

ARTES, CIENCIAS Y HUMANIDADES  
CUESTIONES Y PERSPECTIVAS



Eduardo Hopkins  
Rodríguez

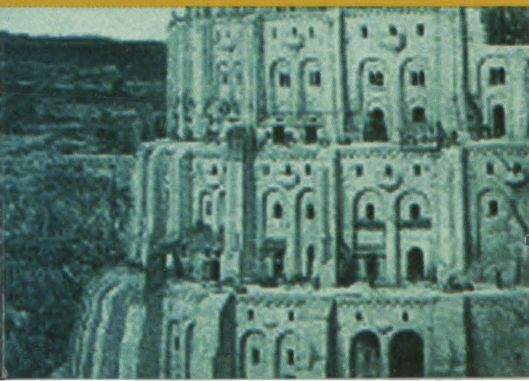
**CONVICCIONES METAFÓRICAS**  
*Teoría de la literatura*



PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ  
FONDO EDITORIAL 2002

# Eduardo Hopkins Rodríguez

Eduardo Hopkins Rodríguez realizó sus estudios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde ejerció la docencia entre 1973 y 1996. En esta Universidad ha sido Jefe de la Oficina General de Editorial, Imprenta, Biblioteca Central y Librería (1985-1986), Director del Teatro Universitario (1988-1992) y Jefe del Departamento Académico de Literatura (1994-1995 y 1995-1996). Es profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú desde 1984, donde actualmente coordina la especialidad de Lingüística y Literatura y la Maestría en Literatura Hispanoamericana. Ha publicado estudios sobre Juan del Valle y Caviedes, Juan de Espinosa Medrano, Lorenzo de las Llamosas, Pedro José Bermúdez, Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Peralta y Barnuevo, Pedro de Oña, la Academia Antártica, Pedro Calderón de la Barca, César Vallejo, Julio Ramón Ribeyro y Jorge Luis Borges. Ha sido conferencista en las Universidades de Boston, Friburgo (Suiza), Yonsei (Corea) y en la Universidad Autónoma de México.







***Convicciones metafóricas***  
***Teoría de la literatura***

ARTES, CIENCIAS Y HUMANIDADES  
CUESTIONES Y PERSPECTIVAS

***Convicciones metafóricas***  
***Teoría de la literatura***

Eduardo Hopkins Rodríguez



Pontificia Universidad Católica del Perú  
Fondo Editorial 2002



Primera edición: noviembre de 2002

*Convicciones metafóricas. Teoría de la literatura*

Diseño de carátula: Edgar Thays

Copyright © 2002 por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad  
Católica del Perú. Plaza Francia 1164, Lima-Perú.

Teléfonos: 330-7410, 330-7411, Fax: 330-7405

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,  
total o parcialmente, sin permiso expreso del editor.

Hecho el Depósito Legal: 1501362002-5290

ISBN: 9972-42-516-9

Impreso en el Perú – Printed in Peru



*¿Qué es la verdad? Un ejército movible de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en suma, un conjunto de relaciones humanas, que, ennoblecidas y adornadas por la retórica y la poética, como consecuencia de un largo uso fijado por un pueblo, nos parecen canónicas y obligatorias; las verdades son ilusiones de las cuales se ha olvidado que son metáforas [...].*

Federico Nietzsche. «Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral» (1873).



## Índice

Introducción	11
Antecedentes	13
Nueva crítica	21
Estilística	24
Estructuralismo	29
Semiótica	35
Polifonía	39
Psicoanálisis y literatura	46
Teoría literaria marxista	60
Feminismo y literatura	84
Deconstrucción	88
Estética de la recepción	98
Pragmática literaria	106
Estudios culturales	110
Neohistoricismo	116
Poscolonialismo	125
Posestructuralismo	133
Posmodernismo	137
Conclusiones	141
Bibliografía	149

---

## Introducción

La teoría literaria ha estado al servicio de la investigación y la crítica de obras concretas. Actualmente, en cambio, su dominio se ha extendido hacia territorios disciplinarios no literarios, gracias a la expansión del concepto de texto y a la generalización de los sistemas de signos. Es un hecho que ha traído como resultado que la dilucidación teórica sobre literatura resulte importante para cualquier reflexión en el ámbito de las ciencias humanas y sociales (filosofía, historia, ciencias sociales, etc.). Este acontecimiento permite afirmar que ya no existe un objeto específico para la teoría literaria y que estamos ante una dispersión de los objetos de indagación. En este trabajo, nos proponemos exponer paradigmas teóricos que, por sus respectivos alcances, han ejercido una particular influencia dentro y fuera de los estudios de la literatura.

La intención de este libro no es realizar un recorrido histórico por las corrientes de la teoría literaria contemporánea, sino, de acuerdo con los límites de la serie editorial en la que se encuadra, trazar una síntesis que permita comprender lo sustancial de los patrones estudiados. Nos concentramos en la teoría general, por lo tanto no tratamos asuntos de técnica literaria. Para nuestro objetivo tomamos como fecha de referencia la década de los años sesenta, período que marcó el inicio de las discusio-

nes sobre la literatura con propósitos sistemáticos. Aunque en algunas ocasiones hemos considerado conveniente, por motivos de explicación procesal, transgredir este límite, lo hemos hecho teniendo en cuenta el momento de cambio en el punto de vista teórico alrededor del período indicado.

---

## Antecedentes

En Aristóteles, las relaciones entre poética y retórica tuvieron un carácter de presuposición y complementariedad. Aunque la retórica la definía por su distancia frente a los mecanismos y efectos poéticos, la diferenciación de la poética, en relación con aquella, no era tan precisa. El filósofo la daba por supuesta y se limitaba a distinguir la poética por el control de los medios elocutivos que era llevado a cabo escrupulosamente en el desarrollo del discurso.

La especulación aristotélica relativa a la tragedia («Poética») y a la técnica del discurso persuasivo («Retórica») elaboraba una compleja red de disquisiciones teóricas y críticas que incluía tanto los elementos propios del texto y su composición como los procesos de preparación del mismo y sus funciones sociales. De esta manera, se cubría lo pertinente al texto, al productor y al receptor. Dichos elementos estaban subordinados, en la tragedia y en el discurso retórico, al efecto que pudieran lograr en el receptor. En la primera, el efecto giraba en torno de la experiencia de la catarsis y, en el segundo, incumbía a la persuasión.

Las reflexiones y métodos, concernientes específicamente a las esferas del texto trágico y del texto oratorio, fueron generalizados progresivamente por los tratadistas a todo el ejercicio

de la oratoria y de la escritura en general, incluyendo, especialmente, lo correspondiente a la poesía. Paralelamente, se produjo una prolongación implícita del régimen oratorio a otros medios significativos. En las artes plásticas fue una irradiación que tuvo un espectacular desarrollo durante el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo; periodos en los que encontramos, por ejemplo, funciones persuasivas y catárticas atribuidas a la pintura, a la arquitectura, al urbanismo y a la fiesta pública. El germen de dicha propagación estaba ya comprometido desde el momento en que la acción retórica y la acción trágica, que eran aspectos fundamentales de la **Retórica** y la **Poética**, involucraban factores no verbales en su realización.

La acción retórica llamaba la atención hacia la capacidad persuasiva de la presencia y la conducta moral y corporal del orador, así como hacia las potencialidades de las tonalidades sonoras de su voz. La acción trágica, por su parte, indicaba las posibilidades discursivas del carácter, la gestualidad y la musicalidad de los personajes en tanto presencias a ser descifradas a partir de la interacción de actos y composiciones verbales. Estas condiciones convergían en las necesidades comunicativas de la vida social, que exigían la actuación de construcciones no verbales conducentes a la persuasión y a la catarsis. Desde un enfoque cultural, es probable que el ángulo verbal de la persuasión y de la catarsis no fuera más que una consecuencia o un derivado de prácticas rituales, políticas e ideológicas que eran discursivas por sí mismas, al margen de cualquier verbalización.

La fusión de la **Poética** y de la **Retórica** es un proceso de transformación que tiene su origen en la conciencia del valor de la composición formal como determinante de la calidad artística, tal como la concibieron y pusieron en ejecución teóricos, oradores y poetas en el mundo grecolatino. La tradición teórica acerca de la literatura en Occidente ha tenido una línea de integración entre lo persuasivo (**Retórica**) y lo trágico (**Poética**) que

ha servido como fundamento para sustentar juicios asociados a diferentes implementaciones de prosa y poesía.

Una secuela de esta integración es presuponer que existe una relación expresiva entre autor y texto, la que —de paso— daría lugar al vínculo intencional entre ambos. Este vínculo ha sido denominado, en la crítica contemporánea, «falacia expresiva» e implica una supuesta anterioridad al discurso y la viabilidad de expresar algo en otra forma (Pozuelo 1992: 165-166). En realidad, nos encontramos frente a una relación referencial dirigida hacia el mundo interior del autor. Sin embargo, el discurso, como totalidad funcional generadora de significados, no permite «plantear la adecuación entre referentes y formas lingüísticas», debido a que las elecciones para la estructura discursiva son formales y no referenciales en la medida en que se realizan a partir de un repertorio lingüístico limitado presente en cualquier texto y en cualquier época (Pozuelo 1992: 166).

Por otro lado, las normas de composición artística han asumido las nociones de unidad, totalidad, cohesión formal, coherencia semántica y organicidad como preceptos ineludibles. En el mundo clásico, estos eran tributarios tanto del terreno de la lógica como del de las ciencias naturales. Cabe indicar que, en la tradición griega, la imagen del universo como lugar unitario y estructurado racionalmente dio paso, por el camino de la analogía o las metáforas de identidad y coincidencia, a la idea de que los objetos naturales y los productos culturales obedecían al mismo patrón racional, y que las construcciones humanas tenían la obligación de ceñirse al prototipo organicista de la naturaleza.

Valga como muestra de la persistencia de esta convicción el caso de Tzvetan Todorov quien, al tratar de la gramática universal, sigue la misma pauta analógica que acabamos de comentar: «[...] la gramática universal es la fuente de todos los universales, y nos da la definición misma del hombre. No solo todas las lenguas sino también todos los sistemas significantes



obedecen a la misma gramática. Es universal no solo porque se extiende a todas las lenguas del universo, sino porque coincide con la estructura del universo mismo» (Todorov 1973: 30).

La consideración de unidad del texto ha tenido una amplia difusión hasta el presente (Cfr. Reisz 1986: 21-22). Como hemos manifestado, el concepto de unidad dependió, en sus orígenes, de un cuadro de ideas enmarcado históricamente. Las sucesivas corrientes científicas y doctrinarias europeas aportaron nuevos elementos al esquema de unidad. Entre los siglos XVI y XVII y por influencia del neoplatonismo, el criterio de unidad pasó del texto hacia el autor, pues se pensaba que la obra era solamente una derivación, un fragmento o un síntoma de lo que el genio como totalidad unitaria estaba en aptitud de producir. El período romántico centró la cuestión del modelo de unidad en el universo y concibió obra y autor como fragmentos alienados de ese universo al que imaginaba como libro o poema total y del que el artista era, en su excepcionalidad, solo un médium y un visionario.

El principio de unidad ha traído como resultante la idea de que todo en el texto literario ha de ser funcional. La temática de la totalidad funcional proviene de una lectura no crítica de la tradición clásica, en particular de Aristóteles y de Horacio. Estos implantaron, sobre la base de supuestos organicistas, el requisito de unidad en la obra como un instrumento y guía de elaboración y como una meta a alcanzar. Teóricamente, un organismo fue concebido como un todo compuesto, sin excepción, de elementos funcionales, aunque en la realidad esto no era ni es absolutamente cierto. Una transposición de esta especie al arte es falsa, aunque puede reconocérsele utilidad como analogía al servicio de un propósito de economía estética, probablemente desprendido también de la concepción del mundo y de la sociedad en la cultura grecolatina. Sin embargo, no puede aceptarse como una descripción válida de lo que es un texto literario. Este no es un organismo y, por ende, puede contar

con constituyentes no funcionales en sentido estricto que comparten espacio con factores funcionales específicos.

Debemos anotar que en esta visión está implícito el acuerdo de que hay textos defectuosos o fallidos funcionalmente, es decir, textos en los que la funcionalidad es abrazada como una aspiración y no como una realidad de hecho o necesaria. Si es una aspiración, es dable esperar la presencia, en mayor o menor medida, de dispositivos no funcionales en el texto literario. La obra puede alegar una coherencia, pero no es totalmente coherente. Ella está construida por fragmentos muchas veces contradictorios. En suma, no todo es funcional en el texto y no todo tiene, en este, un propósito.

Entre otras fuentes que podríamos tomar en cuenta y evaluar en lo referente al prejuicio funcional, habría que mencionar la moción marxista de György Lukács y de su seguidor Lucien Goldmann, así como los postulados del estructuralismo y de la semiótica. En cada una de estas directrices operan los dictámenes de funcionalidad y cohesión, los mismos que fueron ponderados como testimonios del mérito del texto y como rasgos constitutivos del mismo.

Bertolt Brecht, al cuestionar el teatro aristotélico en la caracterización de su teatro épico, supera la exigencia de la regla de unidad y la atribución de valor que se le asigna (Easthope 1996: 23). La crítica psicoanalítica ha trabajado, desde diversas opciones, sobre la base de las incoherencias, contradicciones, silencios y represiones en el texto. La incorporación del lenguaje como categoría psíquica e ideológica primordial para la construcción del sujeto desde Lacan y Althusser ha contribuido a una formulación del texto como entidad fragmentaria. El crítico marxista Pierre Macherey, en su estudio de la ideología en las obras literarias, adhiere al mismo razonamiento: los enlaces con la ideología se pueden localizar en las fracturas del texto, que son constitutivas de todo discurso que pretende encubrir los conflictos que las falsificaciones del aparato ideológico ge-

neran en la conciencia del escritor cuando este descubre algunas verdades de su entorno social. La crítica deconstructiva también cursa este derrotero.

En cercana vinculación con la relación expresiva autor-texto y con la dimensión unitaria de la obra literaria, se encuentra la mimesis, que compete al carácter representacional o referencial del texto acorde con el universo y atañe también a la relación canónica de orden intertextual en la que el texto modélico regula la producción y la evaluación de los nuevos textos. La asociación mimética se aplica a la convención expresiva, en tanto que el texto se piensa como vehículo de exposición del mundo interior del autor. Por su lado, el canon artístico de unidad se rige por la mimesis de la unidad del universo. En todas estas posiciones, el expediente común está en la presunción de una conexión necesaria entre la preexistencia de una entidad unitaria y estable (universo, autor, etc.) y el texto, el cual se remite a ella y de ella depende. Esta relación es mensurable por la mayor o menor fidelidad hacia dicha entidad.

A pesar de su consagración al régimen de la unidad artística, orientaciones como la nueva crítica anglo-norteamericana y el estructuralismo habían asimilado ingredientes desglosados de teorías literarias y no literarias, construyendo así sus propios discursos críticos de manera no unitaria. La potencialidad de unidad se concedía míticamente a la obra literaria, al mismo tiempo que se admitía y evaluaba la propia dispersión crítica como fracaso y como nostalgia de coherencia. Contrariamente, el estado actual puede ser descrito como una exaltación de la interrelación libre y abierta de materiales provenientes de distintas especialidades. No existe una teoría unificada ni se privilegia ningún método: la idea misma de método se ha debilitado.

En la teoría literaria contemporánea, la adopción indiscriminada de recursos procedentes de distintas aproximaciones teóricas tiene como una de sus bases la apreciación de que las teorías son inconsistentes como conjuntos sistemáticos o que

postulan premisas insostenibles o que sus proposiciones finales resultan en callejones sin salida, en declaraciones absolutistas y fatalistas. En cambio, se considera que ciertos módulos conceptuales aislados de estas mismas teorías pueden poseer, por sí mismos, un nivel de aceptabilidad y de seducción que los hace susceptibles de ser acogidos autónomamente y al margen del dudoso aparato teórico en el que se hallaban incorporados. En cualquier caso, tanto las proyecciones de la sistematicidad como las de la asistematicidad han generado ambigüedad, incoherencia y contradicción.

Una actitud como la señalada recibe una singular legitimación cuando se generaliza, ya no como un procedimiento peculiar —más o menos tolerable o discutible— de la práctica intelectual contemporánea, sino como una nueva definición de «teoría»: como el efecto producido en otras disciplinas por un tipo de factura intelectual puesto en marcha en una determinada disciplina. Este efecto se consolida como nuevos puntos de vista sobre temas de cultura y de textualidad que son «sugestivos o productivos» por sus contribuciones acerca del «significado, de la naturaleza, de la cultura, del funcionamiento de la psiquis, de las relaciones entre experiencias públicas y privadas y entre las mayores fuerzas históricas y la experiencia individual» (Culler 2000: 3-4).

Tipificadas, entonces, por sus repercusiones prácticas en la transformación de opiniones relativas a los objetos de estudio y a la forma de estudiarlos, Culler condensa estas acciones «teóricas» en la recusación crítica de las convicciones del «sentido común» inherentes a la significación, la escritura, la literatura, la experiencia, la realidad, a las que manejan como nociones construidas históricamente:

Como una crítica del sentido común y una exploración de concepciones alternativas, la teoría involucra un cuestionamiento de las premisas o presuposiciones básicas de los estudios literarios, el desmantelamiento de todo lo que podría haber sido asumido como supuesto: ¿Qué es el

significado? ¿Qué es un autor? ¿Qué es leer? ¿Qué es el "Yo" o sujeto que escribe, lee o actúa? ¿Cómo los textos se vinculan con las circunstancias en las cuales son producidos? (Culler 2000: 4)

Un impulso que yace en este ejercicio teórico estriba en «el deseo de ver cuán lejos puede ir una idea o argumento y de cuestionar explicaciones alternativas y sus presuposiciones» (Culler 2000: 115).

Bajo tales designios, Culler estipula esta versión del concepto de teoría como un hacerse teoría, lo que puede enunciarse como un hacerse productor de efectos especulativos o de implicancias o de motivaciones en otros campos de investigación. La teoría conlleva una práctica intelectual que modifica las ideas recibidas, que suscita la revisión de las categorías, las premisas y postulados de reflexión sobre la literatura (Culler 2000: 13). Son los efectos de la teoría los que la inscriben como interdisciplinaria, analítica, especulativa, crítica, autorreflexiva, autocuestionadora (Culler 2000: 14).

Teniendo como soporte contextual las anteriores consideraciones, procederemos a examinar las empresas teóricas contemporáneas que han contribuido de modo destacado a configurar el proceso de la teoría literaria en los últimos cincuenta años.

---

## Nueva crítica

Hacia inicios de la década de 1960, los esquemas teóricos predominantes para aproximarse a la literatura dependían de la llamada Nueva Crítica («New Criticism»). Esta tendencia esteticista anglo-norteamericana abarcaba varias modalidades y surgió alrededor de 1935 como respuesta a la crítica marxista, con la que ha mantenido nexos de oposición, aunque sin evitar intersecciones de procedimientos y mutuas concesiones (Burns 1973: 11). Sus presunciones acerca de la totalidad y unidad orgánica del texto literario y su técnica de la explicación textual apoyada en la lectura objetiva, detallada y concentrada en el texto en sí, al margen de disquisiciones acerca del autor y del contexto histórico respectivos, han ejercido, por varias décadas, una de las más notables influencias en la concepción y el tratamiento de la literatura. Precisamente, la radical oposición a los presupuestos y a la metodología de la nueva crítica es lo que ha dado lugar a una extensa zona de la teoría literaria contemporánea.

La nueva crítica ha recogido, en gran medida, el legado aristotélico de la *Retórica* y la *Poética*, aunque excluyendo lo que concierne al autor y al receptor, a los que, sin embargo, asienta como pertinentes. El texto es atendido como un objeto único, libre, autosuficiente, completo, funcional y portador de propiedades específicas. Pero la característica medular es admitir como

condicionante esencial del texto el ser una instauración explicable que, además, ostenta un diverso grado de dificultad en torno de las posibilidades de acceso a dicha explicabilidad. Bajo estos parámetros, es comprensible que el horizonte valorativo de la nueva crítica radique en el carácter complejo, difícil y resistente, privativo de la literatura del modernismo (DeKoven 1996: 129). Los textos de la tradición canónica, para la cual la unidad autoconsistente del texto es tanto una pretensión de valor como un objetivo de análisis, son el centro de sus escrutinios (Easthope 1996: 11-13).

La nueva crítica sigue «la suposición implícita de que la literatura es una actividad autónoma de la mente, una manera particular de ser en el mundo para ser entendida en función de sus propios propósitos e intenciones» (De Man 1996: 21). La autonomía textual es la base de la lectura intrínseca o inmanente que se propone. Operaciones obligadas son el descarte de las referencias al autor, nominadas como falacia intencional, y el de las que remiten a la vivencia del lector, catalogadas como falacia afectiva. Su rechazo se debe a que ellas determinan la obra históricamente, con lo cual atentan contra su autonomía. Al margen de la historia, el texto de cualquier época se reconoce unitario, orgánico, simbólico y ambiguo. Se persigue exponer los factores objetivos de su coherencia interna y sondear los términos de su ambigüedad. Como puntualiza Easthope, en el caso de contradicciones de significado en el texto se procura su resolución mediante la instalación de un principio de reconciliación (Easthope 1996: 23). El examen minucioso de la interacción de temas, estructura, sintaxis, ritmo, figuras, ironías, paradojas, oposiciones, personajes, voz narrativa, entre otros, conduce a la interpretación, que es la captación, concerniente a una problemática humana fundamental, del nivel de complejidad, cohesión y unidad del texto. J. Culler declara que la nueva crítica intenta «establecer la validez o invalidez de procedimientos interpretativos particulares» (Culler 1986: 10). Es, entonces,

una crítica interpretativa en la que no existe más contexto que el propio texto.

Ya hemos advertido que buena cantidad de las innovaciones en la teoría literaria contemporánea se originó como oposición a la nueva crítica. Aunque ella ha combatido radicalmente algunas falacias alusivas a la literatura, ha promovido, a su vez, otra falacia congruente con sus lineamientos organicistas: la falacia interpretativa. Esta comporta la idea de la interpretación única y permanente, unificada en un centro de significado o sentido último del texto.

Entre sus propuestas de mayor alcance, se halla la de integrar la literatura a los valores que cree permanentes en relación con la civilización y la alta cultura. Las implicancias ideológicas de dichas nociones, por su elitismo y su compromiso con proyectos hegemónicos, han provocado serias impugnaciones a este tipo de crítica.



## Estilística

La estilística literaria posee una larga tradición que se inaugura en una sección de los primeros tratados de retórica de la antigüedad griega: el capítulo de la elocución o de los recursos expresivos de la factura artística del discurso. La elocución retórica, y su correlato, la elocución poética, van adquiriendo, progresivamente, autonomía y renovando su repertorio hasta llegar a integrarse en la metodología de la crítica literaria.

Con el desarrollo de la lingüística a fines del siglo XIX, la estilística obtiene solidez en su intervención en los textos literarios y, desde entonces, ha seguido distintas direcciones de acuerdo con las tendencias lingüísticas y teórico-literarias.

Dámaso Alonso toma como objeto de la estilística «la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos)» y dice que el estilo «es lo que individualiza un habla particular» (D. Alonso 1981: 584). Esta individualización se asienta en «la peculiaridad conceptual-imaginativo-afectiva de un habla» (D. Alonso 1981: 590). Luis Jaime Cisneros estima que el estilo «[...] hace su aparición cuando frente a la posibilidad de dos modos de expresión, podemos preguntarnos por las razones que han llevado al autor a preferir uno u otro [...] y estudiar si esta preferencia ha buscado, y conseguido, conferir un valor especial al texto» (Cisneros 1958: 14).

Una definición de estilo que sintetiza diferentes opciones la proporciona Pierre Guiraud: «[...] el estilo es el aspecto de lo enunciado que resulta de una elección de los medios de expresión determinada por la naturaleza y las intenciones del sujeto que habla o escribe» (Guiraud 1960: 120). Guiraud identifica una estilística de la expresión o *estilística de los efectos*, descriptiva, normativa y apreciativa, asociada a la lingüística; y una estilística genética, causal, vinculada a la crítica literaria individualizante (Guiraud 1960: 48-49, 80-81).

La estilística de la expresión analiza «el sistema expresivo de una obra, o de un autor, o de un grupo pariente de autores» e incluye, como elementos de tal sistema, «[...] desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos» (A. Alonso 1977: 90). Es claro que el efecto de estilo no es lo cardinal de un texto literario, ni tiene que ser registrado u objetivado como lo literario (Eagleton 1989: 10-11).

En la crítica contemporánea, el análisis estilístico no se ha preocupado por la simple documentación de los componentes del estilo sino que «[...] ha estado especialmente interesado en mostrar cómo estos diferentes elementos se combinan para producir efectos que son únicos» en los textos (Bradford 1997: 32). Helmut Hatzfeld resuelve que solo hay una estilística, la cual «[...] es siempre lingüística, en cuanto al *maximum* del material utilizado, psicológica en cuanto a la motivación, y al mismo tiempo estética en cuanto a la forma exterior de un enunciado. Todos estos elementos están presentes en un texto» (Hatzfeld 1975: 29).

Desde los años 40, un sector de la estilística se ha inclinado hacia una crítica genética y sintomática, según la cual «[...] a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica» (A. Alonso 1977: 78). Del discernimiento del factor estilístico y de su origen se deduce «[...] un principio de interpretación: un detalle conduce a la clave originaria y

ésta lleva a la explicación del resto de los detalles» (Garrido 2001: 91).

Poniendo en aplicación la estilística de la lengua de Karl Vossler, la estilística de Leo Spitzer se apoya en el postulado «[...] de que a una excitación *psíquica* que se aparta de los hábitos normales de nuestra mente corresponde también *en el lenguaje* un desvío del uso normal» (Spitzer 1942: 92). Viendo el mismo proceso desde otro ángulo, declara que «[...] del empleo de una forma lingüística desviada de lo normal ha de inferirse en el espíritu del escritor un centro afectivo determinante: toda expresión idiomática de sello personal es reflejo de un estado *psíquico* también peculiar» (Spitzer 1942: 92). Conforme a lo cual, afirma que:

[...] las consideraciones hechas a propósito de una palabra son susceptibles de extenderse a la obra íntegra. Tiene que haber, pues, en el escritor, una como armonía preestablecida entre la expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambos. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma. (Spitzer 1942: 104)

De esta manera, se propone alcanzar el «[...] principio creador que pueda haber estado presente en el alma del artista» y que dé razón de la obra como totalidad. El propósito radica en edificar una exégesis psicológica a través de «[...] numerosos hechos agrupados e integrados con sumo cuidado» (Spitzer 1974: 33).

Spitzer caracteriza así su labor:

[...] 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. (Spitzer 1974: 42)

Con este objetivo, Spitzer se acerca al texto eligiendo «[...] un detalle al que la atención le ha otorgado su privilegio» (Starobinski 1965: 413) y que luego pone en contacto con la organi-

zación de la obra. Es el círculo filológico, una técnica que va «[...] desde un detalle al contenido total y desde éste a otros detalles» (Hatzfeld 1975: 44). Con mayor precisión, el círculo filológico es el «[...] método de vaivén de algunos detalles externos al centro interno y, a la inversa, del centro a otras series de detalles» (Spitzer 1974: 35).

Spitzer suele hablar de «origen psicológico», de «explicación psicológica», de «causa latente», de «psicograma del artista» (Spitzer 1974: 24-25), terminología que muestra cierta presencia del psicoanálisis. Esta es una relación que el crítico hace explícita cuando comenta la influencia que ha recibido de Freud (Spitzer 1974: 31, nota 7). Precisamente, la idea de Spitzer, antes mencionada, de «la importancia de lo aparentemente fútil», encuentra su formulación paralela en la descripción que hace Freud de su trabajo en «El "Moisés" de Miguel Ángel» (1914): «De este modo se cierra el camino de una interpretación como la nuestra, que utiliza ciertos detalles insignificantes para llegar a una sorprendente interpretación de toda la figura y de sus propósitos» (Freud 1971: 102).

Es relevante la extensión de la propuesta de Spitzer en cuanto a la probabilidad de que las observaciones lingüísticas se conecten también «[...] adecuadamente con la arquitectura de la obra, con su proceso de elaboración y hasta con la visión del mundo que le sea propia» (Spitzer 1942: 94). Con lo que se anuncia un mayor compromiso con el texto y sus cualidades propias, más allá de su raíz psicológica.

Spitzer, quien ha logrado notables éxitos en ensayos concretos, ha recibido objeciones por el carácter psicologizante y por el perfil de arbitrariedad y de subjetividad que supone el peso asignado a la intuición en sus pesquisas.

Examinando la estilística de Spitzer, Paul de Man aprueba la opinión de Stephen Ullmann acerca de que sus «[...] análisis filológicos aparentemente objetivos son racionalizaciones *a posteriori* de convicciones emocionales que ya tenía de antemano». En

la estilística se juzga que, a través del texto, el contenido psíquico del autor se transfiere intencionalmente al lector. Esta afirmación sugiere «una continuidad entre la experiencia subjetiva inicial del escritor y las características que pertenecen a las dimensiones superficiales del lenguaje, tales como las propiedades del sonido, del metro, o incluso de las imágenes, todas las cuales pertenecen al dominio de la experiencia sensorial» (De Man 1996: 22). La desaprobación de este crítico se cifra en el hecho de que:

[...] el concepto de intencionalidad no es de naturaleza física ni psicológica, sino estructural. [...] La intencionalidad estructural determina la relación entre los componentes del objeto resultante en todas sus partes, pero la relación del estado mental particular de la persona comprometida en el acto de la estructuración del objeto estructurado es totalmente accidental. (De Man 1996: 25)

Lo que puede resumirse manifestando que el origen del texto es, en realidad, un efecto del texto. Desde otro enfoque, H. G. Gadamer toma la autonomía de la lectura como negación de que comprender sea una trasposición psíquica (Gadamer 1977: 474-475).

