La teoría literaria constituye hoy en día un campo específico de la enseñanza y de la investigación en literatura. Se nutre de las aportaciones epistemológicas, metodológicas y críticas, resultado de las ciencias humanas y sociales a lo largo de treinta años.

La obra presenta puntos de vista diferentes: señalamiento de la diversidad de métodos y teorías, indicación de presupuestos epistemológicos, referencias y datos socio-culturales y geográfico-culturales. El campo y el objeto literarios son considerados de acuerdo a sus situaciones recíprocas y según el diálogo, explícito o implícito, que mantienen o que piden discernir.

Destinada a servir de curso introductorio a la teoría literaria, esta obra se dirige al conjunto de estudiantes de letras, de literaturas extranjeras, de literatura comparada y de enseñanza superior, así como a los maestros de enseñanza secundaria y superior. Es a la vez balance de experiencias e informe problemático y un medio de trabajo individual y colectivo que permite una familiarización fácil con los temas de la teoría literaria.

Se realizó por la iniciativa de la Association Internationale de Littérature Comparée e intervinieron 21 universitarios e investigadores de 8 países. Su concepción y realización estuvo bajo la dirección de:

Marc Angenot: profesor de literatura comparada, Universidad McGill (Montreal);

Jean Bessière: vicepresidente, profesor de literatura comparada, Université de La Sorbonne Nouvelle;

Douwe Fokkema: profesor de literatura comparada, Universidad de Utrecht;

Eva Kushner: presidente, profesora de literatura comparada, Universidad Victoria (Toronto).

ISBN 968-23-1855-6

siglo veintiuno editores

teoría literaria

marc angenot, jean bessière, douwe fokkema, eva kushner



teoría literaria

marc angenot, jean bessière, douwe fokkema, eva kushner

siglo veintiuno editores

traducción de
ISABEL VERICAT NÚÑEZ

TEORÍA LITERARIA

publicado bajo la dirección de
MARC ANGENOT
JEAN BESSIÈRE
DOUWE FOKKEMA
EVA KUSHNER

con la colaboración de
E. CROSS, J. CULLER, M. GŁOWIŃSKI, E. IBSCH,
A. KIBÉDI VARGA, W. KRYSINSKI, J. LAMBERT,
P. LAURETTE, E. MELETINSKY, E. MINER, P. PAVIS,
R. ROBIN, H.-G. RUPRECHT, J. SCHULTE-SASSE,
M. SZEGEDY-MASZÁK, M. VALDÉS, J. WEISGERBER

siglo
veintiuno
editores

siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACAN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, s.a.
CALLE PLAZA 5, 28043 MADRID, ESPAÑA

CENTRO DE INVESTIGACIONES
SOBRE AMERICA DEL NORTE
BIBLIOTECA

ESTA OBRA SE PUBLICA CON LA AYUDA
DEL MINISTERIO FRANCÉS DE LA CULTURA

primera edición, 1993
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
primera edición en francés, 1989
© presses universitaires de france, parís
título original: *théorie littéraire*

isbn 968-23-1855-6

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: TEORÍA LITERARIA, TEORÍAS DE LA LITERATURA, *por* MARC ANGENOT, JEAN BESSIÈRE, DOUWE FOKKEMA, EVA KUSHNER 9

PRIMERA PARTE: IDENTIFICACIÓN E IDENTIDADES DEL HECHO LITERARIO

1. SOCIEDADES, CULTURAS Y HECHO LITERARIO, *por* ELEAZAR MELETINSKY 17
   Sincretismo de las artes y arte verbal, 18; Rito, mito y literatura, 20; Génesis de la literatura, 22; El poeta, el autor, el escritor, 25; Poética e intención artística, 27; Los géneros, 30; Tipología comparada, 32

2. LA LITERATURIDAD, *por* JONATHAN CULLER 36

3. EXTENSIÓN E INCERTIDUMBRE DE LA NOCIÓN DE LITERATURA, *por* RÉGINE ROBIN 51

4. UNIVERSALIDAD Y COMPARABILIDAD, *por* PIERRE LAURETTE 57

5. CONJETURAS E INFERENCIAS: LOS UNIVERSALES DE LA LITERATURA, *por* HANS-GEORGE RUPRECHT 70
   Problemas de lo universal, 70; Más acá de lo general: los problemas de lo particular, 79; Pensar la invariancia: aporías y condiciones de pertinencia, 85

SEGUNDA PARTE: EL SISTEMA LITERARIO

6. LOS GÉNEROS LITERARIOS, *por* MICHAL GŁOWIŃSKI 93

7. ESTUDIOS TEATRALES, *por* PATRICE PAVIS 110
   Finalidades de los estudios, 111; Perspectivas y terrenos, 112; Un saber en proceso, 123

8. ARTICULACIÓN HISTÓRICA DE LA LITERATURA, *por* EVA KUSHNER 125
   Poner en tela de juicio el dominio entero de los estudios literarios implica hacer lo mismo con la historia literaria, 125; Saber reconocer los presupuestos de toda (re)construcción, histórica o no, 126; Nociones que gravan la práctica de la historia literaria, 128; ¿Un "tiempo reencontrado" de la historia literaria?, 129; Espejismos de la cientificidad, 130; Articular sin someter, 132; La literatura es, simultáneamente, distinta e indisociable de la historia, 134; Historia literaria e historia de las naciones, 136; En busca de un corpus, 138; Vida histórica del sistema literario, 140; La articulación de la historia literaria como discurso, 142

9. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA, *por* EDMOND CROS 145
Objetivos críticos heterogéneos, 145; Las grandes mediaciones, 154; La sociocrítica, 163; Conclusión, 171

10. LA TRADUCCIÓN, *por* JOSÉ LAMBERT 172
Estudios teóricos o estudios históricos, 172; La traducción traducida en preguntas, 173; El modelo sistémico, 174; La literatura traducida como sistema intermedio, 179; Estudios y proyectos, 181

11. ESTUDIOS COMPARADOS INTERCULTURALES, *por* EARL MINER 183
Sine qua non de los estudios interculturales: una mejor teoría de los estudios intraculturales, 185; Las hegemonías condicionan las relaciones interculturales pero no bastan para explicarlas, 187; Los géneros: piedra de toque de las especificidades culturales, 189; Sistemas y sistematización, 192; Búsqueda de normas de comparabilidad, 196; Valor particular de los estudios interculturales: la extrañeza del otro lleva al descubrimiento de vínculos profundos, 198; Géneros diferentes pueden tener funciones similares, 199; Afinidades formales: ¿efectos sin causa o signos de universales?, 200; ¿Privilegiaría Occidente la mímesis y Oriente la expresividad?, 201; La teorización intercultural carga con el desconocimiento del otro, 202; No reducir lo diverso a lo mismo, 204; Dentro del sistema universal, los vacíos se compensan con llenos dondequiera, 204

TERCERA PARTE: TEXTO Y COMUNICACIÓN LITERARIA

12. EL TEXTO COMO ESTRUCTURA Y CONSTRUCCIÓN, *por* MIHALY SZEGEDY-MASZÁK 209
Observaciones preliminares: lingüística y poética, 209; Tropos y figuras: consideraciones históricas, 212; Figuras morfológicas y sintácticas, 216; Las figuras semánticas, 221; Cronotopos, 226; Punto de vista y situación del discurso, 233; La intriga, 245; A modo de conclusión, 249

13. RETÓRICA Y PRODUCCIÓN DEL TEXTO, *por* ARON KIBÉDI VARGA 251
Nombrar o comunicar, 251; Los géneros, 254; Las fases de la producción, 259; El análisis retórico de los textos, 262; Conclusión, 268

14. "SUBJECTUM COMPARATIONIS": LAS INCIDENCIAS DEL SUJETO EN EL DISCURSO, *por* WLADIMIR KRYSINSKI 270
Sujeto: La palabra y el concepto, 270; Destino del sujeto en las teorías literarias, 271; De la antropología a la antropología filosófica, 272; Los filosofemas del sujeto, 275; De las teorías del sujeto a las teorías del texto, 276; Tensiones de lo social y caminos de la literatura, 280; La pertinencia del sujeto en lo literario, 282; Perspectivas comparatistas: corpus de subjetividades, 285

15. LA RECEPCIÓN LITERARIA, *por* ELRUD IBSCH 287

CUARTA PARTE: VÍAS Y MEDIOS DE LA CRÍTICA

16. DE LA INTERPRETACIÓN, *por* MARIO VALDÉS 317
Funciones de la interpretación, 317; Contra la interpretación, 321; El desarrollo de la teoría de la interpretación, 324

17. LA EVALUACIÓN EN LITERATURA, *por* JOCHEN SCHULTE-SASSE 331

18. LITERATURA Y REPRESENTACIÓN, *por* JEAN BESSIÈRE 356
La intención realista, 361; Obra y construcción semántica convencional, 263; La noción de simulación, 266; La simbolización social, 368; El estatuto de lo literario, 373

19. CUESTIONES EPISTEMOLÓGICAS, *por* DOUWE FOKKEMA 376
La distinción del sujeto y del objeto en estudios literarios, 376; La justificación de las hipótesis científicas, 381; La investigación empírica y la comunicación literaria, 386; La fiabilidad de la investigación histórica, 394; A modo de conclusión, 406

DOCUMENTO: "ESCRIBIR LA HISTORIA. EL EJEMPLO DE LA HISTORIA COMPARADA DE LAS LITERATURAS DE LENGUAS EUROPEAS": PRINCIPIOS Y ORGANIZACIÓN, *por* JEAN WEISGERBER 408
El cuestionamiento, 408; El comparativismo frente a las historias de las literaturas nacionales, 409; Internacionalismo y trabajo de equipo, 410; Pluralismo. ¿Complementariedad?, 411; Divisiones, 413

BIBLIOGRAFÍAS 415

ÍNDICE ONOMÁSTICO 455

ÍNDICE ANALÍTICO 465

Lista de autores

MARC ANGENOT: Profesor en la Universidad McGill (Montreal)
JEAN BESSIÈRE: Vicepresidente, profesor en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle
EDMOND CROSS: Profesor en la Universidad Paul-Valéry (Montpellier)
JONATHAN CILLER: Profesor en la Universidad Cornell (Ithaca, N.Y.)
DOUWE FOKKEMA: Profesor en la Universidad de Utrecht
MICHAEL GŁOWIŃSKI: Profesor en la Academia de Ciencias (Varsovia)
ELRUD IBSCH: Profesor en la Universidad Libre (Amsterdam)
ARON KIBÉDI VARGA: Profesor en la Universidad Libre (Amsterdam)
WLADIMIR KRYSINSKI: Profesor en la Universidad de Montreal
EVA KUSHNER: Presidente, Universidad Victoria (Toronto)
JOSÉ LAMBERT: Profesor en la Universidad Católica (Leuven)
PIERRE LAURETTE: Profesor en la Universidad Carleton (Otawa)
ELEAZAR MELETINSKY: Profesor en el Instituto Gorki, Academia de Ciencias (Moscú)
EARL MINER: Profesor en la Universidad Princeton
PATRICE PAVIS: Profesor en la Universidad París VIII
RÉGINE ROBIN: Profesor en la Universidad de Quebec en Montreal
HANS-GEORGE RUPRECHT: Profesor en la Universidad Carleton (Otawa)
JOCHEN SCHULTE-SASSE: Profesor en la Universidad de Minnesota
MIHALY SZEGEDY-MASKÁK: Profesor en la Universidad Eötvös-Lorand (Budapest)
MARIO VALDÉS: Profesor en la Universidad de Toronto
JEAN WEISGERBER: Profesor en la Universidad Libre de Bruselas

INTRODUCCIÓN

Teoría literaria, teorías de la literatura

MARC ANGENOT, JEAN BESSIÈRE,
DOUWE FOKKEMA, EVA KUSHNER

I

Esta obra propone un estado —internacional— de los debates y las investigaciones en materia de teoría literaria. En ella se exponen puntos de vista diversos: notación de la pluralidad de métodos y de teorías, indicación de los supuestos epistemológicos, referencias a los datos socioculturales y geográfico-culturales; se trazan perspectivas vinculadas con la actualidad de las proposiciones teóricas; se toman en consideración el campo y el objeto literarios en su conjunto y de acuerdo con la multiplicidad de sus calificaciones. Está organizada en cuatro partes: 1] Identificación e identidades del hecho literario; 2] El sistema literario; 3] Texto y comunicación literaria; 4] Vías y medios de la crítica. En cada una de estas partes se procede de acuerdo con un método dialéctico específico. En la primera se recuerdan las grandes identidades o identificaciones del hecho literario y se destacan los intentos de pensar lo literario de una manera a veces genética, a veces unitaria, así como los equívocos de un método de esta índole, entendido en la doble faceta de lo *uno* y de lo *múltiple*. El análisis de cómo se habla hoy de la literatura y se teoriza sobre ella traduce la dificultad que existe para discriminar lo literario y para elaborar una conceptualización sistemática de ello. En la segunda parte se contempla lo literario siguiendo los sistemas que perfila y los sistemas disponibles o específicamente construidos por las teorías en las que lo literario se inscribe: géneros, historia y literatura, sociedad y literatura, conjuntos interlingüísticos, interculturales, y literatura. Se contempla también lo literario y sus realizaciones frente a su otro y en la relación con él, definido de manera interna o externa al objeto y al campo literarios. La tercera parte se ciñe a cómo se teorizan la realización de lo literario —el texto—, quién elabora esta realización, y el juego de comunicación en el que se fragua o bien suscita. Si se puede hablar de una certidumbre textual de lo literario —inevitable en tanto que es la consecuencia de la hipó-

tesis o de la constatación del objeto literario—, los diferentes enfoques metodológicos —retórico, pragmático, análisis discursivo, narratología, problema del sujeto, recepción— indican que el análisis del texto y de la comunicación literaria a veces dispone y a veces no de una identidad de lo literario. En la cuarta parte, se juega en un doble plano con la noción de interpretación: ¿cómo interpretar lo literario? ¿Qué da a interpretar? La interpretación es un problema en sí que todavía requiere el examen de su posibilidad y el de su pertinencia o de su propiedad. Esta parte concluye con el examen de las preguntas epistemológicas que plantea todo análisis de lo literario, sobre todo en el contexto contemporáneo de las ciencias sociales y de las ciencias humanas, y en la perspectiva de una interrogación sobre cuál puede ser la validez de las teorías y de los métodos de investigación en el terreno literario.

Este recorrido de preguntas se vale, problematizándolos, de los métodos, teorías, tesis, que participan de los diversos temas e interrogaciones que hemos citado. Estos métodos, teorías, tesis, no son considerados por ellos mismos, sino de acuerdo con su situación recíproca y de acuerdo con el diálogo, explícito o implícito, que mantienen o que exigen que se discierna.

II

Los investigadores y los universitarios que han tomado la iniciativa de esta obra, sus compiladores y sus autores, tienen la convicción de que ésta responde a una necesidad real, tanto en los círculos universitarios como en el público que se interesa por los estudios y los trabajos sobre la literatura.

Todo terreno del conocimiento y toda disciplina necesitan una fase de autorreflexión. La que se refiere a la literatura siempre ha acompañado en realidad a ésta sin reivindicar por ello un estatuto verdaderamente teórico, en particular como ciencia del discurso. Esta fase ha asumido con frecuencia la forma de crítica que analiza, describe y tal vez juzga un texto o un *corpus* en concreto. También ha asumido la forma de historia literaria que reagrupa los fenómenos literarios, estableciendo entre ellos vínculos sincrónicos y diacrónicos, o la forma de doctrinas literarias, o de poéticas, tanto normativas como descriptivas. ¿Por qué en el seno de todo lo mencionado ha habido y hay que teorizar? ¿Cómo asume la teoría una existencia específica en relación con su objeto, la literatura? Los estudios literarios han tardado en plantearse estas preguntas y en tratar de responderlas. Poco a poco lo han ido haciendo bajo el impulso de las renovaciones que en el transcurso de los años cincuenta y sesenta se han

producido en el campo de las ciencias del hombre, y sobre todo en lingüística, en psicoanálisis y en antropología cultural. En su momento, el estructuralismo fue un llamado al rigor en el análisis, pero también al distanciamiento entre el modelo de búsqueda y los materiales que había que organizar. El espacio que de este modo se creaba ya era teórico en la medida en que exigía por parte del sujeto del conocimiento una intervención metodológica consciente y transferencias conceptuales de disciplina a disciplina, pero también un esfuerzo de validación. En nuestra opinión, este último fue sobre todo el signo anunciador de una era de reflexión teórica en materia de *Literaturwissenschaft*. Esta reflexión se ha esforzado por dar a las investigaciones literarias su metalenguaje propio y sistemas de notación homogéneos. Pero esta reflexión tenía ante todo que revertir sobre ella misma, como así ha sido en la historia de las ciencias exactas, naturales y humanas, a fin de interrogar su propia validez —empezando, claro está, por la de sus experiencias pasadas.

Esta fase ha contrapuesto "teóricos" a "historiadores". Los primeros reprochan a los segundos la naturaleza a veces positivista de sus constataciones, de sus trabajos, y la fragilidad epistemológica de sus enunciados. Y los segundos reprochan a los primeros su olvido aparente del carácter irreductiblemente único de la obra literaria en el tiempo.

En Francia, la interrogación teórica en literatura, que desde principios de los años cincuenta ilustra Roland Barthes, se desarrolló en los años sesenta simultáneamente dentro y fuera de la Universidad, y muchas veces contra la tradición de los estudios literarios. Las reformas de los planes de estudio a consecuencia de los acontecimientos de mayo de 1968 han tenido en consideración los problemas de teoría literaria sin, no obstante, hacer de ello un terreno específico de los estudios literarios. La École des Hautes Études en Sciences sociales, al acoger en su seno a R. Barthes, A.-J. Greimas y G. Genette, y el Collège de France, al admitir a R. Barthes y después a Yves Bonnefoy, han contribuido en gran medida a establecer una enseñanza de la teoría literaria. En otros países, la historia literaria llamada tradicional ya había sido confrontada y modificada en diferentes momentos por movimientos de reflexión metodológica y teórica que pudieron integrarse más rápidamente a las enseñanzas universitarias (formalismo ruso, estructuralismo checo, *new criticism* norteamericano, escuelas de Frankfurt y de Constanza...). Resta decir que aquí y allá la *Théorie de la littérature* de Wellek y Warren fue durante mucho tiempo el único recurso pedagógico. Esta teoría establecía (como también lo hace *La anatomía de la crítica* de Northrop Frye) la especificidad de los estudios literarios frente a otras disciplinas, pero también sus relaciones con éstas, y proponía métodos de descripción de los estratos de la obra literaria y del sistema literario.

