski, *Temática*, 88
- Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, 111
- Jan Mukařovský, *Arte y semiología*, 131
- Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, 140
- Michael Riffaterre, *La función estilística*, 154
- Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, 165
- Tzvetan Todorov, *Análisis estructural del relato*, 184
- Claude Bremond, *La lógica de los posibles narrativos*, 212
- Algirdas Julien Greimas, *Reflexiones acerca de los modelos actanciales*, 221
- Yuri M. Lotman, *El concepto del lenguaje del arte literario*, 237
- Mikhail M. Bakhtin, *Fragmentos de una teoría dialógica de la obra literaria*, 251
- Tomás Albaladejo, *Sobre lingüística y texto literario*, 260

ESTILÍSTICA Y «NEW CRITICISM»
- Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, 280
- Amado Alonso, *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*, 299
- Dámaso Alonso, *El signo lingüístico como objeto de la estilística*, 307
- Jean Cohen, *El problema poético*, 324
- Michael Riffaterre, *La significación del poema*, 329
- Antonio García Berrio, *Impulso poético y forma interior en la creación de Claudio Rodríguez*, 357
- John Crowe Ransom, *Crítica S. A.*, 385
- William K. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardsley, *La falacia intencional* y *La falacia afectiva*, 399

POSTESTRUCTURALISMO Y DECONSTRUCCIÓN
- Jacques Derrida, *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, 430
- Michel Foucault, *Lenguaje y literatura*, 435
- Roland Barthes, *«S/Z»*, 450
- Paul de Man, *La autobiografía como des-figuración*, 461

Gérard Genette, *La retórica limitada,* 473
Edward W. Said, *El discurso del Oriente,* 492
Stephen Greenblatt, *Hacia una poética de la cultura,* 506

TEORÍA DE LA CRÍTICA MARXISTA
Lev Trotsky, *La escuela poética formalista y el marxismo,* 524
Valentin N. Voloshinov, *El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje,* 539
Georg Lukács, *La novela histórica y el drama histórico,* 548
Fredric Jameson, *Sobre la interpretación,* 566
Terry Eagleton, *Hacia una ciencia del texto,* 592
Juan Carlos Rodríguez, *Lecciones de escritura,* 627

PSICOCRÍTICA Y MITOCRÍTICA
Sigmund Freud, *Lo siniestro,* 660
Jacques Lacan, *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud,* 684
Tzvetan Todorov, *Retórica y simbólica de Freud,* 696
Northrop Frye, *Los arquetipos de la literatura,* 703
Charles Mauron, *Interpretación del mito personal,* 717
Gilbert Durand, *Metodología, mitocrítica y mitoanálisis,* 728
Harold Bloom, *Cruce poético: retórica y psicología,* 735

TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA Y COMPARATISMO
René Wellek, *Teoría literaria, crítica e historia,* 766
Ernst Robert Curtius, *Retórica antigua y literatura comparada,* 778
Erich Auerbach, *La cicatriz de Ulises,* 801
Erich Auerbach, *Filología de la literatura universal,* 809
Claudio Guillén, *La literatura como sistema,* 822

HERMENÉUTICA Y TEORÍA DE LA RECEPCIÓN
Hans-Georg Gadamer, *Poetizar e interpretar,* 858
Hans-Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria,* 867
Umberto Eco, *La poética de la obra abierta,* 894
Stanley Fish, *¿Hay un texto en esta clase?,* 902
Hayden White, *Retórica de la interpretación,* 919
Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *La teoría de la deconstrucción, la hermenéutica literaria y la ética de la lectura,* 942

PENSAMIENTO Y ENSAYO LITERARIO
José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte,* 952
Jorge Luis Borges, *De las alegorías a las novelas,* 965
María Zambrano, *Pensamiento y poesía,* 969
José Ángel Valente, *La hermenéutica y la cortedad del decir,* 978

Akal/Teoría literaria

Títulos publicados

1 FERRARIS, MAURIZIO. *Historia de la Hermenéutica*
2 MELETINSKI, ELEAZAR, M. *El mito. Literatura y folclore*
3 CUESTA ABAD, JOSÉ MANUEL. *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*
4 STEINER, PETER. *El formalismo ruso. Una metapoética*
5 RAIMONDI, EZIO. *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en literatura*
6 FLETCHER, ANGUS. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*

AKAL Teoría Literaria

HISTORIA DE LA HERMENÉUTICA
Maurizio Ferraris

EL MITO
Eleazar M. Meletinski

LA ESCRITURA DEL INSTANTE
UNA POÉTICA DE LA TEMPORALIDAD
José M. Cuesta Abad

EL FORMALISMO RUSO
UNA METAPOÉTICA
Peter Steiner

EL MUSEO DEL DISCRETO
ENSAYOS SOBRE LA CURIOSIDAD
Y LA EXPERIENCIA EN LITERATURA
Ezio Raimondi

ALEGORÍA
TEORÍA DE UN MODO SIMBÓLICO
Angus Fletcher