También se ha criticado en las indagaciones estilísticas:

[...] la ausencia de conexión entre los datos descriptivos y las interpretaciones que de ellos se extraían. Un mismo procedimiento estilístico, observado en un autor X o en un autor Y, se interpretaba de modo diferente: en la interpretación aparecían elementos procedentes del conocimiento que el crítico tenía del pensamiento, vida, etc., del autor estudiado; la interpretación iba más allá de lo que el estudio estilístico del autor permitía deducir. (Yllera 1986: 197)

Adicionalmente, la comprensión del estilo como «[...] opción (elección) entre diversas expresiones posibles para un mismo contenido» hace resurgir el tema ya superado de la organización de la obra en forma y contenido (Yllera 1986: 197).

---

## Estructuralismo

Coincidiendo, en muchas áreas, con la «nueva crítica» anglosajona («New Criticism») y hacia la misma época, hace su ingreso la «nueva crítica» francesa («Nouvelle Critique»), asentada en instrumentos procedentes de la lingüística, de la antropología y en los aportes del formalismo ruso. Este pensamiento crítico, más conocido bajo el término generalizador de estructuralismo, es un momento de cambio drástico en la concepción de la literatura y sus consecuencias se pueden comprobar todavía en el presente.

El estructuralismo discierne el texto literario como un sistema funcional de signos, cuya estructura autónoma ha de ser descrita en términos relacionales para aprehender su coherencia. En lo fundamental, importa el estudio de «[...] la obra literaria en su existencia particular y del orden literario como distinto a cualquier otro», y se procura describir sus leyes o principios generales (Shukman 1977: 2). Su axioma básico aduce que el texto está conformado por estructuras profundas, entendiendo que una estructura es «una red relacional» (Greimas y Courtés 1982: 371).

Este dispositivo teórico se distingue «[...] tanto por la investigación de las estructuras inmanentes como por la construcción de modelos» (Greimas y Courtés 1982: 164). Su pretensión

es «[...] hacer entrar los detalles en el seno de un *campo* coherente gobernado por un determinado *conjunto*, cuya función consiste en *operar* sistemáticamente con el fin de poner en relación, uno con otros, todos los detalles» (Said 1984: 373). Inicialmente, son contactos y funciones internas; posteriormente, el factor relacional se traslada a segmentos sistemáticos de variado rango y amplitud. Acota E. Said, que «[...] la pregunta que se debe plantear es: ¿cómo funciona el sistema?, y no: ¿qué es lo que significa?» (Said 1984: 366).

Cabe destacar que la interpretación no es su vocación central sino, más bien, «definir las condiciones del significado» (Culler 1978: 8). Se quiere confeccionar un modelo verificable que permita explicar forma y significado, identificar cómo se produce este último, destacar la resistencia que puede encontrar y explicitar lo que significa el mismo proceso de significación (Culler 1978: 364). Aunque el interés no está en la revelación de la significación, sino en la construcción cultural del significado, se da por supuesto que los signos son mediadores opacos del significado, es decir, que el significado está en un más allá de la superficie. Por eso es que se asume que el proceso de lectura, lejos de ser algo aleatorio, es una actividad que asigna sentido a partir de pactos interpersonales. Si la lectura depende de estos pactos, entonces la literatura es una institución fundada por convenciones, cuya intervención y alcance es necesario esclarecer. Cuando la literatura no se ve como representación ni como comunicación, «[...] sino como una serie de formas que obedecen a la producción de significado y le oponen resistencia» (Culler 1978: 362) se puede sostener que las reglas de la lectura como práctica social son el objeto del estructuralismo.

Otra de sus peculiaridades yace en el propósito de perfeccionar su metodología más allá de la búsqueda de una interpretación de los textos:

[...] el objeto de la poética es precisamente su método: así se comprende que las discusiones metodológicas no constituyan un sector limitado del conjunto de la ciencia —una especie de producto suplementario— sino que sean su propio centro. La literatura, por su parte, es precisamente el lenguaje que le permite a la poética replegarse sobre sí misma, el mediador que esta utiliza con vistas a su propio conocimiento. En otras palabras: ese objeto aparente que es la literatura sólo es, a decir verdad, un método particular escogido por un discurso para tratar de sí mismo. El método es el objeto de la ciencia y su objeto es su método. (Todorov 1971: 170)

El estructuralismo se apoya en la estipulación de que existe un sistema que enlaza lo correspondiente al sujeto, a lo social y a la realidad. Por tal razón, las categorías que sirven de base al estructuralismo se proyectan como interconectadas. Entre estas proposiciones medulares se halla el considerar la lengua como sistema social de concertaciones, como una totalidad institucional enlazada con los actos de habla individuales. El signo lingüístico, elemento compuesto por la relación de presuposición recíproca entre significante y significado, es catalogado como arbitrario por convención cultural, tanto en la relación de sus formantes como en el vínculo entre el signo y la realidad designada. Esta tipificación enmarca una discontinuidad, una diferencia entre significante y significado alrededor de la cual M. Foucault puntualiza que «[...] el ser mismo de lo que va a ser representado va a caer ahora fuera de la representación» (Foucault 1974: 235). Entre significante y significado existe, en tal caso, una distinción jerárquica: «[...] el orden del significado es secundario respecto al orden del significante, que constituye el lenguaje en su esencia» (Donato 1972: 109).

Dentro de un sistema, los signos establecen disposiciones sintagmáticas o de combinación (relaciones reales de contigüidad o sucesividad) y afiliaciones paradigmáticas o de asociación (relaciones virtuales de simultaneidad, selección, sustitución y equivalencia). El significado ostenta una condición diacrítica (Said 1984: 370): se produce por la diferencia, por la oposición



entre signos en el interior de un sistema, y no por la identidad entre signo y realidad. Más precisamente, «[...] la significación es la creación y/o la aprehensión de las diferencias» (Greimas y Courtés 1982: 371). Como corolario de estas indicaciones tenemos que los signos remiten a otros signos.

Esta perspectiva diacrítica de la significación conduce a «la idea radical de que nada es completo en sí mismo»; gracias a lo cual, «los límites y las fronteras seguros son transgredidos» y se socava, de esta manera, «[...] la autosuficiencia de cualquier entidad» (Tallack 1995: 13-14). Así, se considera que el significado se estructura a partir de oposiciones binarias y que la significación adopta la contextura de denotación («significado concebido objetivamente y en tanto que tal») y de connotación (expresión de «valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y a su función») (Guiraud 1979: 40). Los signos pueden operar como significantes de nuevos significados, instaurando signos que competen a esquemas culturales, ideológicos, etc. El contexto de los signos está trazado por prescripciones culturales. Correspondientemente, se tiene presente que todo hecho cultural es un sistema signifiante.

Al convenir que el lenguaje es lo que explica al hombre y sus acciones, el concepto de *sujeto* reemplaza al de *yo* individual. Este no se percibe más como «un sujeto centrado y anterior al discurso» (Lentricchia 1990: 161). El sujeto no es una esencia privada, indivisible, permanente, autosuficiente, sino una realidad construida culturalmente, un elemento dentro de una estructura: «el sistema es simplemente aquello que da significado a los individuos dentro de él» (Tallack 1995: 14). Se entiende que el sujeto es *significado* colectivamente tanto en lo consciente como en lo inconsciente: «Casi todos los estructuralistas reconocen un sistema de retroalimentación tiránica en el que el hombre es el sujeto hablante cuyas acciones están siendo siempre convertidas en signos que lo significan y que él utiliza a su vez para significar otros signos; y así hasta el infinito» (Said 1984:

360). La realidad está estructurada como un lenguaje y la percepción que los sujetos portan de la realidad «[...] está predefinida por la "gramática" particular a través de la cual ellos vienen a conocer el mundo» (Lucy 1997: 7). La realidad es también una construcción social, dependiente de actos de significación. Todo es textual; esto es, todo está compuesto por signos involucrados en sistemas significantes. Si el texto literario está conformado por una estructura de significantes y si no hay significado sin significante, el autor resulta ser «un efecto del significante» (Easthope 1996: 65).

En el estructuralismo, la literatura en tanto práctica textual es una construcción sistemática conectada a la práctica textual de la cultura; es una producción cultural y sus contactos con la realidad son convencionales, artificiales, dependiendo de estilos, géneros, épocas, etc.

La adjudicación de un carácter sistemático a la literatura trae como implicancia el que «[...] cualquier obra sólo es considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual no es más que una de las posibles realizaciones» (Todorov 1971: 106). Dicha estructura es «[...] la estructura del discurso literario mismo» (Todorov 1971: 106). La relación se produce entre una matriz abstracta y las realizaciones concretas, entre un complejo sistémico subyacente y sus variantes, entre una *lengua* y un *habla*. Las producciones particulares son funciones de un sistema y generan articulaciones de intertextualidad. El sistema mismo de la literatura es examinado como integrante de otros sistemas o series dentro del marco de la cultura. De esta suerte, una obra literaria es leída en sí misma y también como tramo de una red de sistemas de significación.

Asimismo, se estima que la *serie literaria* goza de una cierta autonomía en lo atingente a otras series culturales: «[...] 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. [...] Roman Jakobson [...] da forma definitiva a esta idea: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la 'literaturidad' ('*literaturnost*'), es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria"» (Eichenbaum 1970: 25-26). Pese a la preocupación, histórica en cierta magnitud, por la serie literaria, la admisión de su índole autónoma y la dilucidación del objeto de indagación de la ciencia literaria bajo la noción de *literaturidad* son una representación suprahistórica.

Los criterios de inmanencia y autonomía han sido cuestionados por su propiedad sincrónica. El de estructura, por su asociación con la idea de unidad orgánica, igualmente ha recibido oposiciones.

Para Frederic Jameson, lo más llamativo del estructuralismo es «[...] una especie de transformación de la forma en contenido, en que la forma de la investigación estructuralista [...] se convierte en una proposición sobre el contenido: las obras literarias tratan del lenguaje, toman como su tema esencial el propio proceso del habla» (Jameson 1980: 198). La inclinación del estructuralismo a interpretar «el contenido de una obra determinada como el Lenguaje mismo», es criticada por Jameson como una «distorsión formal en el modelo», gracias a la cual la forma tiende sintomáticamente a «transmutarse en contenido mediante una hipóstasis de su propio método» (Jameson 1980: 200, 205).

## Semiótica

La semiótica, que inicia su desarrollo hacia 1970, está estrechamente vinculada con el estructuralismo. Se presenta como teoría general de los signos y admite como axioma capital el que «[...] todo proceso de significación es un juego formal de diferencias» (Ducrot y Todorov 1975: 392). Correlativamente, para Greimas y Courtés, la premisa básica de la semiótica es «la presuposición recíproca del significante y del significado» (Greimas y Courtés 1982: 363).

Roland Barthes aduce que:

[...] la semiología tiene como objeto todo sistema de signos, cualquiera sea su sustancia, cualesquiera sean sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complejos de sustancias que se encuentran en los ritos, los protocolos o los espectáculos constituyen, sino verdaderos «lenguajes», por lo menos sistemas de significación. (Barthes 1970: 11)

Afirma, además, que los sistemas semiológicos poseen una dependencia lingüística: «el sentido no puede ser más que nombrado, y el mundo de los significados no es más que el del lenguaje» (Barthes 1970: 12). Con lo cual coincide Julia Kristeva al suscribir que la práctica social se define como sistema significativo «estructurado como un lenguaje» (Kristeva 1981: vol. 1, 35). Aunque es

de anotar que la semiótica en Kristeva gira en torno al escrutinio de la «producción de sentido anterior al sentido», como estructurador ideológico de la significación (Kristeva 1981: vol. 1, 49 y ss.).

El alegato de la dependencia lingüística de la semiótica está en discusión, habiéndose generado discrepancias radicales entre los teóricos. En general, se asume que los signos lingüísticos son una faceta de la problemática del signo. Conviene indicar que la importancia de la lingüística para la semiótica está en su consistencia como disciplina y fuente de patrones de análisis.

Pierre Guiraud caracteriza la semiología (semiótica) como «el estudio de los sistemas de signos no lingüísticos» (Guiraud 1979: 7) y piensa que el signo es «[...] un estímulo —es decir, una sustancia sensible— cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación». Subsecuentemente, delimita el signo «como la marca de una intención de comunicar un sentido» (Guiraud 1979: 33-34) y deslinda la relación entre significante y significado como «un modo de significación» (Guiraud 1979: 35).

Desde el punto de vista de Umberto Eco, la semiótica examina la cultura «[...] descomponiendo en signos una inmensa variedad de objetos y de acontecimientos» (Eco 1981: 30). Para Eco signo es «[...] todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra» (Eco 1981: 46). Ampliando la acepción:

[...] la semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En este sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.* (Eco 1981: 31)

Eco destaca la gravitación social del signo y señala que la cultura, a través de la sociedad y de los individuos, produce signos y significaciones. Este proceso constructivo, culturalmente concertado, es propiamente la semiosis.

La semiótica como teoría de la significación proyecta estatuir «[...] las condiciones de la aprehensión y de la producción del sentido» (Greimas y Courtés 1982: 371). Dichas condiciones se hallan en conformidad con acuerdos culturalmente y socialmente establecidos. Este hecho se traduce en una preocupación acerca del cometido que cumplen tanto el contexto como los mecanismos de interpretación en la atribución de significaciones. La semiótica, pues, actúa sobre la significación: «[...] la semiótica es, ante todo, una relación concreta con el sentido; una atención dirigida a todo lo que tiene sentido» (Floch 1993: 21).

El sondeo de los signos explicita estructuras, interrelaciones, posiciones, jerarquías, procesos paradigmáticos (en ausencia: selectivos, asociativos) y sintagmáticos (en presencia: combinativos), usos, interpretaciones, significados, niveles de significación, códigos (acoplamientos convencionales de significaciones), valores culturales integrados. Considerando que es el sistema de relaciones el que «hace que los signos puedan significar», J. M. Floch sintetiza el procedimiento de la semiótica como una investigación que, tomando los signos en tanto variables, analiza el «sistema de relaciones que forman las invariantes» de las mencionadas producción y aprehensión del sentido (Floch 1993: 23). En busca de la dinámica del sentido, el método se encamina a «[...] distinguir y jerarquizar los diferentes niveles en los que se puede situar las invariantes de una comunicación o de una práctica social» (Floch 1993: 25).

Contemplando que la obra literaria es un sistema de signos, se procura discernir los encadenamientos que sus constituyentes instauran entre sí (Guiraud 1979: 104). La semiótica literaria pretende «[...] el esclarecimiento de la naturaleza y funcionamiento del sistema sígnico de la literatura (y sus múltiples

subsistemas) en el desempeño de sus funciones comunicativas» (Garrido 2001: 145). La semiótica inspecciona los textos como totalidades estructuradas, formalizando la sistemática que los sustenta y la misión que el contexto cumple en la producción de la significación.

Entre sus acciones más destacadas, consta la determinación de operaciones paradigmáticas (elecciones realizadas y elecciones posibles o rechazadas) y sintagmáticas (estructura narrativa), metafóricas y metonímicas, así como la descripción y la elucidación de las funciones de la intertextualidad. Interesa, igualmente, la producción social de signos y significaciones (aplicaciones, valoraciones, alteraciones, transformaciones, transposiciones, transgresiones, lecturas dominantes, condicionamientos de la recepción, convenciones, naturalización, connotaciones, redes intersubjetivas, variabilidad histórica y cultural, ideologización, destinador, destinatario y formas de comunicación). Por su parte, el análisis de las obras literarias se realiza en conexión con una tipología del discurso.

---

## Polifonía

Una de las contribuciones de mayor alcance multidisciplinario y de interés para la lingüística, la historia, la antropología, la psicología y, en especial, para la literatura es la de Mijail Bajtín. Partiendo de una disposición tajantemente antiautoritaria —explicable en relación con el contexto histórico en que se desarrolló su vida y su actividad intelectual en Rusia durante el socialismo—, observa que el objeto de estudio de las ciencias humanas es «el ser *expresivo y hablante*», el cual «[...] jamás coincide consigo mismo y por eso es inagotable en su sentido e importancia» (Bajtín 1982: 394). Por consiguiente, dichas ciencias adoptan el texto oral o escrito como «realidad primaria» y «punto de partida» para sus pesquisas (Bajtín 1982: 305).

Bajtín asevera que el texto, el receptor y la relación entre ambos poseen un carácter dialógico. Ellos se constituyen por la contraposición de multiplicidad de conciencias. La opinión del otro, de la conciencia ajena, es motivo de una actitud esencialmente dialógica desde la cual se puede «profundizar el punto de vista ajeno» (Bajtín 1986: 102). El reconocimiento y el respeto de la alteridad, de la heterogeneidad, son la base de lo dialógico: «[...] la idea es interindividual e intersubjetiva, la esfera de su existencia no es la conciencia individual, sino la comunicación dialógica entre conciencias» (Bajtín 1982: 126).



En el caso de los textos, las comunicaciones dialógicas entre texto y contexto son imprescindibles para su inteligibilidad: «[...] cada palabra (cada signo) del texto conduce fuera de sus límites. Toda comprensión representa la confrontación de un texto con otros textos». Más detalladamente, se trata de «[...] una comprensión en un contexto nuevo (en el mío, en el contemporáneo, en el futuro)» (Bajtín 1982: 383-384).

Un criterio asociado a esta formulación del texto es el de polifonía o multiplicidad de voces, que se opone al de homofonía: «[...] la esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía» (Bajtín 1986: 38). Polifonía «supone una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra» (Bajtín 1986: 56). Que tales voces o conciencias sean equitativas anuncia que son autónomas y que no están organizadas jerárquicamente, que todas se toman en serio como opiniones. En estos términos, polifonía es «[...] la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes» (Bajtín 1986: 17). Resaltamos que lo principal en el trato entre tales conciencias radica en su «interacción e interdependencia» (Bajtín 1986: 59). Consecuencia de estas reflexiones es el postulado de que «no existe ni la primera ni la última palabra», porque «no existen fronteras para un contexto dialógico», ni hacia el pasado ni hacia el futuro (Bajtín 1982: 392). Estas proposiciones aluden a la inconclusión, apertura, inesitabilidad y relatividad de los significados.

Tratándose de la novela, Bajtín confronta lo dialógico con lo monológico en tanto potencialidades de realización en este género literario y valoriza lo dialógico. La novela polifónica es dialógica porque «[...] entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto» (Bajtín 1986: 65-66). Un segmento de la polifonía es el «plurilingüismo», que refiere, inicialmente, la presuposición de enunciados ajenos fuera del

marco de la palabra; en segundo lugar, incluye modalidades discursivas especializadas (profesionales, sociales, históricas) y, en tercera instancia, géneros discursivos varios. Aquellos que denomina «lenguajes» del plurilingüismo son «[...] puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetuales semánticos y axiológicos especiales» (Bajtín 1991: 108-109). Desde este ángulo, la novela es enfocada como polidiscursiva.

En gran medida, la mezcla de géneros verbales en la novela se da bajo la influencia en la literatura del fenómeno cultural del folklore carnalesco. La literatura carnavalizada es «[...] aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnalesco (antiguo o medieval)» (Bajtín 1986: 152). Bajtín profundiza en el efecto principal que el proceso de carnavalización literaria o «transposición del carnaval al lenguaje de la literatura» (Bajtín 1986: 172) ha traído a la literatura europea. Este reside en la eliminación de «[...] toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc.» (Bajtín 1986: 189). La causa está en que la carnavalización «[...] eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido» (Bajtín 1986: 189).

Para conocer el proceso de carnavalización debemos reparar en las categorías carnalescas establecidas por Bajtín. La primera es la de la familiarización, que:

[...] ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la transposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar, se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones, ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposibles en los géneros altos), ha aportado la lógica de disparidades y de rebajamientos profanatorios y, finalmente, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura. (Bajtín 1986: 174)

La segunda, fuertemente vinculada con la anterior, es la de excentricidad, la que «[...] permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta». La excentricidad es «la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual» (Bajtín 1986: 173, 177). La tercera, también asociada con la categoría de la familiarización, es la de las disparidades carnavalescas, en la que «[...] la actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc.» (Bajtín 1986: 173-174). Hay que asumir, igualmente, la categoría de la profanación, que abarca «[...] los sacrilegios, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etc.» (Bajtín 1986: 174).

Entre los rituales o acciones carnavalescas de mayor repercusión para la carnavalización literaria consta el doble rito de la sucesión burlesca de coronación y destronamiento del rey del carnaval:

[...] en la base del rito de coronación y destronamiento del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el *pathos* de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. [...] Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. (Bajtín 1986: 175-176)

Es de señalar que el destronamiento no es conclusivo sino que entraña, a su vez, una nueva coronación.

Una acción carnavalesca cercana a coronación-destronamiento es la de la parodia: «[...] parodiar significa crear un doble destronador, un "mundo al revés". [...] Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo renace y se renueva a través de la muerte» (Bajtín 1986: 179). Las acciones carnavalescas se llevan a cabo en la plaza, la cual expande su espacio a las calles próximas. En la plaza carnavalesca se produce «[...] el libre contacto familiar y las coronaciones y destronamientos universales» (Bajtín 1986: 181).

En el tema de la carnavalización literaria es indispensable examinar el realismo grotesco o *sistema de imágenes de la cultura popular*, fundamentado en lo material y en lo corporal. Bajtín explicita que el centro de las imágenes de la vida corporal y material se halla en «la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia». El proceder característico del realismo grotesco está en la degradación o «transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto». Degradar es «aproximar a la tierra» y lleva, implícita, una vulgarización (Bajtín 1974: 23, 24, 25).

Lo peculiar de la imagen grotesca está en la manifestación de «[...] un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución». Como rasgos constitutivos de la imagen grotesca Bajtín delimita «la actitud respecto al tiempo y la evolución» y, en consecuencia, la ambivalencia, que es responsable de la expresión de «[...] los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis» (Bajtín 1974: 28). Los elementos primordiales del sistema de imágenes grotescas son «el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata». En estas condiciones, hay una cla-

ra oposición a la configuración clásica del cuerpo humano, el cual se presenta como «perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo» (Bajtín 1974: 29).

El contacto del cuerpo grotesco con el mundo descubre su estado de permanente mutación e inacabamiento:

[...] el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. (Bajtín 1974: 29-30)

La imagen grotesca del cuerpo tiende a «[...] exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. [...] Del primero se desprende, en una u otra forma, un cuerpo nuevo». Es por esta razón que el cuerpo grotesco «tiene siempre una edad muy cercana al nacimiento y la muerte» (Bajtín 1974: 30).

Estas nociones pertenecientes al carnaval y a la dinámica de la carnavalización literaria son un conjunto interconectado en el cual se puede registrar la presencia de los siguientes ejes de significación. El primero viene de la idea de inconclusividad y supone cambio, renovación, inestabilidad y relatividad; el segundo, asociado al anterior, se liga con el régimen de ambivalencia, de negación y afirmación simultáneas; la tercera instancia en lo carnavalesco es la de la oposición entre lo festivo y lo cotidiano; y, próximo de lo festivo, está el ámbito de lo simposial, de la reunión convivial en la que acciones como comer, beber o intercambiar discursos se realizan en un contexto de máxima familiaridad. En el carnaval, lo simposial ha sido superlativizado y universalizado.

El paradigma de la carnavalización literaria ha adquirido una cierta autonomía en la actualidad, pudiéndose advertir el riesgo que corre de ser generalizado y administrado indiscriminadamente, con la consiguiente pérdida de su capacidad descriptiva y de su funcionalidad crítica.

La sistematización de la novela en Bajtín ha traído al campo general de la literatura la exigencia de una delimitación pragmática del proceso literario en correlación con una axiología subordinada a una concepción democrática de las interacciones humanas. Se percibe un cierto aire utópico en su tipificación del mundo de la cultura popular como fundamentalmente desalienante y subversivo. La misma proyección utópica se puede notar en su confianza en la probabilidad de comunicaciones humanas ajenas a la manipulación persuasiva.

---

## Psicoanálisis y literatura

Los procedimientos del psicoanálisis aplicados a la literatura comportan el reconocimiento de que la obra es una manifestación del inconsciente del autor. Dichos procedimientos se afianzan en las nociones de texto e interpretación: el texto se comprende como portador de un contenido manifiesto comprometido con un contenido latente, el cual será alcanzado gracias al estudio e interpretación de múltiples asociaciones. Se investiga las ilaciones entre ambos contenidos y se diseña el proceso que lleva de lo latente a lo manifiesto.

Freud habla de la «elaboración del sueño», que es el proceso psíquico «de la conversión del contenido latente en manifiesto» (Freud 1975: vol. 1, 18). Cuatro son las operaciones o funciones que detecta en la elaboración del sueño: la condensación del material dado, su desplazamiento, su disposición visual, y su no siempre constante ordenamiento compositivo o productividad interpretativa (Freud 1975: vol. 1, 42-44). Si elaboración del sueño «[...] significa la traslación de las ideas del sueño al contenido del mismo, tendremos que decirnos que dicha elaboración no es, en modo alguno, creadora: no desarrolla ninguna fantasía propia, no juzga ni concluye nada» (Freud 1975: vol. 1, 44).

En «El chiste y su relación con lo inconsciente» (1905), Freud explora el placer del chiste, el placer cómico y el placer humo-

rístico, estableciendo un conjunto de dispositivos operatorios asimilables a la obra literaria en general, entre los cuales la elaboración del sueño y sus funciones ocupan un lugar medular (Freud 1988: 1119 y ss.).

Aunque el autor no le asigna un carácter creativo, sin embargo, como mecanismo de producción, como actividad transformativa, ha atraído el interés hacia sus múltiples operaciones. Como resultante, se ha producido una variación en el tema de la elaboración del sueño, mediante la cual se le otorga una funcionalidad creativa. Extendiendo su campo de ingerencia, cabe su empleo en la elucidación de los niveles generativos de la obra literaria. Julia Kristeva y Slavoj Žižek, por ejemplo, derivan sus indagaciones de este concepto freudiano.

Kristeva relaciona la elaboración del sueño con la actividad ideológica translingüística que produce los enunciados: un instrumento intertextual que forja la totalidad textual y que la inserta en coordenadas históricas y sociales (Kristeva 1981: vol. 1, 147-148). Esta formulación de Kristeva integra el psicoanálisis con el marxismo y la semiótica en el tratamiento de las prácticas significantes.

Žižek recoge la teorización freudiana de la elaboración del sueño y precisa que «el "secreto" a develar mediante el análisis no es el contenido que oculta la forma [...] sino, en cambio, el "secreto" de esta forma» (Žižek 1992: 35). Lo que importa es el por qué de la forma adoptada. En el caso del sueño, Žižek traza la intervención de tres elementos: «[...] el texto del sueño manifiesto, el contenido del sueño latente o pensamiento y el deseo inconsciente articulado en el sueño» (Žižek 1992: 37). Explicar la génesis de la forma equivale a explicar el proceso «mediante el cual el contenido encubierto asume esa forma» (Žižek 1992: 40). Este raciocinio, adaptado a la literatura, implica concentrarse en los procesos de formalización del contenido. En lo que toca a la ideología, lo que interesa es su forma, la congruencia de la «actitud ideológica», ya que la ideología «sirve únicamente a sus propios objetivos» (Žižek 1992: 121-122).



Freud esboza en «El delirio y los sueños en la "Gradiva", de W. Jensen» (1907), la siguiente percepción del procedimiento que transita el poeta en su labor creativa respecto del material psíquico: «[...] dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente» (Freud 1971: 195).

La segunda edición (1912) de este trabajo lleva un Apéndice en el que el autor hace una evaluación del examen psicoanalítico de las obras literarias:

No busca ya en ellas una confirmación de los descubrimientos realizados en sujetos reales, enfermos de neurosis, sino que intenta también averiguar qué material de impresiones y recuerdos del poeta ha contribuido a la formación de la obra y por medio de qué procesos ha sido trasladado a la misma dicho material. (Freud 1971: 197)

«El poeta y la fantasía» (1908) —donde se compara la creación poética con el sueño diurno, en tanto ambos continúan y sustituyen los juegos infantiles— muestra a Freud en busca de una dilucidación para el fenómeno que transforma las fantasías personales, generalmente inaceptables para los otros en la comunicación normal, en fuente de placer en la poesía: «Cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto; en la técnica de la superación de aquella repugnancia, relacionada indudablemente con las barreras que se alzan entre cada Yo y los demás, está la verdadera *ars poetica*». Son dos los canales que identifica para esta técnica de alteración del ingrediente repulsivo de la fantasía:

El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones, y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías. A tal placer, que nos es ofrecido para facilitar con él la génesis de un placer mayor, procedente de fuentes psíquicas más hondas, lo designamos con los

nombres de prima de atracción o placer preliminar. A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter de placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma. Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías. (Freud 1948: vol. II, 969)

En 1913, su artículo «Múltiple interés del psicoanálisis» ratifica esta observación cuando colige que los deseos insatisfechos realizados en la fantasía que se constituye en obra de arte los ejecuta el artista «[...] mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas estéticas» (Freud 1972: vol. V, 1865).