En las dos últimas décadas se han publicado otras obras de teoría literaria (como la de T. Eagleton y la de A. Kibédi Varga*). Estas obras se han caracterizado asimismo por la multiplicación y la fragmentación de las escuelas de pensamiento teórico. Cada una de las etapas del "trayecto crítico", descrito por Starobinski, se abre a su propia reflexión teórica y es interpelada y hasta transformada por ella. Entramos en la era *de las* teorías, que nacen en contraposición con las prácticas, y a veces se convierten a su vez en prácticas y se esclerotizan en una definición. Ahora bien, la teoría, si quiere permanecer viva, no ha de identificarse precisamente con *una* teoría, sino que ha de seguir creando y renovando un espacio en el que la reflexión teórica se distancie, se objetivice y se universalice en relación con su objeto.

Respecto de tal noción de actividad teórica, la mejor obra sería la que condujera al estudiante a teorizar para y por sí mismo, y éste es el ideal que adoptan los autores de la presente obra. Esto no significa que haya que abstenerse de exponer, clasificar y sistematizar la gama de opciones de que se dispone, sino que no hay más que un medio, más bien que un fin, para lo que se podría denominar una "educación teórica".

Esto exige ante todo una exploración del territorio completo, al menos en potencia. Según las compatibilidades y las incompatibilidades, el lector privilegiará o profundizará una u otra etapa del trayecto. Sin pretender definir este trayecto de manera dogmática, lo cual se opondría al espíritu de la investigación teórica, nosotros lo hemos trazado a partir de puntos de tangencia y de consenso subyacentes a toda teoría, y hemos tratado de observar grupos de dominantes.

Se observará también el lugar que se concede en esta obra a la literatura comparada, que de este modo se presenta como coextensiva al conjunto de los estudios literarios. Hay para ello dos razones de fondo. Una es de orden contextual: en América del Norte y en Europa, fue frecuente que los debates universitarios se organizaran en literatura comparada (en oposición a los departamentos, secciones y centros de estudio de literaturas nacionales) y que se llevara a cabo la investigación en materia de teoría de manera cada vez más amplia. La otra razón es de orden más intrínseco: como son interlingüísticos, internacionales e interculturales, los estudios de las literaturas comparadas *parecían* de entrada más aptos que los estudios nacionales para alimentar una reflexión universalizadora. Que en ello hubiera una ilusión o una utopía es precisamente lo que se constata cuando se trata de delimitar la naturaleza de un método verdaderamente teórico formado por un cuestionamiento y una validación epistemológicos. Pero fue y sigue siendo una ilusión, una utopía útil, ambas incluso creadoras porque son fértiles en aplicaciones de envergadura internacional.

* Véase en la bibliografía las referencias a estas dos obras: Eagleton, 1983; Kibédi Varga, 1981.

III

La idea de una obra de síntesis, colectiva e internacional, dedicada a la teoría literaria nació en los círculos de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Una primera versión del proyecto fue elaborada por Béla Köpeczi, de la Academia de Ciencias de Hungría, en consulta con Eva Kushner y Roland Mortier y, más tarde, Ralph Heyndels.[1] Esta primera versión destacaba la voluntad de hacer progresar y de promover el estudio de los problemas de teoría de la literatura, considerada en sus aspectos propiamente literarios y de comunicación a la vez. Dos coloquios, organizados a iniciativa de Eva Kushner en 1982, justo antes del congreso de la AILC en Nueva York en 1984, con motivo de un congreso de la FILLM en Budapest, permitieron amplias discusiones sobre cuestiones de teoría literaria.[2] Muchos de los colaboradores de este volumen participaron en estos coloquios. El Comité ejecutivo de la AILC, reunido en Viena en octubre de 1983, dio la aceptación formal para la realización de este volumen. Un año después, cuando se reunió en Budapest, concedió poder a los cuatro compiladores para que procedieran a la selección de los colaboradores —cuyos perfiles debían ser bastante diversos—, y para que llevaran a cabo una obra que reflejara el estado internacional de la discusión sobre los *problemas de teoría literaria*. Ni la AILC ni su Comité de Teoría literaria —cuya primera presidenta fue Eva Kushner (1983-1985)— intervinieron en la elaboración de la obra. Se invitó a varios miembros de ese comité a colaborar en este volumen y dos aceptaron. Los cuatro compiladores de este volumen tienen la plena y exclusiva responsabilidad de la publicación en su forma actual.

[1] Este proyecto formó parte en su origen de un conjunto más amplio dedicado a la historia de las poéticas. Esta historia de las poéticas dará lugar sin duda a una obra complementaria.

[2] Estos coloquios tuvieron respectivamente por tema: "Renovaciones en la teoría de la historia literaria" (véase bibliografía: E. Kushner, 1984), y "Papel de la teoría literaria en los estudios de literatura comparada" (publicado en Budapest por la revista *Neohelicon*, XIII/2).

PRIMERA PARTE

IDENTIFICACIÓN E IDENTIDADES DEL HECHO LITERARIO

I

Sociedades, culturas y hecho literario

ELEAZAR MELETINSKY
revisado por JEAN BESSIÈRE

En el marco de la teoría literaria, es importante plantear la pregunta de cómo se realiza el hecho literario. Hecho literario se toma aquí en su acepción amplia, ya que abarca lo que se entiende habitualmente por obra, pero también lo que acontece en torno a la obra —contexto, público—, lo que la precede —antecedentes, autor— y lo que la sigue —la recepción, sus influencias. En esta notación de los antecedentes y en esta indicación del fenómeno literario, se llega al problema de la identificación, de un comienzo de este fenómeno, y al de la diferenciación progresiva de lo literario en el transcurso de la historia. En la notación de la serie histórica y geográfico-cultural del fenómeno literario, se destaca la diversidad de las realizaciones de lo literario, pero también de las correspondencias y las similitudes que tienen que ver con la forma, las situaciones de enunciación, el estatuto del autor, el de la obra y las organizaciones temáticas y simbólicas. A todas estas preguntas corresponden búsquedas históricas y exigen, también inevitablemente, que se destaque explícitamente las interrogaciones teóricas que comportan. Las variaciones del estatuto del autor conducen al examen de la noción de autor. La alianza, la proximidad y después la separación de lo escrito y de lo oral requieren el análisis comparado y contrastante de uno y otro. Hasta la historia de la diferenciación de lo literario —en relación con las otras formas y medios de expresión simbólica y en relación con lo que sería un uso no *poético* de la lengua— está vinculada directamente con las investigaciones sobre la naturaleza de lo literario. Las realizaciones de lo literario, por su diversidad histórica, geográfica y cultural, por las correspondencias y las similitudes que hacen surgir, trazan una coherencia de lo literario. Ésta es de importancia primordial tanto en la perspectiva de una sistematización de la historia de las literaturas como en la de una definición de lo literario *per se*, como un operador exacto para identificar y comparar objetos que presentan un aire de familia. Recordar la génesis del fenómeno literario en términos antropológicos, etnológicos y culturales, acentúa a la vez la necesidad y la dificultad de esta definición y de esta identificación. Basta con recordar que ***literatura*** significa sin equívoco ***escritura***; se habla sin embargo

de *literatura oral*, y la escritura, que es la marca de los expertos, no impide que se diga, por una parte, *literatura culta* y, por otra parte, *literatura popular*. Señalar el juego de lo oral y de lo escrito, fijar algunas grandes identidades histórico-culturales del fenómeno literario y, mediante ello, trazar los orígenes de lo literario, sus grandes modos de realización, la evolución de la noción de autor, la importancia progresiva de la preocupación formal, algunos paralelismos y correspondencias legibles en las literaturas occidentales y orientales, tales son los principales puntos de desarrollo de este capítulo.

SINCRETISMO DE LAS ARTES Y ARTE VERBAL

Parece probable que ningún arte haya podido realmente acceder a la existencia antes de la adquisición del lenguaje articulado. El arte verbal surgió sin embargo más tarde que la música y las artes plásticas porque tiene como única materia prima la palabra y requiere un desarrollo complejo de la lengua en sus funciones expresivas y de comunicación, en sus formas gramático-sintácticas. En sus inicios, el arte verbal estuvo ligado estrechamente a la danza y a la música, en el marco de un acto teatralizado que era un rito primitivo. El fundador de la teoría del sincretismo inicial de las artes, el académico A.N. Vesselovsky, indicó que etimológicamente las dos series de nociones: canción-dicho-acto teatral/danza-encantamiento-adivinación-acto ritual, son muy cercanas. La hipótesis de K. Bücher según la cual el arte verbal se derivaría directamente de la canción cantada durante el trabajo y el metro poético de los ritmos naturales de este trabajo, nos parece en la actualidad muy ingenua.

El análisis que A.N. Vesselovsky expone en su *Poética histórica*, escrita a finales del siglo XIX, parece más justo y más matizado. Insiste en la primacía de la danza y la melodía, que son las que dan nacimiento al diseño rítmico. La pantomima rítmica va acompañada de una melodía que comprende asimismo onomatopeyas fijadas de antemano, pero todavía privadas de sentido. La poesía nace el día en que se agregó la palabra a este acto ritual. El gesto y la voz, el sonido de los instrumentos musicales preceden a la aparición de la palabra y, de inmediato, la acompañan. En particular la voz es el sustrato fisiológico de la palabra. En sus últimas obras, Paul Zumthor considera que la voz es la mediación entre lo antropológico y lo cultural, un actante principal de la poesía oral y hasta uno de los componentes de la literatura escrita hace tiempo y que supone una recepción oral y permanece dicha por la voz del juglar. Para Paul Zumthor (1983), la función simbólica y social de la voz es muy importante antes del surgimiento de la palabra y después paralelamente a ella y en relación con ella.

En el marco del sincretismo primero de las artes, hay diversos componentes con funciones específicas que toman su lugar de manera natural. Por ejemplo, en los ritos de los aborígenes de Australia, la danza representa la conducta usual del animal-tótem, en tanto que el canto glorifica a los ancestros totémicos. En las pausas, el comentario oral de los sacerdotes-brujos reconstruye el itinerario sagrado de los ancestros a través de los territorios de las tribus vecinas. La música de los instrumentos primitivos, la danza y la palabra vocalizada, poética y prosaica, también se ensamblan. El juego gestual, el juego verbal y la superposición de los diversos planos artísticos provocan inevitablemente una fragmentación del texto verbal tal como se nos ofrece. En su forma original, el canto no consiste a veces más que en una o dos palabras (por ejemplo, el nombre del tótem, del espíritu). Para preservar el ritmo se agrega partículas enfáticas, se prolonga las sílabas, se modifica los acentos. En la poesía primitiva, el ritmo se acerca al metro poético y muchas veces supone aliteraciones, asonancias, pero todavía excluye las rimas. La preferencia por uno u otro tipo de repetición fónica está vinculada al carácter específico de cada lengua —por ejemplo, el recuento de las sílabas en la poesía del Extremo Oriente, el metro estricto en los Ob-ugrianos, la aliteración en la poesía germánica y en Somalia, las asonancias en la poesía romana, en los polinesios o en algunas tribus autóctonas, la duplicación en Fidji, el acento tónico en los birmanos y los yorubas. La coherencia del canto está por entero en el verso, cuya longitud está determinada por la melodía y por la duración posible de la resonancia de la voz. Cada verso es una repetición y una variante del verso precedente —*line-upon-line method*, como lo denomina M.C. Bowra en su obra *Primitive song* (1962). No obstante, no hay que exagerar ni sobreestimar la anterioridad y la hegemonía de la música y de la danza sobre la poesía arcaica (como lo hace A.N. Vesselovsky; la interpretación de M.C. Bowra parece más justa). La palabra cantada en la poesía arcaica ritual desempeña un papel mágico y simbólico; se asocia y se refiere a las representaciones mitológicas, expresa emociones colectivas y no es un modo alguno producto de impresiones fortuitas. Plegarias y encantamientos mágicos y sagrados son las primeras fuentes de la frase poética. El ritual, en su totalidad y particularmente en su aspecto verbal, procede de una finalidad mágica. La magia de la palabra engendra la repetición y la métrica de algunas palabras desemboca en el empleo de variaciones sinonímicas y de expresiones metafóricas (en los aborígenes de Australia y en África así como en los textos grabados en las pirámides del antiguo Egipto). En algunos pueblos, en especial en los samoyedos, el discurso cantado y metafórico es el equivalente de un juego ritual. En el rito chamánico, la palabra cantada es el sostén de los diferentes espíritus, guardianes o maléficos. Sus "máscaras" revisten la forma de la palabra. La lengua metafórica de los chamanes no sólo favorece el desarrollo de

la metáfora y de otras figuras poéticas, sino que surge como el modelo del discurso poético, que se distingue notoriamente del discurso cotidiano.

RITO, MITO Y LITERATURA

Gracias a la magia de la palabra, la repetición y las variantes semánticas ganan por la mano a la repetición de los sonidos. La palabra sagrada y mágica es también mitológica porque los encantamientos y los cantos rituales son inseparables de la imagen de los ancestros y de la de los espíritus y los dioses. Es por ello por lo que los encantamientos primitivos comprenden muchas veces fragmentos de narración mitológica, cantos guerreros (historia de los dioses de la guerra) y relatos relacionados con los ritos de las estaciones (mitos de la creación), etcétera.

El rito y el mito son inseparables, representan las dos facetas de un mismo sistema. Históricamente, se engendran recíprocamente. Observemos que A.N. Vesselovsky subestimaba el papel del mito y que la llamada escuela de Cambridge (los discípulos de J.G. Frazer) insistía demasiado en la prioridad del rito. En realidad, la mayor parte de los ritos posee su equivalente mitológico y viceversa. En lo que se refiere al folklore australiano, este fenómeno está analizado en la obra de W.E. Stanner, *On aboriginal religion* (1966): los ritos intichiuma de reproducción de los tótem se pueden considerar como equivalentes a los mitos totémicos; los ritos de iniciación como equivalentes de los mitos relativos al héroe civilizador y al héroe de la tribu, a la serpiente arcoíris y a la bruja que se traga a los niños; los ritos de reproducción y de fertilidad como equivalentes de los mitos relacionados con las hermanas que andan errantes y dispersan a los tótem.

Varios mitos pueden corresponder a un solo rito, pero raras veces un rito carece de equivalente mitológico. En todos los casos, los mitos y los ritos poseen una unidad semántica común, si bien el análisis de algunos personajes de los ritos puede que no coincida con el de los mitos, y ambos presentan estructuras isomórficas. Estas estructuras son inseparables de la notación del misterio: el héroe, exiliado, sufre pruebas terribles y regresa a su clan después de haber accedido a un estatuto más elevado. (Compárese aquí mitos-ritos con leyendas y cuentos.) Esta unidad semántica es el antecedente necesario del sincretismo de las artes en el seno del rito. Es innegable que el sincretismo no sólo es formal (el rito reúne las formas primeras de las artes), sino también ideológico (el mito une el arte verbal naciente a elementos de la religión y de la filosofía).

La calidad estilística del arte verbal primitivo está vinculada al rito mágico, mientras que la poesía depende del saber mítico y sagrado... Por ello la poesía ritual lírico-épica es cantada y después versificada y se caracteriza por un estilo específico, mientras que el planteamiento del mito en prosa, en el marco del rito y fuera de él, es neutro desde un punto de vista estilístico. No sólo las diferentes artes, sino también los tres tipos de poesía (lírica, épica, dramática) derivan del complejo rito-mítico. El elemento dramático y teatral domina en el rito y está estrechamente vinculado al lirismo primero. En la poesía medieval de todos los países, vemos asimismo hasta qué punto la poesía lírica está engendrada por ritos de las estaciones y ritos de pasaje. No se trata únicamente del tipo de lirismo que se encuentra en lengua tamil, sino también del de los trovadores, de los troveros y de los *minnesinger*.

Tratándose del origen de la poesía épica, el papel principal corresponde al planteamiento prosaico de los mitos, con frecuencia fuera de los ritos. A los cantos compuestos a la gloria de los ancestros no les atañe esto. La forma mixta es la forma primera de la epopeya: sólo los diálogos y las descripciones se cantan y están versificados.

La poesía épica más atrasada y más arcaica evoca a los ancestros —héroes civilizadores (*culture hero*)—; más tarde, con el fortalecimiento de la noción de estado, esta poesía capta las leyendas históricas locales que en otro tiempo constituían un género independiente de la poesía épica. La poesía épica conquista progresivamente una belleza estilística que, en las canciones heroicas o en los cuentos fantásticos, supera la de la poesía puramente ritual. Hay que observar que las fórmulas iniciales y sobre todo finales del cuento acentúan la inverosimilitud, es decir, destacan el derecho a la invención, a la ficción. Se puede encontrar huellas del antiguo sincretismo en la literatura medieval y por ello M.I. Steblin-Kamensky ha insistido en "la verdad sincrética" de las sagas islandesas (1979).

Si se liga el mito con el contenido del arte verbal arcaico se corre el riesgo de reducir el carácter metafórico de la literatura, de la propia palabra poética, a la mentalidad mitológica. A principios del siglo XX, los románticos alemanes observaron la relación entre literatura y mito. La poesía mitológica es inseparable de la esfera emocional y motora y del hecho de que el hombre primitivo no se distinga de la naturaleza que lo rodea. Esto implica una personificación universal. La difusión y la influencia de la mentalidad mitológica se caracterizan asimismo por una diferenciación incierta de los datos siguientes: sensual, concreto y abstracto; sujeto y objeto; objeto y signo; criatura y nombre; cosa y atributos; tiempo y espacio; causalidad y contigüidad; esencia y origen. De ello se deduce que el tiempo primero es la fuente de todo tiempo ulterior. Esta mentalidad conduce a la participación descrita por Lévy-Bruhl, a la creación

permanente de campos simbólicos mediante modificaciones de los códigos (Lévi-Strauss) y a la sustitución de las relaciones de repetición por las de causa y efecto. La forma artística es en sí misma la heredera del sincretismo y de un modo concreto y sensual de adquisición del saber. Todas estas identificaciones, mencionadas más arriba, son los fundamentos de las comparaciones, paralelismos, metáforas y sinonimias.

En Rusia, la estrecha vinculación entre el mito y la forma, exterior o interior, de la palabra, fue comprendida con exactitud por Potebnja a fines del siglo XIX y por Freudenberg en los años veinte y treinta. Este autor piensa que la metáfora es la consecuencia de la divergencia entre la semántica del mito y su morfología. Estas mutaciones de la significación del mito las expuso de manera más clara Claude Lévi-Strauss en *Mitológicas*. En la época arcaica, el mito desempeñó un gran papel como fuente original del arte verbal. La literatura también siguió utilizando motivos mitológicos a lo largo de su historia y tomando mitos bíblicos, coránicos, hindúes, búdicos, dao. Los mitos de estas grandes religiones han conservado los arquetipos y transmitido poco a poco a la literatura un gran número de motivos-clisés.