«Los dos principios del funcionamiento mental» (1911) pone a la conceptualización del arte como sustituto del deseo no satisfecho en contacto con el principio de placer y el principio de realidad:

El arte consigue conciliar ambos principios por su camino peculiar. El artista es, originariamente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de los instintos por ella exigida en primer término, y deja libres en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos. Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a dotes especiales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad. [...] Pero si lo consigue es tan sólo porque los demás hombres entrañan igual insatisfacción ante la renuncia impuesta por la realidad y porque esta satisfacción resultante de la sustitución del principio del placer por el principio de la realidad es por sí misma una parte de la realidad. (Freud 1972: vol. V, 1641; Cfr. *Lecciones introductorias al psicoanálisis* (1916-1917), Freud 1972: vol. VI, 2357; «Autobiografía» (1925), Freud 1972 (1974): vol. VII, 2794-2795)

Siempre dentro de la inquietud por la conmoción que el arte provoca en el sujeto receptor, en «El "Moisés" de Miguel Ángel

gel» (1914) Freud especula alrededor de lo que causa este impacto:

Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto el mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérsola aprensible. [...] Y para adivinar tal intención habremos de poder descubrir previamente el sentido y el contenido de lo representado en la obra de arte; esto es, habremos de poderla interpretar. Es, pues, posible que tal obra de arte precise de interpretación, y que solo después de la misma pueda yo saber por qué he experimentado una impresión tan poderosa. Abrigo incluso la esperanza de que esta impresión no sufrirá minoración alguna, una vez llevado a buen término el análisis. (Freud 1971: 76-77)

Se halla entre las primeras preocupaciones del psicoanálisis el problema del origen de la obra y de sus sentidos, así como el de la experiencia de recepción del texto. En ambos casos, opera la presencia de un factor común que es el mundo de los mitos y símbolos colectivos. Un texto es una construcción verbal en la que el símbolo se vincula a la palabra. En Freud:

[...] la palabra, como punto de convergencia de múltiples representaciones es, por decirlo así, un equívoco predestinado, y las neurosis (fobias, representaciones obsesivas) aprovechan, con igual buena voluntad que el sueño, las ventajas que la misma les ofrece para la condensación y el disfraz. (Freud 1975: vol. 2, 181)

En lo tocante a la literatura, Freud declara que:

[...] del mismo modo que el sueño y en general todo síntoma neurótico es susceptible de una superinterpretación e incluso precisa de ella para su completa inteligencia, así también toda verdadera creación poética debe de haber surgido de más de un motivo y un impulso en el alma del poeta y permitir, por tanto, más de una interpretación. (Freud 1975: vol. 2, 110)

En Freud la interpretación del sueño y la del síntoma son siempre incompletas a causa de su dimensión polisémica. Pero

también, como producto de la diversificación del sujeto en lo consciente y lo inconsciente, nos encontramos con la desarticulación de la confianza en la identidad individual como un centro unitario de la significación. De aquí se deriva, en parte, la noción de la diversificación de los significados y la de la pérdida de control sobre el propio discurso, que ocupa un lugar sustancial en el pensamiento contemporáneo.

Como reconoce Anne Clancier, Freud ha señalado las potencialidades de un estudio psicológico en torno:

[...] del *autor* literario, del creador, en tanto que individuo [...]; de la *creación* en sí misma, y de las relaciones que puede sostener con otras formas de expresión del inconsciente, con otras manifestaciones de la vida psíquica, tales como el juego, el sueño, diurno o nocturno, el chiste, las conductas mágicas; de la *lectura*, o de la crítica literaria, concebida como desciframiento, interpretación bajo un sentido aparente de significaciones más profundas; del *lector*, en tanto que individuo, entrando en resonancia con el inconsciente del creador, y del placer estético que experimenta; de los *símbolos* fundamentales que transmiten las obras [...]; de los *héroes* de estas obras [...]; y, por último, de los *géneros* a los que pertenecen las obras. (Clancier 1979: 52)

Un dispositivo relevante del procedimiento psicoanalítico consiste en esclarecer un texto literario por medio de otros textos literarios. Después de todo, el compromiso entre contenido latente y contenido manifiesto es una relación entre dos textos, relación que Freud estatúa como una compleja traducción:

[...] las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido, en dos idiomas distintos, o, mejor dicho, el contenido manifiesto se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva, cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender por la comparación del original con la traducción. (Freud 1975: vol. 2, 118-119)

Jacques Lacan propugna que el inconsciente está estructurado como un lenguaje: «[...] el inconsciente del cual trata el

analista no está fuera del lenguaje, no hay nada *detrás* de las palabras; es su anverso o su máscara, es decir, es el discurso del Otro o lo que falta a mi discurso» (Y. Belaval, en: Clancier 1979: 21). Reducido el signo saussuriano a la preeminencia del significante, bajo el cual se desliza el significado, Lacan estipula que el significante «es "capaz" de la significación y la rige» (S. Lecointre, en: Le Galliot 1981: 216-217). Correlativamente, el significado acaba siendo siempre provisional.

En la interpretación de Lacan, lo verbal se encadena con lo verbal: un discurso lleva a otro discurso; la conciencia y el inconsciente son discursos; el sujeto se define desde el discurso; el sujeto es un efecto del discurso. Como en todo discurso hay invariablemente un destinatario, que a su vez resulta ser discurso, las confrontaciones entre sujeto y destinatario son también discursivas o interdiscursivas. Con ello se notifica que, desde esta postura, el conocimiento y el significado se fundan en la capacidad de representación o simbolización. Se ha pasado de lo biológico a lo lingüístico. Puede afirmarse que Lacan, a partir del enfoque lingüístico, inicia «[...] la mutación del psicoanálisis figurativo de ortodoxia freudiana en un psicoanálisis estructural» (Le Galliot 1981: 272).

En lo que incumbe a la literatura, Lacan sostiene que:

[...] el crítico debe considerar el texto como algo que hace aparecer y actualizar para el sujeto (de la lectura) sus propias mociones sepultadas, olvidadas, haciendo así de él un sujeto "deseante" de acuerdo a los modos permanentes en que se constituye su deseo, y dando a ese deseo el engaño provisorio de un objeto donde fijarse. (S. Lecointre, en: Le Galliot 1981: 211)

Siendo fiel a la tradición freudiana o reinterpretándola, se puede separar dos directrices en el terreno heterogéneo de la teoría literaria psicoanalítica: una, concernida en comprender obra y biografía mediante nexos genéticos y retrospectivos, aunque la mirada se inclina, por lo general, más hacia el autor que

hacia la obra; y otra dirigida hacia la indagación e interpretación de la obra sin preocuparse por enlaces con factores externos a ella. Esta opción aspira a afincarse en el texto y superar el correlato biográfico como entidad preexistente. Para ella, permanecer en el texto es elucidar su simbología exclusivamente desde la faceta verbal.

En cuanto a metódica, se consigna una lectura sintomática o indicial, y una lectura estructural (M. Marini, en: Bergez 1990: 68). La lectura sintomática escudriña «las huellas de la intervención del inconsciente en los textos» (M. Marini, en: Bergez 1990: 69). La lectura estructural frecuenta dos vías: en primer lugar, se coteja diferentes textos de un autor con el objetivo de conformar una estructura psíquica particular; y, en segundo lugar, se asocia textos de distinto origen para formular una estructura universal que dé cuenta del psiquismo humano y que postule un modelo para la literatura (M. Marini, en: Bergez 1990: 69).

La consagración del psicoanálisis a la problemática del contenido es una autodelimitación explícita, como anota Freud en su «Esquema del psicoanálisis» (1924): «[...] la valoración de las dotes artísticas de la obra de arte y la explicación de las dotes artísticas son problemas ajenos al psicoanálisis» (Freud 1972 (1974): vol. VII, 2740). Lo que no significa que Freud ignore la gravitación de lo artístico: «El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia» (Freud 1971: 75). En su «Autobiografía» (1925) aclara:

[...] mas para aquellos profanos que funden aquí esperanzas excesivas en el psicoanálisis habremos de advertir que hay dos problemas sobre los cuales no arroja luz ninguna y que son precisamente los que más pueden interesarle. El análisis no consigue explicar las dotes del artista ni descubrir los medios con los que el mismo trabaja, o sea, los pertenecientes a la técnica artística. (Freud 1972 (1974): vol. VII, 2794-2795)

Su despreocupación por este plano de la obra de arte depende de sus objetivos, su metodología y sus inclinaciones personales. Pero es una despreocupación parcial, alusiva al problema de la valoración artística y no al de su interpretación, ya que Freud asiente que solo puede acceder al contenido desde lo formal. Es lo que podemos apreciar en sus exámenes detallados de obras artísticas y literarias cuyo móvil está en los problemas de la personalidad del artista o en propuestas de interpretación de contenido. Al respecto, su lectura del Moisés de Miguel Ángel es ejemplar. Se cimienta en cuidadosas inspecciones que se oponen a las llevadas a cabo por críticos expertos: «Las descripciones de los críticos son, en general, singularmente inexactas. Lo que no han comprendido, lo han percibido también —o lo han expresado— inexactamente». Y adjunta un minucioso despliegue de numerosas equivocaciones, discrepancias, inadvertencias y perplejidades manifestadas por críticos e historiadores del arte acerca de elementos de la obra de Miguel Ángel (Freud 1971: 78 y ss.). No deja Freud de apuntar en este mismo texto que el psicoanálisis procede desde los detalles, sobre todo los no percatados: «[...] el psicoanálisis acostumbra a deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo —el “refuse”— de la observación cosas secretas o encubiertas» (Freud 1971: 89).

Pese a que Freud procuraba establecer una correlación entre lo formal y el contenido, no se ha podido evitar en el desarrollo de la especialidad dedicada a lo artístico la concentración en el contenido. Cuando su objetivo es el tema o contenido que, en última instancia, conducen al autor, se genera una relación intertextual que posee un carácter reductor:

[...] la obra remite a un tema situado fuera de ella y designa, no al texto, sino al autor de este texto. [...] Expresión de un autor, significante de un significado que tiene por función representar. El texto siempre es secundario, es decir: en definitiva reducible a otro texto más esencial. (Baudry 1971: 186-187)

La condición de método predominantemente contenidista o temático desinteresado por el aspecto artístico de la obra, se considera, en el caso específico de la literatura, una de las limitaciones de la crítica psicoanalítica. Inclusive el carácter artístico permanece al margen del escrutinio psicoanalítico que puede considerarse como más propiamente literario, como el de Charles Mauron, cuyo propósito es «descubrir la estructuración simbólica de un conflicto psíquico», cuya presencia desconoce (M. Marini, en: Bergez 1990: 71). Un proceso de superposición de textos permite detectar la estructura de redes de imágenes obsesivas que da lugar a figuras y situaciones dramáticas con las que se edifica el mito personal del autor. El mito personal es un «fantasma persistente» y dinámico que «presiona sobre la conciencia del escritor cuando se entrega a su actividad creadora» (Clancier 1979: 267). La pesquisa biográfica, orientada por la lectura del texto, se utiliza para verificar la interpretación, siempre en un marco contenidista.

Mauron encuadra la psicocrítica artística:

[...] en una visión de conjunto, que hace depender la creación de tres factores principales: fantasía imaginativa inconsciente, contenidos de la conciencia, lenguaje, que constituyen el conjunto de sus claves. La obra de arte aparece, en esta perspectiva, como un ente lingüístico, objeto de comunión entre el yo y el no-yo, que compensa la soledad personal. (Mauron 1998: 130)

Los pasos que atiende la psicocrítica son enumerados así:

1. Superponer los textos de un solo autor como las fotografías de Galton, hace aparecer redes de asociación o grupos de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias. 2. Se investiga a través de la obra de un mismo escritor cómo se repiten y se modifican las redes, agrupamientos, etc., o de un modo más general, las estructuras reveladas por la primera operación. Pues, en la práctica, estas estructuras dibujan rápidamente figuras y situaciones dramáticas. Pueden ser observados prácticamente todos los grados entre asociación de ideas y la fantasía imaginativa; la



segunda operación combina el análisis de los temas variados y de los sueños y sus metamorfosis. Por lo general conduce a la imagen de un mito personal. 3. El mito personal y sus avatares son interpretados como expresión de la personalidad inconsciente y de su evolución. 4. Los resultados así conseguidos por el estudio de la obra son controlados por comparación con la vida del escritor. (Mauron 1998: 130)

El primer nivel compendia lo medular del trabajo, pues:

[...] la superposición de textos de un autor desdibuja las relaciones conscientes y descubre las inconscientes. Éstas, en efecto, más obsesivas y menos ricas (pues se sustraen a la realidad) se resisten forzosamente más al desdibujamiento. La superposición de textos juega así, en materia de análisis literario, el papel esencial que juegan las asociaciones libres en el psicoanálisis. En los dos casos se pone en sordina, por así decirlo, la voz de la conciencia y se alcanza a percibir la del inconsciente. (Mauron 1998: 11)

Mauron a través de la psicocrítica «trata de identificar en los textos las estructuras inconscientes que constituyen sus propios objetos», estructuras que «ordenan palabras de una lengua y elementos de una personalidad» (Mauron 1998: 18).

J. Tinianov está en desacuerdo con el enfoque causalista del texto que ve su génesis en la psicología del autor. Alega que lo cardinal en la plasmación del texto es la labor sobre la sustancia verbal, a la que el autor se somete bajo el imperio de la necesidad creativa (Tinianov 1970: 98-100). Igualmente, M. Bajtín en su caracterización del fenómeno creativo repara en las repercusiones que desencadena, superando los condicionamientos previos: «[...] tanto el objeto de la creación como el poeta mismo y su visión del mundo, así como sus medios de expresión, se están creando en el proceso de la producción de la obra» (Bajtín 1982: 312-313).

A su vez, el tipo de lectura psicoanalítica que compulsa el texto literario con una narración paradigmática, universal e invariante preexistente (la «novela familiar», o narrativa de la

constelación familiar) y lo rescribe trasladando su significación inconsciente a esta narración, es motivo de rechazo en *El Anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Su argumentación concierne al ángulo ideológico, dogmático, reductor, burocrático y represor que tal lectura conlleva: «¿[...] el invariante no expresa más que la historia de un largo error, a través de todas sus variaciones y modalidades, el esfuerzo de una interminable represión?» (Deleuze y Guattari 1985: 58). Conforme a estos autores, el inconsciente no representa, produce. Por esta razón, los problemas que expone no son problemas de significación, sino de uso, de funcionamiento, de producción:

El inconsciente no plantea ningún problema de sentido, sino únicamente problemas de uso. La cuestión del deseo no es «qué es lo que ello quiere decir?», sino cómo marcha ello. [...] Ello no representa nada, pero ello produce, ello no quiere decir nada, pero ello funciona. En el desmoronamiento general de la cuestión «¿qué es lo que [ello] quiere decir?» el deseo efectúa su entrada. No se ha sabido plantear el problema del lenguaje más que en la medida en que los lingüistas y los lógicos han evacuado el sentido; y la más alta potencia del lenguaje ha sido descubierta cuando la obra ha sido considerada como una máquina que produce ciertos efectos, sometida a un cierto uso. (Deleuze y Guattari 1985: 114-115)

Si, en alguna medida, el fundamento freudiano de «elaboración del sueño» se reivindica aquí como centro de la reflexión, la reorientación de *El Anti-Edipo* cancela radicalmente presunciones básicas del psicoanálisis tradicional.

Más allá de los cuestionamientos a la metodología y a los objetivos de la teoría literaria psicoanalítica en sus respectivas variaciones, hay un hecho que exige atención por sus implicancias tanto para la teoría literaria como para la crítica literaria. Nos referimos a un fenómeno que se conecta con la vasta influencia que el psicoanálisis ha ejercido durante el siglo XX en el arte. Dada la amplia divulgación de nociones más o menos atomizadas de la doctrina, un gran sector de la producción lite-

raría las ha adoptado como parte de su estrategia compositiva y temática. Tales obras, aparentemente, exigen para ser entendidas una lectura apoyada en categorías específicas del acervo psicoanalítico. Lo que significaría que en la práctica de la crítica literaria el psicoanálisis tendría un justificado y extenso campo de acción. Dentro de estos parámetros, la teoría literaria psicoanalítica parecería encontrar su razón de ser en un nivel no teorético, sino en uno ramplonamente funcional desprendido de la atribución que se le asigna como la génesis de la serie de los textos aludidos y, como falsa consecuencia, de su celebración como la clave de su lectura. Es el mismo fenómeno de estropeada lógica a cargo de sus seguidores que generaron, en su momento, el marxismo, el estructuralismo, la semiótica y, últimamente, la polifonía, la deconstrucción y el feminismo.

La gravedad del problema se puede sopesar cuando vislumbramos de qué manera, en medio de este círculo vicioso, teóricos y críticos utilizan como herramienta, con ingenuidad o con cinismo, una teoría aplicada a una obra derivada de esta misma teoría, produciendo un doble fantasma: el de la validación de la teoría, y el de la comprensión del texto correspondiente. Para explicar esta trampa en la que se suele caer con una impresionante frecuencia, mencionaremos como ejemplo típico el siguiente caso. Con el propósito de sustentar, validar e ilustrar sus proposiciones freudianas y lacanianas, un experto en Freud y en Lacan como Slavoj Žižek acostumbra acudir a realizaciones postfreudianas y postlacanianas procedentes de la literatura o el cine, las cuales han sido claramente confeccionadas por sus creadores desde los tópicos más comunes y difundidos de los dos teóricos. No es con estos utensilios que puede otorgarse validez a una disquisición teórica, ni adelantar en la interpretación o en la comprensión de una obra. Es pertinente estar prevenido ante ambas ilusiones.

Hablando específicamente de la lectura crítica frente a textos literarios de la índole mencionada, la fuente teórica de la

que se inician y que les da forma no debe usarse como si fuera una de las vías privilegiadas de acceso al texto, sino como ingrediente del texto, como un elemento constitutivo del mismo dentro de una diversa colocación y funcionalidad jerárquica.

---

## Teoría literaria marxista

La premisa elemental del marxismo acerca de los vínculos entre los hombres y la sociedad estipula que «[...] el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad; por el contrario, la realidad social es la que determina su conciencia» (Marx 1970: 37). Este axioma se conoce como el principio de las relaciones entre base y superestructura, y manifiesta la existencia de una ligazón entre el arte y «la concepción de la naturaleza y las relaciones sociales» correspondientes (Marx 1970: 281). Son estas intersecciones entre base y superestructura, entre lo productivo y lo ideológico, lo que la crítica marxista indaga en la obra literaria (Eagleton 1976: 75).

La crítica de la ideología es un considerando prominente en la tradición marxista y, teniendo en cuenta que «las ideologías trabajan para legitimar lo que se hace y no para reflejarlo» (Eagleton 1997: 196), se requiere que los fenómenos artísticos sean discernidos desde su participación como práctica de la ideología. Al constatar Marx que existe una *relación desigual* entre el arte y el desarrollo social y material (Marx 1970: 280-283) se entiende, desde el ámbito dialéctico del marxismo, que el arte es portador de múltiples implementaciones no simétricas de percepción y de respuesta ante la realidad social y natural.

En cuanto a la aparente contradicción que yace en el hecho de la persistencia del arte frente a la desaparición de las condiciones sociales que le dieron origen o de las cuales es producto, Marx la resuelve, desde un complejo punto de vista histórico y social, mediante la proposición de que el arte «[...] se halla enlazado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales imperfectas en que ha nacido y en las que forzosamente tenía que nacer, no podrán volver nunca más» (Marx 1970: 283). Goldmann opina que la posibilidad de permanencia de las obras de arte frente a la multiplicidad de situaciones históricas «[...] descansa precisamente en el hecho de que expresan siempre la situación histórica transpuesta al plano de los grandes problemas fundamentales que plantean las relaciones del hombre con los demás hombres y con el universo» (Goldmann 1968b: 32). Correlativamente, la observación de Marx acerca de una continua recepción en el presente de textos producidos en diferentes épocas, con las necesarias actualizaciones de significación y valoración, conducirá a la noción de que la producción de significaciones está relacionada con los contextos ideológicos de recepción (Easthope 1996: 56-57).

En el marxismo la investigación de las sociedades humanas coincide con el propósito de lograr su conversión hacia condiciones libres de mecanismos de explotación y opresión (Eagleton 1976: vii y 76). La literatura, en tanto interviene en la lucha por la transformación social, está en condiciones de contribuir directa o indirectamente a la reproducción de la ideología dominante o a su refutación (Eagleton 1976: 19). Es por ello que la pesquisa de la literatura se encamina hacia los procesos transformativos de mediación que la vinculan con las condiciones históricas de su producción (Eagleton 1976: vi, 16). Dicha mediación:

[...] implica una dinámica de transformación, esto es, la interposición de criterios o instrumentos que viabilicen un salto cualitativo entre dominios autónomos; esto quiere decir que no puede ser ajena a la mediación

la existencia de un intérprete [individual o colectivo] capaz no sólo de operar la selección, en moldes genéricos, de los instrumentos de mediación, sino también de imprimirles cierta peculiaridad discursiva. (Reis 1987: 105)

Dos grandes líneas de reflexión emergen en la teoría marxista del arte y la literatura. La primera, planteada por Engels, exige que las opiniones o la inclinación del escritor permanezcan ocultas para una mejor consolidación de la calidad artística de la obra. La segunda, trazada por Lenin, concibe la literatura como una vertiente de la vanguardia de la conciencia de la clase trabajadora (Steiner 1973: 159-161). Las múltiples postulaciones del marxismo en arte van en uno u otro rumbo, o intentan elaborar una fórmula conciliatoria que integre coherentemente ambos lineamientos (Steiner 1973: 161). El caso integrador corresponde, característicamente, a G. Lukács (Cfr. Lukács 1966a: 105 ss. y 1966b: 25-29). Según G. Bedeschi, Lukács encuentra que la obra de arte:

[...] propone siempre inevitablemente una tesis, pero la propone haciéndola surgir de la representación misma de la realidad, de la fuerza y de la profundidad con que la realidad está representada, de la capacidad de poner a la luz el entrelazamiento de lo viejo y de lo nuevo, de las tendencias sociales más importantes y profundas. (Bedeschi 1974: 106)

Entre otros intereses del marxismo están las cuestiones «[...] acerca de la constitución de una literatura proletaria dentro de la sociedad capitalista, acerca de un arte radicalmente no burgués, acerca de las normas estéticas y acerca del carácter clasista de las normas literarias» (Gallas 1979: 18). Igualmente se hace cargo de la unidad dialéctica entre los siguientes vectores de la obra literaria: el conjunto de componentes combinados y transformados que proceden de la tradición literaria; la presencia de elementos procedentes de estructuras ideológicas dominantes; y las interacciones entre autor y público. Las operaciones involucradas en esta compleja dialéctica poseen su res-

pectiva dimensión ideológica, en tanto variantes de percepción e interpretación de la realidad (Eagleton 1976: 26-27).

Marx y Engels habían bosquejado la exigencia de representatividad o tipicidad histórica en los personajes y en las circunstancias que los involucran (Eagleton 1976: 46-47). Engels, por ejemplo, en su Carta a Miss Harkness (1888) dice que «[...] el realismo, a mi juicio, supone, además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas» (Marx y Engels 1972: 165). Esta caracterización servirá de soporte a varias opciones en la tradición de la crítica literaria marxista. También debemos incluir, en este nivel de presupuestos básicos adoptados por ambos pensadores, el denominado «principio de contradicción», que reside en la probabilidad de una oposición entre las consideraciones políticas autoriales y lo que la obra revela inherente al tema (Eagleton 1976: 48, 57).

Si la literatura es una práctica social, una modalidad de producción artística y una modalidad de producción económica, con sus respectivos condicionamientos históricos, cabe preguntarse, como hacen Bertolt Brecht y Walter Benjamin, acerca de la influencia que tales condiciones ejercen tanto en la creación de relaciones entre autor y receptor como en la producción de la obra de arte, y cómo todo esto influye en la productividad económica y en la productividad artística en general (Eagleton 1976: 60-67). Benjamin estima que «[...] el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún, elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción» (Benjamin 1991: 124). Siguiendo a Brecht, la posición aludida aquí por Benjamin se refiere a la decisión de orientar el aparato de producción artística en una dirección socialista: «[...] en orden a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista [...] ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional» (Benjamin 1991: 124-125). Este concepto impone al escritor «[...] la exigencia de cavilar, de reflexionar sobre su posición en el proceso de producción» (Benjamin 1991: 132).



Esencial en el marxismo es discernir las características y funciones de la producción artística tanto en la sociedad socialista como en la sociedad capitalista. Esta distinción ha dado lugar a diferentes y discutibles configuraciones teóricas, algunas de las cuales examinaremos a continuación.

El teórico mayor del marxismo en arte continúa siendo György Lukács. En su moción, al arte le incumbe «dar una imagen de la realidad en la cual la oposición entre apariencia y realidad, entre caso particular y ley, entre percepción inmediata y concepto, se resuelve de manera tal que ambas se presenten como una unidad espontánea en la impresión directa de la obra de arte, que constituyan para el espectador una unidad indisoluble» (cit. por Gallas 1979: 136). Lukács ve la obra de arte como una «totalidad independiente», un «universo cerrado», una «totalidad completa en sí misma» (Gallas 1979: 136-137). Por ende, explora «la interacción entre el desarrollo económico-social y la concepción del mundo y la forma artística que nacen de él» (Lukács 1976: 11). Peter Ludz concluye que Lukács «[...] intenta analizar, como parte del materialismo histórico, las condiciones históricos-sociales, y analizar las estructuras económicas y luchas de clase en la sociedad burguesa en su influencia sobre las estructuras de contenido y de forma de la Literatura» (Prólogo a Lukács 1966a: 56).

Lukács afirma que «[...] el camino concreto de la solución artística sólo se puede conseguir por el amor al pueblo, por el odio a sus enemigos, por el despiadado descubrimiento de la realidad y la igualmente inquebrantable fe en el progreso de la humanidad y de la nación» (Lukács 1966a: 241). Miklós Almásí esclarece que el proyecto de Lukács está sujeto a una actitud ética, con la exigencia de una renovación moral en el hombre, gracias a la cual «[...] cada encuentro real con una obra de arte ayuda al hombre a evaluar su propia práctica de vida y a desarrollar una nueva conciencia moral y una nueva forma de vida» (Almásí 1985: 34).

En Lukács el realismo aparece como paradigma artístico y, dentro de él, la novela realista decimonónica a través de la presentación de tipos es la que expone objetivamente la vida humana en su contexto histórico y contribuye a su liberación de las distorsiones y degradaciones que las condiciones materiales de la sociedad capitalista han generado. El concepto de tipo —que desarrolla a partir de lo propuesto por Engels— aplicado a personajes y sucesos, como totalidad orgánica que fusiona lo general y lo particular, lo interior y lo exterior, lo público y lo privado en las acciones humanas, rige lo que considera un auténtico arte realista:

[...] la categoría y el criterio de la concepción realista de la Literatura, el tipo en relación con el carácter y la situación, es una síntesis peculiar, que reúne orgánicamente lo general y lo individual. El tipo no se convierte en tal como consecuencia de su medianía, pero tampoco por su carácter únicamente individual —como siempre profundizado— sino por el hecho de que en él concurren todos los momentos humana y socialmente esenciales y determinantes de un tiempo histórico, de que la creación de tipo muestra estos momentos en su más alto nivel evolutivo, en el desarrollo más extremo de las posibilidades guardadas en ella, en la más extrema representación de extremos que concretiza a la vez el cenit y los límites de la totalidad del hombre y del período. (Lukács 1966a: 234)

Otra versión acerca de lo típico en el personaje podemos advertirla cuando Lukács sustenta que «[...] una figura llega a ser típica porque en la más íntima sustancia de su personalidad se mueve y se perfila por aquellas determinaciones que objetivamente pertenecen a una importante fuerza de desarrollo de la sociedad» (Posada 1969: 167). El tipo:

[...] no es la descripción de una individualidad privada, ni una mera generalización, sino el adecuado reflejo, según la doctrina lukacsiana, de la significación («esencia» en su terminología) del hombre en la sociedad, significación que se agota íntegramente en su ser-en-sociedad y cuya raíz es en *último término*, económico-social. (Garrido 1992: 43)

La argumentación de Lukács insiste en que «un carácter “típico” o “representativo” encarna las fuerzas históricas, sin por ello dejar de estar ricamente individualizado» (Eagleton 1976: 29).

Gallas brinda un resumen de las principales proposiciones de Lukács en torno a la cuestión literaria:

[...]«traducción» de las relaciones generales económicas, políticas y sociales, a «acciones concretas de hombres concretos», es decir, a caracteres individuales con destinos, conflictos, etc., individuales; exclusión de todos los elementos que destruyan la ilusión de que en la literatura se trata de la verdad empírica, de la «vida»; el lector no debe tomar conciencia del principio constructivo: la intervención del autor y el apóstrofe al lector son técnicas «no artísticas»; la única diferencia entre la realidad artística y ficticia y la empírica consiste en que en el arte el proceso representado es típico, mientras que los sucesos de la realidad empírica parecen «accidentales»; para lograr un carácter típico es necesario construir un argumento que se ajuste a las reglas de la verosimilitud; es inevitable el «narrador omnisciente» que haga «sentirse seguro» al lector en el mundo de la ficción y lo «aclimate» allí. (Gallas 1979: 108)

La noción de totalidad es central en Lukács y se convierte en un dictamen de cualificación cuando se adjudica a la obra artística. La totalidad es la revelación de lo «esencial», lo «pleno» (Garrido 1992: 73). A la obra, siendo «reproducción relativa e incompleta de la vida», le toca dar «el mismo efecto que la vida misma como totalidad según la aspiración del alma humana» (Garrido 1996: 127-128). Esta es una postura recusable que depende de la perspectiva de Lukács sobre la realidad como sistema, como «totalidad ininterrumpida», fuertemente sustentada en la tradición clásica y en la filosofía clásica alemana (Posada 1969: 19).

Como puede verse, la tesis de Lukács, con la ingerencia de un complejo conjunto de coordenadas ideológicas, envuelve una evaluación positiva de una delimitada dirección artística —el realismo decimonónico— asumida como categoría superior. Una constatación paradójica se deriva de esta valoración: «[...] una

teoría revolucionaria de un lado, luchando por otra parte con una imagen conservadora del mundo del arte» (Almási 1985: 34). El carácter de esta normativa realista fue rápidamente detectado por Brecht: «[...] no podemos deducir el realismo de determinadas obras existentes» (Brecht 1973: 237).

Siguiendo a M. A. Garrido, se puede sostener que los aportes fundamentales de Lukács para la crítica literaria son:

[...] el relieve científico dado a la investigación social de la literatura, la relación de la obra con la historia, [...] la aproximación a alguna dimensión de la estructura del valor, la incorporación del fértil concepto dialéctico de totalidad y, junto a todo ello, la depuración de todo vulgarismo. (Garrido 1996: 117)

Dentro de la vocación que el marxismo ha tenido por las correspondencias entre la literatura y la sociedad que la produce y recepciona, se halla la contribución de Lucien Goldmann, quien, apoyado en la *Teoría de la novela* (1920) de G. Lukács y, especialmente, en su *Historia y conciencia de clase* (1923) (Goldmann 1970b: 478), funda el estructuralismo genético. Superado el esquema de la obra como reflejo del mundo social, la confluencia del marxismo y el estructuralismo sirvieron de base para esta propuesta. De Lukács recoge lo concerniente «[...] al establecimiento de conexiones entre ciertas etapas y configuraciones del devenir económico, cultural, político y social, y correspondientes soluciones literarias» (Reis 1987: 107).

La hipótesis que orienta el trabajo de Goldmann puntualiza que «[...] los hechos humanos tienen siempre el carácter de estructuras significativas cuya comprensión y explicación solamente pueden ser proporcionadas por un estudio genético, comprensión y explicación que son inseparables [...] para cualquier estudio positivo de tales hechos» (Goldmann 1968b: 111). Si los hombres «[...] propenden a hacer de su pensamiento, su afectividad y su comportamiento una estructura significativa y coherente», entonces la conciencia colectiva, con su propia inte-

lección del mundo, es lo decisivo en la plasmación de dicha estructura. Esta afirmación equivale a decir que la obra cultural realiza «[...] un universo más o menos coherente que corresponde a una visión del mundo cuyos fundamentos son elaborados por un grupo social privilegiado» (Goldmann 1969: 209, 210; cfr. Goldmann 1968b: 30 y Goldmann 1972: 117). Por visión del mundo entiende «un punto de vista coherente y unitario sobre la realidad en su conjunto», el cual es un «[...] sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales» (Goldmann 1970a: 284). Estipula, además, que la concepción del mundo de un grupo está en oposición a la de otros grupos y que es relevante en ella la conciencia de clase, que es

[...] la tendencia común de los sentimientos, aspiraciones y pensamientos de los miembros de la clase, tendencia que se desarrolla precisamente a partir de una situación económica y social que engendra una actividad cuyo sujeto es la comunidad, real o virtual, constituida por la clase social. (Goldmann 1968b: 29)

Estas estructuras mentales o «estructuras categoriales significativas» son fenómenos sociales (Goldmann 1968a: 9). En suma, Goldmann explicita que entre la forma de la obra y la estructura del grupo social que la produce hay un proceso de transposición que da lugar a una relación de homología «[...] más o menos rigurosa, pero a menudo también una simple relación significativa» (Goldmann 1968a: 9-10). El análisis de la visión del mundo «[...] mostraría la coherencia del universo imaginario de la obra con el universo del autor y el universo social» (Garrido 1996: 138).

Goldman ampara la hipótesis de que «[...] los individuos excepcionales expresan mejor y más precisamente que los demás miembros del grupo la conciencia colectiva» (Goldmann 1968b: 30). En concordancia, la conciencia individual del escritor, en

tanto individuo excepcional, lleva las estructuras hacia las que tiende la conciencia de grupo «hasta un nivel de coherencia muy avanzado» y crea, de esta manera, un «universo significativo, coherente y unitario», que contribuye a que el grupo tenga una percepción de las aspiraciones que lo impulsaban. Las aproximaciones entre la obra y la conciencia social se labran no en el nivel de los contenidos sino en el de las «categorías que estructuran una y otra» (Goldmann 1969: 210-214, 215). Es de aclarar que las estructuras categoriales son tipificadas como procesos inconscientes similares a «[...] los que rigen el funcionamiento de las estructuras musculares o nerviosas y determinan el carácter particular de nuestros movimientos y gestos» (Goldmann 1968a: 11). Las estructuras categoriales incumben a la calidad artística, ya que «[...] constituyen justamente lo que confiere a la obra su unidad, su carácter específicamente estético y, en el caso que nos interesa, su cualidad propiamente literaria» (Goldmann 1968a: 11). Goldmann dilucida su moción sobre la relación entre lo colectivo y lo individual afirmando que:

[...] la obra corresponde a las aspiraciones y a las tendencias de la conciencia colectiva y en este sentido es eminentemente social; pero realiza también, a un nivel imaginario, una coherencia nunca o raramente alcanzada en la realidad, y en este sentido es la obra de una personalidad excepcional y tiene un carácter marcadamente individual. (Goldmann 1969: 215)

Como las estructuras mentales colectivas dependen de condiciones históricas, el escrutinio de la obra literaria «[...] exige su inserción en el conjunto de la vida intelectual, política, social y económica del grupo al que se refiere» (Goldmann 1968b: 126). Se quiere estatuir cómo «[...] la situación histórica de un grupo o clase social es transpuesta, por la mediación de su visión del mundo, a la estructura de una obra literaria» (Eagleton 1976: 33). El proceso sigue la siguiente pauta: «[...] texto —concepción del mundo, concepción del mundo— conjunto de la

vida intelectual y afectiva del grupo, consciencia y vida psíquica del grupo— vida económica y social» (Goldmann 1968b: 127).

Es rebatible en el estructuralismo genético su fundamentación en el precepto de coherencia. Si el peso asignado a la coherencia en una obra literaria depende de la variación de los contextos ideológicos e históricos, responsables de su mayor o menor prestigio y estabilidad, se relativiza lo que en Goldmann es sustancial. Además, al presuponer la existencia de una estructura única y su necesaria relación con la captación de la realidad de un grupo social concreto, Goldmann introduce un constituyente determinista que debilita su proposición. Eagleton acusa a su modelo de ser excesivamente simétrico como para dar cuenta de las complejidades de las comunicaciones entre texto y sociedad (Eagleton 1976: 34). Adicionalmente, al hablar de una homología de estructuras entre la obra y la realidad, Goldmann relega los contenidos y, por esta vía, limita la literatura a «[...] una función secundaria que nunca va más allá de reproducir el proceso económico en armónico paralelismo» (Jauss 2000: 152).

Jameson, al sopesar la tesis de Goldman como «una visión estática de la interrelación de los niveles estructurales», puede objetar que «asegurando en abstracto que las estructuras de esos diferentes distintos niveles son “lo mismo” no se consigue nada» (Jameson 1980: 212).

Tanto en Lukács como en Goldmann aparece una estimación prejuiciosa de un ideal artístico reconocido como auténtico por su compatibilidad con la categorización del mundo de estos autores. Una secuela de dicho aprecio la observamos en el curso normativo que desenvuelven estas posiciones y en que provoca actitudes —que son generalizables a la crítica marxista, incluso en sus líneas más abiertas— que no parecen pertinentes en relación con la teoría social de Marx y con los pasajes que este dedicó a la problemática relación entre arte y sociedad.

La inclinación de la crítica marxista (en especial, la lukacsiana) hacia la mitificación de una tendencia de estilo realista en la novela —dejando de lado otros géneros— como portador voluntario o involuntario de los ideales de transformación social ha dado pábulo a diversos cuestionamientos. La polémica entre Bertolt Brecht y Georg Lukács, ocurrida entre los años de 1934 y 1938, y la intervención de Walter Benjamín atinente a la validez del expresionismo y las nuevas formas constructivas abiertas, llamaron la atención contra la idealización y la falta de perspicacia histórica que yacía bajo la preferencia por una modalidad de realismo, al mismo tiempo que planteaban la necesidad de un uso amplio del término, más allá de estilos o de géneros (Eagleton 1976: 71-72). Gallas explica así el conflicto suscitado:

[...] mientras el grupo reunido en torno de Lukács defendía la posición de que la promoción de una literatura antifascista que llegara al mayor número posible de capas de lectores se lograría mejor mediante el método narrativo tradicional, como se dio en el siglo XIX en el realismo de un Balzac o de un Tolstoi y en su «popularidad», Benjamin, Brecht y otros rechazaban esta posición por encontrarla políticamente ineficaz y estéticamente improductiva. Argumentaban que los contenidos revolucionarios, presentados en forma tradicional, no afectaban la estructura social capitalista existente, a pesar de las buenas intenciones de los autores. (Gallas 1979: 16)

Reclamando «[...] un concepto de realismo más generoso, productivo e inteligente», que el concepto deductivo de Lukács, Brecht defiende una liberación del realismo de la sujeción a cualquier molde: «[...] no es el concepto de estrechez, sino el de amplitud, el que sienta bien al realismo. La realidad misma es amplia, variada, está llena de contradicciones; la historia crea y rechaza modelos» (Brecht 1973: 234, 257). En este autor, los cambios de función de acuerdo con el desarrollo histórico y social hacen necesario incorporar el factor experimental involucrado dentro de las condiciones de posibilidad del proceso de producción artística (Posada 1969: 218-219, 263-264).



## Brecht declara que:

[...] es peligroso vincular el gran concepto de «realismo» a unos cuantos nombres, por famosos que sean, y compendiar unas cuantas fórmulas en un método como único método verdadero fecundo, aun cuando puedan ser formas provechosas. Sobre fórmulas literarias hay que interrogar a la realidad, no a la estética, ni siquiera a la del realismo. La verdad puede callarse de muchas maneras y decirse de muchas maneras. Nosotros derivamos nuestra estética, como la moral, de las necesidades de nuestra lucha. (Brecht 1973: 257-258)

Su tesis se puede encontrar sintetizada en el alegato que realiza para insistir en que se debe comprender el realismo «[...] en relación con sus distintas funciones sociales, es decir, en su desarrollo» (Brecht 1973: 268). Un escritor realista «[...] concibe y maneja el arte como práctica humana con unas peculiaridades específicas, historia propia, pero una práctica entre otras al fin y al cabo y vinculada a otras» (Brecht 1973: 276).

Este programa exige la adecuación de la novedad temática a la novedad formal:

[...] únicamente los nuevos temas toleran nuevas formas. Las exigen incluso. Es decir, que si se fuerza los nuevos temas a entrar en formas viejas, vuelve a aparecer enseguida el funesto divorcio entre contenido y forma, porque entonces la forma, que es vieja, se alejaría del contenido, que sería nuevo. La vida [...] no puede ser configurada ni influenciada por una literatura de la vieja forma. (Brecht 1973: 406)

Como anota Karel Kosík, «[...] toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra» (Kosík 1976: 143). Para el entendimiento de la obra de arte se tendría que admitir que esta «[...] es parte integrante de la realidad social, elemento de la estructura de ésta y expresión de la productividad social y espiritual del hombre»

(Kosík 1976: 155). Es la comprensión del eje generador de realidad en el arte lo que permite superar su reducción a un papel mimético o reproductor y aquilatar su labor «[...] como un medio para formar la percepción y transformar la realidad» (Jauss 2000: 148, 154).

Un cambio decisivo frente al paradigma de realismo de algunos sectores de la crítica marxista ha surgido del «[...] reconocimiento de que el lenguaje, tanto como las condiciones materiales de existencia, juega un importante papel en la determinación de la "realidad" en el momento de su percepción» (Morris 1993: 183). Justamente, entre los supuestos del momento de percepción de la realidad emparentados con el lenguaje, encontramos la ideología. Paul de Man tipifica la ideología desde una perspectiva lingüística:

[...] lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo, de ahí que, más que cualquier otro modo de investigación, incluida la economía, la lingüística de la literariedad sea un arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas, así como un factor determinante para explicar su aparición. (De Man 1990a: 23)

En 1970, Louis Althusser, incorporando la materia del lenguaje a lo ideológico, establece el influyente razonamiento que define la ideología como una representación de «[...] la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia», como una ilusión que alude a la realidad (Althusser 1977: 112-113). Asumida la ideología desde este enfoque, Althusser juzga imprescindible el criterio de producción para el marxismo: la producción interviene en la realidad y participa en la mediación ideológica entre esta y el hombre. Althusser contempla que los fenómenos conexos a la estructura y a las condiciones reales de producción no se encuentran en plasmación simple en el plano ideológico, pues han sido modulados en concierto con los diferentes campos de intelección de la realidad.

Esta reflexión remite a la separación entre la producción y su manifestación ideológica, que conduce, a su vez, a la constatación de que cada acontecimiento de cultura tiene sus propios estilos de producción, distintos a los de la producción de base.

En este contexto, Althusser analiza el sujeto como «[...] un efecto constituido en el proceso del inconsciente, del discurso y de las prácticas relativamente autónomas que organizan la sociedad» (Culler 2000: 125).

En una carta a Michel Simon de mayo de 1965, Althusser ofrece algunas aproximaciones a la teorización del arte. Distinguiendo el arte y la actividad cognoscitiva de la ciencia como percepciones específicas de la realidad, cataloga la ideología como el objeto alusivo de las obras artísticas: «[...] lo que el arte nos hace *ver* o nos da en forma de un “*ver*”, un “*percibir*” y un “*sentir*” (que no es la forma del “*conocer*”) es la ideología de la que nace, en la que se sumerge, de la que se destaca en cuanto arte y a la que hace alusión». Esta alusión de las obras de arte se sustenta en un alejamiento respecto a la ideología desde el interior de la ideología en que están involucradas. Los productos artísticos «[...] nos hacen “*percibir*” (y no *conocer*) en cierto modo *desde dentro*, por una *toma de distancia interior* la ideología misma en la que están prendidos» (Althusser 1970: 317). De aquí proviene la hipótesis de que

[...] la gran obra de arte es aquella que, al mismo tiempo que actúa *en* la ideología, se *separa* de ella para constituir una crítica en acto de la ideología que ella elabora, para hacer alusión a modos de percibir, de sentir, de oír, etc., que, liberándose de los mitos latentes de la ideología existente, la superen. (Althusser 1970: 320; y 1968: 194)

En esta hipótesis, Althusser despliega una formulación esencialista de las grandes obras de arte al atribuirles una necesaria compostura crítica en contra de la ideología. Además, otorga a las obras de arte consagradas una cualidad de permanencia absoluta y sincrónica.

La propuesta de Pierre Macherey, discípulo y colaborador de Althusser, acerca de una lectura *sintomática* de los silencios de los textos literarios, de lo que no pueden decir, de sus represiones, como indicios que descubren la ingerencia de la ideología, adjudica a los textos la condición de incompletos y contradictorios, lo que, por consiguiente, exige superar las nociones de unidad, totalidad y coherencia. Tomando en cuenta la relación psicoanalítica entre lo consciente y lo inconsciente, se propone que las lagunas y contradicciones del texto son una manifestación de la ideología. Desde esta postulación, el trabajo crítico consiste en encontrar «[...] el principio del conflicto de significados, e indicar cómo este conflicto es producido por la relación de la obra con la ideología» (Eagleton 1976: 35). Este nexo, dice Macherey, muestra que

[...] la obra está articulada en relación con la realidad sobre cuyo fondo se destaca: no una realidad «natural», dato empírico; si no esa realidad elaborada en la cual los hombres [...] viven, que es su ideología. Es sobre el fondo de esta ideología, lenguaje ordinario y táctico, que se hace la obra: no para decirla, revelarla, traducirla, darle una forma explícita; si no para dar lugar a esa ausencia de palabras sin la cual no habría nada que decir. Así, conviene interrogar a la obra sobre lo que no dice, y no puede decir, puesto que está hecha para no decirlo, para que se produzca ese silencio. Que la obra refleje un orden, será entonces lo inesencial: es su desorden (su desarreglo) real lo que es significativo. El orden que se da no es si no un orden imaginado, proyectado allí donde no hay orden, y que sirve para resolver ficticiamente los conflictos ideológicos: resolución tan ficticia que su fragilidad aparece en la letra misma del texto donde, más que las concordancias, se destacan las incoherencias, lo inconcluso. No se trata ya entonces de defectos sino de reveladores insustituibles. (Macherey 1970: 400)

Hacia fines de los años 70, Raymond Williams se funda en el marxismo para el esclarecimiento de la literatura como práctica cultural vinculada a prácticas históricas localizadas en lo social, lo político y lo ideológico (Williams 1977). Williams asigna a lo superestructural una cierta autonomía frente a lo es-

tructural y ve la producción de significados y de valores inscritos en prácticas materiales, y entrelazada con los distintos niveles de lo social. Conocida como Materialismo Multural, esta es una línea de pesquisa marxista que ha dado fundamento al Neohistoricismo y a los Estudios Culturales. La diferencia yace en que, a las consideraciones sincrónicas de la textualidad, se incorpora el vector diacrónico, gracias al cual se reconoce la continua participación constructiva de los múltiples contextos institucionales y de lectura en la reproducción, reconstrucción, revaluación y retribución de las prácticas culturales (Easthope 1996: 121). Las fuerzas materiales y las relaciones de producción, en tanto variables condicionantes de la cultura, permiten sostener que los textos significan en conformidad con el campo cultural en que se sitúan (Easthope 1996: 122). Un ámbito destacado en el materialismo cultural es su compromiso con el perfil subversivo de la literatura frente a ideologías dominantes.

Basándose en la disquisición freudiana de elaboración del sueño —el antes citado proceso de conversión del contenido latente en manifiesto— Julia Kristeva, en su preocupación por la producción de sentido, emplaza la ideología en el momento de la actividad que produce los enunciados. Esta actividad es denominada texto:

[...] definimos el texto como un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es pues una productividad, lo que quiere decir: 1. que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destrutivo-constructiva), y por consiguiente resulta abordable a través de las categorías lógicas más que puramente lingüísticas; 2. que es una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan. (Kristeva 1981: vol. 1, 147)

Kristeva llama ideologema a la confrontación entre un texto y la cultura (la sociedad y la historia) como texto general que lo produce, en el cual se inserta y al cual incorpora:

[...] el ideologema es esa función intertextual que se puede leer «materializada» en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. [...] El ideologema de un texto es el hogar en que la racionalidad cognoscente aprehende la transformación de los enunciados (a los que resulta irreductible el texto) en un todo (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social. (Kristeva 1981: vol. 1, 148)

El texto literario, considerado como productividad y como práctica social, es inspeccionado para dilucidar su función intertextual o ideologema.

Muy cercano a Lukács, Althusser, Macherey y, en cierta medida, a Kristeva, Fredric Jameson adhiere, como punto de inicio para la indagación cultural, al axioma marxista de contradicción y establece tres horizontes sobre los cuales sostiene la construcción de su lectura o, más exactamente, re-escritura del objeto cultural. Estos horizontes disuelven la apariencia de autonomía del texto al reintegrarlo como acción productiva a la dialéctica de la red social.

Dentro del primer horizonte de re-escritura, se interpreta los artefactos culturales-artísticos como actos sociales simbólicos, cuya lectura «debe necesariamente comprenderlos como resoluciones de determinadas contradicciones» políticas y sociales. El acto estético reside en una relación activa con la realidad, incorporando lo real en su textura como un subtexto intrínseco. La interpretación de un texto como este descansa en reescribirlo de tal manera que pueda «ser visto como la reescritura o reestructuración de un primer subtexto histórico o ideológico». El conocimiento de este subtexto solo puede realizarse desde el texto, en la medida en que el texto como acto simbólico «[...] comienza

por generar y producir su propio contexto en el mismo momento de aparición en el cual se aparta de él, tomando su distancia con una mirada hacia sus propios proyectos de transformación». Se trata de postular que el texto le da existencia a aquella situación respecto a la cual es al mismo tiempo una reacción: «articula su propia situación y la textualiza» (Jameson 1981: 80-81).

Aquí Jameson traslada su interpretación de las ideas de Lévy Strauss tocantes al mito y al arte primitivos como «[...] una resolución en términos formales de lo que una cultura no es capaz de resolver concretamente; [...] podemos decir que para esa concepción el arte es un sistema de signos, una articulación, en el nivel del significante, de un significado que esencialmente se siente como una antinomia o contradicción» (Jameson 1980: 164). La descripción practicada por Jameson de tales arte y narrativa mítica bajo la percepción de una «resolución imaginaria de una contradicción social real», es anunciada como «perfectamente compatible con el marxismo, en el sentido de que se propone revelar la función de los objetos ideológicos en las coyunturas de la lucha de clases o del desarrollo económico» (Jameson 1980: 211).

En el segundo horizonte, las directrices básicas son las que corresponden a la concepción marxista de la dialéctica de las clases sociales. Las clases sociales se engarzan entre sí dicotómicamente como clases dominantes y clases trabajadoras. La actividad del discurso ideológico está en función de la clase social; por lo tanto, envuelve un contenido relacional

[...] en el sentido de que sus «valores» están siempre activamente en situación con respecto a la clase opuesta y definidos en contra de esta: normalmente, una ideología de clase dominante explorará varias estrategias de legitimación de su propia situación de poder, mientras que una cultura o ideología de oposición, generalmente a través de estrategias disimuladas o disfrazadas, busca combatir y socavar el «sistema de valores» dominante. (Jameson 1981: 83-84)

Concebido como regulador de los anteriores, el tercer horizonte asume el criterio marxista de modo de producción, en el cual destaca la «[...] noción de una dominante cultural o forma de codificación ideológica específica para cada modo de producción» (Jameson 1981: 89-90). Jameson estipula que «la naturaleza del objeto textual» es construida por el tercer horizonte y que «[...] dentro de este horizonte final el texto individual o artefacto cultural [...] es reestructurado como un campo de fuerza en el cual la dinámica de los sistemas de signos de varios diferentes modos de producción puede ser registrada y aprehendida». Este horizonte permite la construcción de un nuevo texto trazando «[...] la ideología de la forma, es decir, la contradicción determinada de los mensajes específicos emitidos por los múltiples sistemas de signos que coexisten en un proceso artístico dado tanto como en su formación social general». La premisa principal en esta operación está en que en este tramo la forma es discernida como contenido. Así, la captación de la ideología de la forma se propone «[...] revelar la presencia activa dentro del texto de un número de procesos formales discontinuos y heterogéneos». Los procesos formales son enfocados en sí mismos dialécticamente como «contenido sedimentado», como portadores de sus «propios mensajes ideológicos, distintos del contenido ostensible o manifiesto de las obras». Jameson apela aquí a la distinción de Louis Hjelmslev entre «contenido de la forma» y «expresión de la forma» y declara que su metodología se consagra al primero, en tanto que lo normal en la crítica tradicional es encargarse de la segunda (Jameson 1981: 98-99). El *contenido sedimentado* es el *inconsciente político*, cuya historia se persigue reconstruir, a través de la revelación, el desciframiento de subjetividades, experiencias y narrativas sociales.

La técnica de Jameson se encuentra enmarcada teóricamente por su tipificación marxista de la sociedad. Por ende, la interpretación política de los textos literarios es el objetivo prioritario de su lectura. Este hecho le exige concentrarse en lo ideológico y en las



proyecciones y expectativas utópicas de los productos artísticos y culturales. El blanco principal está en el formante valorativo utópico de las obras, a través del cual se critica la sociedad actual y se forja ideales acerca de una futura sociedad igualitaria. Siguiendo a Althusser, Jameson enfatiza y generaliza el valor utópico y esperanzador de las obras artísticas y de la actividad cultural en general. La crítica que ejerce compete no solamente a los textos, sino que también se ocupa del análisis ideológico de los métodos y de las categorías que los sustentan. Cabe recordar que Roland Barthes, en sus ensayos críticos, ya había llevado a cabo desde los años 50 pesquisas sobre el contenido ideológico de los aspectos formales de obras literarias y objetos culturales, integrando en su quehacer marxismo y semiología.

Desde una postura afín a J. Lacan, Slavoj Žižek rechaza la crítica tradicional de la ideología: «[...] ya no podemos someter el texto ideológico a la "lectura sintomática", confrontarlo con sus puntos en blanco, con lo que ha de reprimir para organizarse, para preservar su consistencia» (Žižek 1992: 58). La lectura althusseriana de la ideología como interpelación, dedicada a los modalidades de identificación imaginaria y simbólica, es también insuficiente para Žižek, quien afirma que lo medular en la ideología es la «fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social». La fantasía ideológica se apoya en la creencia, la cual «se materializa siempre en nuestra actividad social efectiva» (Žižek 1992: 61-64).

Žižek aclara que detrás de su tesis actúa la proposición de Lacan de que «[...] la "realidad" es una construcción de la fantasía que nos permite enmascarar lo Real de nuestro deseo». (76) La ideología es:

[...] una «ilusión» que estructura nuestras relaciones efectivas, reales y por ello encubre un núcleo insoportable, real, imposible. [...] La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real. (Žižek 1992: 76)

Este núcleo traumático en la fantasía «[...] es básicamente un argumento que llena el espacio vacío de una imposibilidad fundamental, una pantalla que disimula un vacío. [...] es el medio que tiene la ideología de tener en cuenta su propia falla» (Žižek 1992: 172-173).

La operatividad de la ideología radica:

[...] en el hecho de que toda noción ideológica universal siempre está hegemonizada por algún contenido particular que tiñe esa universalidad y explica su eficacia. [...] Este giro específico —un contenido particular es divulgado como «típico» de la noción universal— constituye el elemento de fantasía, el soporte o fondo fantasmático de la noción ideológica universal. Para decirlo en términos kantianos, desempeña el papel del «esquematismo trascendental» al convertir el concepto universal vacío en una noción que se relaciona o se aplica directamente a nuestra «experiencia real». (Jameson y Žižek 1998: 137-138)

En el proceso ideológico, Žižek examina la relación de sustitución de lo universal por lo particular como esencial para la conformación de una ideología:

[...] lo universal es el resultado de una escisión constitutiva, en la cual la negación de una identidad particular transforma a esta identidad en el símbolo de la identidad y la completud como tales: el Universal adquiere existencia concreta cuando algún contenido particular comienza a funcionar como su sustituto. (Jameson y Žižek 1998: 139)

Žižek ve la crítica de la ideología como un «atravesar la fantasía» para encontrar esta falla, esta paradójica realización de su imposibilidad central, para «[...] detectar, en un edificio ideológico determinado, el elemento que representa dentro de él su propia imposibilidad». Tal elemento es una «negatividad interna», un «bloqueo inmanente», un «acontecimiento traumático», una incongruencia que se proyecta en la construcción de la fantasía (Žižek 1992: 174). Es un síntoma, «[...] un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una

especie que subvierte su propio género». El síntoma es necesario para dar congruencia, apariencia de totalidad a un sistema, al mismo tiempo que, siendo su constituyente interno, es «el punto de excepción que funciona como su negación interna» (Žižek 1992: 47-49). En concordancia con Žižek, el síntoma figura como la porción que, siendo inherente al sistema, «no tiene un lugar adecuado dentro de él» (Jameson y Žižek 1998: 185). En un rango de elucidación más amplio, un síntoma es:

[...] una formación significante particular, «patológica», una ligazón de goce, una mancha inerte que resiste a la comunicación y a la interpretación, una mancha que no puede ser incluida en el circuito del discurso, de la red de vínculos sociales, pero que es al mismo tiempo una condición positiva de ella. (Žižek 1992: 111)

En el caso de la sociedad, el síntoma es «[...] un mensaje codificado, una cifra, una representación desfigurada del antagonismo social» (Žižek 1992: 172).

La aprehensión del síntoma no es el resultado de una interpretación, sino solamente del atravesar la fantasía, esto es, «obtener distancia con respecto a ella», «experimentar que la formación de fantasía solo enmascara, llena, un cierto vacío» (Žižek 1992: 110). Al atravesar la fantasía «[...] todo lo que tenemos que hacer es experimentar que no hay nada "tras" ella, y que la fantasía disimula precisamente esta "nada"». Pero el síntoma es una malla de sobredeterminación simbólica, y es, por lo mismo, interpretable (Žižek 1992: 173). En el espacio de lo social, el síntoma es «el producto necesario de nuestro sistema social», es «la verdad sobre nosotros mismos» (Žižek 1992: 175). Por eso, la identificación con el síntoma «[...] significa reconocer en los "excesos", en las alteraciones del modo "normal" de las cosas, la clave que nos ofrece el acceso a su verdadero funcionamiento» (Žižek 1992: 175).