Después de un periodo de desmitologización consciente —siglo de las Luces, periodo del realismo en el siglo XIX—, el modernismo del siglo XX vuelve al mito, en el que ve no sólo un motivo de ornamentación, sino también un medio de estructurar la obra y de interpretar lo imaginario (T. Mann, Joyce, Kafka, Faulkner, Cocteau, García Márquez y múltiples autores de América Latina y de África). Ni siquiera el arte llamado realista o naturalista puede evitar por completo la presencia subterráneo del mito; incluso en la literatura soviética, Bulgakov, Rasputín, Aitmatov y algunos escritores georgianos utilizan los mitos.

GÉNESIS DE LA LITERATURA

Tratándose del problema de la génesis de la literatura hay que recordar que ésta ha sido ante todo un arte oral y que, aun después de la invención de la escritura y el surgimiento de la literatura escrita propiamente dicha, la oralidad siguió ejerciendo una influencia y permanece como uno de los principales elementos de la creación folklórica. La oralidad conserva en gran medida una relación con la teatralidad: La repetición de palabras y de "fórmulas", las variaciones de palabras (los sinónimos) y de versos (el paralelismo fono-sintáctico) siguen siendo las características más fundamentales del canto arcaico, del folklore y de los géneros literarios que emanan del folklore. Todos estos rasgos, que se relacionan ante todo con la oralidad, son inseparables de la improvisación y de la representación. La oralidad utiliza el procedimiento *line upon line* que acabamos de mencionar (véanse los estudios de Bowra, Finnegan (1977), Tchistov). El desarrollo del tema y el paso, verso a verso, por medio del encabalgamiento, pueden ser descritos en forma de una progresión remo-temática: el tema del eslabón que sigue es la rema transformada del eslabón que precede. El discurso poético se puede tratar como un desarrollo jerarquizado de unidades predicativas. Parece que este tipo de desarrollo está en competencia con una acumulación de versos geminados, paralelos e isomorfos. K.V. Tchistov, en su obra *Les traditions populaires et le folklore* (1985), juzga que la alianza de la estabilidad y de la plasticidad constituye el carácter específico del folklore. Esta alianza y los datos de composición estables (fórmulas, situaciones típicas, etiqueta, personajes constantes) determinan el campo de las variaciones.

El texto poético oral comparte algunas características con el discurso cotidiano. Por ejemplo, está dividido en pequeños fragmentos estructurales, enlazados entre sí por reglas sintácticas que no tienen nada de estricto. Pero el texto poético oral es más codificado que el discurso cotidiano. Los textos folklóricos son tradicionales y se trasmiten mediante el sesgo de una representación. Un acto de esta índole, en parte ritualizado, implica una vinculación estrecha entre el cantor y su auditorio, que debe conocer las tradiciones y las obligaciones rituales. La representación no equivale a una recitación de memoria, sino a la recreación de modelos de géneros, de estilos, de temas. Las repeticiones de toda clase y las fórmulas permiten al cantor retener el texto en la memoria entre una y otra representación. El mismo cantor modifica ligeramente su "texto" durante una serie de representaciones. Las variaciones se van haciendo más libres a medida que el texto pierde su carácter sagrado y va adquiriendo importancia el papel que desempeñan los géneros profanos. En principio, la variación es el carácter fundamental del folklore y ésta es la razón de que haya que considerar la investigación de un prototipo único como una utopía científica. Las fronteras de una obra oral siguen siendo muy borrosas y ésta es una de las dificultades para el estudio de las obras orales. En la literatura oral, el principio genérico predomina. El paralelismo y la sinonimia favorecen el examen del tema en sus diferentes aspectos. Este examen normalmente no sirve para precisar el sentido de la palabra, sino que abre a una noción más amplia que coincide con la parte común a los sinónimos (su "intersección"). Las repeticiones representan, en todos los casos, el procedimiento más importante de estructuración y de ornamentación.

En principio, la literatura escrita tiene su origen en el folklore, algo que los románticos comprendieron muy bien y más tarde G. Paris y A.N. Vesselovsky. M. Parry (1928) y A. Lord (1960) parten del supuesto de que la epopeya escrita

(en primer lugar, los poemas homéricos) es la heredera de la técnica oral de la representación folklórica, si bien estos autores no creen que la literatura haya emanado únicamente del folklore. En realidad, casi toda la literatura épico-heroica procede de canciones y de leyendas orales, aun cuando las fórmulas poéticas no puedan ser reducidas exclusivamente a los procedimientos del arte oral.

En nuestros días, "antropologizando" un poco y subrayando el importante papel de la voz, Paul Zumthor demuestra de modo convincente la importancia de la oralidad durante toda la Edad Media, incluida la literatura escrita. Este autor explica mediante la supremacía de la tradición oral el hecho de que sean tan escasos los manuscritos que se conservan en Europa anteriores al siglo XII. P. Zumthor se vale del término oralidad mixta para designar muy en particular la forma de creatividad que representan los cantares de gesta, las canciones líricas y las canciones populares, y para caracterizar en menor medida la literatura cortés, cuyas raíces están en parte en el folklore y cuya invención es escrita y personal, pero cuya representación concreta sigue siendo oral (a pesar del desprecio del que a veces son objeto los troveros por parte de los trovadores). Es muy significativo que el cantar de gesta emplee la palabra "cantar" [sustantivo] y contraponga "cantar" [verbo] o "hablar" a "oír" o "escuchar" (en alemán *sagen/hören*), que el narrador a veces irrumpa en el texto al dirigirse al público y que el texto esté dividido en fragmentos que corresponden a las sesiones orales. En la literatura medieval, épica y lírica, encontrar con frecuencia a la figura del cantor no se debe para nada al azar: véase, por ejemplo, el *Beowulf* y la literatura anglosajona en general, o bien en la literatura rusa, una obra épica, solamente y por entero escrita, *La gesta de Igor*. El doble estatuto de la literatura cortés se manifiesta mediante el empleo paralelo de "escuchar" o de "oír" y de "ver". En esa época, el par "oral/escrito" ya se identifica con el par "vulgar/culto". La victoria casi total de la escritura conduce a la "prosaicización" del romance cortés y a la retoricización de la poesía lírica. Los géneros de la literatura urbana propiamente dicha —trovas, *Schwank*, el *Roman de Renard*, etc.— conservan durante un cierto tiempo un carácter oral. Por último, hay que tener en cuenta el elemento oral en los sermones y en los ejemplos que han de ilustrar esos sermones. El predominio de la tradición oral ha favorecido algunas variaciones, algunas inestabilidades de los textos escritos y el carácter fortuito y caótico de la distribución de las obras en los manuscritos medievales.

En Oriente, la influencia recíproca de dos corrientes literarias, oral y escrita, ha perdurado. Las narraciones tipo *sirā* árabe o *dastan* persa son semifolklóricas por su origen, por el sesgo de la recepción y por su auditorio. Los famosos poemas de Gorgāni, Nizāmi y Rustaveli, que son los equivalentes del romance cortés en verso, así como las sentencias heroicas del Extremo Oriente, utilizarían motivos folklóricos e influirían a su vez en la narración oral (del mismo modo, en Europa, los romances corteses enriquecieron el cuento fantástico oral). En Oriente, existe una sólida tradición profesional de narradores que rehabilitan artísticamente los temas de las narraciones medievales escritas. No hay que olvidar que la gran corriente folklórica coexiste siempre con la literatura escrita y sufre la presión de ésta así como la de las grandes religiones.

Las inscripciones, cuya función no podía ser satisfecha plenamente por la oralidad, marcan los inicios de la literatura escrita más antigua. Las inscripciones biográficas referentes a los altos dignatarios, los textos relacionados con el oficio de muertos en el antiguo Egipto, las inscripciones de los reyes de Sumeria, las inscripciones chinas en los huesos de adivinación, las inscripciones rúnicas escandinavas, etc., han respondido a esta necesidad. La propia escritura estuvo aureolada en primer lugar por una gloria mágica. Los libros canónicos y religiosos más antiguos (Biblia, Corán, Rigveda, canon confuciano) fueron sacralizados independientemente del origen de los elementos que los componen. **La escritura facilitó la resistencia a las variaciones que son contrarias a la esencia de los textos sagrados.**

Simultáneamente, varios géneros de la literatura antigua siguieron la tradición folklórica de los encantamientos, de la poesía ritual, del mito y de la leyenda histórica. El saber folklórico se transforma primero en literatura didáctica. Las bellas letras surgen más tarde. En los países árabes, después de la introducción del Islam y del libro sagrado, el Corán, paralelamente a la audición de la poesía (el discípulo del poeta es quien recita casi siempre los versos de su maestro), se vuelve a copiar la poesía para leerla y se compone antologías, incluso individuales, escogidas con todo cuidado y estructuradas (denominadas *Diván*).

EL POETA, EL AUTOR, EL ESCRITOR

Es obvio que una larga historia separa al canto mágico primitivo, acompañado de danzas rituales, de la obra literaria (y hasta de la canción contemporánea, interpretada por un artista de variedades). La evolución del cantor al poeta corresponde a esta distancia diacrónica. Para designar al cantor y al poeta, conocemos apelativos diversos: aeda *versus* rapsoda, filid *versus* bardo, thulr *versus* skáld o scôp, trovador o trovero *versus* juglar, etc. Estas denominaciones en realidad miden el grado de emancipación de la palabra poética, que se va alejando poco a poco del saber mítico, y la independencia profesional y el estatuto social del poeta (aeda y trovero *versus* rapsoda y juglar). Con arreglo

a la tradición, el acto poético tiene por objeto la reproducción de un cierto texto ideal que ha sido inspirado por los dioses y debe seguir existiendo. En su estadio arcaico, el canto o el mito pertenecen a grupos definidos, reuniones de hombres, dinastías de chamanes, sacerdotes, etc. Los cantos individuales surgieron relativamente tarde entre los indígenas de América o en los pueblos paleo-siberiano y no aportaron cambios notables porque también estaban inspirados por los espíritus guardianes. Estos espíritus pueden también escoger e inspirar a un cantor, cuando éste lo merece, o a un narrador, un chamán o un profeta. Los nivjy (ghiliacos) de Sajalin creen que durante la representación del *nastund* (cuento heroico) un espíritu *mifkehn* ocupa la lengua del cantor y le inspira el canto.

En los kirguiz, el protagonista da al cantor, a raíz de un sueño, la orden de cantar sus descubrimientos. El cantor anglosajón Caedmon fue elegido e inspirado de esta misma manera. Así pues, en la poesía arcaica, el "canto" o la "palabra" son considerados con frecuencia como si fueran seres vivos, independientes del cantor. En los samoyedos, el cantor se dirige habitualmente al "canto" cuando tiene que modificar la estructura de la acción. Los poetas se dirigen a veces a la palabra o a la canción tanto en el folklore desarrollado como en la literatura medieval. La imagen de la palabra de la canción precede a la imagen del poeta. Muchas veces, éste ha de buscar esta "palabra". El cantor y el chamán finlandés Väinämöinen van a buscar las palabras mágicas al reino de los muertos y esto es comparable a la relación que existe entre el canto y la serpiente ctónica en la mitología autóctona de América Central. El dios supremo escandinavo Odín recibe runas mágicas después de una iniciación chamánica y roba la miel poética a los gigantes.

Según las representaciones musulmanas, el poeta es un instrumento del creador y actúa gracias a la energía creadora de éste. Simultáneamente, se evalúa la maestría del cantor. Se hace competir a cantores y narradores. Los filólogos árabes de la Edad Media encontraron así el medio para llegar a una evaluación definitiva de los poetas.

En chino, la palabra *zuozhe*, que significa escritor, está relacionada etimológicamente con la raíz "hacer". En un himno del Rigveda, se compara las búsquedas sobre la versificación al trabajo del carpintero. Los poetas árabes y los trovadores provenzales comparan el trabajo del poeta con los oficios de forja, dorado, iluminado, etc. Se reconoce al poeta por la calidad de su expresión, aun cuando el cuento inspirado por los dioses y los tropos poéticos ponen de manifiesto la tradición. Los árabes medievales conocen el término plagio, que no conlleva ninguna connotación peyorativa.

La frontera entre "creador" e "intérprete", entre "autor" y "actor", escritor y copista, durante mucho tiempo fue muy vaga. Las primeras grandes obras

literarias llevan un nombre, pero este nombre no remite al autor, sino a una autoridad cultural que garantiza la autenticidad del texto, y de ahí títulos como "Sentencias de Imhotep", "Parábolas de Salomón", "Salmos de David", "Fábulas de Esopo", "Himnos de Homero"... En la literatura china, los nombres Laoizi y Mengzi representan a los supuestos compiladores de los libros más antiguos, a los personajes de leyenda y hasta a los títulos de esos libros. Así pues, se ha atribuido "la *Iliada*" y "la *Odisea*" a Homero, el *Mahābhārata* a Vyāsa, etc. Hay otros dos ejemplos muy conocidos: la atribución del *Gilgamesh* a Sin-lege-unnīni, que habría establecido y dado a conocer este texto; la mención del nombre de Turold a propósito de la *Canción de Rolando*, cuando aquél no es en modo alguno el autor de esta epopeya.

En la Antigüedad grecorromana y en parte en la Edad Media, los nombres de autores simbolizan muchas veces el estilo y el género, pero no la obra. Al mismo tiempo, en el marco de la tradición antigua y medieval, la conciencia y la seguridad que los poetas tienen de sí mismos alcanzan un alto grado. Esta conciencia y esta seguridad crecen en el Renacimiento debido a la constitución del individualismo. El nombre del autor adquiere una importancia capital en la época romántica y es entonces cuando nace la teoría de los "genios" y el estilo individual prevalece sobre el estilo tradicional. El realismo no modifica el estatuto social del autor, pero sí la concepción del papel de éste: el escritor pretende a la vez convertirse en el testigo objetivo de su época y realizar búsquedas de tipo social.

POÉTICA E INTENCIÓN ARTÍSTICA

La evolución de la noción de autor está vinculada al surgimiento y a la evolución de la noción de valor artístico. La extraña fantasía del mito, su frescura de imaginación insuperable, su saber didáctico, se han comprendido como datos objetivos, exteriores al propio mito, verídicos y de naturaleza divina. Cuando las leyendas históricas tomaron el lugar de los mitos, asimilaron los residuos míticos (por ejemplo, en la epopeya griega o hindú), y su contenido se consideró producto de los tiempos antiguos y una herencia sagrada del pasado. Esto suscitó una teoría del valor artístico que no se refiere al contenido sino exclusivamente a la "forma", a la calidad de la expresión. Para el público del pasado, los elementos artísticos eran los signos de un saber hacer de un tipo determinado de comunicación social, de las formas culturales adecuadas a esta comunicación y el medio de provocar el placer estético. La recepción estética está vinculada al reconocimiento y a la afirmación de una forma específica. Las

formas artísticas conciernen en primer lugar a los factores rítmicos y métricos, a las repeticiones de todo tipo, a la estructura, y a las fórmulas y las prácticas retóricas.

Las sobrevivencias del primer sincretismo impiden el nacimiento de una reflexión teórica... Ésta es la razón de que se designe a la comunicación artística (estilo, género original) mediante términos que no son estéticamente significantes, sino que indican una función ritual o social. Por ejemplo, un carácter sagrado más o menos acentuado, un carácter de autenticidad más o menos destacado, ocultan la distinción entre el mito y el cuento arcaico.

En la Edad Media, la tradición se interpreta a la luz de la memoria histórica y encuentra su expresión en los modelos poéticos: del texto se espera virtuosidad. Es así como se prepara la reflexión sobre el estilo. Esta reflexión adquirirá más tarde la forma de la poética retórica. Hay que tener en cuenta algunas divergencias entre la teoría y la práctica poéticas. Sabemos que, en el desarrollo del folklore, el elemento estético se extrae de los géneros más alejados del rito (cuentos, canciones épicas), mientras que la poética retórica ignora el cuento y la poesía épica, pero comprende la prosa oratoria y aun la historiografía. A partir de los siglos VII-VI de la Antigüedad griega, y hasta antes en el Oriente, la literatura implica una estrecha vinculación entre la calidad estética y la forma: el contenido ya está predeterminado. Usualmente, se prefiere la poesía a la prosa. Se crean nociones como la del *wen* en China, la del *kāvya* en la India, la de la poesía en la Antigüedad europea. *Wen* significa escritura, literatura; literalmente literatura y también "bordado". Discípulos sabios de Confucio comparan la noción de *wen* con el principio fundamental de *dao* (en un cierto sentido, el *wen* se acerca al de la Palabra bíblica o Logos), pero el príncipe Xiao Tong, que en el siglo VI compone una antología poética, excluye de esta antología a Confucio y a sus discípulos puesto que el objetivo de éstos no era estético sino filosófico. Para el príncipe Xiao Tong, el carácter específico de la literatura reside en su forma, en la palabra considerada como un ornamento (decoración, embellecimiento) —el *wen* chino. No obstante, en los siglos IX y X, el poeta Si Kong Tu vincula de nuevo la poesía *dao* con una misión sobrehumana del poeta en el poema "Categorías de obras poéticas" (*shi pin*).

La poesía sánscrita —*kāvya*— presenta un obvio formalismo. La teoría poética de los siglos VII-IX (Dandin) ilumina las figuras poéticas, denominadas *alaṃārka*, y las define como una especie de discurso insólito (*vakrokti*, literalmente "plegado"). Los Vāmana en el siglo VIII fueron una tentación de vincular más la poesía a los guṇa, es decir, a la claridad y no a la consonancia. A partir del siglo IX (Ānandavardhana y otros), se insiste más en las nociones de *dvhani* (sugestión poética) y de *rasa* (recepción emocional). En la poética árabe de los siglos VIII-IX (al-Djahiz, Ibn Kutayba, Ibn Al-Mu'tazz, Qudāma ibn Jia'far), se contrapone *mā'ani* (motivo, topos) a *lafẓ* (vestidura verbal). Como el tema es por completo producto de la tradición poética preislámica y ésta es considerada una norma ideal, se pone el acento en la expresión verbal mediante la cual los poetas pueden manifestar su maestría. El sentido existe de una manera potencial, la palabra expresiva lo actualiza. Poco a poco, la poética árabe incorpora a la retórica un mayor número de *mā'anī* y facilita el manejo de la materia tradicional a poetas que son considerados originales y cuya obra está por otra parte bastante reglamentada.