En conclusión, el objetivo del marxismo en cuestión artística se halla en la inteligibilidad de «[...] la génesis de las formas

artísticas y de su dependencia respecto del ser y de la conciencia, como también de la definición de lo que debe entenderse en el proceso de producción artística por "ser"; de la situación del arte en el sistema infraestructura-supraestructura» (Gallas 1979: 17). Del balance que G. Steiner realiza acerca de la contribución del marxismo a la teoría del arte, habría que destacar lo concerniente a la necesidad de compulsar la obra con el tiempo, el espacio y las condiciones materiales; en otras palabras, con su especificidad histórica y social (Steiner 1973: 176). Un segundo elemento que Steiner acoge es el hecho de que el marxismo toma radicalmente en serio el arte como factor humano y social de alto valor (Steiner 1973: 177). M. A. Garrido resalta, como aporte del marxismo, el propósito de «[...] suministrar un instrumento válido para determinar las coordenadas sociales que explican distintas facetas de la realidad literaria» (Garrido 1996: 148).

---

## Feminismo y literatura

El psicoanálisis y el marxismo, en tanto sistemáticas de descripción, análisis, interpretación y búsqueda de transformación de los contextos sociales y políticos, son las marcas de referencia para el desarrollo de la teoría feminista, cuyas orientaciones se inclinan hacia una u otra disciplina y, en muchos casos, procuran la confluencia de ambas.

Premisa básica en el feminismo es la de la formación histórica del sujeto en tanto sujeto de género (Gallagher 1999: 433-434). Rechazando cualquier definición esencialista de lo femenino y lo masculino, de la identidad y la diferencia sexual, se piensa que son nociones contingentes que dependen de dinámicas de poder en estructuras históricas y sociales específicas.

El feminismo está encuadrado dentro de una ética impulsada social e individualmente hacia la liberación de la mujer del poder hegemónico masculino. Oscilando entre propuestas pragmáticas inmediatistas y utópicas, los grupos feministas postulan una preocupación por el terreno de la construcción de la subjetividad femenina. Este motivo permite el ingreso de asuntos afines a la sensibilidad, la expresividad, los tipos de auto-percepción y de relación con la realidad.

En lo tocante al estrato subjetivo, se pone en curso dos operaciones: la primera es una indagación acerca de los elementos

que pervierten los principios de la subjetividad femenina y convierten a la mujer en un ser subordinado al poder patriarcal; la segunda investiga la recuperación y creación de una personalidad femenina autónoma y auténtica. Estas dos vías complementarias se caracterizan por su espíritu crítico, polémico y desacralizador frente a las condiciones sociales y culturales que configuran la problemática de la mujer. En cualquier caso, se reconoce como cardinal la necesidad de contemplar la realidad de las fuerzas sociales como condicionantes de la situación de género.

El interés del feminismo por las artes y, en especial, por la literatura concuerda con estas dos motivaciones de estudio. En literatura, se observa un campo rico en términos institucionales e individuales para dilucidar las líneas de fuerza y los intereses que construyen las regulaciones culturales de lo femenino y lo masculino. Es útil también para el examen de las relaciones de poder que se establecen entre dichas regulaciones. Es debido al papel que la literatura cumple en el aparato educativo como participante en la plasmación de los paradigmas que oponen convencionalmente lo femenino a lo masculino que se juzga necesaria su interrogación. Por esta intervención social que realiza, se espera que una literatura escrita por mujeres desde una subjetividad y una conciencia crítica independientes permita que la experiencia femenina de la realidad contribuya a la construcción de condiciones sociales equitativas.

La crítica literaria feminista explora el ángulo autorial de la obra («el texto como expresión de un autor según el género»), su significado («las imágenes de mujeres y hombres representados en el texto») y su significante («la posibilidad de una escritura femenina y una escritura basada en el género») (Easthope 1996: 67).

El escrutinio feminista se cimienta en actitudes políticas que funcionan como normativas de evaluación para cualquier propuesta. Por esta razón, el discurso feminista tiende a ser catalogado en términos políticos. En estas condiciones, es que

podemos hablar de un manejo político de la subjetividad y de sus potencialidades literarias. El signo político típico de la crítica (y la teoría) feminista es, como dice Margaret Hall, «tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas» (Moi 1988: 10). Admitir la conjunción entre lo político y lo artístico lleva a la conclusión de que toda escritura y toda lectura son políticas; de aquí, la necesidad de confrontación política e ideológica que se adjudica el feminismo como objetivo concreto y propio. Se está frente a una crítica antiautoritaria y autocuestionadora, que labora para explicitar los presupuestos que rigen la producción de los textos literarios.

La figura de la mujer es concebida como un territorio colonizado por las representaciones generadas por la ideología machista y sus contradicciones. Esta visión denuncia la falta de representaciones auténticas de lo femenino. En respuesta a dicho estado, el feminismo se instaura sobre la base de los procesos que tienen por objetivo la independencia y el desarrollo de identidades en la mujer, así como la liberación respecto a las representaciones impuestas por la tradición masculina y en cuanto al impulso que conduce hacia su perpetua reproducción y recreación. En este contexto, el feminismo pone drásticamente en discusión la naturaleza de las vinculaciones entre ideología, lenguaje, género e identidad.

Los distintos objetivos de la teoría literaria feminista confluyen en un área considerada de la mayor relevancia, como es el campo referido a la renovación del canon literario —tradicionalmente construido y controlado por puntos de vista masculinos— a través de un canon libre del criterio de género y asentado en juicios de excelencia (Morris 1993: 50). Este es «[...] un cuestionamiento fundamental para el prestigio cultural de "la literatura" como portadora de valores reverenciados y universales de la existencia humana mediante el descubrimiento de su dominante investidura con las estructuras de poder patriarcal» (Morris 1993: 86).

Uno de los problemas en que el feminismo se ha entrampado consta en la pretensión de discernir o construir una estética feminista. La empresa ha conducido, por ejemplo, hacia la correspondencia de la escritura femenina con las técnicas de la vanguardia (DeKoven 1996: nota 36). Esta tipificación incluye tanto una mitificación y fetichización de la mujer y de la escritura femenina, como la consiguiente reducción de las capacidades significativas de su productividad literaria. En todo caso, han sido ampliamente objetadas las «teorías sobre una intrínseca conexión biológica o intelectual entre estilo y género» (Bradford 1997: 186).



---

## Deconstrucción

Las propuestas de Derrida sobre el lenguaje y la identidad atañen a la impugnación de lo que denomina «metafísica de la presencia» (Derrida 1971: 97). Esta se sustenta en la suposición de que hay una significación trascendental estable y unitaria detrás de los signos, la misma que promueve y reproduce un sistema jerárquico de valores que, en una relación de oposición binaria (presencia/ausencia, habla/escritura, masculino /femenino), privilegia una significación frente a otra a la que subordina para lograr su estabilización. La condición de privilegio de un término depende de la diferencia y de la subordinación que ejerce sobre el término opuesto. Es por tal motivo que Derrida aduce que la deconstrucción de una oposición está en «invertir la jerarquía» que encierra (cit. por Culler 1986: 85). Mediante esta operación se coloca el elemento marginado por la oposición binaria en lugar del elemento dominante. Como resultado, se altera la relación de significación fundada en el centro que la organizaba desde la oposición inicial, generándose así nuevos sentidos. La deconstrucción revela la condición de la oposición inicial como una construcción discursiva y la reinstala variando su estructura y su sentido. El procedimiento deconstructivo evidencia conflictos en la significación y en los métodos de producirla.

La deconstrucción refuta categorías y convencionalismos aceptados en torno del texto. En esta dirección, son puestas en tela de juicio las ideas acerca «[...] del signo y el lenguaje, el texto, el contexto, el autor, el lector, el papel de la historia, el trabajo de interpretación, y las formas de la escritura crítica» (Leitch 1983: IX).

El problema de la significación es la materia central de la deconstrucción. Jacques Derrida cifra el aplazamiento del significado y su interacción con la diferencia —el juego de presencia y ausencia de significantes— como la forma estructural del lenguaje. Por lo tanto, el significado no es estable. No existe un significado trascendental, una esencia que valga por ella misma en términos absolutos: «[...] escribir es saber que lo que no se ha producido todavía en la letra no tiene otra morada [...]. El sentido debe esperar a ser dicho o escrito para habitarse él mismo y llegar a ser lo que es al diferir de sí: el sentido» (Derrida 1989: 21).

Desde una especulación sobre la escritura, deconstruye la idea de signo propuesta por Saussure como una oposición entre significante y significado, declarando que el significado es «originaria y esencialmente [...] huella» y que está «desde el principio en posición de significante» (Derrida 1971: 95). A partir de la tesis de que el significado surge entre la presencia de un significante y la ausencia de los otros significantes, Derrida se hace cargo de la significación como algo inestable, no unitario. En atención a lo cual,

[...] la interacción entre la presencia y la ausencia que da lugar al significado opera a modo de aplazamiento: el significado no es nunca presente, sino que está construido mediante el proceso potencialmente interminable de aludir a todos los restantes significantes ausentes. [...] De esta manera no puede existir un «significado trascendental» donde este proceso de aplazamiento llegue a un fin. (Moi 1988: 116-117)

Si la significación se produce por la relación entre ausencia y presencia, podemos hablar de una dimensión espacial de la sig-

nificación. Simultáneamente, advierte Tallack, el paso de la diferencia a lo diferido como generador de la significación incorpora en los signos una dimensión temporal que es la del aplazamiento, la de la postergación (Tallack 1995: 17). Peñalver, correlativamente, anota que Derrida:

[...] ha destacado la imposibilidad de aislar un sentido originario principal en el centro de una construcción conceptual o el conjunto de una obra. La deconstrucción desautoriza, destruye, teórica y prácticamente, los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra y de la simplicidad o individualidad de la firma. (En: Derrida 1993: 15)

La deconstrucción como «búsqueda de diferencias» es un proceso que carece de término, y es su apertura lo que no permite llegar a conclusiones (Culler 1986: 242). Esta característica envuelve el rechazo del factor referencial, pues:

[...] la escritura no [envía] hacia ningún exterior de ella misma, a ningún afuera al que ella representa. La escritura no es, pues, representación de una supuesta realidad (o verdad) exterior que la dominaría en calidad de significado trascendental o de síntoma privilegiado sobre el indicio. (Asensi 1990: 45)

Uno de los componentes de este raciocinio de Derrida está relacionado con «[...] las implicaciones de la figuratividad [lectura retórica] en un discurso» (Culler 1986: 243). Las contraposiciones tradicionales entre el sentido propio y el sentido figurado son dislocadas cuando Derrida estatuye «el sentido "propio" de la escritura como la metafóricidad en sí misma» (Derrida 1971: 22). En este plano, iluminar la «condición tropológica» de un texto es una operación deconstructiva capital (Peñalver, en: Derrida 1993: 9).

Por su lado, evaluando los enlaces entre concepto, figura y narración, J. Hillis Miller delimita la deconstrucción como «una disciplina retórica» (Miller, en: Bloom 1995: 223). Si para Derrida

da «no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto» (cit. por Asensi 1990: 44), no se reconoce, entonces, la existencia de ejes, núcleos o centros organizadores del texto, pues ello traería como consecuencia una reducción del texto.

En conexión con la literatura, las proposiciones acerca de la indeterminación del significado se traducen bajo la apreciación de que «[...] el lenguaje literario pone en primer plano al lenguaje mismo como algo no reducible al significado: abre tanto como cierra la disparidad entre símbolo e idea, entre signo escrito y significado asignado» (Hartman, en: Bloom 1995: viii). Como «[...] todo texto posee unas fisuras entre su querer-ser [...] y su otro [...] que lo tornan fragmentario y lo separan de toda pretendida autonomía y unidad de sentido», la tarea del deconstructor es la de «provocar, descubrir o señalar ese momento en que el sentido se contradice a sí mismo y se torna indecible» (Asensi 1990: 50-51, 63).

La deconstrucción se opone a la construcción de «[...] un aparato teórico, metodológico y terminológico, transparente, no contradictorio y denotativo, apto para construir modelos explicativos de la obra literaria o del sistema [...] literario» (Asensi 1990: 52). Derrida insiste en que la deconstrucción «[...] no es una operación crítica. La crítica es su objeto; la deconstrucción siempre conduce, en un momento u otro, a la confianza invertida en el proceso crítico o crítico-teórico, es decir, en el acto de decisión, en la posibilidad última de lo decible» (cit. por Culler 1986: 247). En su *Carta a un amigo japonés*, Derrida esclarece que:

[...] la deconstrucción no es ni un análisis ni una crítica [...]. No es un análisis en particular porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia un elemento simple, hacia un origen insoluble. [...] Tampoco es una crítica, en un sentido general o en sentido kantiano. La instancia de *krinein* o de *krisis* (decisión, elección, juicio, discernimiento) es ella misma, como es todo el aparato de la crítica trascendental, uno de los «temas» u «objetos» esenciales de la deconstrucción. Diría lo mismo

acerca del método. La deconstrucción no es un método y no puede ser transformada en uno. [...] También debe quedar claro que la deconstrucción ni siquiera es un acto o una operación. [...] La deconstrucción tiene lugar, es un evento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización de un sujeto, o aun de la modernidad. Se deconstruye. Puede ser deconstruida. (Derrida 1999: 284-285)

La deconstrucción procede como «un tipo de práctica textual» o «un tipo de práctica discursiva» (Asensi 1990: 75, 78) cuya principal actividad deconstructiva es la de la lectura. Su propósito yace en leer y «hacer funcionar de un modo concreto» los discursos (Asensi 1990: 34). Es una lectura que se concentra en «lo que resiste otras formas de comprensión», esto es, en lo «irrelevante para la interpretación que la obra parece estimular» (Culler 1986: 256).

En la deconstrucción «el sentido es interminablemente alegórico [...] y, por ello, doble» (Asensi 1990: 63). Dicho funcionamiento es incompatible con la noción de totalidad y unidad de sentido del texto. La deconstrucción no aprueba el régimen de totalidad del texto debido a que se concibe que «[...] la escritura circula en un movimiento incesante de remisión que convierte a la totalidad en parte de una totalidad mayor que nunca está presente» (Asensi 1990: 63). La escritura no está «cerrada sobre sí misma» (Asensi 1990: 63). Al no suscribir la existencia de una totalidad textual específica, «[...] un análisis deconstructivo no enfrenta nunca la totalidad de un texto o de una obra» (Asensi 1990: 63).

Entre los procedimientos deconstructivos típicos está el que muestra cómo el discurso «[...] contradice la filosofía que afirma, o las oposiciones jerárquicas en las que se basa, mediante la identificación en el texto de las operaciones retóricas que generan la supuesta base de argumentación, el concepto clave o premisa» (Culler 1986: 86). Con tal finalidad, la deconstrucción utiliza «el mismo principio que deconstruye», operación que consiste en emplear sistemáticamente «los conceptos y premisas que uno está

socavando» (Culler 1986: 87-88). El texto «[...] se ofrece a la deconstrucción naturalmente», permitiendo «usar en contra del sistema sus propias fuentes» (Leitch 1983: 176, 178).

En lo que respecta a lecturas interpretativas, hay que contemplar que la deconstrucción «[...] no explica los textos en el sentido tradicional de intentar captar un contenido o tema unitario; ella investiga el trabajo de las oposiciones metafísicas en sus argumentos y las formas en las cuales las figuras y relaciones textuales [...] producen una lógica doble, aporética» (Culler 1986: 109). Es por eso que viene a ser el estudio de la «lógica textual», o de la «delineación de la lógica de los textos» (Culler 1986: 227, 260), mediante el cual lo que se procura es «identificar y dismantelar diferencias» (Culler 1986: 242). En términos de Paul de Man, «[...] una deconstrucción siempre tiene como su objetivo revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de totalidades aceptadamente monádicas» (Culler 1986: 247). Por tal razón, atañe inquirir cómo «[...] los elementos que una comprensión unificadora ha reprimido trabajan para disolver las estructuras para las cuales ellos parecen marginales» (Culler 1986: 260). Así, se admite como tarea del quehacer deconstructivo el «[...] identificar un acto de deconstrucción que siempre, en cada caso de forma diferente, ha sido ya realizado por el texto sobre sí mismo» (H. Miller, en: Culler 1986: 269).

Entre los campos de acción de la deconstrucción se inscribe su intervención en la crítica de los patrones genéticos de la historia literaria, en las disquisiciones sobre qué es referencial y qué es retórico, y en las contradicciones entre estructura narrativa y «esquema narrativo unificador del texto» (Culler 1986: 248-251). Con estos fines, «[...] la deconstrucción trata cualquier posición, tema, origen, o fin como una construcción y analiza las fuerzas discursivas que lo producen» (Culler 1986: 259).

El proceso deconstructivo que radica en el escrutinio retórico ostenta un lugar relevante en la actividad crítica de P. de Man, para quien «[...] una lectura retórica muestra cómo el tex-

to se apoya sobre las relaciones contingentes que dice rechazar». De Man agrega que «[...] la deconstrucción no ocurre entre enunciados, como en una refutación lógica o dialéctica, sino entre, por un lado, enunciados metalingüísticos [en el texto] acerca de la naturaleza retórica del lenguaje y, por otro lado, entre una práctica retórica que cuestiona estos enunciados» (cit. por Culler 1986: 244-245).

La lectura retórica también está relacionada con el problema de lo referencial, en cuanto a la necesidad de tomar decisiones frente a las atribuciones de referencialidad y retoricidad. Las atribuciones de retoricidad dependen de la probabilidad de distinción entre lo literal frente a lo figurado. De Man expone que tendemos a sancionar como factible que «entender ante todo significa determinar el modo de referencia de un texto» y que «[...] en la medida en que podemos distinguir entre sentido literal y figurativo, podemos retrotraer la figura hacia su propio referente» (cit. en Culler 1986: 249). La deconstrucción desestabiliza esta confianza en la posibilidad de discriminar entre lo referencial y lo retórico y, aunque es inevitable la referencialidad, se logra postergarla (Culler 1986: 250-251). No obstante estas discusiones y objeciones en el rubro de lo referencial, la crítica deconstructiva recoge de los textos una amplia variedad de ideas acerca de diferentes tópicos (Culler 1986: 279).

La deconstrucción que se aplica, mediante «lógicas narrativas contrarias», a la resistencia al molde de continuidad narrativa y a sus restricciones orientadoras de la lectura permite romper jerarquías estructurales, temáticas y de caracterización. Se produce una infracción de las «[...] oposiciones jerárquicas de que depende el entendimiento unificado» al deconstruir una lógica de significación «haciendo evidentes las oposiciones filosóficas sobre las que la obra se sustenta» (Culler 1986: 251, 256).

Para la deconstrucción lo intertextual ocupa un dominio sobresaliente, porque permite que un texto sea tratado como lec-

tura y escritura que opera sobre otros textos. De aquí la viabilidad de «analizar un trabajo como una lectura de otro» (Culler 1986: 260). Un segmento de este campo se encuentra en las lecturas previas de la obra, miradas «[...] menos como accidentes externos o desviaciones a ser rechazadas que como manifestaciones o desplazamientos de fuerzas importantes dentro de la obra» (Culler 1986: 268). Shoshana Felman utiliza las lecturas anteriores de un texto como una «repetición transferencial» del mismo: «[...] el intérprete repite un modelo en el texto; leer es una repetición transformada de la estructura que busca analizar»; como resultante, las lecturas previas son acogidas como «repeticiones reveladoras de estructuras textuales» (cit. en Culler 1986: 270-271).

La actividad de Paul de Man en torno del fenómeno de la lectura es medular. Se dedica «[...] al problema del enfrentamiento entre el lenguaje de la crítica y el de la literatura, es decir, al problema de la lectura» (Asensi 1990: 36), señalando que «[...] no existe una lectura plena dado el carácter retórico [trópico o alegórico] del texto literario» (Asensi 1990: 53). Es desde esta opción que «[...] se entiende el proceso de lectura como una malinterpretación» (Asensi 1990: 37). De Man establece que el texto:

[...] así como explica su propia forma de escritura, declara al mismo tiempo la necesidad de hacer esta afirmación de manera indirecta, figural que sabe será mal interpretada al ser tomada literalmente. Dando cuenta de la «retoricidad» de su propia forma, el texto postula la necesidad de su propia incompreensión. Él sabe y asevera que será mal comprendido. El texto narra la historia, la alegoría de su mal interpretación.

Aduce que en esto descansa «[...] la naturaleza necesariamente ambivalente del lenguaje literario» (De Man 1996: 136).

Una definición de literatura, acorde con lo anteriormente estipulado por de Man, incumbe a:



[...] cualquier texto que implícitamente o explícitamente significa su propio modelo retórico y prefigura su propia mal interpretación como correlativo de su naturaleza retórica, es decir, de su 'retoricidad'. Lo cual puede realizarse mediante una manifiesta declaración o por inferencia poética. (De Man 1996: 136)

En consecuencia, «[...] la lectura errónea no es una posibilidad que el crítico tiene junto a su opuesta, la lectura correcta, sino el requisito necesario de toda lectura» (Asensi 1990: 53). Esta concepción retórica del texto y de la literatura conduce, inicialmente, a la conclusión de que «la función cognitiva reside en el lenguaje y no en el sujeto», y, subsiguientemente, a la pregunta básica que hacer frente a todo texto concerniente a «si su lenguaje está o no ciego para sus propias afirmaciones» (De Man 1996: 137). De ser así, la literatura estriba en la posibilidad de su condición autocognitiva, autoconsciente y autorreflexiva. En el contexto teórico de P. de Man, esta posibilidad compete a una autodeconstrucción.

De Man se ha especializado en lecturas críticas o teóricas, en una «[...] práctica deconstructiva consistente en analizar el proceso de lectura de posiciones 'teóricas'» (Asensi 1990: 37). El fundamento para este tipo de averiguación se localiza en la argumentación de que:

[...] el lenguaje pretendidamente exterior (el metalenguaje) comparte una serie de rasgos pertenecientes al lenguaje supuestamente interior (el lenguaje de la literatura), de donde se desprende que tanto uno como otro pertenecen al mismo campo de la textualidad, y que la escritura crítica no es la descripción, repetición, identificación o representación del texto literario. (Asensi 1990: 37)

En lo que afecta a las lecturas anteriores de un texto, de Man las evalúa como visiones o penetraciones asentadas inevitablemente en el error, como posturas críticas que terminan siendo derrotadas «por sus propios resultados críticos». Esta consideración implica que «[...] su lenguaje podía acercarse a tientas a

un cierto grado de penetración sólo porque su método permanecía ajeno a la percepción de esta penetración». La crítica de las lecturas previas de textos «[...] se convierte así en una forma de reflexionar sobre la efectividad paradójica de una visión cegada que ha de ser rectificada por medio de penetraciones que ofrece involuntariamente» (De Man 1996: 106). Se colige que «[...] las obras del mismo autor, nuevamente interpretadas, pueden entonces ser utilizadas contra el más talentoso de sus engañados intérpretes o seguidores» (De Man 1996: 139). EL texto, cimienta de las lecturas críticas aberrantes, sirve como instrumento para «[...] mostrar dónde las interpretaciones anteriores estuvieron equivocadas y así realizar afirmaciones sobre las limitaciones de sus métodos y la relación entre su teoría y su práctica» (Culler 1986: 275).

De Man es consciente de que la nueva interpretación, sin descartar que su correspondiente elucidación pueda ser momentáneamente exitosa, porta también su propia variante de ceguera (De Man 1996: 139). La crítica deconstructiva registra «[...] lo que los textos dicen acerca del lenguaje, los textos, la articulación, el orden, y el poder como verdades acerca del lenguaje, los textos, la articulación, el orden y el poder» (Culler 1986: 279). Culler estima que esta es una situación problemática que plantea la interrogante acerca del estatuto de verdad de tales afirmaciones (Culler 1986: 279).

Finalmente, es inevitable convenir en que la despreocupación por la significación trae como corolario la homogenización y la supresión de lo local, así como la inmovilización en lo político.

---

## Estética de la recepción

En *Verdad y método* (1960), Hans-Georg Gadamer acota que la distancia histórica que separa al autor del intérprete es fundamental en la intelección del texto:

Cada época entiende un texto transmitido de una manera peculiar, pues el texto forma parte del conjunto de una tradición por la que cada época tiene un interés objetivo y en la que intenta comprenderse a sí misma. El verdadero sentido de un texto tal como éste se presenta a su intérprete no depende del aspecto ocasional que representan el autor y su público originario. O por lo menos no se agota en esto. Pues este sentido está siempre determinado también por la situación histórica del intérprete, y en consecuencia por el todo del proceso histórico. (Gadamer 1977: 366)

El significado que conlleva esta situación se expone destacando el contorno productivo del acto de interpretar: «El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre. Por eso la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo, sino que es a su vez siempre productivo» (Gadamer 1977: 366). La propiedad de la contingencia del origen y del autor del texto otorga autonomía a la lectura, con la consiguiente negación de que la comprensión sea una «trasposición psíquica» (Gadamer 1977: 474-475).

La historicidad de la comprensión exige en el intérprete detectar su propia historicidad y la historicidad del objeto de estudio (Gadamer 1977: 370). La fórmula enunciada por Gadamer, al respecto, es la de «historia efectual» o efecto de los textos en la historia, los cuales intervienen en la interpretación: «[...] los efectos de la historia efectual operan en toda comprensión, sea o no consciente de ello» (Gadamer 1977: 370).

Cuando Gadamer atrae la atención hacia la historicidad del texto y hacia la historicidad del comprender, encuadra la conciencia histórico-efectual como «momento de la realización de la comprensión» (Gadamer 1977: 372). Este momento o «situación hermenéutica» posee límites u horizontes. Un horizonte es «[...] el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto» (Gadamer 1977: 372). El horizonte del intérprete y el del objeto de estudio son móviles, abiertos y están unidos:

[...] en realidad es un único horizonte el que rodea cuanto contiene en sí misma la conciencia histórica. El pasado propio y extraño al que se vuelve la conciencia histórica forma parte del horizonte móvil desde el que vive la vida humana y que determina a ésta como su origen y como su tradición. (Gadamer 1977: 375)

La fusión del horizonte del presente con el horizonte del pasado manifiesta una «tensión entre texto y presente» que debe desarrollarse conscientemente (Gadamer 1977: 377).

Gadamer menciona el caso particular de historia efectual aplicado a una obra específica, como el «[...] rastro que una determinada obra va dejando tras sí; que es más bien una conciencia de la obra misma y que en este sentido ella misma produce el efecto» (Gadamer 1977: 415).

Los postulados de la hermenéutica de Gadamer han servido de soporte a la estética de la recepción diseñada por Hans Robert Jauss. Ante las limitaciones del estructuralismo, que aislaba la obra «de su contexto social e histórico», y del marxismo,

que subordinaba «la literatura a la realidad económica» (Nitschack 1991: 284), Jauss, atraído por la captación del plano estético y el de la misión social de la literatura, inicia desde 1967 el escrutinio del lector desde la esfera de la recepción y el efecto de la obra. Con este fin, instala como eje de su pesquisa la categoría de *horizonte de expectativas* de la experiencia literaria. Este absorbe diversas formulaciones en su operatividad.

En un primer nivel, conecta con el proceso que, desde el texto, norma su percepción:

[...] aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y el fin» que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto.

Esta regulación de la recepción es, en realidad, «[...] la realización de determinadas indicaciones en un proceso de percepción dirigida que puede concebirse conforme a sus motivaciones constituyentes y señales desencadenantes y puede describirse también desde el punto de vista de la lingüística del texto». Por lo tanto, es un horizonte que resulta inmanente, al mismo tiempo que sintagmático. Gracias a su intermediación, el complejo semiológico del texto se expande bajo el impulso de un constante desarrollo y corrección (Jauss 2000: 164). Este horizonte de expectativas u «horizonte literario de expectativas», como también lo rotula Jauss (Jauss 1989a: 212), se encuentra sometido a variación, aunque esté codificado en el texto como factor del aparato sistémico de la obra.

En un segundo nivel, la misma dinámica de fijación y cambio se adjudica a la relación del texto con la serie genérica:

[...] el nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar a partir de textos anteriores y las reglas de juego que son variadas, corregidas, modificadas, o también sólo reproducidas posteriormente. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género. (Jauss 2000: 164)

Jauss circunscribe este segundo nivel del horizonte de expectativas como el «contexto de experiencia de la percepción estética», que no es otra cosa que un «horizonte transubjetivo del entendimiento que condiciona el efecto del texto» (Jauss 2000: 165). En consecuencia, el primer nivel del horizonte de expectativas, que es concertado por el texto, se ve, al mismo tiempo, controlado por el segundo nivel que corresponde al horizonte de expectativas de la experiencia estética del receptor o expectativa literaria. El proceso adquiere un grado mayor de complejidad cuando la obra literaria, dentro de su mecanismo primario de ajuste del horizonte de expectativas del receptor, utiliza como elemento intencional de su estrategia la objetivación del horizonte de experiencia estética del lector a través de evocaciones de experiencias estéticas preexistentes en él y de provocaciones o construcciones de nuevas experiencias estéticas generadas en el mismo. Los objetivos para esta manipulación del horizonte de experiencia estética pueden ser críticos, irónicos, antilusionistas, poéticos, etc. (Jauss 2000: 165)

Un tercer nivel del horizonte de expectativas emerge de la comparación entre ficción y realidad, así como de la distinción operativa entre función poética y función práctica del lenguaje. Es el horizonte de la experiencia vital del receptor (Jauss 2000: 166). En su artículo «Continuación del diálogo entre la estética de la recepción "burguesa" y "materialista"», Jauss habla de este horizonte como «horizonte mundano de expectativas» o «sistema de interpretación» (Jauss 1989a: 212). Para Jauss «[...] la función social de la literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del

lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social» (Jauss 2000: 186). Afinando los términos, el lector «[...] participa en un proceso de comunicación en el que las ficciones del arte intervienen efectivamente en la génesis, la transmisión y las motivaciones del comportamiento social» (Jauss 1989b: 247).