En la Grecia antigua, la poética corresponde a una teoría del arte de imitar (incluida la métrica), pero el discurso, la elección de las palabras, los tropos y la jerarquía de los estilos fueron estudiados en parte por la retórica y en parte por la gramática. En la Edad Media, y hasta fines del siglo XIX, la retórica se transforma definitivamente en poética y la poética se convierte exclusivamente en normativa, en parte bajo la influencia de la tradición horaciana (véanse los tratados de Mathieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf, etc.). La influencia de la retórica antigua se expresa entonces de manera clara en la práctica poética, que coincide con la renuncia a las tradiciones orales. Hay que observar asimismo que esta práctica tiene en cierta manera una influencia en la teoría: la amplificación se considera un desarrollo y no una marca de estilo elevado; se recomienda una cierta reserva en el uso de las comparaciones; cuando se trata de la descripción y de la jerarquía estilística, se toman en consideración los diferentes componentes de la sociedad feudal.

No hay que exagerar, como Curtius y su escuela lo han hecho, el papel de los modelos retóricos y de las tradiciones antiguas antes de fines del siglo XIII. Independientemente de la retórica, la conciencia poética privilegia asimismo la intención formal en la Edad Media. Islandia es un buen ejemplo de ello: allí donde la herencia grecolatina ha sido mínima, el carácter específicamente estético de la obra ha estado vinculado a la forma. En la poesía eskáldica, la forma fue inflada con metáforas (*Kenningar*), sinónimos (*heiti*), mientras que el contenido se componía de hechos verídicos, controlados por la opinión pública. En la *Edda* en prosa de Snorri Sturluson, los planteamientos de los mitos muchas veces están sometidos a una descripción formal hecha de metáforas, de sinónimos y de metros.

La poética retórica normativa, los modelos de temas tradicionales y el estatuto retórico de la literatura siguen coexistiendo en el marco del Renacimiento, del barroco y del clasicismo, cualquiera que sea la diferencia entre estos estilos. La poética retórica triunfa con *L'art poétique* de Boileau.

Algunos géneros olvidados por el sistema retórico en la Edad Media, como el poema heroico, la novela corta y algunas formas dramáticas, reciben en la

época del Renacimiento una especie de reconocimiento. El contenido de las obras pierde en parte su carácter sagrado y se formaliza, en especial en el siglo de las Luces. La segunda mitad del siglo XVIII marca una clara desretorización. Con el romanticismo, la estética filosófica sustituye a la poesía normativa. Los teóricos románticos se consagran a la ficción y dirigen su atención a la estructura de lo imaginario. Los realistas se interesan por las cosas y por los hechos. La literatura es interpretada como una manifestación de la vida interior del poeta o como un reflejo de la realidad objetiva social, histórica y nacional. En Oriente, este proceso perdurará hasta finales del siglo XIX.

El interés por la poética de la palabra renace en el siglo XX en el marco de un estilo individualizado. Hay que recordar una vez más que existe una cierta divergencia entre la teoría y la práctica a lo largo de la historia literaria y que algunos géneros narrativos o populares son plenamente estimables. En el siglo XX, el interés dirigido por separado a la palabra poética, a la ficción y a la historia vivida no es sino uno solo.

LOS GÉNEROS

Hay que establecer un paralelo entre el cambio de estatuto de la literatura y el estatuto de los géneros literarios, definidos por conjuntos complejos de temas, de estilo y de versos. En el origen, los géneros, cualesquiera de que se trate, los encantamientos, las canciones de caza y de guerra, las lamentaciones funerarias, las invectivas o los cantos de injuria, muchos cantos puramente rituales, estacionales o vinculados con los ritos de paso, tienen una finalidad práctica y mágica. Son funcionales y se refieren a lugares, a tiempos, a una circunstancia, a una situación, a un rito preciso. Se puede interpretarlos como formas fijas y ritualizadas del discurso. Del mismo modo, la obra aforística de los sabios orientales está en correlación con una situación ceremonial. A medida que la desritualización y la desacralización, la canción de amor, el cuento y la poesía heroica se desarrollan gradualmente, adquieren una forma más rebuscada y se convierten en los puntos de referencia de otros géneros profanos. Las fórmulas iniciales y sobre todo finales del cuento, por norma general, acentúan el carácter imaginario de la narración. En la epopeya, la forma versificada remplaza progesivamente a la forma prosaica o mixta. Las leyendas históricas y los relatos relacionados con los vínculos entre los hombres y los espíritus, benéficos o maléficos, primero son ajenos a toda preocupación estética y después la trama de la epopeya está tejida asimismo de leyendas históricas, mientras que los relatos que se refieren a los espíritus contribuyen a la génesis de lo fantástico.

La terminología, característica de los géneros, es bastante caótica. Puede indicar una función ritual o bien el carácter de lo que se expone (cuento/canto), así como el tiempo de la acción (la bilina rusa se llama *starina*, es decir, una cosa vieja), el tipo de representación (lento/rápido) acompañada de danza o de música. El término empleado corresponde habitualmente a un solo carácter del género y los demás aspectos se dan por supuestos.

Las divisiones en relación con los géneros son también muy diversas en la literatura medieval. La canción o no, el carácter personal o no, el estilo de danza o de música, el empleo de unas u otras figuras poéticas y los temas fijan los rasgos diferenciales. La terminología muchas veces tiene aspecto confuso: por ejemplo, en la literatura francesa, se distingue mal cuento, sentencia, historia, fábula o historia y novela. En la Antigüedad y en la Edad Media, dominan los microgéneros, es decir, formas del discurso cuya distribución esté limitada por fronteras lingüísticas. En los manuscritos medievales, es frecuente que se reúna géneros completamente diferentes. El principio formal de la clasificación predomina en la India y el principio funcional en los países árabes; se encuentran ejemplos intermedios en China y en la literatura grecorromana. En la jerarquía de los géneros, los géneros narrativos se sitúan en un nivel menos elevado que los géneros poéticos. Históricamente, los géneros han evolucionado hacia un reconocimiento, hacia una unificación así como hacia una amplificación (paso de microgéneros a estructuras más importantes).

El Renacimiento es una época de experimentación en el terreno de los géneros. En el umbral del clasicismo, una jerarquía rígida e instituida y la noción de género adquieren mayor importancia que el estilo. La conciencia poética se identifica por excelencia con la del género. Durante el romanticismo, la especificidad de los géneros va a la par con la desritualización. Las fronteras de los géneros se vuelven menos claras y la obra singular parece más importante que el género. La literatura romántica y realista coloca en primer rango el género de la novela, que en el pasado ocupó un lugar marginal. El modernismo del siglo XX debilita y deforma la estructura clásica de la novela y consuma el proceso de individualización, de expansión, de mezcla, de desestructuración y de reorganización de los géneros líricos.

Hasta ahora hemos contemplado el fenómeno poético, la palabra poética, el autor y el género, en la perspectiva de su génesis. Pero esta génesis se podría presentar bajo otro ángulo en forma de una sucesión o de alternancias de periodos literarios.

Durante un largo tiempo de la historia literaria y hasta la época romántica, prevalecieron la tradición y la norma. La obra de arte era considerada la reproducción de arquetipos mitológicos o históricos, de modelos, de temas y de géneros, de fórmulas estilísticas; en lo que se refiere a la realización de la obra,

se dejaba una relativa libertad en la elección de la forma. En la época más antigua, estos principios estéticos, de acuerdo con la mentalidad mito-poética, no eran todavía objeto de reflexión teórica, pero a partir de la Antigüedad clásica y hasta el siglo XVIII (en Oriente hasta fines del siglo XIX), la conciencia poética encuentra su expresión en la poesía retórica y normativa de una manera que difiere según las diversas épocas (Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, barroco y clasicismo). Además, el estilo predomina hasta el Renacimiento, el género en los siglos XVI-XVIII, y el autor a partir del romanticismo. En el umbral del siglo XIX, en Occidente, y a principios del siglo XX, en Oriente, la conciencia creadora individual prevalece sobre la tradición y la retórica. El autor surge como una figura singular, lo cual no impide la formación de escuelas literarias (romanticismo, realismo, naturalismo, impresionismo, simbolismo, expresionismo, surrealismo y otras variantes del modernismo).

TIPOLOGÍA COMPARADA

La diversidad y la complejidad del fenómeno literario se pueden estudiar no sólo de manera diacrónica (casi evolucionista), sino también de manera sincrónica (tipología comparada).

Los caracteres específicos de una u otra cultura van surgiendo evidentemente en el transcurso de la historia. Pero después del inicio de la época moderna, la influencia recíproca de las diferentes literaturas y del dominio de las literaturas occidentales crea una situación compleja. Por ello, desde un punto de vista tipológico, el arte verbal o escrito de la Edad Media es objeto privilegiado de la literatura comparada. En esa época, la influencia recíproca entre Oriente y Occidente era mínima, las literaturas se desarrollaban paralelamente y sus similitudes eran lógicamente de orden tipológico. Solamente en zonas geográficas más o menos definidas pudo dominar una literatura única e influir a otras literaturas, por ejemplo la literatura francesa en Europa, las literaturas árabe, sánscrita, persa o china en regiones diferentes de Oriente.

El paralelismo pierde su fuerza durante el Renacimiento (la teoría de un pretendido Renacimiento oriental es falsa), pero en los siglos XVII-XVIII reaparece de manera más clara una cierta analogía entre Europa occidental y el Extremo Oriente. A partir del siglo XX, el Occidente comienza a influir al Oriente y se dibuja la perspectiva de la formación de una literatura mundial casi unificada.

Sobre un fondo de parecidos tipológicos, las diferencias locales destacan con claridad. La comparación más productiva es la de los macrogéneros: poe-

sía lírica tomada en su conjunto, epopeya heroica, relato heroico, novela, noveleta, etcétera.

La novela (en inglés *romance*, *novel*) es el mejor ejemplo de ello ya que su origen es heterogéneo y diversificado. Sus fuentes son: el cuento heroico celta en Europa, la tradición épica preislámica y las leyendas sobre los poetas enamorados en la literatura persa, el cuento heroico local y la tradición épica en Georgia, los relatos y los cuentos fantásticos, los ciclos líricos enmarcados por la prosa y los diarios líricos en el Japón, donde la novela precede a la literatura heroica. A pesar de esta diversidad de fuentes, la naturaleza de la novela parece bastante homogénea y constante. De manera universal, la novela medieval describe al hombre "interior" hasta entonces ocultado por la personalidad social del caballero (en Occidente) o del príncipe (en Oriente). La pasión amorosa "individual", consagrada a un objeto insustituible, provoca el desorden social y transgrede los ideales épicos. La armonía podría establecerse si el amor suscitara un valor heroico o un don poético, así como lo sugieren el amor cortés o el sufismo.

En la novela medieval (*romance* en español y en inglés; *roman* en francés), predomina un esquema de composición. La primera parte pertenece al cuento: el protagonista realiza hazañas y logra conquistar a una bella princesa. En la segunda parte, surge un conflicto puramente novelesco entre el amor personal y el deber social. En las primeras obras (*Vis y Ramin* de Gorgāni y *Tristán e Isolda* en las versiones de Thomas o de Beroul), la armonía es destruida, pero después, en el periodo clásico (Chrétien de Troyes, Nizāmi, Rustaveli, Murasaki Shikibu), es restablecida gracias a la revelación del valor social o estético del amor sublime, que inspira un caballero, un soberano o un poeta.

En Francia y en Persia, las similitudes de estructura y de evolución de las novelas parecen excepcionales. En Georgia, Rustaveli se desvía ligeramente por la vía de la epopeya heroica. En el Japón, Murasaki Shikibu por la de la novela psicológica "a la manera de Mme de La Fayette". A partir de estos rasgos comunes, vemos claramente cuáles son las diferencias, procedentes en cierta manera de creencias religiosas —cristianismo, islam, budismo. Por ejemplo, el finalismo cristiano conduce a una perspectiva lineal, a la asimilación del destino del protagonista a la formación de la personalidad social. En la novela japonesa, la filosofía búdica introduce y refuerza la concepción cíclica o circular de la vida del protagonista, de la sucesión de las generaciones: el bien y el mal se mezclan. Cada una de las faltas que se ha cometido en la juventud, implica necesariamente el castigo (*karma*) a edad avanzada o aun en la vida de la generación siguiente. La novela presenta un ambiente de indulgencia melancólica y una propensión a la contemplación. Se utilizan modelos que se refieren al cambio de las estaciones para simbolizar esta concepción fatalista de la corriente vital. El poema novelesco persa se acerca más a los ejemplos occi-

dentales, pero el protagonista es un príncipe o un soberano. Se puede delimitar una clara divergencia entre las ideas corteses y sufíes y la concepción japonesa del *mono no aware* (belleza conmovedora de las cosas frágiles). En cuanto al nacimiento de la novela moderna (en inglés *novel*), descubrimos también un paralelismo entre Europa occidental y el Extremo Oriente. La novela china anónima *Jin ping mei* (fin del siglo XVI) y las novelas japonesas de Saikaku (siglo XVII) recuerdan a varias novelas picarescas o "cómicas" de la Europa del siglo XVII. Pero mientras que en Europa predomina lo picaresco (a excepción de un Sorel), en Asia, el elemento erótico es el más importante. En la novela picaresca, la conducta del protagonista está determinada por el medio social más que por su naturaleza. Los dos tipos de novela contienen componentes satíricos y burlescos.

Se puede comparar la novela inglesa y la novela francesa y oriental (Voltaire, Swift, Wu Jingzi, Li Ruzhen). La novela se vuelve más sentimental, pero no renuncia a la crítica social (comparar, por ejemplo, Richardson con Cao Xueqin, el autor de *Sueño en el pabellón rojo*). Las diferencias se expresan sobre ese fondo analógico que hemos mencionado ya. Por ejemplo, la vida privada —tema específico de la novela—, en la novela china, al contrario de lo que sucede en la novela europea, se amplía a la vida de una gran familia en cuyo seno se manifiesta la conciencia individual del protagonista.

Ya hemos hablado de la novela medieval que prefigura a la novela psicológica ulterior, pero en la China de la Edad Media (hasta el siglo XVI), la novela no existe y su función la cumplen, por una parte, los grandes relatos heroicos e históricos y, por otra, la novela corta de la época de la dinastía Tang, *Chuanqi*. Esta forma de relato se puede comparar con los *Lais* de Marie de France. Las novelas cortas orientales u occidentales poseen características comunes, pero existe a la vez una gran diferencia. En Occidente, el cuento fantástico es distinto del cuento animal (fábula), del cuento anecdótico, del relato corto, y de los *exempla*, mientras que en el Oriente, todas estas formas literarias están mezcladas bajo la influencia de la intención didáctica y de la creencia en la reencarnación del alma humana en los animales.

Tratándose de la novela corta, las diferencias entre dominio oriental y dominio occidental están aún más acentuadas por el hecho de que la novela corta occidental extrae su materia de la anécdota, la india de la fábula y la china de la leyenda de espíritus, de cadáveres vivos y sobre todo de zorros míticos. Ésta es la razón de que la inclusión de elementos fantásticos sea usual en los escritores orientales, mientras que sigue siendo excepcional en Europa hasta la época romántica. Sólo en E.T.A. Hoffmann o T. Gautier aspiramos ese aroma fantástico que nos recuerda a la novela china en general y a la de Pu Songling (*Liaozhai*) en particular. En China, lo fantástico representa precisamente el ca-

rácter específico de la novela corta (acontecimiento o punto de vista sorprendente). La novela corta urbana y de carácter social, *huaben*, a diferencia de la novela *chuanqi* medieval y sublime, se parece a un *fabliau* francés o a un *Schwank* alemán, pero en la novela *huaben* encontramos un gran número de relatos de detectives, desconocidos en Occidente en esa época (siglos XVI-XVII). Los "cuentos", o mejor dicho las **novelas cortas árabes**, ocupan una posición intermedia entre la novela corta europea y la extremo-oriental. En Occidente, la **novela corta** del Renacimiento, a partir del *Decamerón* de Boccaccio, representa a la novela clásica. La comparación de las novelas occidentales y orientales es muy fructífera. En la novela del Renacimiento, la acción es el resultado de la iniciativa personal del protagonista, quien aspira a realizar un objetivo concreto. El protagonista de la novela oriental es muy pasivo la mayor parte de las veces, y con frecuencia un fracasado, un desfavorecido, sin la menor facultad de adaptación. Él es el que sufre la acción, y seres fantásticos, magos o amigos fieles acuden en su ayuda. En los relatos orientales no pocas veces el final es trágico.

En cuanto a la poesía lírica, la comparación es difícil por razones lingüísticas. Hay muchos caracteres comunes, no sólo en la poesía del amor sublime en Provenza, en España, en los árabes (poesía 'udhrita), sino también en la poesía persa, india, china y japonesa de la Edad Media. Hay varios motivos (por ejemplo, el del alba, que A. Hatto estudia en su obra titulada *Eos*) que se repiten de manera casi universal. Las biografías de los poetas se parecen mucho en los árabes y en los japoneses. Hay algunos *sirventes* provenzales que recuerdan a la poesía lírica china en la época de la dinastía Tang. Pero las diferencias también son sorprendentes. Por ejemplo, la poesía 'udhrita del amor sublime ignora la caballería; es más frecuente que la poesía china cante la amistad entre los hombres que el amor a una mujer. El tema de la amistad y del vino es totalmente específico de la poesía china y persa y, en Europa, de la poesía neolatina de los *clerici vagantes*. A diferencia de los *sirventes*, la poesía china canta sobre todo las separaciones, las pérdidas, los sufrimientos del pueblo. En la poesía lírica de todos los pueblos, siempre es muy notorio el uso que se hace del paralelismo psicológico, pero sobre todo en Extremo Oriente, donde poesías-viñetas describen un paisaje y están impregnadas de la melancolía búdica.

2

La literaturidad

JONATHAN CULLER

¿Qué es la literatura? Esta pregunta, que parece imponerse como la pregunta base de los estudios literarios y como el objeto primordial de la teoría literaria, se puede comprender de diferentes maneras: en primer lugar, como una pregunta sobre la naturaleza general de la literatura. ¿Qué tipo de objeto o de actividad es la literatura? ¿Para qué sirve? ¿Por qué estudiarla? ¿Cuál es su lugar en la diversidad de las actividades humanas? Comprendida de esta manera, se trataría de una pregunta no de definición, sino de caracterización, y esto porque interesaría a todos los que se ocupan de literatura y querrían saber por qué dedicarse a esta actividad y no a otra.