Estos dos últimos niveles del horizonte de expectativas, al participar del «sistema de interpretación del lector histórico en cada caso» (Warning 1989: 23), tienen una variabilidad que depende del lugar histórico del lector y de la capacidad del texto para actuar en ellos. Ambos horizontes son en parte contextos previos al texto y, como hemos contemplado, en parte pueden ser acarreados por el texto. La distinción entre sistema de la obra y sistema de interpretación es la base para indagar «quién, por qué y cómo entiende» (Warning 1989: 23).

Jauss está interesado en que la historia de la literatura acoja como criterio de base el campo de la recepción del texto, debido a que las concreciones del texto a través del tiempo suponen cambios en los horizontes de expectativas. Para tal propósito, alega que «[...] el arte cuya autonomía se ha petrificado en un canon institucional debe ser sometido de nuevo a las leyes de la comprensión histórica, devolviendo así a la experiencia estética la función social y comunicativa que había perdido» (Jauss 1989b: 239). La investigación en estética de la recepción es un proceso que «[...] conduce desde la recepción de una obra a la formación de un canon artístico, a la actualización, a la totalización, y, finalmente, desde la inmanencia de la experiencia estética a la praxis del mundo de la vida humana» (Jauss 1989b: 240).

Consciente de las limitaciones de su aproximación, corrobora, por otro lado, el carácter metodológicamente parcial de la estética de la recepción convencido «[...] de la imposibilidad de comprender la obra de arte en su estructura y en su historia, como una sustancia o enteleguía» (Jauss 1989b: 239). Esta se-

guridad adopta la condición de un precepto adaptable tanto a obras del pasado como a las del presente, cuyo enunciado se estipula como: «[...] toda comprensión controlable incluye el reconocimiento de su carácter parcial» (Jauss 1989b: 243).

La contextura parcial de la estética de la recepción queda ilustrada por medio de tres considerandos. En primer lugar, Jauss distingue entre recepción y efecto. El efecto es lo instituido por el texto y «[...] supone una apelación o irradiación del texto, y también una receptividad del destinatario que se lo apropia». La recepción, en cambio, depende del destinatario al urdir o fundar la tradición. La articulación dialógica intersubjetiva de efecto y recepción constituye el sentido (Jauss 1989b: 240-241). Como las realizaciones sucesivas de la obra concuerdan con cambios de horizontes, Jauss establece que su objetivo es «[...] aclarar la evolución de la relación entre obra y público, entre el efecto de la obra y su recepción, usando la lógica hermenéutica de pregunta y respuesta, característica de la estética de la recepción» (Jauss 1989b: 242). Es por ello que se puede suscribir que la teoría de la recepción surge de «una historia de los juicios de los lectores» (Iser 1980: X).

El segundo razonamiento se ensambla con la tradición. Si conocer la obra de arte está asociado con su precomprensión (horizonte de expectativas), es necesario asumir que tal precomprensión está condicionada por «[...] los cánones estéticos cuya formación ha registrado la historia y por los de institucionalización latente, por la tradición elegida y por la tradición inconsciente» (Jauss 1989b: 243). Ampliando estas argumentaciones, Jauss reformula la dilucidación del proceso de tradición propuesta en sus primeros ensayos: «[...] en el dominio del arte, la tradición no es ni un proceso autónomo, ni un devenir orgánico, ni la "simple conservación de un patrimonio". Toda tradición implica una selección por la que los efectos del arte pasado sean reconocibles en la recepción presente» (Jauss 1989b: 243).



La tercera moción remite a lo social, atendiendo a que el arte es una «fuerza conformadora de la historia» y cumple una «función de creación social» (Jauss 1989b: 247). El problema a analizar queda perfilado en la pregunta sobre «[...] cómo en el horizonte de expectativas de una práctica vital puede transformarse la experiencia estética en modelo de conducta comunicativa» (Jauss 1989b: 248). La función social del arte cubre la «preformación o transmisión de normas», la «motivación o creación de normas» y la «transformación o reforma de normas» (Jauss 1989b: 249).

Si la estética de la recepción está estrechamente entroncada con la historia de la literatura y del arte, no es solamente por necesidades de corrección y precisión en las respectivas disciplinas o porque se tenga que aceptar un horizonte de origen y otro actual de la obra, sino porque la noción misma de horizonte de expectativas es, por definición, una construcción de naturaleza histórica.

Una de las funciones de la confluencia de recepción e historia literaria radica en alcanzar una mejor intelección de la literatura como conjunto:

[...] el camino que va de la historia de la recepción de cada una de las obras a la historia de la literatura debería llevar a ver y exponer cómo la serie histórica de dichas obras condiciona y aclara el conjunto de la literatura, importante para nosotros, en cuanto prehistoria de su experiencia en el momento actual. (Jauss 2000: 160)

Aunque Jauss se apoya en el examen de una historia interna de la literatura, admite que sus acotaciones se puedan proyectar sobre la historia en general:

[...] una teoría de la historia de la literatura —basada en la historicidad específica de la literatura, que destruya el concepto substancialista de tradición y lo sustituya por un concepto histórico, funcional, mediador entre pasado y presente— puede convertirse también en paradigma para la historia general [...]. (Jauss 1987: 56)

En el prólogo a la edición japonesa de su obra principal, Jauss llega a la conclusión de que

[...] la práctica estética, en sus conductas de reproducción, de recepción, de comunicación, sigue un camino diagonal entre la alta cima y la banalidad cotidiana; por eso, una teoría y una historia de la experiencia estética podrían servir para suponer lo que tiene de unilateral la aproximación exclusivamente sociológica al arte; esto podría ser la base de una nueva historia de la literatura y del arte, que reconquistaría, para su estudio, el interés general del público frente a su objeto. (cit. por Starobinski 1987: 219)

---

## Pragmática literaria

Desde la visión de la lingüística, la pragmática «[...] se ocupa de los principios que regulan el uso (la producción y la interpretación) del lenguaje» (Escandell 1999: 201). El acto de enunciación de un discurso «[...] en un contexto determinado le añade un sentido adicional que es su sentido pragmático» (Yllera 1986: 186). La pragmática lingüística explora los «procesos concretos de comunicación» (Schmidt 1978: 47). Con este fin, se dedica «[...] al análisis de los actos de habla y, más en general, al de las funciones de los enunciados lingüísticos y de sus características en los procesos de comunicación» (Dijk 1983: 79). Entendiendo el contexto en tanto situación comunicativa, la pragmática investiga «[...] la relación entre la estructura textual y los elementos de la situación comunicativa sistemáticamente ligados a ella: todos estos elementos juntos forman el contexto» (Dijk 1983: 81). Cuando se enlaza texto y contexto, se asienta el valor del texto como definidor y modificador del contexto, y el valor del contexto como «determinante para la estructura del texto» (Dijk 1983: 29).

Schmidt advierte que:

[...] los constituyentes de un texto (es decir, del complejo del lenguaje que se expresa en un acto comunicativo) funcionan en un acto comunicativo como informaciones para realizar determinadas interpretaciones

en el texto; poseen relevancia comunicativa y referencial por adición a sistemas de correlación, o lo que es lo mismo, a elementos verbales y no verbales de la situación comunicativa, del sistema comunicativo o del modelo de realidad que es válido en dicho sistema. (Schmidt 1978: 80)

Pero este funcionamiento del texto depende de la textualidad, o sea, de «[...] la designación de una estructura bilateral que puede ser considerada tanto desde el punto de vista de los aspectos del lenguaje como desde un punto de vista social» (Schmidt 1978: 147). De acuerdo con este pronunciamiento,

[...] los textos se encuentran siempre en la textualidad, esto es, en las porciones enunciadas de signos del lenguaje que funcionan comunicativamente; por tanto son textos-en-función en el contenido de las actividades comunicativas. Como tales son siempre verbal y socialmente determinables y definibles; no son pues estructuras puras del lenguaje definibles exclusivamente de una forma lingüística. (Schmidt 1978: 148)

Tomando como referencia el campo general de la pragmática lingüística, la pragmática de la literatura está interesada en aproximar texto y contexto, en detectar las variaciones del criterio de lo literario y los cambios de la atribución de este carácter a ciertos textos. El contexto sostiene y demarca la producción y la interpretación del sentido del texto como unidad (Asensi 1990: 62, 68). Si el texto literario es «[...] un punto de convergencia de intenciones del autor, de expectativas del receptor y de determinaciones del contexto» (Gómez 1998: 146), la indagación se fija en «[...] todos los aspectos cognoscitivos, institucionales y sociales que rigen y determinan los procesos de producción de los textos literarios y de su recepción como tales» (Mayoral 1987: 7). Lo que se aprueba como objetivo es confrontar el texto con los «contextos de producción y de recepción» (Mayoral 1987: 8). Así, la pragmática literaria «[...] tiene que ver con la perspectiva del propio autor y con las relaciones de éste con su o sus lectores» (Dijk 1987: 191).

El propósito de la pragmática de la comunicación literaria está en la disquisición de los procesos de comunicación literaria, que son «[...] procesos de interacción social y de comunicación que tienen como objetos temáticos lo que se llama “textos literarios”» (Schmidt 1987: 197). Schmidt detalla que se busca el esclarecimiento de «[...] las condiciones, estructuras, funciones y consecuencias de los actos que se concentran en los textos literarios» (Schmidt 1987: 201).

El factor social y cultural comprometido en el contexto de comunicación literaria afecta a la producción y la recepción del texto. Las reglas que delimitan esta comunicación son aprendidas «en contextos sociales de educación e instituciones» (Dijk 1987: 177). Como la institucionalización de la literatura atañe a funciones que «son social, cultural e históricamente variables» (Dijk 1987: 183-184), se requiere averiguar «[...] qué convenciones, normas, valores, y qué estructuras de la sociedad vinculan la propiedad de la acción literaria con los procesos reales de aceptación, rechazo, etc., de los textos literarios» (Dijk 1987: 178-179).

La distinción acerca de la comunicación que tipifica a la literatura conduce a una oposición frente al prototipo de comunicación de la pragmática lingüística, con respecto al cual el texto literario resulta ostentar una condición despragmaticalizada:

[...] la literatura es un discurso despragmaticalizado, abstracto en cuanto a su situación, puesto que no está incluido en la estructura de enunciación-enunciado que caracteriza al habla ordinaria. Por ser abstracto en cuanto a la situación, es también polifuncional, es decir, susceptible de recibir interpretaciones diversas según la situación de los que actualizan su significación en el acto de lectura. (Yllera 1986: 190)

En tanto el texto literario responde a un estatuto diferente al de otros géneros de discurso, se distingue la clase de funcionamiento que lo deslinda en el plano comunicativo:

[...] una parte central está ocupada por un proceso de fictivización: se finge la comunicación, se finge la existencia de un emisor y un destinatario, se fingen acciones y personajes, se finge una actividad ilocutiva. La ficción debe ser, además, abierta, transparente. Para que ello sea posible, se necesita una suspensión temporal de las reglas usuales que gobiernan los intercambios comunicativos: quedan en suspenso los mecanismos de asignación de referencia, los criterios que determinan la verdad de los enunciados y las condiciones de adecuación que regulan los actos ilocutivos. Como consecuencia de ello, y al no existir una situación compartida, se produce una inversión del sentido habitual de los procesos de inferencia, que parten del texto para inferir todo el contexto. (Escandell 1999: 208-209)

---

## Estudios Culturales

Aproximadamente en 1970 y con destacados antecedentes en los años 50 y 60, se desarrolla en Inglaterra una labor de orientación marxista y consciente de su responsabilidad política, cuya intención concierne a la elucidación de las prácticas significantes de la cultura contemporánea dentro de procesos de transformación en condiciones sociales, históricas y materiales específicas. Raymond Williams, uno de los principales teóricos de los Estudios Culturales y promotor del Materialismo Cultural, sustenta el paradigma antropológico de cultura como «forma de vida total» en la que no existe una separación entre la vida y la cultura. Este dictamen comporta una manera de interpretar la experiencia común y, a través de esta interpretación, generar un cambio en ella. (Williams 1961: 18). Williams postula que la cultura debe ser considerada en relación con «[...] las instituciones sociales en las cuales es promovida y reproducida» (Easthope 1996: 70). Lo que implica que estamos ante un «[...] sistema significativo a través del cual necesariamente [...] un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga» (Williams 1994: 13).

Las afinidades de los estudios culturales con otras vertientes de crítica social y cultural (psicoanálisis, estructuralismo, semiótica, crítica de la ideología, estudios de género y poscolonialismo), especialmente sus coincidencias teóricas en lo tocante a

la cuestión de la subjetividad y a los vínculos de tensión de esta frente al contexto social, permitieron su desarrollo y difusión.

En los estudios culturales se da por sentado que la cultura cumple funciones políticas y, en tanto se la ve como un «aparato dentro de un amplio sistema de dominación», se somete a crítica sus efectos hegemónicos (During 1993: 4-5). En cambio, al plano productivo de la cultura se le adjudica una magnitud decisiva cuando se enfoca «[...] la capacidad del individuo o de la comunidad para actuar en el mundo sobre sus propios términos, para generar sus propios significados y efectos», con una alineación de la pesquisa hacia «[...] las técnicas y prácticas por medio de las cuales los individuos se forman a sí mismos y a sus vidas» (During 1993: 6). Desde el ángulo de la productividad, los procesos de negociación e hibridación son de utilidad para evidenciar cómo, dentro de intereses utilitarios concretos y esquemas de poder, «[...] los individuos y las comunidades particulares pueden activamente crear nuevos significados a partir de signos y productos culturales que vienen de fuera» (During 1993: 7). Es en este marco que se reconoce que los grupos de menor poder «desarrollan sus propias lecturas y usos respecto a los productos culturales», con el objetivo de «divertirse, resistir, o articular su propia identidad» (During 1993: 7). En consecuencia, las experiencias cotidianas impulsan la teoría y la crítica; inversamente, la teoría y la crítica son contrapuestas y desmitificadas desde la experiencia de lo cotidiano (Easthope 1996: 172).

Roland Barthes, en su obra *Mitologías* (1957), presenta un modelo textual de análisis cultural en el que emplea elementos de la lingüística y de la crítica literaria para interrogar objetos culturales como discursos no lingüísticos. Su método ha sido de gran influencia en el desarrollo de los estudios culturales. Análogamente, otros teóricos franceses como Pierre Bordieu, Michel de Certeau y Michel Foucault han proporcionado instrumentos conceptuales sumamente fructíferos.



Según S. During, entre las nociones más relevantes para los estudios culturales se encuentra la de campo social. Este se refiere a dispositivos (familia, trabajo, partido político, escuela, etc.) en cuyo interior los individuos, bajo múltiple suerte de limitaciones, se desenvuelven y generan prácticas significativas específicas. Corresponden a estas un tiempo y un espacio característicos, así como una propensión hacia el futuro y la presencia de un imaginario compuesto, entre otros ingredientes, por una definida promesa e imagen de la satisfacción y de las posibilidades de placer, dentro de un campo singularizado. A causa de las delimitaciones que organizan los campos internamente, se observa en ellos estructuras de poder y ubicación jerárquica. De lo que se colige que existen en ellos varios canales de pertenencia y de viabilidades de autoconstrucción o autocontrol personal. El funcionamiento de estrategias de progreso o de reconciliación con la posición establecida va acompañado de probabilidades de trasgresión de reglas y jerarquías (humor, ironía, inversiones simbólicas, etc.). Es pertinente señalar el papel de la subjetividad en este proceso. En relación con ella, se juzga que, frente a la fuerza de sujeción del sistema, consiste en un conjunto de prácticas y estrategias que hacen factible su autonomía y realización. Por otro lado, los campos son parcialmente autónomos e implantan procedimientos de contradicción, comunicación, pertenencia, superposición y aislamiento con otros campos (During 1993: 10-12). En resumen, el campo instituye una categorización de la sociedad como fragmentaria y descentrada, tratamiento que permite dar cabida a módulos de proyección utópica y de resistencia desde cada uno de los campos.

Si los estudios culturales pueden ser apreciados como una disciplina sin un centro (Lucy 1997: viii), la presencia del feminismo ha acentuado este descentramiento al permitir una lectura de los modos en que los grupos están «[...] comprometidos en conservar y elaborar valores, identidades y éticas autóno-

mos» (During 1993: 15). Correlativamente, las acciones intergrupales se imaginan y promueven en términos dialógicos y de respeto a la otredad y su diferencia (During 1993: 16). La aprehensión de la multiplicidad de distinciones étnicas y culturales ha contribuido a la expansión y renovación de los temas y de la metodología de los estudios culturales.

Además de todas estas proposiciones, es necesario relevar que en los estudios culturales es indispensable la insistencia autocrítica «[...] en la materialidad del proceso de su propia construcción como un discurso de conocimiento» (Easthope 1996: 174).

A manera de un reajuste teórico, ante el progresivo distanciamiento respecto de sus orígenes marxistas, Jameson enfatiza la exigencia de:

[...] volver a evaluar la relación tradicional que el movimiento de los Estudios Culturales estableció con el marxismo. [...] Es necesario insistir una y otra vez [...] que los Estudios Culturales o «el materialismo cultural» [en alusión a Raymond Williams] han sido esencialmente un proyecto político y, en realidad, un proyecto marxista. (Jameson y Žižek 1998: 91-92)

La teoría literaria ha tenido una gravitante ingerencia en los estudios culturales, una de cuyas consecuencias ha sido la progresiva adopción de la textualidad de las prácticas culturales y de su correspondiente lectura. Es una preocupación que ha permitido inquirir la producción literaria y no literaria como fenómenos culturales interrelacionados (Easthope 1996: 74). En cuanto a la literatura, no se aprueba que se trate de un discurso, de una práctica o de un objeto de calidad peculiar, diferente de cualquier otro (DeKoven 1996: 127). En vista de que los estudios culturales se aplican a las prácticas y no a los textos, la literatura se examina como partícipe de la práctica significativa de la cultura como totalidad. Porque el componente conflictivo

que involucra a las formaciones de clases sociales actúa en el escrutinio de la literatura en general, se la incorpora como actividad ideológica y política «perteneciente a los objetos de consumo» y entiende su valorización como «una herramienta de hegemonía cultural elitista, conservadora» (DeKoven 1996: 129). Motivo por el cual se prefiere la producción de la cultura popular y la de masas, al mismo tiempo que los estilos de apropiación e instrumentalización de la literatura por grupos no hegemónicos. La producción artística contemporánea ha superado la separación entre cultura de élite y cultura de masas (DeKoven 1996: nota 22).

En los estudios culturales las categorías de unidad textual, coherencia y sentido único son sustituidas por las de fragmentación o dispersión, descentramiento, contradicción y polisemia. Al hacer depender la valía del texto literario de una permanente contextualización a través de la lectura, se margina su pretensión de identidad, eternidad y universalidad. Lo que explica por qué la literatura ya no recibe un trato especial como entidad canónica por encima de la cultura popular. Por ende, se contrae la distancia entre literatura culta y literatura popular, y se permite su indagación como prácticas culturales situadas históricamente. Las dos son manejadas como «[...] no trascendentes sino inmanentes, no como arte sino como artefactos, no como creación sino como producción» (Easthope 1996: 166). El involucrarse la literatura con la producción social trae como consecuencia que la autoridad y el poder del sujeto como eje fundacional de la obra se relativicen, determinen y dispersen (Easthope 1996: 167).

El problema del género, en tanto filiación masculina o femenina, así como la presencia de la alteridad étnica y cultural, son elementos problemáticos que intervienen en un alto grado en esta reflexión. En lo atinente a la literatura, dichos factores son asumidos en la discusión y el cuestionamiento de la construcción de los textos. En tanto práctica cultural, la literatura remi-

te a la producción de significación concerniente a la autonomía o la subordinación vinculadas a las sistemáticas sociales, ideológicas y de poder. Asimismo, la literatura es vista como un constituyente de las estrategias de negociación en el ámbito social.

Entre las premisas acerca de la literatura como práctica cultural, la lectura se reconoce como construida discursivamente (Easthope 1996: 174) y como una operación de producción y mutación de significados. Asimismo, se admite que cada texto dentro de una práctica significativa altera las posibilidades de tal práctica y que las prácticas significantes están localizadas e interconectadas históricamente, actuando en procesos de estabilización, cancelación, renovación, integración, etc. (Easthope 1996: 123). Debido a que los estudios culturales se dedican a la producción contemporánea, la literatura es leída desde un entorno actual, aunque sin marginar su perfil histórico.

En suma, el texto literario es, desde la óptica de los estudios culturales, un objeto multifuncional y abierto que requiere ser afrontado mediante un amplio panorama conceptual y disciplinario.

Es oportuno objetar, siguiendo a Easthope, que cuando se dispone en un mismo nivel como equivalentes y homogéneos textos y prácticas significantes de diferente clase, se «[...] ignora el modo específico en el cual cada instancia produce significación, no sólo en el nivel del significado, sino a través de la operación de sus significantes» (Easthope 1996: 122).

---

## Neohistoricismo

La historia literaria ha recibido orientaciones diversas a partir del formalismo, del marxismo, de la estética de la recepción, la pragmática, el posestructuralismo, la deconstrucción, los estudios culturales, el feminismo, el poscolonialismo. Del conjunto de elementos que se ha ido privilegiando en el estrato histórico de la literatura, podemos señalar los siguientes: técnicas y estructuras de poder; ideología; participación en prácticas sociales concretas (política, economía, etc.); percepción, comprensión y fundación de la realidad social; contexto cultural de origen y de recepción; nexos con otros productos culturales; sistematización interna de la literatura; resemantización; etc.

Un influyente episodio en este proceso es el neohistoricismo anglosajón, surgido por 1980 en torno de la literatura del Renacimiento, especialmente el teatro isabelino y las obras de William Shakespeare. El contacto con la crítica psicoanalítica, la antropología y la historia social ha tenido un particular ascendiente en el neohistoricismo (Jardine 1996: 16). Algunos de sus elementos son extraídos también del marxismo, del poscolonialismo, de la deconstrucción y del posestructuralismo. Raymond Williams y Michel Foucault destacan por su influencia en el desarrollo del neohistoricismo, que tiene como sus textos más representativos *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago,

1980), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley, 1988), ambos de Stephen Greenblatt, y «Renaissance Literary Studies and the Subject of History», artículo de Louis Adrian Montrose (*English Literary Renaissance*, 16, 1986: 5-12).

El neohistoricismo discierne la literatura elaborada social y culturalmente, actuando como un instrumento de control que colabora en la construcción social del individuo y en la generación y reproducción de ideología. Tras afirmar que no se puede recuperar el significado original del texto, decide reconstruir su ideología descifrando aquella en que se inscribe históricamente y su misión dentro de la misma como práctica social. Es desde tales motivaciones que la literatura se dilucida como producto histórico a través de la reconstrucción de la sociedad y la cultura que la ha producido.

La sociedad de una época es concebida como un tejido de múltiples discursos ideológicos, instituciones, autoridades y prácticas contingentes, en cuyo interior un texto integra dinámicas y transacciones culturales de mediación, interacción, negociación, renegociación e intercambio (Greenblatt 1988: 9-13). Lo que se pretende es reconstruir las negociaciones entre el texto y la sociedad (Greenblatt 1988: 7). Greenblatt llama poética de la cultura al «[...] estudio de la producción colectiva de las distintas prácticas culturales y la investigación de las relaciones entre estas prácticas» (Greenblatt 1988: 5).

El neohistoricismo proyecta «resituar» los textos literarios «[...] no solamente en relación con otros géneros y formas de discurso, sino también en relación con instituciones sociales contemporáneas y prácticas no discursivas» (Montrose 1999a: 779; cfr. Montrose 1986: 6). Con «resituar» se alude a la necesidad de superar el régimen que la obra ha tenido como entidad autónoma y supratemporal en la tradición de la nueva crítica norteamericana. Es tarea de la disquisición cultural e históricamente situada de las obras y sus interpretaciones insertarlas en el contexto social y

político. Pesquisa que se encuadra como «[...] la sustitución del texto diacrónico de una historia literaria autónoma por el texto sincrónico de un sistema cultural» (Montrose 1999a: 779).

La productividad social de un texto significa para Montrose «[...] que no sólo ha sido producido socialmente, sino que es socialmente productivo —que es producto del trabajo y que realiza un trabajo en el proceso de ser escrito, interpretado o leído» (Montrose 1999a: 782). Proposición que cataloga dialécticamente una obra literaria «[...] no solamente como un fin, sino también como una fuente de producción cultural» (Montrose 1999b: 439). La historia no existe como algo externo o previo a la obra; en realidad, la obra es factor constitutivo de la historia. Por sus coincidencias con lo expuesto, recordamos la discusión de Paul de Man acerca de la deconstrucción de convencionalismos historiográficos organicistas, que concluye afirmando que los acontecimientos reales y los sujetos «[...] se convierten en parte de un proceso que ni contienen ni reflejan, sino que son un momento de ese proceso» (De Man 1990b: 102). Sobre el mismo asunto, Karel Kosík, desde postulados marxistas, reparaba en procesos dialécticos como el artístico en los que «[...] el sujeto concreto produce y reproduce la realidad social, al mismo tiempo que es producido y reproducido históricamente en ella» (Kosík 1976: 139).

Las facetas de mayor preocupación en el neohistoricismo son «[...] el papel del contexto histórico en la interpretación de los textos literarios y el papel de la retórica literaria en la mediación de la historia» (Brannigan 1999: 418). Las aproximaciones entre texto y contexto son examinadas con miras a estatuir las funciones que cumple la literatura dentro de «una red de relaciones de poder en la sociedad» como reproductora de «operaciones hegemónicas» (Brannigan 1999: 420). Para mayor precisión, hay que recordar que Montrose recalca que «[...] las formas simbólicas pueden hacer más que “representar” el poder: ellas pueden realmente ayudar a “generar” el poder que representan» (Montrose 1999b: 454). Es notable la fuerte presencia en este conjunto de

especulaciones de la metodología expuesta en *Orientalism* (1978) de Edward Said.

En el enunciado, instituido en el posestructuralismo, acerca de la contigüidad entre texto y contexto, presentado por Montrose cuando declara la «historicidad de los textos y la textualidad de la historia», se destaca lo textual como mediador de los comportamientos sociales y de la configuración de la historia, convocando la atención hacia las «relaciones dinámicas, inestables y recíprocas entre los ámbitos discursivos y materiales» (Montrose 1999a: 781-782). Montrose describe estas reciprocidades alrededor de la textualidad estipulando que «[...] por un lado, lo social es entendido como construido discursivamente; y por otra parte, el uso del lenguaje es comprendido como siempre y necesariamente dialógico, y socialmente y materialmente determinado y restringido» (Montrose 1999a: 777).

Si bien el neohistoricismo no se juzga a sí mismo como una teoría o un método, sí cultiva algunas lecturas que vinculan el texto y la sociedad de acuerdo con pautas definidas. Sobre este punto, Brannigan circunscribe como características de la crítica neohistoricista ciertas estrategias de lectura y supuestos teóricos, tales como la propensión a acoger como interdependientes textos de diferente extracción, además de los propiamente aceptados como literarios, para demostrar que todos ellos comparten su desempeño en la mediación de las intervenciones de poder dentro del estado, por lo que son, al mismo tiempo, productos y productores del discurso social y político; el contemplar los textos literarios como inseparables de otros textos y formas, igualmente que del respectivo contexto socio político; la convicción de que en los textos de cualquier clase la presencia de posibilidades de subversión tiene por objetivo contener y controlar con efectividad tal subversión, con lo cual el poder justifica sus prácticas inherentes; finalmente, la presunción de que cada época responde a su propio esquema de poder (Brannigan 1999: 421-422). Todas estas actitudes pueden ser resumidas como un pro-



ceso intencional de extrañeza frente al pasado que consiste en «tratar a nuestros antepasados como “otro”» (Jardine 1996: 15).

Basándose en Louis Altusser, Montrose resume la acepción con que el neohistoricismo utiliza el paradigma de ideología. Este hace referencia a los «[...] procesos por los cuales los sujetos sociales son formados, reformados y habilitados para actuar como agentes conscientes en un mundo aparentemente significativo» (Montrose 1999a: 778). En concordancia, la actividad de los textos y de la ideología es explorada por Montrose bajo las siguientes puntualizaciones:

[...] las representaciones del mundo en el discurso escrito están comprometidas en la construcción del mundo, en la formación de las modalidades de la realidad social, y en la adaptación de sus escritores, actores, lectores y públicos a múltiples y cambiantes posiciones de sujeto dentro del mundo que ellas constituyen y habitan. (Montrose 1999a: 778)

Un aspecto de la participación de la literatura en la ideología atañe al hecho de que «[...] bajo ciertas circunstancias históricas, la exposición de contradicciones ideológicas está en plena consonancia con la conservación de relaciones sociales opresivas». Esta suposición del neohistoricismo implica que el «[...] antagonismo entre literatura e ideología se convierte, en medios históricos específicos, en una poderosa y socialmente funcional forma de construcción de la subjetividad» (Gallagher 1999: 434-435).