Pero "¿qué es la literatura?" también podría significar qué es lo que distingue a la literatura de otras cosas: ¿Qué la distingue de otros discursos o de otros textos, de otras representaciones? ¿Qué la distingue de otros productos del espíritu humano o de otras prácticas? Preguntarse cuál(es) es/son la o las cualidades distintivas de la literatura es plantear la pregunta de la literaturidad: ¿cuál es o cuáles son los criterios que hacen que algo sea literatura?

A pesar del carácter aparentemente central de esta pregunta acerca de los estudios literarios, hay que confesar que no se ha llegado a una definición satisfactoria de la literaturidad.

Northrop Frye, en su libro sistemático *Anatomy of criticism*, tiene razón cuando declara que "no disponemos de verdaderos criterios para distinguir una estructura verbal literaria de una que no lo es" (1966, 13).

Hay varias razones para ello. Si reflexionamos un momento, nos damos cuenta de que hay dificultades de principio así como dificultades empíricas. Existe una inmensa variedad de obras literarias y una novela determinada, por ejemplo, *À la recherche du temps perdu* o *Jane Eyre*, se puede parecer más a una autobiografía que a un soneto, mientras que una poesía lírica de **Burns**, de **Heine** o de **Verlaine** se parece más a una canción que una obra de teatro de **Sófocles**. Así pues, un primer problema consistiría en saber si existen propiedades interesantes que posean todas las obras que denominamos literarias y que las distinguen de objetos no literarios a los que se parecen. Pero esta pregunta se vuelve más difícil en una perspectiva histórica, por poco que lo sea.

Según un célebre experto en poesía, "la frontera que separa la obra poética de la que no es obra poética es más inestable que la frontera de los territorios administrativos de China" (**Jakobson**, 1973, 114). No hay más que pensar en algunos poemas modernos que en otras épocas no se habrían considerado como literatura. Los *talk poems* del poeta norteamericano **David Antin**, por ejemplo, ponen de manifiesto un discurso que no puede ser más común, sin rimas ni ritmos, ni figuras especiales, y que posee todas las vacilaciones y repeticiones del habla cotidiana. Cuando el auge del *nouveau roman* francés, muchos críticos y lectores pretendían que estas construcciones sin personajes y sin las intrigas tradicionales tampoco eran literatura. Estos textos no habrían podido llevar el nombre de "novela" en el siglo XIX.

En estas condiciones, podríamos llegar a la conclusión de que la literatura no es ninguna otra cosa más que aquello que una sociedad determinada trata como literatura: es decir, un conjunto de textos que los árbitros de la cultura —profesores, escritores, críticos, académicos— reconocen que pertenece a la literatura. Esta conclusión no es muy satisfactoria, pero nos servimos de otras categorías de esta índole mediante las cuales los criterios de definición y de delimitación de los objetos culturales nos remiten a las opiniones cambiantes de un grupo, grande o pequeño. En este sentido, *la literatura* sería una categoría como la de *las malas hierbas* (Ellis, 1974). Las malas hierbas son sencillamente las plantas que una sociedad no trata de cultivar y sí de eliminar cuando brotan allí donde ha de florecer otra cosa. De manera que no habría cualidades de forma o de fondo que las malas hierbas poseyeran. No hay ninguna "esencia" de la mala hierba ni ningún criterio pertinente de delimitación. Aquel que se interesara en esta categoría lo que tendría que hacer no sería buscar la "naturaleza" botánica de las malas hierbas, sino llevar a cabo investigaciones históricas, sociológicas y tal vez psicológicas, sobre las diferentes especies de plantas que están catalogadas como malas hierbas por grupos o sociedades diferentes, sin por ello llegar a estar jamás seguro de encontrar un criterio general, ni siquiera para una época determinada.

Si la literatura fuera una categoría de este tipo, la literaturidad no sería objeto de un análisis teórico, sino únicamente objeto de una investigación histórica que pretendería hacer explícitos los criterios utilizados por diferentes grupos que se interesan por la literatura. Pero en general, las respuestas a la pregunta de la literaturidad no se formulan de esta manera. Las propias dificultades de definición y de delimitación inspiran y hacen que sea más interesante la reflexión acerca de la naturaleza de la literatura, reflexión que es la que persiguen los teóricos, no porque quieran saber qué discursos incluir o excluir de la literatura, no porque quieran explicitar criterios que han regido las inclusiones y las exclusiones de otras culturas o momentos históricos, sino porque se

preguntan cuáles son los aspectos más importantes de la literatura, porque quieren determinar qué es estudiar un texto como parte integrante de la literatura. En suma, las definiciones de la literaturidad no son importantes como criterios para identificar aquello que pone de manifiesto que hay literatura, sino como instrumentos de orientación teórica y metodológica que sacan a la luz los aspectos fundamentales de la literatura y que finalmente orientan los estudios literarios. Las discusiones más productivas se reparten según dos criterios. Por una parte, la literaturidad se define en términos de una relación con una realidad supuesta, como discurso ficticio o imitación de los actos de lenguaje cotidianos. Por otra parte, a lo que se apunta es a determinadas propiedades del lenguaje. Aunque coinciden en algunos puntos, estas dos respuestas se han de analizar por separado y en detalle. Y puesto que ni una ni otra implican una respuesta historizante, es necesario proporcionar previamente algunas indicaciones históricas.

Para explicar qué es la literaturidad, qué es esta cualidad susceptible de definir lo "literario", habría que comprender el contexto en el que se ha promovido la pregunta sobre la naturaleza de la literatura. Obras que denominamos literarias se han creado desde hace veinticinco siglos, pero la idea moderna de literatura data de apenas hace dos siglos. Hasta el siglo XIX, *la literatura* y términos análogos en otras lenguas europeas significaban de una manera global "los escritos" y hasta el "saber libresco". En las *Briefe die neueste Literatur betreffend* de **Lessing**, publicadas a partir de 1759, la palabra toma un sentido precozmente moderno que designa a la producción literaria contemporánea. Es sobre todo en el libro de **Mme de Staël**, *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), donde se marca el establecimiento del sentido moderno.

Pero fue sólo con la institución de la crítica literaria y el estudio profesional de la literatura que la pregunta de la especificidad de la literatura, y por lo tanto de la literaturidad, se ha podido plantear. Antes de fines del siglo XIX, el estudio de la literatura no era una actividad realizada de manera independiente: se estudiaba a los poetas antiguos al mismo tiempo que a los filósofos y a los oradores —los escritores de todo tipo— y los escritos que llamamos literarios formaban parte de un todo cultural más vasto. Fue, pues, únicamente con la fundación de estudios específicamente literarios cuando el problema del carácter distintivo de la literatura se planteó. Hay que precisar que la pregunta se planteó, no porque se quisiera distinguir lo que es literario de lo que no lo es, sino porque se quería promover, mediante la separación de lo "propio" de la literatura, métodos de análisis que permitieran hacer avanzar la comprensión de este objeto y dejar de lado métodos impropios que no tomaban en consideración la naturaleza de este objeto.

Así pues, fueron los formalistas rusos, grupo de jóvenes lingüistas y "poeticistas" de Moscú y Leningrado, a principios del siglo XX, los que, en los inicios, apuntan a la literaturidad (*literaturnost*) y formulan algunas de las grandes líneas del debate sobre este problema. **Roman Jakobson** planteaba el problema de la manera siguiente: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la 'literaturidad', es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria" (1921, 11). Los críticos literarios y los historiadores de la literatura, pretendía, utilizaban la vida personal del autor, la psicología, la filosofía, en vez de vislumbrar una ciencia literaria. "Si los estudios literarios quieren convertirse en una ciencia —declara **Jakobson**— han de reconocer el *procedimiento* (*priëm*) como a su 'personaje' único. Después, la pregunta principal es la de la aplicación, la de la justificación del procedimiento."

Por lo tanto, la cuestión de la literaturidad sirve para atraer la atención sobre las estructuras que serían esenciales en las obras literarias y, en cambio, no serían esenciales en otras obras. Estudiar un texto como texto literario en vez de valerse de él como documento biográfico o histórico, o incluso como declaración filosófica es, para el analista, concentrar su atención en el empleo de algunas estrategias verbales. Los formalistas planteaban "como afirmación fundamental que **el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia**" (Eichenbaum, 1927, 25). El problema esencial consiste en encontrar particularidades específicas de las obras literarias que sean lo suficientemente generales para manifestarse en la prosa así como en la poesía.[1] Esta literaturidad posee tres rasgos fundamentales: 1] los procedimientos del *foregrounding* (puesta de manifiesto) del propio lenguaje; 2] la dependencia del texto respecto de las convenciones y sus vínculos con otros textos de la tradición literaria, y 3] la perspectiva de integración composicional de los elementos y los materiales utilizados en un texto.

En lo que se refiere al primer punto, el formalista ruso **Shklovski** declara que "la lengua poética difiere de la lengua prosaica (cotidiana) por el carácter perceptible [*oshchutimost*] de su construcción" (Eichenbaum, 1927, 32). Para el checo **Mukařovsky**, uno de los fundadores de la escuela de Praga que se sitúa en la continuidad del formalismo ruso, el lenguaje poético no se define por su belleza, ni por el ornamento, ni por la afectividad, ni por su carácter metafórico, ni por su singularidad, sino por *la puesta de manifiesto* (*aktualisace, fore-*

[1] Así, Jean-Paul Sartre responde a la pregunta *¿Qué es la literatura?* estableciendo una separación entre la prosa, que se valdría del lenguaje para decir algo, y la poesía, que trabajaría el lenguaje (1948). Pero los análisis más astutos de novelas hechos por el propio Sartre y por la gran mayoría de los críticos han demostrado que también el novelista trabaja el lenguaje y que por ello no se ha de descartar la prosa de una literaturidad definida en función de la poesía.

grounding) (1977, 3-4). Hay varias maneras de hacer perceptible el lenguaje, de modo que el lector no reciba el texto como un simple medio transparente de comunicar un mensaje, sino que resulte involucrado por la materialidad del significante y otros aspectos de la estructura verbal. La desviación o la aberración lingüística —la creación de neologismos, las combinaciones insólitas de palabras, la elección de estructuras no gramaticales o aberrantes en el plano semántico— son formas de poner de manifiesto que se utilizan sobre todo en poesía, pero que se encuentran también en la prosa, como al principio de ***Finnegans Wake***: "Eins within a space and a wearywide space it was er wohned a Mookse. The onesomeness was alltolonely, archunsitslike, broady oval, and a Mookse he would a walking go." El fin y el resultado de esta especie de puesta de manifiesto forman lo que los formalistas rusos denominan la desfamiliarización (*ostranenie*) o desautomatización del lenguaje, que produce la percepción de signos en tanto que tales. Esto se puede obtener mediante el recurso a diferentes clases de paralelismos y de repeticiones. En el plano del significante, la rima, la asonancia y la aliteración crean el efecto de un objeto muy estructurado como en los versos de **Valéry**:

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons... ("La Dormeuse")

[Durmiente, cúmulo dorado de sombras y de abandonos, / tu reposo temible está cargado de tales dones...]

Los ritmos, regulares e irregulares, las repeticiones de categorías sintácticas que crean paralelismos, todo tipo de estribillos y de estructuras de clausura, hacen perceptible el lenguaje de la literatura. En prosa, la puesta de manifiesto descansa generalmente en otros medios. Las estructuras del relato (paralelismo, reanudaciones y detalles, construcción "escalonada") producen efectos de clausura, y se considera que expresan que se trata de un discurso bien construido en el que cada detalle se ha de tomar en serio. Además, un lenguaje figurativo que exige un esfuerzo de interpretación sirve también para *significar* la literaturidad. En efecto, la imagen literaria (*obraz*) que pretende crear una percepción nueva colocando al objeto en una perspectiva insólita, muchas veces se toma como el elemento más común, el más expandido de la literaturidad. Hasta la novela realista se sirve de imágenes "nuevas" para dar a ver: "los techos de paja, como gorros de pieles encasquetados hasta los ojos..." (**Flaubert**, *Madame Bovary*). En otro plano, la perspectiva narrativa elegida es la que va a actualizar el efecto de desfamiliarización: en [illegible] de Tolstoi, el relato lo cuenta un caballo y es por ello por lo que los objetos se vuelven singulares gracias a esta percepción inusitada y a la tematización del lenguaje de la representación;

el narrador observa, por ejemplo, que las palabras "*mi* caballo", cuando se refieren a él, le parecen tan extrañas como "*mi* tierra", "*mi* aire" y "*mi* agua".

Poner de manifiesto los signos lingüísticos y los medios de representación puede hacer de la literatura una crítica de los modelos semióticos mediante los que tenemos la costumbre de hacer el mundo inteligible. Así pues, el *nouveau roman* ha sido alabado por su crítica de los modelos novelescos tradicionales, tales como los del personaje y el del principio de causalidad, mediante los que interpretamos el mundo sin casi saberlo, lo mismo que la poesía ha tratado muchas veces de romper las asociaciones que se considera "normales".

Pero hay una reserva que hacer con respecto a la literatura como desfamiliarización. En el plano lingüístico, el efecto "literatura" se destaca no sólo por figuras o combinaciones insólitas, sino también por un lenguaje "elevado" que consiste en parte en utilizar fórmulas que han perdido toda su fuerza innovadora: "the azure vault of heaven" se percibe de inmediato como literario porque el empleo del adjetivo activa en el lector una idea de la literatura en tanto que enunciación elegante y perifrástica de sentimientos elevados. Decir "cuarenta velas" en vez de "cuarenta navíos" es una figura literaria convencional. Cada lengua posee algunas palabras y construcciones que pertenecen a un lenguaje arcaico y elevado y que señalan que se tiene que ver con la literatura, aun cuando la parodia o la destrucción de este mismo lenguaje sea también discurso literario.

No obstante, nos exponemos a un importante obstáculo cuando tratamos de limitar el efecto de literaturidad de un texto a la presencia de un repertorio de procedimientos lingüísticos, pues todos estos elementos o procedimientos pueden encontrarse en otra parte, en textos no literarios. El propio [illegible] reconoce que "las aliteraciones y otros procedimientos eufónicos son utilizados... por el lenguaje cotidiano hablado. En el tranvía se escuchan bromas basadas en las mismas figuras que la poesía lírica más sutil, y los chismes a menudo están compuestos de acuerdo con las leyes que rigen la composición de las novelas cortas..." (1973, 114). El hecho de que un discurso haga perceptible su lenguaje no basta para hacernos aceptar que tenga que ver con la literatura. El discurso publicitario, los juegos de palabras y los errores de expresión nos hacen reaccionar al lenguaje sin que por ello creen literatura. **Jakobson** indica una vía de reflexión en su célebre diferenciación de las seis funciones del lenguaje cuando define la función poética del lenguaje como "una focalización en el mensaje en cuanto tal" (1960, 353).

¿Qué quiere decir esto? Esta definición retoma en parte la noción tradicional de que el objeto estético tiene un valor en sí, no está sometido a fines utilitarios cualesquiera, sino que posee lo que **Kant** en su *Crítica del juicio* denomina "la finalidad sin objetivo" (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*). Libre de las limitaciones de los discursos cotidianos, históricos y prácticos, la obra literaria

se sitúa de otra manera (como lo veremos más adelante) y puede producir ambigüedad, puede constituirse como estructura autónoma ligada al ejercicio de la imaginación del autor y del lector. Esta libertad es la que pone en juego algunas ideas rectoras de la literaturidad: la idea, por ejemplo, de un discurso polivalente, en donde todos los sentidos de una palabra (sobre todo las connotaciones) pueden entrar en juego, o la de un discurso portador de un sentido oculto, indirecto y suplementario, que sería el sentido más importante.

Así pues, contemplamos más de cerca la noción de la función poética del lenguaje como el acento en el lenguaje por su propia cuenta. No debe comprenderse tal cosa como una autonomía, sino como una relación específica con los otros elementos constituyentes de la situación lingüística. Si doy cita a un amigo a la seis de la tarde de mañana en un determinado café, lo que es esencial es que, ante todo, el mensaje sea emitido con seriedad por mí y vaya destinado a él personalmente, es decir, que no se trate de una broma, ni de un ejemplo gramatical, que el mensaje no esté destinado a nadie más, y que la hora y el lugar de la cita estén fijados en referencia a un contexto geográfico y temporal en el que nos situamos. La forma de la frase y las palabras específicas de las que me sirvo son menos importantes, como también lo son sus relaciones con otras invitaciones emitidas por mí y por otras personas antes de ésta. En cambio, en un poema, como "Inviting a friend to supper" del poeta inglés Ben Jonson, lo que se produce es todo lo contrario: aquí, lo que más importa es la estructura de las imágenes y de los ritmos en el texto; el contexto en el que se inscribe el mensaje es el de un género literario, un cierto lirismo de lo cotidiano, del que se desprende, en el tono y en el movimiento del poema, una visión de los valores que sostienen el modo de vida que se evoca. Shklovski habla de la literatura como del "camino en el que el pie siente la piedra, el camino que regresa sobre sí mismo" (1919, 115). La obra no está dirigida a un fin, pero esto no quiere decir que carezca de determinaciones. En realidad, la obra se refiere a sus propios medios, es decir que la puesta de manifiesto del lenguaje en un texto literario es una manera de desprenderlo de otros contextos (el momento y las circunstancias prácticas de la producción del enunciado), de hacer del acto de lenguaje que el texto pretende cumplir (como la invitación) un procedimiento literario y situarlo en un contexto de textos y de procedimientos literarios.

Volvemos ahora, por lo tanto, a las afirmaciones de Jakobson para quien los estudios literarios han de hacer del procedimiento su personaje único: cualquier discusión que se centre en la literaturidad no considerará el procedimiento como un medio de expresar un mensaje cualquiera, sino como el protagonista, el sujeto del discurso literario.

A un determinado nivel, el texto nos cuenta una aventura puramente literaria (formal). Entonces nos hemos de preguntar: ¿qué hace aquí este encabalgamiento? ¿En qué se convierte el soneto? ¿En qué consisten las combinaciones de las imágenes y cuáles son sus efectos? En vez de tratar un elemento formal —la forma del soneto, por ejemplo— como un medio para expresar la visión de un amante, se puede contemplar este contenido como el medio de explorar o de hacer avanzar o desviar el soneto. Este aspecto de la literaturidad, que tiende a aislar el texto de los contextos prácticos e históricos de su producción, redefine, por oposición, el contexto como el contexto específico de la literatura. En este contexto, escribir es inscribirse en la tradición literaria, y se ha de explicar las obras de acuerdo con esta única perspectiva.

Toda obra literaria se crea en referencia y en oposición a un modelo específico que proporcionan otras obras de la tradición. Las obras están determinadas por estructuras convencionales —por ejemplo, los procedimientos para establecer la intriga. Shklovski demuestra que "la convencionalidad mora en el meollo de toda obra literaria puesto que las situaciones están libres de sus relaciones cotidianas y se determinan según las leyes de una trama artística dada" (1919, 118). Como lo hemos indicado, la forma de la obra está determinada por las formas literarias preexistentes.

En la medida en que la literatura, en sus vínculos con otros discursos literarios, es un comentario o una reflexión sobre la literatura, esto nos ayuda a ver el papel de las estructuras lingüísticas y retóricas de las que hemos tratado anteriormente en nuestro análisis de la literaturidad como puesta de manifiesto del lenguaje. Hemos constatado que el *foregrounding* apenas puede llegar a ser un criterio suficiente de lo literario puesto que hay repeticiones y aberraciones también en otros textos. Es más bien el modo de *integración* de estas estructuras —es decir, el establecimiento de una interdependencia funcional y unificadora de acuerdo con las normas de la tradición y del contexto literario— lo que caracteriza a la literatura. Son tres los niveles o los tipos de integración que hay que contemplar.

En un primer nivel, está la integración de las estructuras o de las relaciones que, en otros discursos, no tienen función alguna. Cuando doy una cita, en la forma de mi mensaje se puede ignorar una asonancia, una aliteración o un paralelismo. Precisamente porque el texto literario no es un discurso que comunique informaciones prácticas, sino porque está vinculado a una situación de comunicación diferida en la que reina la convención de la importancia de los detalles y de las estructuras lingüísticas, significa en varios registros. En un poema, cualquier paralelismo plantea la cuestión de las relaciones semánticas entre sus componentes. Allí donde domina la ficción poética del lenguaje, "la similaridad se convierte en el procedimiento constitutivo de la secuencia" (Jakobson, 1960, 358) —procedimiento constitutivo a la vez para el autor, que escoge y reúne los elementos en virtud de la similaridad cualquiera (fonológi-

ca, morfológica, sintáctica o semántica), y para el lector, que debe considerar en qué medida una especie de equivalencia se transforma en otra. En la "Chanson d'automne" de Verlaine, las repeticiones de sonidos y de estructuras rítmicas producen acercamientos en los niveles semántico y temático:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone

[Los largos sollozos / de los violines / del otoño / hieren mi corazón / con una languidez / monótona]

El resultado de esta estructuración —efecto propiamente literario— consiste en hacer funcionar la capacidad del lenguaje para producir pensamiento. Las comparaciones crean la idea, por ejemplo, de un otoño relacionado con los violines, y la idea de una relación entre la languidez de la estación, los sollozos y quizás los vientos violentos que puedan gemir como violines. En suma, la primera clase de integración es la producción de efectos semánticos y temáticos mediante estructuras formales.

La integración a segundo nivel es la de la obra de arte completa: la convención por la cual la obra literaria ha de ser un todo orgánico (Ingarden, 1931) y el que, en consecuencia, la labor de la interpretación consista en buscar y demostrar esta unidad, es una de las nociones fundamentales de la literaturidad. Los formalistas rusos hablan de "la dominante" que se presenta en forma de un elemento o de una estructura unificadora (a veces una figura, como el quiasmo) localizable en todos los niveles (Jakobson, 1973, 145). Pero es bastante poco frecuente encontrar un solo motivo que encarne la unidad de este modo. Lo esencial es que se suponga esta unidad y engendre un esfuerzo para percibir cómo un momento o un elemento del texto puede relacionarse con otros, transformarlos, incluso oponerlos, y crear una estructura de conjunto. Este aspecto de la literatura se pone de manifiesto de manera sorprendente en textos de apariencia fragmentaria que exigen un esfuerzo especial del lector. "Papyrus", de Ezra Pound, consiste en tres versos fragmentarios:

Spring...
Too long...
Gongola...

[Primavera / Demasiado tiempo / Gongola]

Las convenciones de la literaturidad incitan a los lectores a conferir una totalidad formal a este texto y a otorgar una significación a las "ausencias" que se revelan en él. Si tomamos "Gongola" como un nombre propio y si suponemos una relación entre Gongola y el que habla, las lagunas del poema acaban funcionando como signos de la ausencia, de la carencia —sobre todo en la primavera.

No es que siempre se encuentre la unidad que se busca, pero la suposición de la unidad hace que aparezcan tensiones y hasta contradicciones entre los elementos o entre las estructuras a diferentes niveles. "El lenguaje de la poesía es el lenguaje de la paradoja", declara un representante ilustre del *new criticism* norteamericano (Brooks, 1947, 3): la literatura, mediante el juego de las connotaciones y la presentación irónica de los discursos (los discursos cotidianos y los discursos de la literatura anterior), hace que se sienta hasta qué punto toda reducción a una posición o a una visión monológica se basa en simplificaciones. El lenguaje de la poesía procura los medios para el cuestionamiento de proposiciones simplistas. Cuando, por ejemplo, se trata de definir la relación entre las dimensiones constatativas y performativas del texto —la relación entre lo que él dice y lo que él hace—, es frecuente tropezarse con dificultades. Un ejemplo célebre: el verso del poeta norteamericano Archibald MacLeish, a menudo citado por el *new criticism*, "A poem should not mean but be" ["Un poema no ha de significar sino ser"], contrapone ser y significar y, a través de ello, significa: hace que se vea que la oposición entre ser y significación es más complicada de lo que se suponía de entrada.

Pero es la presunción de la unidad —este segundo nivel de integración— la que hace que surjan las disonancias y se produzcan muchos efectos literarios de este género.

En un tercer nivel de integración, la obra significa mucho en relación con el contexto literario: en su relación con los procedimientos y las convenciones, con los géneros literarios, con los códigos y modelos por los que la literatura permite a los lectores interpretar el mundo. En este nivel, el texto literario ofrece siempre un comentario sobre una lectura implícita (Iser, 1972) o puede ser interpretado como una alegoría de la lectura, una reflexión sobre las dificultades de la interpretación (De Man, 1979). La posibilidad de leer un texto literario como una reflexión sobre su propia naturaleza y sobre la de la literatura hace de la literatura un discurso autorreflexivo, un discurso que, implícitamente (a causa de su situación de comunicación diferida), cuenta algo interesante sobre su propia actividad significativa. Esto no quiere decir que el texto se explique enteramente o se domine plenamente: al contrario, las investigaciones recientes indican que hay siempre aspectos del funcionamiento del texto que escapan a la reflexión o a la definición. En este sentido, el tema profundo de la literatura siempre es la imposibilidad de la literatura, esta persecución del ab-

soluto literario cuyo resultado es en cierta manera el fracaso (Blanchot, 1955). Pero para volver a las fórmulas más familiares que traducen la práctica mediante la cual los autores buscan renovar y hacer progresar la literatura, ésta es una crítica de la literatura —de la noción de literatura que ella hereda—, y en esto, la literaturidad es un tipo de reflexividad.

El actual debate sobre la *literaturidad* oscila entre una definición de las propiedades de los textos (de la organización del texto) y una definición de las convenciones y de los presupuestos con los que se aborda el texto llamado literario. Estas dos perspectivas no son en modo alguno idénticas y tampoco se puede suponer que estén en contradicción. En realidad, la naturaleza del lenguaje y de los fenómenos culturales exige esa alternancia de perspectivas: sólo en relación con un conjunto de convenciones, en uno u otro nivel, es como una serie de marcas o una secuencia sonora están dotadas de propiedades. No obstante, esta alternancia de perspectivas crea problemas para una delimitación de la literatura. Por una parte, está claro que la noción de literaturidad es una función de las relaciones diferenciales del discurso literario y de otros discursos, más que una cualidad intrínseca. Si se toma un fragmento de prosa periodística y se dispone en una página en forma de poema, vemos surgir algunas cualidades que están en el texto, pero que son una función de las nuevas convenciones que se aplican a él:

Hier sur la Nationale sept
Une automobile
Roulant à cent à l'heure s'est jetée
Sur un platane
Ses quatre occupants ont été
tués.
(Genette, 1969, 150)

[Ayer, en la carretera nacional siete / Un automóvil / A cien por hora se estrelló / Contra un plátano / Sus cuatro ocupantes resultaron / Muertos.]

Los diversos datos cambian de carácter. "Ayer" ya no se relaciona con una sola fecha sino con todos los ayeres y, en consecuencia, connota un acontecimiento frecuente, no extraordinario. "Se estrelló" adquiere nueva fuerza, como si el coche tuviera una voluntad, y se escucha lo "aplastado" del plátano. El estilo de reportaje y la escasez de detalles pueden incluso indicar una actitud de resignación. A otro nivel, se podría encontrar en la elección del tema un comentario sobre el lirismo hoy, en el que la tragedia adquiere esta forma banal. Estas interpretaciones literarias son el resultado de una orientación crítica que contempla este discurso como si fuera literatura. Precisamente porque esto es posible, es necesario reflexionar sobre qué es la literaturidad.

Pero, por otra parte, cada vez que se identifica una cierta literaturidad, se constata que estos tipos de organizaciones se encuentran en otros discursos, hasta cuando no se trata este discurso como si fuera literatura. Jakobson mismo cita como ejemplo de la función poética del lenguaje un lema norteamericano de la campaña presidencial del Eisenhower en 1954, *I like Ike* ["Me gusta Ike"]: hay aquí una repetición paronomástica muy acentuada en la que el sujeto del gusto y el objeto del gusto están enteramente envueltos por el acto de gustar (*Like* contiene *I* e *Ike*), como si fuera inevitable, inscrito hasta en la lengua, que "I like Ike" (1960, 357). Hemos de observar que toda una serie de investigaciones teóricas actuales —en campos tan diferentes como la antropología, el psicoanálisis, la filosofía y la historia— han encontrado una cierta literaturidad en los fenómenos no literarios. Los estudios de Sigmund Freud y de Jacques Lacan han demostrado, por ejemplo, el papel constitutivo en el funcionamiento de la psique de una lógica de la significación que donde más directamente se observa es en la poesía. Jacques Derrida demuestra la centralidad ineludible de la metáfora en el discurso filosófico. Claude Lévi-Strauss describió una lógica de lo concreto que actúa en los mitos y en el totemismo, lógica que resulta parecida al juego de oposiciones (macho / hembra, terrestre / celeste, moreno / rubio, sol / luna) de la temática literaria. Es como si cada procedimiento y cada especie de estructura que pudieran parecer esencialmente literarios, se encontraran también en otros discursos. Esta constatación sería desesperante si el objetivo de las investigaciones sobre la naturaleza de la literatura consistiera únicamente en distinguir la literatura de lo que no lo es, pero en la medida en que la finalidad consiste en identificar qué es importante en la literatura, la búsqueda de la literaturidad nos muestra hasta qué punto la literatura puede iluminar otros fenómenos culturales y revelar mecanismos semióticos fundamentales.

La otra concepción de la literaturidad, representada por viejos lemas como la fórmula de Sir Philip Sydney según la cual "el poeta no afirma nada y por lo tanto no miente", pone el acento en una relación particular del discurso literario con la realidad: estas proposiciones se refieren a personas y a acontecimientos imaginarios más que históricos. Este camino no logra captar el criterio distintivo de la literatura puesto que en el discurso hay otras instancias de la ficción. Enunciados que pertenecen a la lingüística y a la filosofía ponen en escena personajes ficticios —*Le roi actuel de la France est chauve, John is eager to please* [El rey actual de Francia es calvo, John está ansioso por agradar]— como lo hacen toda parábola y todo escenario hipotético. Pero estas observaciones no desautorizan la importancia de los esfuerzos para definir la relación de la literatura con la realidad. La ficcionalidad no se limita a personajes, situaciones y acontecimientos imaginarios. No es únicamente que Anna Karenina, don Quijote y Hans Castorp no existan; el "yo" de un poema no designa tampoco a un indivi-

duo empírico en un momento dado, sino más bien a un sujeto creado en y por el poema: "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans", el primer verso de "[redacted]" de [redacted], no es una proposición sobre el [redacted] que compuso *Les fleurs du mal*. En este sentido, la obra literaria es un acontecimiento semántico: proyecta un mundo imaginario, que abarca a los narradores y a los lectores implícitos. Pero esta concepción de la literatura como ficción no es del todo exacta, puesto que las obras literarias también ponen en escena realidades históricas y psicológicas —Napoleón, la ballata de Waterloo, las condiciones de trabajo de los obreros en las minas, el sentimiento de celos de un niño mimado, etc. Podemos entonces decir que la obra se refiere a un mundo posible entre varios mundos posibles más que a un mundo imaginario. Para exponer mejor las implicaciones de esta ficcionalidad, algunos teóricos, en vez de decir que la obra se refiere a un mundo de ficción, pretenden que el acto de referencia es en sí ficticio. Como acto de lenguaje, la obra literaria es una imitación de un acto de lenguaje "serio", en el que el locutor es responsable de las proposiciones que emite, de las promesas que ha hecho, etc. Desde esta perspectiva, la ficción se entiende en relación con el "discurso natural" o no ficticio al que imita.[2] "La ficcionalidad esencial de las obras de arte literarias no se ha de descubrir en la no realidad de los personajes, objetos y acontecimientos a los que aquéllas se refieren, sino en la no realidad del propio acto de referencia" (Smith, 1978, 11). Así pues, en una novela, es el acto de narrar los acontecimientos, de describir a los personajes y de referirse a los lugares el que es ficticio. La novela representa el acto de alguien que describe, que cuenta hechos, etc. La mímesis de la literatura no consistiría tanto en la imitación de los personajes y de los acontecimientos como en la imitación de los discursos "naturales", de los actos de lenguaje "serios". Las novelas serían las instancias ficticias de diversos tipos de libros —crónicas, diarios, memorias, biografías, historias y hasta colecciones de cartas. El novelista "hace ver que *escribe* una biografía, pero lo que hace es *fabricar* una" (Smith, 1978, 30). El teórico español [redacted] va todavía más lejos cuando pretende que los signos llamados lingüísticos de una obra en realidad son imitaciones ficticias, y no verdaderamente lingüísticas, de los signos propiamente lingüísticos (1981, 81).

[2] Observamos una situación peculiar en la que los teóricos de la literatura o de la literaturidad como ficción definen la literatura como imitación de un discurso no ficticio, y los analistas de los discursos no ficticios (el relato de la historia, por ejemplo) muestran que hay que comprenderlos en relación con el discurso literario. La inteligibilidad de la historia no dependería de una causalidad científica, sino de la manera en que los elementos del relato se suceden y se vinculan para formar un todo según los modelos de los géneros literarios. Éste es otro ejemplo de un campo en el que los discursos no literarios funcionan según estructuras y procedimientos que se manifiestan más explícitamente en la literatura.

Hay novelas que efectivamente "hacen ver" que son biografías o colecciones de cartas, o que ponen en escena a un personaje que simula contar su vida, pero en el caso de la mayor parte de los textos literarios, la ficcionalidad no es en modo alguno la cualidad esencial que distingue a una novela de una biografía. [redacted] pretende que al escribir *La muerte de Ivan Ilich* [redacted] "*hace ver* que escribe una biografía, pero fabrica una", mientras que al contrario [redacted] no simula para nada. Lejos de fabricar un escrito que parezca una biografía, [redacted] se vale de procedimientos que serían ilegítimos en una biografía y que son propios de la novela. [redacted] está descrito en tercera persona y, no obstante, vemos el mundo según su punto de vista, y seguimos la vida interior del protagonista en el momento de su muerte. [redacted] (1968) distingue la literatura de los demás discursos por la capacidad que tiene aquélla de presentar un mundo, incluida la experiencia interior, desde el punto de vista de un personaje que está representado en tercera persona. El indicio de esta literaturidad es un tipo de frase propiamente literaria, "Morgen war Weihnachten" [Mañana era Navidad], en la que los elementos deícticos (mañana, ayer, aquí, allá, ustedes) están definidos en relación con una subjetividad (del personaje) que está situada en el pasado más que en el presente de la enunciación. [redacted] se refiere también a modos de discurso de la ficción que no son la imitación de un acto cotidiano supuestamente "real" (1981, 104). Así pues, hay buenas razones para concluir que la literatura no es una imitación ficticia de los actos de lenguaje no ficticios y "serios", sino un acto de lenguaje específico, por ejemplo, el de contar una historia.

Por esta vía llegamos a una conclusión que se ha abordado al comienzo por otra vía: que el discurso literario, para poseer condiciones de enunciación diferentes a las de otros actos lingüísticos, se relaciona con condiciones específicas. Pero ¿cuáles son estas condiciones y, en particular, cuál es la relación entre estos actos de lenguaje del relato literario y los del relato no literario? Pregunta esencial para una literatura vinculada a la ficcionalidad. [redacted], quien se opone a la idea de un lenguaje literario distinto, insiste en la importancia que tendría contemplar las narraciones literarias como miembros de una clase de "textos narrativos de exhibición" [*narrative display texts*], clase que abarcaría a todo relato de acontecimientos presentados como insólitos, interesantes, destinados a divertir, y en los que se consideraría que el destinatario reconoce que la pertinencia del relato no está en las informaciones que éste propone, sino en el hecho de que sea "contable" [*tellable*] (1977, 148). En esta clase, los relatos literarios se benefician de los mecanismos de la selección —edición, crítica literaria, enseñanza— que crean, frente a estos relatos, "un principio de cooperatividad hiperprotegida" [*hyper-protected cooperative principle*] y permiten al lector imaginar que puede resultar de ello una comu-

nicación interesante. Para comprender este principio de cooperatividad, hay que hacer notar que se presupone una cooperación que es la que sostiene y hace posible la comunicación común: así pues, en general se presupone que nuestro interlocutor se coloca en una actitud de cooperación y que su respuesta será pertinente con respecto a la cuestión planteada (si me invitan al cine y yo contesto "hace buen día", el principio de cooperatividad nos autoriza a tratar de encontrar la pertinencia de esta respuesta). En nuestras relaciones cotidianas, a veces decidimos muy apresuradamente que los detalles y las digresiones del relato que alguien nos hace no son pertinentes y que nuestro interlocutor viola el principio de cooperatividad. Pero en literatura, este principio está "hiperprotegido", en el sentido de que presuponemos la pertinencia y el valor de los momentos oscuros, aberrantes y digresivos. Cuando el relato literario parece que no obedece a las reglas de la comunicación eficaz, es que está al servicio de una comunicación diferente e indirecta. Habría que acumular una inmensa suma de incomprensiones y de frustraciones frente a un texto para hacernos decidir que no hay gestión de comunicación cooperativa, pues en literatura hasta la impertinencia de los detalles puede ser un componente significativo del arte. En suma, lo que distingue a *Muerte en Venecia* del relato de la muerte de un tío que haría un amigo es sobre todo que tenemos buenas razones para suponer que el primer relato será rico, complejo, "valdrá la pena" escucharlo o leerlo, tendrá una unidad y demás propiedades de la literaturidad de las que nos hemos ocupado anteriormente.