Es igualmente característico del neohistoricismo el que procura «[...] la reconstrucción de las relaciones reales (en oposición a las “representadas”) en las cuales la gente vivió durante un periodo particular» (Myers 1988-89: 30).

Gallagher detalla que el neohistoricismo es una actividad crítica que abarca:

[...] leer textos literarios y no literarios como constituyentes de discursos históricos que se hallan tanto dentro como fuera de los textos y que sus practicantes generalmente no aplican una jerarquía fija de causa y efecto cuando establecen las conexiones entre textos, discursos, poder, y la constitución de la subjetividad. (Gallagher 1999: 428)

Instituciones, estrategias, actividades, acontecimientos y documentos son sancionados como textos que, al ser puestos en el plano de la discursividad en múltiples contactos o yuxtaposiciones con textos literarios contemporáneos, permiten poner de manifiesto una trama de presuposiciones, en la cual actúan el poder y las ideologías dentro de la sistematización social del momento escudriñado. Por ejemplo, S. Greenblatt, quien nombra «resonancias» a estas conexiones históricas entre la literatura y lo que se denomina textos en general, utiliza tales parangones para construir un «modelo interpretativo» que pueda ser aprovechado en la elucidación de las obras literarias (Greenblatt 1999: 786). Jardine, por su lado, ve la historicidad de los textos en «[...] aquellos rasgos que comparten la extrañeza de ese residuo textual de cualquier periodo accidentalmente preservado en archivos y oficinas de registro» (Jardine 1996: 16). De esta manera, el «[...] intercambio constructivo entre historiadores y críticos del texto [...] profundiza nuestra comprensión tanto de la historia como de los textos» (Jardine 1996: 15).

Uno de los principales postulados del neohistoricismo reside en sostener que:

[...] ninguna práctica cultural o crítica es simplemente una política disfrazada, que tales prácticas raramente son intrínsecamente o liberatorias u opresivas, que ellas rara vez contienen su política como una esencia sino que ocupan situaciones históricas particulares desde las cuales entran en varios intercambios, o negociaciones, con prácticas designadas como «políticas». (Gallagher 1999: 429)

Partiendo de que «escribir y leer son siempre acontecimientos determinados históricamente y socialmente», el planteamiento neohistoricista indaga «la interacción de las prácticas discursivas culturalmente específicas», conviniendo en que tal escrutinio es también una práctica discursiva y que, por consiguiente, «participa en la interacción que busca analizar» (Montrose 1999a: 782). Para el neohistoricismo,

[...] el compromiso con los textos canónicos se hace aun más exigente y complejo, reconociendo que la posición del historiador como participante en el proceso histórico, en lugar de observador distanciado del paso del tiempo, agrega una dimensión mayor a las numerosas preocupaciones que como crítico se le pide que asuma. (Jardine 1996: 17-18)

Aunque la concentración se pone en los textos literarios canónicos, una consecuencia del proceso de confrontación entre textos de distinta procedencia tiene que ver, en el plano de la literatura, con la actuación y puesta en contacto de textos canónicos y no canónicos.

En lo que toca a las radicales innovaciones críticas sobre un autor canónico como W. Shakespeare, que dieron inicio al neohistoricismo, se percibe dos vías: «[...] una predominantemente comprometida con un estudio de Shakespeare determinado por la crítica del texto y el psicoanálisis, la otra más inclinada hacia un estudio enmarcado por el trabajo reciente en antropología y en la historia social y económica» (Jardine 1996: 2). Ambas tendencias pertenecen a las líneas básicas del neohistoricismo.

Entre las objeciones al neohistoricismo, encontramos la referida a su predisposición a utilizar una matriz universal, sincrónica, omnipotente y determinista del dominio del poder. La disconformidad está motivada en la índole ahistórica de este criterio. Se capta aquí la influencia de Michel Foucault en lo que incumbe al desplazamiento del tema de la verdad como objeto de la investigación, en favor del sondeo minucioso de las mecánicas del poder, de su capacidad productiva y de su gestión en la constitución de la vida pública y privada. Se entiende que la verdad es un tipo de poder y un elemento del poder. Jameson sopesa la administración, muchas veces retórica, del concepto de poder en varias disciplinas y, aunque no niega su utilidad, evalúa sus consecuencias ideológicas: «La problemática del poder, como fue reintroducido sistemáticamente por Weber y mucho más tarde por Foucault, constituye un gesto antimarxista, cuyo propósito era reemplazar el análisis en términos de modo de producción» (Jameson y Žižek 1998: 126).

Igualmente importante es la presencia de Foucault en la aprehensión de las constituciones y de las transformaciones discursivas. Particularmente, se cuestiona que el neohistoricismo adopte sin crítica la concepción de este autor sobre la historia «[...] como una sucesión de epistemes o estructuras de pensamiento que configura a todos y a todo en el interior de una cultura» (Myers 1988-89: 30).

En cuanto a lo que compete a la ideología en el neohistoricismo, las censuras están dirigidas hacia la atribución de «categoría cognitiva previa» no discutida que se le asigna (Myers 1988-89: 31). Es igualmente contemplado bajo la figura de un a priori ideológico el hecho de que la declarada simpatía política sentida por el crítico hacia «los explotados, mujeres sin poder, trabajadores, esclavos, campesinos» conduzca la interpretación y proyecte sobre los acontecimientos del pasado su propia situación histórica (Myers 1988-89: 31-32).

Adicionalmente, se le reprocha su preocupación por la función del texto en desmedro de su interpretación y el no tomar en cuenta la especificidad y complejidad de los textos literarios al ponerlos en la misma condición que cualquier otro texto (Branigan 1999: 424-426). Actitud que es contendida también como el acto de privilegiar la relación entre los textos por encima de su autonomía (Easthope 1996: 121).

Dado que, en el neohistoricismo, el tiempo histórico se deslinda como continuo, homogéneo y contemporáneo, surgen dificultades «[...] para distinguir adecuadamente entre diferentes temporalidades de la textualidad y entre diferentes niveles e instancias de la formación social» (Easthope 1996: 117-121). Este reparo exige, suscribiendo la relevancia del contexto de origen en la producción de la significación de un texto, que se deba tener presente los nuevos contextos de recepción. Además, reclama que se reconozca que existe dentro del contexto de origen la probabilidad de diferentes lecturas simultáneas. Corresponde refutar también la calidad sincrónica, equivalente y estable que se atribuye a la cultura como sistema y texto unitario de un período

concreto. Con tal dictamen, se va en contra de la dinámica propia de lo histórico.

En general, las oposiciones teóricas al neohistoricismo impugnan la condición no argumentada o no debatida de sus premisas. Pese a tales recusaciones teóricas, la crítica neohistoricista ha producido logros interesantes e ingeniosos, y ha incorporado preocupaciones sociales y políticas en medios académicos resistentes a la disquisición ideológica a causa, en cierto grado, del rechazo a la crítica marxista ortodoxa y de los prejuicios antihistoricistas sostenidos por la crítica literaria tradicional.

---

## Poscolonialismo

Los estudios poscoloniales empiezan a consolidarse desde la década de 1980. El poscolonialismo examina las repercusiones de las relaciones entre países colonizadores y países colonizados. Aunque el término poscolonial alude a los procesos de descolonización, la crítica poscolonial ingresa, en la práctica, tanto en el periodo de independencia respecto al país dominante como en el periodo anterior o período colonial. De aquí la influencia del poscolonialismo en la crítica acerca de la literatura colonial. Es pertinente recalcar que el período precolonial también se halla involucrado en las discusiones atinentes a lo colonial y a lo poscolonial.

Edward Said publica, en 1978, *Orientalism*, obra en la que, adoptando la dilucidación de discurso como productor de textos de diversa fisonomía, realiza una crítica multicultural histórica y antropológica de los estereotipos y generalizaciones conscientes e inconscientes, latentes y manifiestos, que la cultura occidental ha construido sistemática, intencional y multidisciplinariamente como un poder «[...] para administrar —y hasta producir— el Oriente políticamente, militarmente, ideológicamente, científicamente, e imaginativamente durante el período post-Ilustración» (Said 1994: 3). Sus postulados se fundan en las ideas de Michel Foucault desplegadas en *La arqueología del saber* y en *Disciplina y castigo*.

El Orientalismo, denuncia Said, es un estilo occidental «[...] para dominar, reestructurar, gobernar y tener autoridad sobre el Oriente» (Said 1994: 3). En tanto aparato cultural de control, considérase «[...] escritura, visión y estudio regularizado (u Orientalizado), dominado por imperativos, perspectivas, y prejuicios ideológicos ostensiblemente adaptados a Oriente. El Oriente es enseñado, investigado, administrado y marcado en formas diferenciadas definidas» (Said 1994: 202). Este discurso paradigmático, altamente productivo y agresivo, es «un conjunto de teoría y de práctica» que le permite a Occidente fortalecerse e identificarse a sí mismo como unidad cultural superior y hegemónica a través del ejercicio de una autoridad, de un poder en torno de Oriente (Said 1994: 6-7). Dicho poder es político, intelectual, cultural y moral (Said 1994: 12).

Bajo estas coordenadas, Occidente actúa creando una malla de ficciones ideológicas, de representaciones —no se trata de verdades— acerca de Oriente que es útil para sus intereses imperialistas. Por eso, lo que importa en los textos basados en el Orientalismo como discurso es la representación en tanto representación, en tanto re-presencia; con lo que se enuncia que lo que debe ser interrogado en este terreno es «[...] el estilo, las figuras del discurso, el escenario, los recursos narrativos, las circunstancias históricas y sociales, no la corrección de la representación ni su fidelidad a un gran original» (Said 1994: 21). En el así llamado Orientalismo, la existencia de la noción de Oriente depende de su relación y de su subordinación frente a la imagen distorsionada y falsificada, llena de «rituales, preconcepciones y doctrinas» (Said 1994: 326) que Occidente ha elaborado.

La crítica de las construcciones y representaciones ideológicas occidentales que Said registra en lo que compete al asunto de Oriente conduce hacia una indagación no dominativa y no esencialista, la cual ha proporcionado un padrón conceptual que ha servido de base para los estudios coloniales y poscolo-

niales. Entre los elementos que podemos mencionar de este repertorio se halla la proposición de Oriente como el Otro, concebido como susceptible de ser dominado por su atraso, inferioridad y pasividad. Ya que un aspecto de la dominación del Otro requiere de un conocimiento sobre este, se desprende que el criterio cognoscitivo involucrado expone que el Otro es objeto de un sujeto que lo inquiere. El observador está fuera del Otro, y esta ubicación es un hecho existencial y moral. El Otro, en tanto objeto de conocimiento, es reducido al ser pensado como una totalidad, como una esencia uniforme, sin diferenciaciones internas, sin complejidad, que aparece como entidad débil, indefensa, femenina, estática, irracional, aberrante, atrasada, incivilizada y sin otro destino que el de ser dominada. El Orientalismo perfilado y censurado por Said es una metodología que se «[...] aproxima a una realidad humana heterogénea, dinámica y compleja desde un punto de vista esencialista a-crítico» (Said 1994: 333).

Ante las maquinaciones prejuiciosas e interesadas, que involucran ejes raciales, etnocéntricos, culturales, religiosos y biológicos, Said aboga por su rechazo y plantea la necesidad de reflexionar críticamente acerca de Oriente en su multiplicidad y consistencia local, manejando objetivamente las diferencias internas y las diferencias con Occidente. Se pretende acoger la voz del Otro, permitirle ser él mismo y narrar su propia historia. Así se lograría que la relación con otras culturas no se realice desde el imperialismo, el racismo y el etnocentrismo (Said 1994: 204). Con estos requerimientos, el autor convoca a una elucidación de otras culturas y pueblos desde un compromiso libertario, no represivo ni manipulativo (Said 1994: 24). En su labor, espera ilustrar acerca de cómo ha operado «la formidable estructura de la dominación cultural» y advertir sobre los «[...] peligros y tentaciones de emplear esta estructura sobre sí mismos o sobre otros» (Said 1994: 25). Recomienda Said «[...] ser sensible a lo que está involucrado en la representación, en el estu-



dio del Otro, en el pensamiento racial, en la aceptación irreflexiva y a-crítica de la autoridad y de las ideas autoritarias, en el rol sociopolítico de los intelectuales, en el alto valor de la conciencia crítica escéptica» (Said 1994: 327).

La moción de autoridad con la que trabaja Said es sumamente útil. La autoridad es histórica, personal e institucional, y puede ser analizada en sus atributos. Estos atributos suponen que la autoridad «[...] es formada, irradiada, diseminada; es instrumental, es persuasiva, establece cánones de gusto y de valor; es virtualmente indistinguible de ciertas ideas que identifica como verdaderas, y de tradiciones, percepciones, y juicios que forma, transmite, reproduce» (Said 1994: 19-20).

En general, más allá del orientalismo y del poscolonialismo, Said aporta a la intelección literaria un instrumental metodológico que se asienta en la interdependencia de la sociedad, la historia y la textualidad, conectándolas con la ideología, la política y la lógica del poder (Said 1994: 24). Sus presupuestos operativos en *Orientalism* aseguran que:

[...] los campos del saber, tanto como hasta las obras de los más excéntricos artistas, están constreñidos e intervenidos por la sociedad, por tradiciones culturales, por circunstancias mundanas, y por influencias estabilizadoras como las escuelas, bibliotecas y gobiernos; por otra parte, esos escritos sabios e imaginativos nunca son libres, sino limitados en sus imágenes, suposiciones e intenciones. (Said 1994: 201-202)

Un segmento de esta sistematización yace en estar prevenido frente a «ideas recibidas» y en «someter reflexivamente el método propio a escrutinio crítico» (Said 1994: 326-327).

Tomando como base la tradición crítica inherente al colonialismo y las reacciones estimuladas por su libro sobre orientalismo, Said inspecciona en *Cultura e imperialismo* (1993), el poder imperial en los siglos XIX y XX. En este libro explora, con mayor precisión, los vínculos entre el poder colonizador y el territorio colonizado. Al respecto, sostiene que:

[...] es difícil conectar los diferentes campos, mostrar los compromisos de la cultura con los imperios en expansión, y formular acerca del arte observaciones que preserven sus cualidades únicas y al mismo tiempo establezcan el mapa de sus afiliaciones. Admito, sin embargo, que debemos intentarlo, y situar el arte en su contexto global y terreno. Lo que está en juego es el problema de los territorios y las posesiones, de la geografía y el poder. Todo lo que tiene que ver con la historia humana está enraizado en la tierra, lo cual quiere decir que debemos pensar en el hábitat, pero también en que hay pueblos que planean poseer más territorio y por lo tanto deben hacer algo con los residentes indígenas. (Said 1996: 40)

Said sustenta que un problema que ha de ser afrontado es el cometido de la presencia actual del pasado colonial. Previene que «[...] más importante que el pasado en sí, es el peso que este ejerce sobre actitudes culturales actuales» (Said 1996: 54). Este es el caso de los nativos insurgentes, quienes suelen proyectar construcciones acerca de su pasado precolonial, creando «[...] imágenes de lo que supuestamente ellos habían sido antes de la colonización [...]. Tal estrategia forma parte de los mecanismos que muchos poetas y gentes de letras ponen en marcha durante las luchas de independencia o liberación en cualquier sector del mundo colonial» (Said 1996: 53). En realidad, los antepasados de los colonizados son también un otro mitificado que ha sido construido con la mira de hacerlo participar en el proceso de una aparente recuperación, cuyo destino es contribuir a crear una identidad autónoma.

No hay que ignorar, alega Said, la coexistencia de procesos de resistencia y apología del poder hegemónico, tanto en el territorio colonizado o descolonizado como en la metrópoli correspondiente a cada período. Adicionalmente a la relación entre colonizador y colonizado, atiende a la relación entre metrópoli y colonia, que es esquematizada como relación entre el centro y el margen, y según la cual la metrópoli no permanece extraña a la colonia, pues la cultura metropolitana contiene elementos

pertenecientes a una postura favorable alrededor de la colonización y también factores concernientes a una resistencia y oposición a la empresa de colonización. Dichos elementos no solamente ostentan una correlativa configuración temática y discursiva, sino que también contribuyen con planos estructurales y estéticos, dando lugar a un juego de «tradiciones, giros y estrategias» en torno del tópico de la apropiación (Said 1996: 290). Said arguye que un discurso metropolitano puede ser portador de la «experiencia, incorporación, combinación e institucionalización de la empresa colonial» (Said 1996: 290). Todo ello, debido a «las presiones externas que ejerce el *imperium* sobre la cultura» (Said 1996: 296).

El archivo ideológico y la experiencia personal son los apoyos de la producción verbal colonial y poscolonial hegemónica. Motivado por esta constatación, Said propugna una «lectura en contrapunto» de los textos literarios del colonizador, mediante la cual se registre los procesos de resistencia y de colonización y que tome en cuenta «lo que allí está presente en silencio, o marginalmente, o representado con tintes ideológicos». Más específicamente, precisa que «[...] al leer un texto, debemos abrirnos tanto a lo que el texto incorporó como a lo que el autor excluyó. Cada producto de la cultura es la visión de un momento, y debemos contraponer esa visión a las varias revisiones que luego suscita» (Said 1996: 121-122).

El conjunto de disyunciones ideológicas del discurso puede ser discernido también a través de técnicas de contrapunto. En realidad, la misión de la pesquisa descansa en resituar los discursos en el marco histórico y geográfico pertinente dentro de la ideología de la expansión afirmada en «el poder militar, económico, político y cultural» (Said 1996: 293). Lo que Said denomina «estructura de actitud y referencia» permite al sujeto autorial de un discurso hegemónico «[...] apoderarse de un territorio de ultramar, extraerle beneficios y depender de él, pero, en última instancia, negarle autonomía o independencia» (Said 1996: 302).

No es de olvidar que esta apropiación territorial es también una apropiación cultural. De todos modos, se trata de una «experiencia interrelacionada que une a los imperialistas con sus súbditos» (Said 1996: 303). Esta trabazón compleja no solamente «[...] puede [en el campo de la cultura] predisponer a una sociedad a prepararse para la dominación ultramarina de otra, e incluso ser parte activa de tal dominación», sino que «[...] también puede, al revés, contribuir a apaciguar o modificar tal disposición» a través de procesos de oposición y de resistencia (Said 1996: 312).

En el ámbito propio de las colonias, los procesos de aceptación y de resistencia a la situación colonial plantean circunstancias particulares. Dichos procesos son formantes conflictivos «[...] del esfuerzo cultural por la descolonización, un esfuerzo por la restauración de la comunidad y la reapropiación de la cultura que se produce mucho después de la instauración política de las naciones-estados independientes» (Said 1996: 332).

El poscolonialismo acentúa la presencia de las narrativas de explicación y emancipación, así como la urgencia de los imperativos históricos y políticos de liberación, a través del examen de la historia y la cultura, la crítica del eurocentrismo y el patriarcado, y la relectura del orden cultural canónico (Said 1994: 349-351).

Estando sometido a crítica y reformulado desde diferentes directrices, se le ha señalado al poscolonialismo ambivalencias y contradicciones. Todo ello ha permitido la adquisición de una mayor conciencia acerca de sus propias premisas y del riesgo de sus posibles pactos con los poderes hegemónicos. En este campo de críticas y reparos, conviene añadir que, en relación con el período colonial y poscolonial, las categorías de dominación y resistencia no son las únicas que estructuran un complejo cultural. Lo que revela, desde el punto de vista de la cultura, que la condición colonial no lo explica todo. Entonces, el estudio de las tecnologías de autoconstrucción mediante las cuales

un país deja de depender de su pasado colonial para trazar identidades y dominios de cultura autónomos requiere que se establezca el cierre de lo poscolonial. De lo contrario, al totalizar la condición poscolonial, concibiéndola como raíz de todo y paradigma inmutable, se corre el riesgo de perpetuar el espíritu colonizador y la subalternidad.

Justamente, las disquisiciones de Said conducen a la verificación de la condición intersectoriada, híbrida y heterogénea de las concreciones de cultura. Dice al respecto:

[...] las culturas son estructuras —humanamente producidas— de autoridad y participación a la vez, benevolentes respecto a lo que incluyen, incorporan y valoran y menos benevolentes respecto a lo que excluyen y desdeñan. [...] Lejos de constituir entes unitarios, autónomos o monolíticos, las culturas en realidad adoptan más elementos «foráneos», más alteridades o diferencias de las que conscientemente excluyen. (Said 1996: 51)

En otros términos, «[...] la historia de la cultura no es otra cosa que la historia de préstamos culturales» (Said 1996: 337).

---

## Posestructuralismo

Es difícil separar el estructuralismo del posestructuralismo. La imprecisión de lo que se llama posestructuralismo ha creado confusiones, falsas atribuciones y anacronismos incompatibles con el proceso histórico de la teoría literaria. Culler glosa esta situación aduciendo que «[...] en general los estructuralistas se parecen más a los posestructuralistas de lo que muchos de éstos se pueden parecer entre sí» (Culler 1986: 30). No obstante, procuraremos establecer algunas distinciones.

En contraposición con el estructuralismo, el posestructuralismo enfatiza la gravitación del significante. La distinción entre crítica y literatura cambia. Se niega la transparencia de los signos, la viabilidad de acceder al significado: un signo siempre remite a otro; no hay nada fuera de los signos, pues todo es determinación ideológica. Jameson hace concordar el rechazo que en el posestructuralismo se practica frente a los juicios y categorías que conciernen a la verdad, con la estructura de los enunciados, estructura que ya no tiene que adecuarse a aquellos juicios y categorías (Jameson 1996: 315).

Entre los cambios más generales introducidos por el posestructuralismo se halla la proposición de que los modelos «[...] ya no son simplemente intencionales y centrados en un yo identificable, ni simplemente hermenéuticos en la postulación de un sólo tex-

to original, prefigural y absoluto» (De Man 1990a: 33). La autonomía de la obra literaria como entidad inmanente y sincrónica queda superada al ser incorporada la obra en una serie de correlatos sociales y culturales.

El posestructuralismo estima que «[...] las estructuras de los sistemas de significación no existen independientemente del sujeto, como objetos de conocimiento, sino como estructuras para sujetos, quienes están enredados con las fuerzas que los producen» (Culler 2000: 121).

Profundizando radicalmente la tipificación acerca del sujeto constitutivo diseñada por el estructuralismo, el sujeto es concebido como «[...] efecto de un proceso fundamentalmente no subjetivo: el sujeto siempre está atrapado, atravesado por el proceso presubjetivo [...] y la insistencia se hace en los diferentes modos individuales de "experimentar", de "vivir", sus posiciones como "sujetos", "actores", "agentes" del proceso histórico» (Žižek 1992: 227).

La crítica posestructuralista entiende los textos como «lugares de múltiples significados e intenciones», consecuencia de impulsos conscientes e inconscientes, y de resonancias de carácter sociocultural. Esta suposición respalda la aseveración de que la filiación individual acordada como fuente y garantía del significado, así como cualquier sistema de significación unitario y estable, son excedidos por la pluralidad del texto (Morris 1993: 138-139). Entre las consecuencias que se deriva de estos planteamientos, encontramos el argumento acerca de la indeterminación del significado y la naturaleza plural de la identidad (Morris 1993: 159). En relación con esta catalogación del carácter del productor de textos, Kristeva manifiesta que «[...] la escritura no es sostenida por el sujeto de interpretación, sino por un sujeto dividido, incluso pluralizado, que ocupa, no un lugar de enunciación, sino lugares permutables, múltiples y móviles» (Kristeva 1980: 111). Paralelamente, la lectura recibe atención prioritaria cuando se asegura que la

pluralidad del significado está en relación con la pluralidad de los receptores.

Pero en el posestructuralismo la relación entre texto y lectura se ampara en la idea de que:

[...] un texto siempre está «enmarcado» por su propio comentario: la interpretación de un texto literario reside en el mismo plano que su «objeto». Así pues, la interpretación está incluida en el corpus literario: no hay un objeto literario «puro» que no contenga un elemento de interpretación, de distancia con respecto a su significado inmediato. [...] la clásica oposición entre el objeto-texto y la lectura interpretativa externa de este se sustituye, así pues, por una continuidad de un texto literario infinito que es siempre ya su propia lectura; es decir, que establece distancia a partir de él. (Žižek 1992: 201)

La infinita continuidad autointerpretativa del texto revela un predominio de las relaciones de contigüidad en el flujo textual, lo que señala el rango que adquiere en este campo la figura de la metonimia por encima de la metáfora (Žižek 1992: 202).

Una secuela de esta clase de lectura la tenemos cuando se la traslada a textos teóricos y se los lee como si fueran literatura. Operación gracias a la cual se coloca «[...] entre paréntesis su pretensión de verdad a fin de poner de manifiesto los mecanismos textuales que producen el "efecto de verdad"» (Žižek 1992: 201).

Es característica la oposición a un meta-discurso trascendental y a la concepción de un sujeto transhistórico y metadiscursivo (During 1993: 15). Sobre este rasgo, Žižek concluye que «El gesto fundamental del posestructuralismo es deconstruir toda entidad sustancial, denunciar tras su sólida congruencia una interacción de sobredeterminación simbólica —en suma, disolver la identidad sustancial en una red de relaciones no sustanciales, diferenciales» (Žižek 1992: 107). El antiesencialismo, el rechazo a todo principio propuesto como soberano y universal, se asocia con la negación de Derrida a aceptar un centro como ente que da sentido a la estructura y está, al mismo tiempo,



fuera de la estructura como una totalidad de significado preexistente a la totalidad del significante. Se halla aquí un nexo con la pérdida de vigencia de los criterios e institucionalizaciones de la metafísica (metafísica de la identidad, de la presencia, de la referencia y unidad, de la forma, de la intención autorial, de la teleología de la historia, del tema, de la periodización, de la fenomenología de la equivalencia entre la unidad de la intención autorial y la percepción del lector, etc.) (Tallack 1995: 19).

Estas actitudes aplicadas a la literatura son compendiadas por Paul de Man cuando afirma que «la literatura implica el vaciado, no la afirmación, de las categorías estéticas» (De Man 1990a: 22).

---

## Posmodernismo

En gran proporción, las corrientes teóricas y críticas contemporáneas que adoptan un régimen altamente relativista y antifundamentalista en materia de literatura en cuanto a su producción, recepción e institucionalización comparten, en el área de la realidad artística y cultural, algunas categorías y presuposiciones que gozan de una amplia dimensión abarcadora y generalizadora. A su vez, estas nociones extensas concuerdan con el factor común de pertenecer a los parámetros de lo que se denomina posmodernismo. Este se inicia en los años 60 y en los 80 alcanza amplia difusión. Al presente, es el panorama predominante de la discusión teórica y de la producción artística.

Postulándose en contra de las seguridades valorativas del humanismo acerca de lo universal, lo eterno y lo inmodificable, el posmodernismo proyecta desmitificar y transmutar todo tipo de legitimación (Hutcheon 1999: 8). El posmodernismo enfatiza «la desaparición de las grandes narrativas de emancipación y explicación» y se distancia de las urgencias históricas y políticas (Said 1994: 349). En esta línea, Jameson critica en el posmodernismo su «resistencia a las totalidades» y su estrategia de «deslegitimación sistemática» del pensamiento tradicional y de las ideologías a través de su reducción a un código y a un sistema discursivo optativo (Jameson 1996: 319-320).

Es medular en el posmodernismo la afirmación de «la presencia del pasado» a través de una relación irónica con la historia y de un debate crítico acerca de esta. El manejo de convenciones culturales con el objetivo de subvertirlas desde el interior es uno de los procedimientos usuales en el posmodernismo (Hutcheon 1999: 4). Asimismo, este proceder es responsable del carácter acentuadamente autoconsciente y meta-artístico del arte posmoderno.

Visto bajo la modalidad de estilo de cultura, el discurso de lo posmoderno produce un arte «[...] sin profundidad, descitrado, sin fundamentos, autorreflexivo, jugueteón, derivado, ecléctico, pluralista, que rompe las fronteras entre cultura "alta" y cultura "popular" tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana» (Eagleton 1997: 12).

En la misma dirección, el posmodernismo exhibe en el plano artístico una estructura paradójica que le permite instalar y subvertir las normas establecidas, ser cómplice y al mismo tiempo crítico de estas (Hutcheon 1999: 222-224). El pasado no es objeto de imitación o repetición, ni de repudio, sino de una síntesis que lo recupera y recrea en una nueva configuración, en una nueva plenitud, a través de procesos de reflejo, incorporación y metamorfosis de la cultura, la historia, el lenguaje y las ideas (Stevick 1991: 508-509, 511). El pasado es re-evaluado a la luz del presente y entra en diálogo con este, impidiendo su cerrazón, su fijación como entidad conclusa. Sin embargo, el acceso al pasado solamente puede realizarse por medio de restos textualizados (Hutcheon 1999: 19-20).

Se debe reparar en que la textualidad del archivo se asocia con la «inevitable intertextualidad de toda escritura» (Hutcheon 1999: 225). El paradigma de una textualidad generalizada permite superar la prescripción de referencia en arte. Si bien la literatura no puede ser totalmente no mimética (no referencial) y continuar siendo reputada como literatura (Hutcheon 1999: 52), no se transige con una presencia o verdad exterior que permita verificar o darle coherencia a la obra; solamente existe la

autorreferencia (Hutcheon 1999: 119). Por tal motivo, es una exigencia afrontar la naturaleza artificial, construida, no mimética, de la obra artística (McCaffery 1991: 537-538).