Por lo tanto, vemos que una discusión sobre la ficcionalidad y los actos de lenguaje literarios nos lleva a estas presuposiciones de la literaturidad que nos hacen buscar y encontrar en la obra una organización compleja e intensa del lenguaje. Esto no quiere decir que hayamos resuelto el problema de la literaturidad; no hemos encontrado un criterio distintivo y suficiente que la pueda definir, lo cual significa simplemente que todas las búsquedas que apuntan a aislar los elementos y las convenciones determinantes para producir literaturas coinciden y proponen juntas vías importantes para los estudios literarios.

3

Extensión e incertidumbre de la noción de literatura

RÉGINE ROBIN

En retrospectiva, podemos imaginarnos que en la época en que Lukács era una autoridad indiscutible en el campo de la reflexión literaria, o cuando los modernistas, batallando contra él, ponían en primer plano las estructuras formales, de lenguaje, o la intensidad de la expresión, todos sabían más o menos lo que representaba "la literatura". La literatura tenía, si bien no una definición precisa, por lo menos un objeto, cierto es que conflictivo, métodos de acercamiento, un estatuto y una función en la formación cultural y en la formación de la memoria colectiva y del imaginario social.

La literatura era ante todo "los clásicos", las obras consagradas, que habían entrado en el Panteón de la consagración y habían desafiado los años, las modas y las diferentes escuelas de crítica. La literatura era también el conjunto de las "bellas letras" contemporáneas, obras del círculo restringido, diría P. Bourdieu (Bourdieu, 1971, 1977), legitimadas por el capital simbólico de su autor, por los procedimientos formales o de lenguaje de su puesta en texto o, en otra perspectiva, por el alcance universal de su "mensaje", siempre implícito, lejos de las puestas en discurso (y aquí yo diferencio fuertemente puesta en texto literario y puesta en discurso) de la "publicística". Todas estas obras forman parte de la "literatura" porque en ellas se inscribía la "literaturidad", término que los formalistas rusos introdujeron al abordar los textos literarios para captar con cierta aproximación la especificidad y hasta la esencia de lo literario en los "procedimientos" de lenguaje y formales de la escritura.

Una gran sospecha recayó sobre la claridad de estas afirmaciones. Todo fue cuestionado. El rodillo compresor de la "cultura de masas" contribuyó ampliamente a romper la certidumbre de las fronteras del objeto literario. Recordemos aquel texto premonitorio de W. Benjamin (Benjamin, 1955) en el que se denuncia la pérdida de "aura" de las obras artísticas a causa de su reproductibilidad. En el momento actual, las nuevas tecnologías han dado a luz nuevas formas culturales, nuevas imágenes, nuevas formas de participación interpersonales o grupales: el rock en todas sus formas, los video-clips, la publicidad

generalizada, la práctica del zapping, los juegos de representación (*Señores y dragones*, para no citar más que uno de los más difundidos) y la telemática, representada en Francia por la minitel, cuyo éxito es prodigioso. Se trata de una cultura de lo efímero, de la simultaneidad, de lo inacabado, del flash, del spot, del clip, del flux, del directo o del seudodirecto, que aísla al individuo en las múltiples formas y procesos que G. Lipovetsky ha denominado "[illegible]" (Lipovetsky, 1983); cultura que constituye el común posmoderno de la cotidianidad.

Todo esto ha creado un nuevo imaginario, un imaginario numérico (*Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1987), irónico, lúdico y kitschizado.

Mucho antes de la intrusión masiva de los nuevos medios electrónicos, la literatura canónica había sido impugnada por la intrusión de lo "popular" o de lo "común" en el cuestionamiento literario. [illegible] desempeñó en esta impugnación un papel de primer orden. Contra los formalistas, él sostuvo que la palabra común ponía en acción los mismos procedimientos que la palabra poética, los mismos juegos metafóricos, el mismo ludismo, pero que lo que las diferenciaba tenía que ver con su función pragmática y social y con su recepción (Bajtin en Todorov, 1982, 181-215). Este autor demostró que lo carnavalesco de algunas obras literarias, en particular en [illegible], no podía pensarse sin hacer surgir toda la importancia de la cultura popular de la época, sus tradiciones orales y sus propias prácticas de lenguaje y de sociabilidad (Bajtin, 1970). Nada de cultura culta, nada de literatura digna de este nombre que no reinscriba, aun sin saberlo, una inmensa herencia popular, cierto que en vías de desaparición y de folklorización y recuperada en lo sucesivo por algunas de las obras literarias más legitimadas.

[illegible] también acentuó la heterogeneidad de la forma novelesca. En ella se inscribían múltiples sociolectos y registros de lenguaje, en la heterología de los diálogos y de las diversas formas del discurso referido (Bajtin, 1978).

Mucho antes de esta alteración del objeto literario, algunas formas de la primera cultura de masas (al tener la primacía absoluta de los medios electrónicos) ya se habían labrado un lugar selecto en el nivel del amplio círculo de la institución literaria, conquistando un nuevo público urbano entre las mujeres y las capas nuevas procedentes de la industrialización y de la saga de los diversos éxodos rurales. Se trata del inmenso terreno de lo que más tarde tomará el nombre de "paraliteratura", géneros desvalorizados en la institución: de la novela llamada popular o populista, de la novela policiaca a la novela de espionaje y a la novela de aventuras, pasando por la ciencia ficción, por no aludir a la "literatura industrial" tipo "Arlequín" (*Pratiques*, 1986).

Esta producción desvalorizada es no obstante la más leída, y la literatura del círculo restringido se ha visto obligada a reapropiársela en la parodia del kitsch,

en el desplazamiento, la ironización, en todas las formas de segundo grado. Por otra parte, [illegible] mostró que muchos escritores que al cambio del siglo se habían lanzado a una carrera de "novelista popular", habían hecho sus primeras armas en el círculo restringido sin gran éxito. Estos escritores trasladaron al círculo amplio algunos hábitos de escritura y de narración que habían adquirido en el círculo reducido. Esto prueba como mínimo que no hay compartimientos estancos entre los géneros, ya estén éstos legitimados o desfavorecidos en el plano de su estatuto institucional. De ahí esta sospecha con respecto a la literatura y esta nueva mirada de la literatura sobre sí misma.

Cuestionamiento asimismo procedente de otra dirección: la de la contaminación de lo novelesco por los discursos filosóficos ([illegible]s, 1987), los panfletos ([illegible], 1982), el discurso político e ideológico, las tentativas en los años veinte y treinta de escritura de novelas proletarias ([illegible], 1985) y hasta los avatares del "realismo socialista" ([illegible], 1986) y de todo el sector de lo que fue denominado, para descalificarlo, "novela de tesis" ([illegible], 1983).

Esto no quiere decir que el texto literario estuviera desprovisto de funcionamientos y de efectos ideológicos, de intrusiones de autor o de personajes deleznables o, por el contrario, portavoces, pero estos efectos seguían siendo la mayor parte del tiempo implícitos, ficcionalizados, puestos en imágenes o integrados a una intriga psicológica que digería el "exceso" de lo digresivo o del discurso social en lo que éste tenía de amenazante o de demasiado proliferante. Con la intrusión masiva del género mencionado anteriormente, las proporciones se invierten. De [illegible] y de [illegible] (la gran tradición de la novela vienesa) a la otra tradición, completamente desvalorizada en la actualidad, la de la novela soviética, toda una literatura impugna una determinada concepción del género, hace retroceder sus bordes, la inserta en una interdiscursividad generalizada, sin que "lo novelesco" ocupe el primer lugar.

En el momento actual, la eclosión del objeto literario es tal que su sectorización ha pulverizado todos los etnocentrismos de la legitimidad. Ya no hay *una* literatura, ya provenga del círculo amplio o del círculo restringido. A partir de ahora hay objetos particulares y cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario.

La escritura femenina sería uno de estos nuevos objetos, ya se piense a ésta en términos de escritura de mujeres que empiezan a entrar masivamente en el campo literario, o se piense en términos más teóricos, como lo "femenino" en la lengua y en la creación, independientemente del sexo biológico (Didier, 1981; Bal, 1985; Suleiman, 1986). En este caso, lo que se impugna es toda una mirada sobre la escritura, mirada formal y mirada sociológica, que podría legítimamente poner a [illegible] antes de [illegible] en una nueva jerarquía de puntos de vista, de prioridades y de lecturas.

Sucedería lo mismo con una relectura negra norteamericana o tercermundista del fenómeno literario que acentuaría la tradición oral, el mito y su reapropiación, los sociolectos populares o las diferentes formas de heteroglosia y de la dominación en la lengua y por la lengua, y que pondría de este modo en primer plano a otras formas narrativas y otros códigos de lectura (Achiriga, 1973; Irele, 1981; Moumlis, 1984).

Estallido del objeto, por último, mediante la intervención del lector y de la lectura, de la recepción, en el análisis del fenómeno literario. De H.R. Jauss (1978) a W. Iser (1974), pasando por U. Eco (1979) y S. Suleiman (Suleiman y Grossman, 1980), se ha formado un nuevo terreno que ya no mira a la literatura desde el ángulo de la creación o del biografismo, o del texto por el texto, que ya no la mira desde el ángulo de la relación del enunciador con los narradores, sino que la contempla en el plano sociológico de los lectores reales, de los actos de lectura reales, pudiendo modificar totalmente el estatuto del texto, las intenciones del autor: lecturas disidentes, subversivas o simplemente ignorantes de los códigos de intertextualidad y de los distanciamientos; lecturas que leerán en primer grado la antifrase y la ironía, que leerán en segundo grado el más grave de los mensajes, que leerán en la denotación todo el arsenal connotado de una memoria colectiva o que, a la inversa, buscarán sentidos tras el sentido, precisamente allí donde no hay nada que buscar. Desde este punto de vista, un poco por doquier, la institución escolar ha ido a la quiebra, ella que era la que organizaba las guías del saber leer y del saber cómo descifrar. Aquí, una vez más, la cultura de masas, en una gran distinción y una gran ecualización de los puntos de vista, ha nublado las pistas que daban acceso, en la univocidad, al objeto literario.

¡Estallido del objeto, pero también de los métodos!

Es cierto que siempre ha habido una pluralidad de métodos de análisis de los textos literarios más allá de las modas. Lo que hay que destacar, sin embargo, es que la mayor parte de los métodos en vigor pueden aplicarse a no importa qué objeto discursivo y no afectan en nada la especificidad del texto literario.

Cuando V. Propp analiza el cuento popular ruso, forma codificada de la cultura popular y del folklore (Propp, 1970), dista mucho de sospechar que va dar a luz a la semiótica greimasiana, tan impositiva en el campo del análisis literario (Greimas, 1970, 1976, 1979). El modelo actancial, aun refinado en sumo grado, se presta a todo, no sólo al análisis de la novela, sino también al análisis de recetas de cocina (Greimas, 1979, pp. 157-169), así como al del discurso periodístico o jurídico (Coquet, 1982). En cuanto a los modelos narratológicos tan bien representados por los trabajos de G. Genette (1972) o de R. Barthes (1970), se aplican tanto a Proust como al editorial o al reportaje de prensa (Maldidier/Robin, 1976), como a noticias periodísticas (Petitjean,

1986). No hay nada específico tampoco en las perspectivas fenomenológicas o hermenéuticas ampliamente representadas en la filosofía.

¿Cómo resistiría la literatura en su clausura, y cómo no iban a plantearse los teóricos de la literatura el problema de las fronteras, de la ampliación del campo, o de la muerte de los géneros o del género?

Siempre ha habido un cierto número de textos que han obligado a delimitar lo literario y la ficción en relación con otros géneros discursivos. Así sucede con la autobiografía, los diarios íntimos, las memorias, la biografía en general, algunas escrituras de la Historia y, más recientemente, con los relatos de vida (Chanfrault-Duchet, de próxima publicación).

Si bien estos escritos no son autorreferenciales, si bien remiten, lo mismo que el texto realista, a un hacer creer sobre lo verdadero, sobre el yo, sobre acontecimientos que han sucedido realmente o sobre personas que han vivido en la realidad, no por ello es menos cierto que están atrapados en el orden del lenguaje, irreductible al orden de lo real y que, mediante el lenguaje, están preocupados por un orden textual y discursivo, por una intriga y un relato, como tan bien lo pone de manifiesto P. Ricœur (1983-1985). Están forzados a argumentar.

¿Y quién separaría en Kafka los textos de ficción del *Diario* y de la correspondencia? ¿Qué hacer por ejemplo con la *Carta a mi padre*? A través de esto se ve claramente que el suelo se hunde y que es necesaria una nueva acepción del campo literario.

Si texto y discurso se han de tomar en un mismo paradigma de lenguaje, es forzoso constatar que a la problemática de la "literaturidad" y a la de la "intertextualidad", tan características del texto literario visto en su clausura, hay que agregar a partir de ahora, cuando no sustituir, una problemática de la interdiscursividad que se desplegaría en todos los terrenos de lo social, y que en el plano de un discurso transverso se reemplearía de discurso a discurso, y se inscribiría igualmente bien en las producciones del campo literario como en el discurso político, periodístico o filosófico, etc. Esto es precisamente lo que tratan de hacer los estudios que se centran en la noción de *discurso social* (Robin/Angenot, 1985). En este nivel es en el que la *sociocrítica* adquiere todo su valor y toda su dimensión, puesto que integra a una problemática del discurso social un análisis de la especificidad de los procedimientos para textualizar, definiendo aquello por lo que la textualización se aparta de la simple puesta en discurso. Sin embargo, la sociocrítica no hace esto ni con un pensamiento de lo inefable o del genio, ni siquiera con una concepción de una literaturidad imposible de definir. Lo hace precisamente ampliando la perspectiva y reintroduciendo en ella a la literatura en su amplia red interdiscursiva (véase Duchet, 1979; Gómez-Moriana, 1985; Gros, 1983; Zima, 1985).

Paradójicamente, hay que insistir además en que, en el momento en que la literatura ya no sabe dónde empieza o dónde termina, las ciencias humanas, también en crisis y habiendo perdido la positividad de sus certezas, están fascinadas por las potencialidades de la producción literaria, en particular por la novela, su complejidad, su posible polifonía, las múltiples voces que la recorren y que no siempre son asignables, su permeabilidad a lo dialógico y a la escucha del inconsciente. ¿Ardid de la razón literaria?

Es cuando parece que la literatura se disuelve en lo infinito del discurso, cuando los demás discursos que la circundan y la rodean vuelven a la literatura para extraer este "paradigma de la complejidad" y de la singularidad que las ciencias humanas no alcanzan a pensar ni a formular.

4

Universalidad y comparabilidad

PIERRE LAURETTE

> Muy lejos de percibir la cadena que une a todas las ciencias, no vemos ni siquiera en su totalidad las partes de esta cadena que cada ciencia en particular constituye. Cualquier orden que podamos establecer entre las proposiciones, cualquier exactitud que tratemos de observar en la deducción, se encontrará siempre y necesariamente con vacíos; las proposiciones, en su conjunto, no se sostendrán de inmediato y formarán por así decirlo grupos diferentes y desunidos.
>
> D'Alembert (art. "Éléments des sciences", *Encyclopédie*)

El intento de este ensayo consiste en revisitar algunos conceptos clave y algunas prácticas del *comparativismo* en general. En el debate que permanece abierto sobre la naturaleza, el estatuto y el terreno de los objetos de la literatura comparada, indudablemente es oportuno recuperar estos temas en un contexto cultural más amplio, retomarlos en este vasto conjunto polisegmentario que son las ciencias del hombre y de la sociedad. La universalidad y comparabilidad de los objetos, de los métodos y de la teorías son el punto central del debate en el campo de dichas ciencias y de sus inteligibilidades parciales y muchas veces agregativas. Universalidad y singularidad serían de alguna manera los polos escogidos y extremos del acto de la comparación, polo ideal e inaccesible en el primer caso e inagotable en el segundo. La tendencia y la ambición de generalidad siempre se han hecho sentir en las investigaciones y las estrategias de teorización. En las ciencias del hombre y de la sociedad, esta búsqueda de la generalidad se manifiesta principalmente:

a] en las investigaciones de inspiración *nomotética* que pretenden deducir leyes generales y en el reconocimiento de la existencia de universales cognitivos (por ejemplo, espacio, tiempo, color, etcétera.);

b] en los *modelos estructurales* que pretenden iluminar, por medio de invariantes y de estructuras generales, fenómenos aparentemente disímiles y singulares;

c] en la representación global *diacrónica*, histórica y evolutiva de los fenómenos.

Estas estrategias de teorización que ambicionan la generalización se valen de los tipos clásicos de inferencia (principios deductivos, hipotético-deductivos, principios de implicación) y de la inducción conjetural, amplificadora, reconstructora, en la que la intuición ocupa un lugar cierto. En todo comparativista dormita quizás todavía el sueño del racionalismo clásico y de una filosofía universalista. El racionalismo procedente de las matemáticas, de las físicas y de los métodos experimentales propuso en su momento el modelo ideal de una lengua universal —*mathesis universalis*— capaz de jalonar, cribar e iluminar todo universalmente en virtud de la facultad que esta lengua tenía de pasar sin dificultades, clave ideal, de un campo de objetos a otro. Deducir las características, rasgos y propiedades universales —*los universales*— era la condición que se requería para acceder a una *scientia generalis* y elevar, mediante demostración de equivalencia o mediante una lógica combinatoria, objetos o fenómenos aparentemente heterogéneos o dispersos al estatuto de conjunto ordenado. Aquí no abordaremos los presupuestos filosóficos y metafísicos de las reflexiones sobre los universales.

Los desplazamientos y distorsiones que se observan en el transcurso del tiempo en los problemas de naturaleza epistemológica hacen que los principios del racionalismo clásico y la concepción de los universales ya no sean admisibles —al menos tal como eran— en el campo de las ciencias del hombre y de la sociedad. Una ciencia unitaria del hombre nunca ha existido en singular. La antropología en el sentido kantiano —como ciencia del hombre en general o como sueño de una *scientia generalis*— nunca se ha afirmado ni en singular ni en la unicidad de una clausura. Así pues, la historia y su paisaje historiográfico, la sociología y la etnología, para referirnos únicamente a algunos terrenos importantes de las ciencias humanas y sociales, en la actualidad presentan terrenos de objetos fragmentados o mal balizados que hacen pensar en un rompecabezas inacabado. Lo mismo sucede con las cuestiones de orden metodológico, teórico y epistemológico, a las que se puede considerar polimorfas y fragmentadas aunque, no obstante, con múltiples puntos de contacto multidisciplinarios. Existe, pues, tanto para los objetos o terrenos de objetos por circunscribir como para las cuestiones de orden teórico y epistemológico, una doble tensión centrífuga que nos alejaría de una hipotética "ciencia general". La ciencias humanas y sociales nunca han logrado, más que en algunas representaciones ideales, el grado unitario y universalista y además, desde el siglo XX, sufren el gran desdoblamiento de su campo en ciencias históricas y ciencias teóricas, siendo estas últimas una contribución esencial a las ciencias humanas y sociales desde hace algunas décadas. Llegados a este punto, es importante también recordar que la literatura comparada se halla en el movimiento general de las ciencias humanas y sociales.