Concomitantemente, desde la textualidad se objeta la idea de una subjetividad integral, estable, autónoma, autoconsciente (Hutcheon 1999: 226). Así, partiendo de la aseveración de que el «personaje está hecho de palabras y que el medio en que existe es una construcción lingüística», la literatura posmoderna reduce el sujeto a lo raro, a lo accidental, a lo contingente, a lo banal (Stevick 1991: 512-513). En gran medida, estas ideas acerca de la indefinición y de la fluidez de la identidad del personaje incumben a la supresión de las distinciones entre sujeto y realidad.

Lo real, que es una de las legitimaciones primordiales en la tradición humanística, en el posmodernismo se conceptúa como representación, como simulación o simulacro. Jameson habla de una:

[...] aparición de lo múltiple de maneras nuevas e inesperadas, flujos inconexos de acontecimientos, tipos de discurso, modos de clasificación y compartimentos de la realidad. [...] una suerte de realidad-pluralismo, una coexistencia no tanto de mundos múltiples y alternativos como de borrosos conjuntos inconexos y subsistemas semiautónomos que se siguen traslapando perceptualmente. (Jameson 1996: 294)

En el posmodernismo el precepto de discontinuidad en la percepción de la realidad permite esclarecer el carácter fragmentario, disyuntivo, yuxtapuesto, desarticulado, desintegrado, arbitrario, no predecible de la estructura artística, al mismo tiempo que da lugar a las probabilidades de expansión de esta. Discurso, autoridad y poder, en tanto proposiciones de mayor envergadura, son un núcleo en torno del cual se circunscribe la teoría y la práctica posmodernistas (Hutcheon 1999: 17). Como gestiones típicas del pensamiento posmoderno, se incluye la crítica a los prejuicios culturales, a las convenciones interpretativas y a la autoridad, así como también el autocuestionamien-

to (Hutcheon 1999: 121). Debido a que la teoría y la práctica van unidas en el posmodernismo, se produce una conjunción entre lo teórico y lo artístico, lo político y lo estético, lo histórico y lo textual (Hutcheon 1999: 227).

Los moldes fijos de asignación de significados son sometidos a desmitificación. Esta operación nos lleva a encontrarnos con que tanto los géneros literarios, como la distinción entre ficción y realidad, entre discurso y experiencia, entre arte y vida, desestabilizan sus límites e implantan concordancias paródicas entre sí (Hutcheon 1999: 7-11). Poniendo en duda la vigencia del consenso, postulándolo como una ilusión y una construcción discursiva, se lo sustituye por el aprecio de la importancia de las diferencias y de las contradicciones (Hutcheon 1999: 7). Consecuentemente, las atribuciones del canon pierden estabilidad, fijeza y universalidad (Hutcheon 1999: 224). Declara Lucy que los supuestos de identidad, origen y verdad son concebidos como construcciones múltiples y desestructuradas. De esta suerte, la verdad es lo que circula como tal y los valores son solo efectos de tradiciones culturales. Nada es central; todo es texto; y lo que se toma como texto es una ensambladura de efectos de superficie. Lo que quiere decir que no puede haber profundidad. Siempre en términos antifundacionalistas, un texto literario termina siendo uno entre otros, sin una cualificación especial (Lucy 1997: viii-ix). Sin embargo, aunque en el posmodernismo se aduce una indiferenciación entre lo literario y lo no literario, importa anotar que lo literario conserva aquí todavía un espacio reconocible (DeKoven 1996: 128).

Es conveniente no confundir el posmodernismo con el posestructuralismo: el cuestionamiento de la estructura que realiza el posestructuralismo descansa en un reajuste del concepto; el posmodernismo, en cambio, lo reemplaza por el de no estructura (Lucy 1997: x). Por otra parte, el posmodernismo, a diferencia del posestructuralismo, mantiene conexiones con distintas manifestaciones de la teoría contemporánea como el análisis del discurso, el feminismo, el poscolonialismo, el psicoanálisis, entre otras (Hutcheon 1999: 226).

---

## Conclusiones

La renovación contemporánea de los estudios literarios comienza cuando la teoría literaria, dejando al margen principios históricos y estéticos, abandona como objeto de discusión lo que corresponde al significado y a la evaluación de la obra para concentrarse en

[...] las modalidades de producción y de recepción del significado y del valor previas al establecimiento de éstos, lo cual implica que este establecimiento es lo suficientemente problemático como para requerir una disciplina autónoma de investigación crítica que considere su posibilidad y su posición. (De Man 1990a: 17)

El pensamiento de Paul de Man es ejemplar como condensación de las líneas medulares de la teorización presente. Resaltamos el carácter autónomo que asigna a la teoría literaria contemporánea en relación con la tradicional hegemonía de la filosofía. Por eso afirma que «no es sorprendente que la teoría literaria contemporánea haya surgido fuera de la filosofía y, a veces, en rebelión consciente contra el peso de su tradición». Además, advierte que «[...] la teoría literaria bien puede haberse vuelto un objeto de interés legítimo de la filosofía, pero no puede ser asimilada a ella, ni basándose en hechos ni teóricamente», ya que «[...] contiene un momento necesariamente pragmático que la debili-

ta como teoría, pero que añade un elemento subversivo de impredecibilidad y la convierte en una especie de comodín en el serio juego de las disciplinas teóricas» (De Man 1990a: 18-19).

Cuando la teoría literaria inscribe a la lingüística como sustento de su metalenguaje, introduce una variante no estética de aproximarse al lenguaje y, por consiguiente, a los textos. Esta es una operación que «[...] designa la referencia antes de designar al referente y tiene en cuenta, en la consideración del mundo, la función referencial del lenguaje o, para ser más explícitos, que considera la referencia como una función del lenguaje y no necesariamente como una intuición» (De Man 1990a: 19). Consecuencia de estas apreciaciones es que se suspende «[...] las barreras tradicionales entre los usos literarios y presumiblemente no literarios del lenguaje y se libera el corpus del peso secular de la canonicación textual» (De Man 1990a: 19).

Independizado el lenguaje del esquema autoritario de las restricciones referenciales como de las delimitaciones que atañen a «verdad y falsedad, bien y mal, belleza y fealdad o dolor y placer», se hace «epistemológicamente muy sospechoso y volátil» (De Man 1990a: 21-22). El nuevo enfoque de la teoría literaria acusa una orientación «negativa» con respecto al hecho de que «la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje» (De Man 1990a: 23). Dentro de este marco, el objetivo de la teoría literaria es la literariedad, entendida no como respuesta estética o cualidad mimética sino como «el potencial autónomo del lenguaje» (De Man 1990a: 22). Este potencial es el que «coloca en primer plano la función retórica del lenguaje», dimensión que adquiere una dominante postura epistemológica (De Man 1990a: 27, 28). En atención a que la teoría literaria contemporánea, a través del paso de la interpretación a la decodificación, nos conduce a la sustitución de un modelo hermenéutico por un modelo semiótico, el centro de la actividad teórica se traslada al problema de la lectura (De Man 1990a: 30, 32).

Si la experiencia humana es la temática de la literatura, se trata de una experiencia sometida a un proceso de ordenamiento, interpretación y articulación (Culler 1986: 10). Los planteamientos en torno a este proceso han seguido distintos caminos y han requerido una especulación que dirija, sistematice y, en cierta medida, garantice su comprensión. La teoría literaria ha estado cumpliendo este propósito sistemático, siguiendo una antigua tradición. En el momento actual, la pretensión es la de liberarla de su finalidad instrumental, exclusivamente dedicada al texto literario, y redirigirla hacia la confutación de toda premisa existente en su campo. Su carácter autorreflexivo se propone remover toda presuposición.

La ausencia de un consenso acerca de una metateoría autorizada permite explicar la actual diversidad de programas teóricos y su aparente anarquía. En este contexto, podemos considerar que la teoría literaria está en permanente proceso de transformación por efecto de cambios producidos tanto desde dentro como desde fuera de un territorio relativamente demarcado. Sin embargo, no puede escapar de la propensión a convertir rápidamente cualquier novedad en una nueva ortodoxia, generalmente aprobada acríticamente y con un régimen de temporalidad precaria. La circunstancia inevitable de la cristalización de ortodoxias va, en cierta medida, contra la dinámica de renovación de la teoría literaria, pero contiene una pauta de estabilidad o, por lo menos, la apariencia o la ilusión de cierta consistencia.

Frente a este panorama, proponemos algunos considerandos acerca de cómo asumir la teoría y la crítica literarias desde un punto de vista que, adoptando los logros alcanzados, considere un reajuste que incorpore factores valorativos.

La crítica literaria como sistematización compleja de lectura se enfrenta hoy a una serie de rupturas y de divergencias teóricas que dan la impresión de cuerpo disgregado e inasible. No obstante, debemos tipificar el carácter de la teoría y la crítica



como saber colectivo vinculado a una actuación encuadrada por procesos históricos. Interiormente, la teoría literaria posee una historia propia en la que ha ido registrando cambios, reiteraciones, reformulaciones y relativismos. Nos hallamos ante un dispositivo que, al igual que otros, opera sobre regulaciones históricamente renovables.

La teoría literaria se ve impulsada a desarrollar tecnologías de integración y de síntesis a partir de todo tipo de información especializada con la finalidad de poder acercarse a su objeto, el cual puede catalogarse como un lugar de encuentro de tensiones conceptuales múltiples (simbólicas, históricas, evaluativas, etc.) no necesariamente integradas. Edward Said caracteriza la actividad crítica como una práctica «incorporativa», que está cimentada en la convicción de que cualquier material puede ser convertido en «dimensiones pertinentes del texto» (Said 1977: 41). La predisposición incorporativa es igualmente imprescindible en el comportamiento de la teoría literaria.

En nuestros días, la aproximación teórica a la literatura estriba en una postulación de la lectura «que se ha desarrollado desconfiando de toda forma de identidad o fijeza» (Connor 1991: 609). Dicha visión le da una capacidad de desplazamiento que le permite leer no solamente sentidos pertinentes sino, incluso, sentidos contradictorios en cuanto al discurso examinado. Como corolario, todo trabajo crítico es un proceso de invasión, un mecanismo de contaminación del texto, que se apoya en el requisito de la reinterpretación permanente.

La teoría literaria y su correlato, la crítica, se llevan a cabo, fundamentalmente, como autocrítica en proceso, cuestionando sus categorías y resultados, aprehendiendo la historicidad y relatividad de sus presuposiciones y conclusiones, y afrontando la carga de interés y de opinión que su actividad comporta. Esto las convierte en disciplinas que exigen el ejercicio de la libertad para su puesta en ejecución. Es una libertad que radica en la facultad de auto interrogación, lo que permite trabajar en

condiciones de apertura, de no-fijación autoritaria, de diálogo. Se da por entendido que los sentidos son relativos, transitorios, contradictorios. La infinidad de interpretaciones factibles de un texto invoca un antidogmatismo, insiste en la pluralidad de apreciaciones.

La serie de intereses teórico-prácticos acerca de la obra cubre desde las preguntas por lo que la obra es hasta las cuestiones asociadas a su decir y a su hacer. Todo ello conduce a la recomendación básica de tomar en cuenta el sentido del texto y del contexto. Estos están relacionados a través de mediaciones complejas y no directamente. Incumbe admitir que, en literatura, el texto supone por lo menos dos planos contextuales: el de su propio emplazamiento histórico dentro del cuadro de convenciones y reglas de la literatura, y el de la historia en acepción amplia. El texto no es solamente un encadenamiento significativo por sus interacciones internas, sino que mantiene contactos con el exterior cuya variabilidad depende de los cambios históricos y espaciales.

Roland Barthes indica que una consecuencia de la apertura significativa del texto es la necesidad de una lectura simbólica de las obras (Barthes 1972: 41-42). Como los textos circulan a través del tiempo y del espacio, la posibilidad de una lectura simbólica condiciona que no haya un sentido terminal, sino infinidad de sentidos. Por otro lado, un texto se constituye como simbólico por sus enlaces con el sujeto que lo produce, el contexto de origen y el contexto que lo acoge. En lo que compete al contexto histórico externo o mayor, se acepta la constatación de que «[...] un "objeto" está estrechamente ligado a un todo más amplio y, al mismo tiempo, está relacionado con una mente pensante que forma parte de una situación histórica» (Selden 1989: 60).

Complementariamente, el hecho mismo de la acción productiva del texto tiene significaciones simbólicas en lo que concierne a la vida síquica y social del sujeto productor. La teoría lite-

raria está preocupada por el entramado activo de componentes cuya jerarquización en el interior y el exterior del texto depende de horizontes específicos en los que lo individual (lo íntimo, el deseo, el fracaso, los proyectos, las utopías, los impulsos constructivos y destructivos) se conjuga con lo colectivo. En suma, para el conocimiento del texto es necesario acudir al criterio de múltiple contextualización (histórica, social, cultural, literaria, ideológica, etc.), tanto en lo que toca a la situación originaria como en lo relativo al proceso de su tránsito hacia otras situaciones.

La base de la teoría literaria está en la pluralidad, en lo heterogéneo. Este fundamento supone apertura, libertad e intercambio. Habermas dilucida el «paradigma de la acción orientada al entendimiento» como diferente al «paradigma de la producción» e insiste en que es el primero el que obtiene una perspectiva sobre la emancipación del hombre (Habermas 1989: 107). Los elementos contextuales que participan en el diálogo de la argumentación teórico crítica de los sujetos constituyen un presupuesto que merece ser reconocido y evaluado. Habermas puntualiza que «[...] las convicciones se forman y acreditan en un medio que no es "puro", que no está por encima del mundo de los fenómenos a la manera de ideas platónicas» (Habermas 1989: 162).

Frente a lo espuesto, es pertinente la reconciliación entre el «análisis sincrónico y el conocimiento histórico, de la estructura y la autoconciencia, del lenguaje y la historia» (Jameson 1980: 215).

Las opiniones de Edward Said acerca de la crítica pueden ser de aplicación también a la actividad teórica. Said piensa que la crítica ha de ser un esfuerzo intelectual independiente, creativo, consistente e interesante; consciente, además, de tener una responsabilidad frente al destino humano (Said 1977: 40, 54).

La teoría literaria contemporánea estipula que su noción de acceso a la verdad se halla sustentada en la relatividad de la razón, en el intercambio de pareceres y no en la imposición de

un monólogo autoritario. Importa el juego de las alternativas, el respeto a la voz del otro en el texto y en el contexto. Con lo cual se realza el valor de la intersubjetividad crítica, tanto en el plano del objeto de estudio como en el de los otros observadores.

Por último, sino como conclusión, a manera, mas bien, de reflexión problemática alrededor de las postulaciones de los teóricos y críticos considerados en este libro, se puede señalar la presencia persistente de dos teorías básicas: el marxismo y el psicoanálisis; de dos métodos: el hermenéutico y el retórico; y de dos opciones: la ideológica (o sintomática) y la de la actividad *per se* (teoría por la teoría o autometódica).



## Bibliografía

ALMÁSI, Miklós

1985 «Lukács - The moral philosopher». *The new hungarian quarterly*, 99: 26-35.

ALONSO, Amado

1942 *Introducción a la estilística romance*. Buenos Aires: Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires.

1977 *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.

ALONSO, Dámaso

1981 *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.

ALTHUSSER, Louis

1970 «Conocimiento del arte y la ideología». En SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (ed.). *Estética y marxismo*. Tomo I. México: Era, 316-320.

1968 *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México: Siglo XXI.

1977 *Posiciones (1964-1975)*. México: Grijalbo.

ASENSI, Manuel (comp.)

1990 *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros.

BAJTÍN, Mijail

1974 *La cultura popular en al Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Seix Barral.

1982 *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

1986 *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. México: Fondo de Cultura Económica.

1991 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BARTHES, Roland

1957 *Mythologies*. París : Seuil.

1972 *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.

BARTHES, Roland y OTROS

1970 *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Comunicaciones 4.

BAUDRY, Jean-Louis

1971 «Freud y la 'creación literaria'». En TEL QUEL. *Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral, 177-206.

BEDESCHI, Giuseppe

1974 *Introducción a Lukács*. Buenos Aires: Siglo XXI

BENJAMIN, Walter

1991 *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.

BERGEZ, Daniel y OTROS

1990 *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. París: Bordas.

BLOOM, Harold, y OTROS

1995 *Deconstruction & Criticism*. Nueva York: Continuum.

BRADFORD, Richard

1997 *Stylistics*. Nueva York: Routledge.

BRANNIGAN, John

1999 «History, power and politics in the literary artifact». En WOLFREYS, Julian (ed.). *Literary Theories. A reader & guide*. Nueva York: N.Y. University Press, 417-427.

BRECHT, Bertolt

1973 *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.

BURNS, Elizabeth y Tom.

1973 *Sociology of Literature and Drama*. Middlesex: Penguin Books.

CISNEROS, Luis Jaime

1958 *El estilo y sus límites*. Lima: Instituto de Filología de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos.

CLANCIER, Anne

1979 *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid: Cátedra.

CONNOR, Steven

1991 «Postmodernism and literature». En KIM, Wook-Dong. *Postmodernism. An international anthology*. Seoul: Hanshin P.C., 585-612.

CULLER, Jonathan

1978 *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.

1986 *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University.

2000 *Literary theory. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford UP.

DEKOVEN, Marianne

1996 «Cultural dreaming and cultural studies». *New Literary History*, 27.1: 127-144.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI

1985 *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

DE MAN, Paul

1990a *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.

1990b *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.

1996 *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Londres: Routledge.

DERRIDA, Jacques

1971 *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

1989 *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

1993 *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.



- 1999 «Carta a un amigo japonés». En: WOLFREYS, Julian (ed.). *Literary theories. A reader & guide*. Nueva York: N.Y. University Press, 282-287.
- DIIK, Teun A. van  
1983 *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.  
1987 «La pragmática de la comunicación literaria». En MAYORAL, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 171-194.
- DONATO, Eugenio  
1972 «Las dos formas de expresión de la crítica». En MACKSEY, R. y DONATO, E. (eds.). *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Barcelona: Barral, 105-113.
- DOUCY, Arthur  
1969 *Literatura y sociedad*. Barcelona: Ed. Martínez Roca.
- DUCROT, Oswald y T. TODOROV  
1975 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DURING, Simon (ed.)  
1993 *The Cultural Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- EAGLETON, Terry  
1976 *Marxism and literary criticism*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.  
1989 *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.  
1997 *Las ilusiones del postmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- EASTHOPE, Anthony  
1996 *Literary into cultural studies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- ECO, Humberto  
1981 *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

EICHENBAUM, Boris

1970 «La teoría del "método formal"». En TODOROV, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 21-54.

ESCANDELL VIDAL, M. Victoria

1999 *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.

FLOCH, Jean-Marie

1993 *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos, las estrategias*. Barcelona: Paidós.

FOUCAULT, Michel

1974 *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

FREUD, Sigmund

1948 «*El poeta y la fantasía*» (1908). En *Psicoanálisis aplicado. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, volumen II, 965-969.

1971 *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.

1972 «*Los dos principios del funcionamiento mental*» (1911). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, volumen V, 1638-1642.

1972 «*Múltiple interés del psicoanálisis*» (1913). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, volumen V, 1851-1867.

1972 *Lecciones introductorias al psicoanálisis* (1916-1917) *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, volumen VI, 2123-2412.

1972(1974) «*Esquema del psicoanálisis*». (1924). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, volumen VII, 2729-2741.

1972(1974) «*Autobiografía*». (1925). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, volumen VII, 2761-2800.

1975 *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 3 vls.

1988 *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). En: *Obras completas*. Buenos Aires: Orbis, volumen 5, 1029-1167.

GADAMER, Hans-Georg

1977 *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

GALLAGHER, Catherine

1999 «*Marxism and the New Historicism*». En: WOLFREYS, Julian (ed.). *Literary Theories. A reader & guide*. Nueva York: N.Y. University Press, 428-438.

GALLAS, Helga

1979 *Teoría marxista de la literatura*. México: Siglo XXI.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel

1992 *La teoría literaria de György Lukács*. Valencia: Amós Belinchón.

1996 *Crítica Literaria. La doctrina de Lucien Goldmann*. Madrid: Rialp.

2001 *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.

GOLDMANN, Lucien

1968a *El teatro de Jean Genet*. Caracas: Monte Ávila.

1968b *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Península.

1969 «El estructuralismo genético en sociología de la literatura». En DOUCY, Arthur. *Literatura y sociedad*. Barcelona: Ed. Martínez Roca, 205-234.

1970a «Creación literaria, visión del mundo y vida social». En SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. *Estética y marxismo*. Tomo I. México: Era, 284-297.

1970b *Structures mentales et création culturelle*. París: Anthropos.

1972 «Estructura: realidad humana y concepto metodológico». En: MACKSEY, Richard y DONATO, Eugenio (eds.). *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*. Barcelona: Barral, 115-141.

GÓMEZ CABIA, Fernando

1998 *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtín*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS

1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

GREENBLATT, Stephen

1988 *Shakespearean negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press.

1999 «Invisible bullets». En RIVKIN, Julie y RYAN, Michael (eds.). *Literary Theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 786-803.

GUIRAUD, Pierre

1960 *La estilística*. Buenos Aires: Nova.

1979 *La semiología*. México: Siglo XXI.

- HABERMAS, Jürgen  
 1989 *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- HATZFELD, Helmut  
 1975 *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta.
- HUTCHEON, Linda  
 1999 *The poetics of Postmodernism*. Nueva York: Routledge.
- ISER, Wolfgang  
 1980 *The act of reading. A theory of aesthetic response*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- JAMESON, Fredric  
 1980 *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel.  
 1981 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.  
 1996 *Teoría de la postmodernidad*. Valladolid: Trotta.
- JAMESON, Fredric y Slavoj ŽIŽEK  
 1998 *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- JARDINE, Lisa.  
 1996 *Reading Shakespeare historically*. Londres: Routledge.
- JAUSS, Hans Robert  
 1987 «Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria». En RALL, Dietrich (ed.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 55-58.  
 1989a «Continuación del diálogo entre la estética de la recepción "burguesa" y "materialista"». En WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 209-215.  
 1989b «La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción». En: WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 217-250.  
 2000 *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.

KIM, Wook-Dong

1991 *Postmodernism. An international anthology*. Seoul: Hanshin P.C.

KOSÍK, Karel

1976 *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.

KRIEGER, M. y L. S. DEMBO

1977 *Directions for criticism. Structuralism and its alternatives*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

KRISTEVA, Julia

1980 *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*. Nueva York: Columbia University Press.

1981 *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

LE GALLIOT, Jean

1981 *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Hachette.

LEITCH, Vincent

1983 *Deconstructive criticism. An advanced introduction*. Nueva York: Columbia University Press.

LENTRICCHIA, Frank

1990 *Después de la «nueva crítica»*. Madrid: Visor.

LUCY, Niall

1997 *Postmodern Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell.

LUKÁCS, György

1966a *Sociología de la literatura*. Madrid: Península.

1966b *Problemas del realismo*. México: FCE.

1976 *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo.

MACHEREY, Pierre

1970 «La cuestión crítica». En: SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Estética y marxismo*. Tomo I. México, Era, 395-400.

MACKSEY, Richard y Eugenio DONATO (eds.)

1972 *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*. Barcelona: Barral.

MARX, Karl

1970 *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid: Alberto Corazón.

MARX, C. y F. ENGELS

1972 *Textos sobre la producción artística*. Madrid: Alberto Corazón.

MAURON, Charles

1998 *Psicocrítica del género cómico*. Madrid: Arco/Libros.

MAYORAL, José Antonio (ed.)

1987 *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.

MCCAFFERY, Larry

1991 «Postmodernist Fiction. Introduction». En KIM, Wook-Dong. *Postmodernism. An International Anthology*. Seoul: Hanshin Publishing Co., 526-546.

MOI, Toril

1988 *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

MONTROSE, Louis A.

1986 «Renaissance Literary Studies and the Subject of History». *English Literary Renaissance*, 16: 5-12.

1999a «Professing the Renaissance: The poetics and politics of culture». En RIVKIN, Julie y RYAN, Michael (eds.). *Literary Theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 777-785.

1999b «"Shaping fantasies": Figurations of gender and power in Elizabethan culture». En WOLFREYS, Julian. *Literary Theories. A reader & guide*. Nueva York: N. Y. University Press, 439-456.

MORRIS, Pam

1993 *Literature and feminism. An introduction*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

MYERS, D.G.

1988-89 «The New Historicism in Literary Study». *Academic Questions*, 2: 27-36.

NIETZCHE, Federico

1967 «Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral». En *Obras completas*. Buenos Aires: Aguilar, t. V, 242-249.

NITSCHACK, Horst

1991 «La estética de la recepción». *Areté*, 2: 281-295.

POSADA, Francisco

1969 *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna.

POZUELO, José María

1992 *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

RALL, Dietrich (ed.)

1987 *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.

REIS, Carlos

1987 *Para una semiótica de la ideología*. Madrid: Taurus.

REISZ, Susana

1986 *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RIVKIN, Julie y Michael RYAN (eds.)

1999 *Literary Theory: an anthology*. Oxford: Blackwell.

SAID, Edward

1977 «Roads taken and not taken in contemporary criticism». En: KRIEGER, M. y DEMBO, L. S. *Directions for criticism. Structuralism and its alternatives*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 33-54.

1984 «Abecedarium culturae: estructuralismo, ausencia, escritura». En: SIMON, John K. *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*. México: FCE, 351-404.

- 1994 *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.
- 1996 *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (ed.)
- 1970 *Estética y marxismo*. Tomo I. México: Era.
- SCHMIDT, Siegfried
- 1978 *Teoría del texto*. Madrid: Cátedra.
- 1987 «La comunicación literaria». En: MAYORAL, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 195-212.
- SELDEN, Raman
- 1989 *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- SHUKMAN, Ann
- 1977 *Literature and semiotics. A study of the writings of Y. M. Lotman*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- SIMON, John K.
- 1984 *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*. México: FCE.
- SPITZER, Leo
- 1942 «La interpretación lingüística de las obras literarias». En: ALONSO, Amado. *Introducción a la estilística romance*. Buenos Aires: Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 87-148.
- 1974 *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.
- STAROBINSKI, Jean
- 1965 «La estilística y sus métodos: Leo Spitzer». *Eco*, 64: 394-423.
- 1987 «Un desafío a la teoría literaria». En: RALL, Dietrich (ed.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 211-220.
- STEINER, George
- 1973 «Marxism and the Literary Critic». En: BURNS, Elizabeth y Tom. *Sociology of Literature & Drama*. Middlesex: Penguin Books, 159-179.



STEVICK, Philip

- 1991 «Postmodernism and Literature». En: KIM, Wook-Dong. *Postmodernism. An International Anthology*. Seoul: Hanshin Publishing Co., 504-525.

TALLACK, Douglas (ed.)

- 1995 *Critical Theory. A reader*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.

TINIANOV, Yuri

- 1970 «Sobre la evolución literaria». En: TODOROV, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 89-101.

TODOROV, Tzvetan (ed.)

- 1970 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.  
1971 «Poética». En: DUCROT, Oswald y OTROS. *¿Qué es el estructuralismo?*. Buenos Aires: Losada, 101-173.  
1973 *Gramática del Decamerón*. Madrid: Ed. Josefina Betancor.

WARNING, Rainer (ed.)

- 1989 *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

WILLIAMS, Raymond

- 1961 *Culture and Society. 1780-1950*. Edinburgh: Penguin Books.  
1977 *Marxism and literature*. Oxford: Oxford UP.  
1994 *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

WOLFREYS, Julian

- 1999 *Literary Theories. A reader & guide*. Nueva York: N.Y. University Press.

YLLERA, Alicia.

- 1986 *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza.

ŽIŽEK, Slavoj

- 1992 *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo Veintiuno.

CONVICCIONES METAFÓRICAS  
*Teoría de la Literatura*

Se terminó de imprimir en noviembre de 2002,  
en los talleres de **Galileo Galilei s.a.**,  
Jr. Sucre 470, teléf: 2633826-2632041  
e-mail: [galileoediciones@hotmail.com](mailto:galileoediciones@hotmail.com),  
Lima 32, Perú.







*Serie Artes, Ciencias y Humanidades  
Cuestiones y Perspectivas*

Miembros del Comité Editorial

Orlando Plaza (coordinador)

Alejandro Alayza

Francisco De Zela

Ramón García-Cobián

Antonio Montalbeti

SERIE AUSPICIADA POR EL  
RECTORADO DE LA PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



# CONVICCIONES METAFÓRICAS

## *Teoría de la literatura*

Este libro se propone exponer algunas de las líneas de mayor presencia que en la teoría literaria general se ha postulado desde la década de los años sesenta hasta la actualidad. El texto literario, como núcleo de investigación específico de la teoría literaria, ha sido parcialmente desplazado, habiéndose llegado a un proceso de dispersión del objeto de estudio en esta disciplina. Es, en particular, la fácil metafóricización en torno a la categoría de texto lo que ha dado lugar a esta expansión del campo de análisis de la teoría literaria. Consideramos necesario establecer algunos criterios de orientación en torno a dicho contexto, confiando en que puedan ser de utilidad, tanto para un interés convencionalmente literario, como para uno concentrado en su aplicación a territorios no literarios.