Aun cuando la unidad epistemológica y la nominación del campo de objetos cuestionan a todas las disciplinas de las ciencias humanas y sociales, sigue habiendo un problema común y central. En términos de razonamiento, de entendimiento o de algún otro modo de inferencia, este problema común tiene que ver con las relaciones existentes entre *inteligibilidad global* e *inteligibilidad parcial*, entre *identidad* y *no identidad* de los objetos y fenómenos. En una perspectiva comparativista general, este problema es el de *la identidad* y el de *la alteridad*. Dar cuenta, por una parte, de todo fenómeno y práctica singular, crear, por otra parte, un "lenguaje universal" a partir del que sea posible una comparación. Las ciencias humanas y sociales, con frecuencia en el desorden, han intentado, y continúan intentando, forjar los instrumentos específicos de inteligibilidad (metalenguajes, modelos, estructuras, funciones, tipologías, periodizaciones, etc.) que les permitan realizar una mediación dúctil entre lo general y lo singular. Pero en este campo, la suerte de las ciencias humanas y sociales no se puede comparar en nada a la de las ciencias de la naturaleza. Aquéllas no pueden definirse de una manera regulada dentro de su propio sistema deductivo, sino que redefinen constantemente sus propios estatutos y modifican de manera irregular, en el tiempo y el lugar, sus dispositivos teóricos. "Die Wissenschaft denkt nicht." Esta paradoja de Heidegger no se aplicaría más que a las ciencias de la naturaleza que no experimentan forzosamente la necesidad de una reflexión epistemológica. Las ciencias humanas y sociales, en cambio, están siempre en busca de teorías y de métodos de aclaración a causa de su propio fundamento hipotético. "Al contrario de los biólogos, los investigadores de lo que se denomina ciencias humanas tienen perfecta conciencia del hecho de que carecen de auténticas teorías" (R. Thom, 1943, 7). ¿Qué sucede con el comparativismo?

En las estrategias de definición, de racionalización crítica y de prácticas de unificación tendencial, se deducen dos hipóstasis que abren dos perspectivas raras veces conciliadas en los hechos: *cientificidad teórica* e *historicidad*. Conceder a una o a otra de estas perspectivas una atención exclusiva es correr el riesgo de hacer aquello que M. Foucault denomina, en un caso, una *extrapolación genética* y, en el otro, una *extrapolación epistemológica*. La extrapolación genética "deja suponer que la organización interna de una ciencia y sus normas formales pueden ser descritas a partir de sus condiciones externas". La extrapolación epistemológica "deja suponer que las estructuras (estructuras formales) bastan para definir con respecto a una ciencia la ley histórica de su surgimiento y su despliegue". Subsisten dos dificultades en el campo de la comparación: por una parte, la de la ilusión *formalizadora*, que tiene por con-

secuencia un reduccionismo y una reificación de las perspectivas epistemológicas, y por otra parte, la de la ilusión *historicista*, que tiene por corolario el relativismo y la infinita diferencia de los objetos y fenómenos analizados y comparados. Los métodos analíticos y comparativos en las ciencias humanas y sociales se sitúan en esta doble dimensión trascendental (lógico-formal) y empírica. "El umbral de nuestra modernidad —escribe M. Foucault— no se sitúa en el momento en que se quiso aplicar al estudio del hombre métodos objetivos, sino el día en que se constituyó un doblete empírico-trascendental al que se llamó 'el hombre'" (Foucault, 1968, 4). En realidad, en los dispositivos de los discursos teóricos en general y en las prácticas, hay intrincados saberes heterónomos que ponen de manifiesto la *doxa* (según la opinión, la apariencia o la práctica), la reflexión epistemológica y un saber o hacer epilingüístico (actividad lingüística y metalingüística no consciente de todos los supuestos). Esta competencia modal de todo comparatista impondría, así, algunos límites y obligaciones a la voluntad de apuntar a la generalidad.

Se llama universal a una propiedad cualquiera, cualidad o relación, cuando se presenta en la misma forma en todos los dominios de objetos en consideración. Así, pues, esta propiedad surgiría, por ejemplo, en todas las literaturas bajo la misma forma y sería traducible de una literatura a otra. Podríamos agregar que la forma de apariencia tendría que ser idéntica puesto que el contenido está mediado por la forma. Una definición tan constrictiva desemboca, como veremos más adelante, en una aporía. Recordemos que el propio concepto de "universales" es polirreferencial. La dificultad mayor que implica el empleo de universales tiene que ver con el hecho de que el concepto puede aplicarse: a] ya sea a objetos (propiedades de sustancia, propiedades de aquello que es observable); b] ya sea a teorías (propiedades del modelo explicativo, propiedad del sistema formal o también metalenguaje). En el primer caso, el registro de inteligibilidad es el de una *universalidad concreta* y en el segundo caso, el de una *universalidad abstracta*. Si desplegamos sin pretensión de exhaustividad el abanico de conceptos y de sus campos de aplicación, comprobamos el ingenio de los "identistas" y de los "universalistas". El concepto puede referirse, en efecto, a los siguientes elementos: 1] clase o miembro de clase; 2] propiedad; 3] cualidad; 4] relación; 5] género; 6] especie; 7] objeto existente; 8] concepto del espíritu; 9] palabra; 10] similitud; 11] principio de clasificación, etcétera.

En la gnoseología escolástica —y mucho más tarde— los universales estuvieron presentes en forma de clasificaciones ordenadas que conferían a los conceptos, a través de una técnica de exposición sistemática, una aparente autonomía y "universalización". Conocemos las distinciones: 1] *universales esenciales*; 2] *universales posibles*; 3] *universales empíricos*. Una clasificación de esta índole puede generar otras; por ejemplo, la de las oposiciones:

1] universales formales-universales empíricos; 2] universales posibles-universales efectivos; 3] universales absolutos-universales casi absolutos, etc. El artefacto de este proceso de clasificación sinóptica y de su combinación posible lleva a cuestionar el nivel de la manifestación de la universalidad. 1] ¿La universalidad está en el objeto? Univerasles en sí, sustancialización de la universalidad. 2] ¿Está en la lengua? Potencia y capacidad semántica, polisémica, lenguas naturales que condensan en ellas sistemas de relaciones y de determinaciones múltiples. Para algunos, la lengua natural es más flexible que los lenguajes formales y más apta para dar cuenta de un fenómeno complejo y dialéctico por su capacidad de significar. 3] ¿Está por último en las estrategias discursivas teóricas, lógico-formales? A la luz de todos estos ejemplos recabados, parecería que los universales están más determinados y ejemplificados por las estrategias discursivas que por las propiedades sustanciales comunes a todos los objetos y fenómenos. Hay que constatar además que el propio concepto "universales" se modaliza y se despliega en un abanico de matices sinonímicos: universales absolutos, casi universales, invariantes, casi invariantes, similitud, analogía, semejanza, etc. Las determinaciones más o menos precisas de los conceptos en las lenguas naturales permiten volver a captar mejor la riqueza de la universalidad concreta. En los procesos que apuntan a la generalidad, se puede oponer las *lenguas formales*, que tienden a la univocidad de los fenómenos por convención racional y por universales definitorios, a las *lenguas naturales*, más flexibles y en las que la polisemia es la regla.

El concepto de *invariante* en relación con el de los universales presenta un deslizamiento hacia los modelos estructurales y las ciencias nomotéticas. "Un sistema es identificable en el universo material o social en la medida en que existe una cierta permanencia de las características del sistema, a pesar de las modificaciones del entorno externo o interno del sistema. Se llamará *invariante* de un sistema a una propiedad del sistema que se conserva a través de las transformaciones que éste sufre" (B. Walliser, 1977, 65). El hecho de la estructura es primero. Disponemos de un ejemplo tópico en antropología con las estructuras universales e invariantes del parentesco. El modelo estructural que propone Lévi-Strauss presenta una combinatoria de "tres tipos de relaciones familiares que siempre se dan en la sociedad humana, es decir, una relación de consanguinidad, una relación de alianza y una relación de filiación". Dicho de otra manera, una relación de hermano a hermana, una relación de esposo a esposa, y una relación de padres a hijos (*Anthropologie structurale*, 1964, 56). Con esta estructura de apelativos se combina otra estructura de relaciones posibles entre los términos precisados. Este modelo, que no podemos explicar más ampliamente, se presenta como un sistema combinatorio de posibilidades. La matriz de un sistema de esta índole posee un alto grado de invariancia

por la generalización que propone, la cual, en suma, es una expresión suficientemente universal para dar cuenta de todos los casos particulares, empíricamente comprobados o lógicamente posibles. Esta manera de analizar los fenómenos, este modo de inteligibilidad, ofrecen sin lugar a dudas ventajas, entre otras la de evitar el empirismo sin depender, no obstante, de un apriorismo ingénito y trascendental. El concepto de invariante se plantea como núcleo operativo de las ciencias que pretenden la generalidad. Las invariantes se presentan en formas muy diversas: invariantes cuantitativas de naturaleza discontinua, invariantes de formas relacionales, invariantes estructurales, invariantes funcionales, etcétera.

Volvamos a algunos rasgos del método comparativo. Podemos separar el concepto de universales absolutos en el terreno de las ciencias humanas y sociales y en el terreno de la literatura a causa de la singularidad significante, semiótica, de cada texto. La *identidad* determinada en términos absolutos generales no es posible más que en los lenguajes artificiales y las notaciones lógicas, formales. En realidad, en la comparación, la identidad se puede estratificar, como lo muestra la serie siguiente: 1] Goethe = Goethe; 2] Goethe = Kronprinz von Preussen; 3] Goethe = Wirklicher Geheimrat in Weimar; 4] Goethe = Fausto; 5] Goethe = Shakespeare. 1] es trivial; 2] falso; 3] justo por significación o sinónimos; 4] y 5] aportan un sumplemento de información que se ha de desarrollar: 4] por aposición identificatoria; 5] por aposición y oposición identificatorias. En la instanciación comparativa, hay lugar para distinguir varios niveles: 1] la "posibilidad" de comparación; 2] "la idea" misma de la comparación; 3] la significación referencial o contextual; 4] el sentido de la comparación; 5] el nivel de manifestación de la comparación, manifestación singular, típica o general; 6] la naturaleza de la generalización (y de la diferenciación) concreta o abstracta —estos niveles se pueden superponer y entremezclarse como en el *stretto* de una fuga.

A no ser que se considere a las lenguas naturales como lenguas formales, no hay otro remedio que conformarse con un modo de inteligibilidad comparante más modalizado: el de la *similitud* y sus niveles de manifestación. Entre los objetos podemos establecer una relación de similitud "total", caso bastante hipotético; una relación de similitud analítica, puntual, parcial; una relación de similitud modal, "aire de parecido". Mencionaremos ahora las reflexiones de Wittgenstein (1967, 32) sobre los "parecidos familiares" (*Familienähnlichkeiten*). Si consideramos un conjunto de juegos (por ejemplo, juego de cartas, juego de damas, juego de ajedrez, etc.), podemos constatar lo que estos objetos tienen en común (*gemeinsam*) y encontramos numerosas correspondencias (*Entsprechungen*), pero también nos damos cuenta de que hay numerosos rasgos (*Züge*) que desaparecen y otros que aparecen. Así pues, existe en el acto de

la comparación un cierto juego de *transitividad* que permite, por una parte, una cierta *predicción* y que, por otra parte, tiene por corolario una cierta *entropía* o pérdida de rasgos de semejanza. La metáfora del hilo pone en claro estos fenómenos: el hilo está formado por numerosas fibras que se entrecruzan, aparecen y desaparecen. El terreno de los objetos comparados se podría considerar, así pues, como un *espacio fibroso* en el que los elementos están en una doble posición de *contigüidad* y de *superposición*. Son concebibles diferentes procedimientos de análisis. ¿Hay que proceder en el análisis comparativo de manera analítica o sintética, objetos y fenómenos comparados tomados uno por uno, por par, por tríada, por subconjunto, etc.? En muchos casos, no se deduce más que una simple relación de semejanza, de una "cierta semejanza", en la que se manifiesta el juego indecidible de una regresión o progresión de semejanzas de semejanzas. En un sentido, estas semejanzas son aleatorias, accidentales. En los casos más destacados, más fuertes, se deducen rasgos de regularidad dentro de una red estructurada (conexiones necesarias o, por lo menos, de implicación). De ahí la importancia de las condiciones de coherencia para los conjuntos o subconjuntos analizados. El análisis de la copresencia, coausencia y covariancia de los rasgos permite un acercamiento más sistémico. El modelo fonológico es ejemplar en este terreno en la medida en que posee un patrón de medida universal —el rasgo o *tertium comparationis*— y en que permite deducir que la presencia o la ausencia de algunos rasgos implica la presencia o la ausencia de otros.

Por poco sistémico que sea, el acto de comparación presupone una doble instanciación en dependencia recíproca: una instanciación existencial y una instanciación universal. La primera, al afirmar, hace surgir objetos, fenómenos, en un campo de comparación con particularidades espacio-temporales propias, con dificultades a veces enigmáticas si estos objetos o fenómenos no han existido nunca pero, a pesar de todo, están actualizados en alguna parte del imaginario y por eso mismo pueden desempeñar una función simbólica. La segunda instanciación es un supuesto holístico: asumir el análisis del todo para fundar la pretensión de la generalización universal.

Los universales, en tanto que ordenación sistemática y partición taxonómica de un terreno cualquiera, a veces han sido el fundamento casi apriorístico de algunas ciencias humanas y sociales. El empirismo puede duplicarse en una intención sistemática de supuesto holístico. La antropología da ejemplos tópicos de ello; citemos a título de ejemplo: 1] los universales de la cultura en Wissler (la lengua, la cultura material, el arte, la mitología y la ciencia, las prácticas religiosas, la familia y la organización social, la propiedad, el gobierno y la guerra); 2] los universales del funcionalismo en Lynd (ganarse la vida, construir una casa, educar a los hijos, utilizar el tiempo libre, tener una práctica

religiosa, tener una actividad comunitaria); 3] los universales de la teoría de la personalidad de base en Kardiner y Lynton; 4] los universales de las necesidades humanas; 5] las condiciones universales de la existencia humana, etc. Los particularismos culturales, materiales, simbólicos, ¿se pueden limitar en un conjunto bien ordenado y universal sin riesgo de contradicciones cognitivas cuando se confrontan particularismo local y generalidad universal (de una creencia por ejemplo)?

Para pasar a un cierto grado de generalización, hay que proceder a una cierta abstracción y superar el nivel empírico. En esta operación, se pasa de enunciados fácticos constatados empíricamente a enunciados sintéticos deducidos y la generalización puede ser entendida también como inducción. A través de múltiples tentativas de teorización en las ciencias humanas y sociales, se han propuesto muchos reagrupamientos de objetos y de fenómenos. Estos análisis conjuntistas de función generalizadora tienen el mismo aspecto, por lo menos en lógica, que los análisis de la identidad. Se distinguen varios niveles de abstracción y de jerarquización: 1] nivel de primer grado (predicados, atributos descriptivos e intuitivos sobre objetos o hechos aislados o levemente correlacionados); 2] nivel de segundo grado (propiedades de objetos y relaciones de objetos reagrupados); 3] nivel de tercer grado (propiedad de las propiedades, propiedad de relaciones, relaciones entre propiedades, relaciones entre relaciones). No es que los métodos lógicos que estén en condiciones de manejar este tercer nivel con la ayuda de artefactos o de técnicas gráficas y simbólicas permitan alcanzar la generalidad universal. Estos procesos de abstracción y la utilización de términos absolutos generales no se realizan más que a condición de un distanciamiento precavido y celoso con respecto a la referencia empírica y espacio-temporal, respecto de la situación pragmática y, por último, respecto de la naturaleza social del lenguaje. En la maraña indecidible de las ciencias humanas y sociales abundan los términos relativos y el polo de las idealidades brilla a lo lejos en el oquedal: nostalgia de términos absolutos generales, de enunciados categóricos universales, de procedimientos de validez y de consistencia, de esquemas verifuncionales, de modelos y gráficas puros, de la relación de identidad, del predicado monádico universal, de un principio fundador, etcétera.

En lo que concierne a los instrumentos de inteligibilidad y de comprensión general, mencionaremos algunos rasgos de categorización. *Términos*, *conceptos*, *proposiciones* y *símbolos* representan instrumentos que permiten trascender el nivel empírico de los objetos particulares. El nivel de abstracción de los términos y conceptos no puede ser definido muy claramente más que en lógica y seguramente fuera de toda lengua vernácula dada. El metalenguaje, de cualquier naturaleza que sea, representaría de alguna manera una involución homogénea en comparación con la lengua natural hondamente polisémica. El origen y la pertenencia de los términos generales y de los conceptos operativos se han analizado de diferentes maneras. Algunos afirman que estos términos han de ser externos al dominio de objetos analizado, otros piensan que es preferible que estos términos operativos pertenezcan al propio dominio de los objetos. Un problema similar se ha planteado en lingüística, por ejemplo, y hay dos puntos de vista que se contraponen: 1] el aparato conceptual es trascendental, externo a los objetos; 2] el aparato es inmanente, determinado local y empíricamente. Las reflexiones metalingüísticas acerca de la utilización de términos y categorías ocupan sin duda alguna el centro de la reflexión sobre la inteligibilidad y la generalidad. Los términos en tanto que nombre o predicado pertenecen: 1] a la lengua natural; 2] a un metalenguaje basado a partir de una lengua natural o creado a partir de un campo específico (ej. lingüístico, semiótico) que posee sus propios términos técnicos. No obstante, existen en numerosos casos interrelaciones entre los términos con función metalingüística, descriptiva, y los términos con función social, interpersonal y a veces poética. "Bello", "trivial", "cómico", etc., son predicados con contenidos variables, circunstanciales, dialécticos, o sea ambivalentes, polivalentes; poseen un determinado grado de abstracción. Un nombre, un verbo, un adjetivo, un cuantificador y sin duda otras categorías verbales pueden tener función de predicado en una proposición o un juicio y alcanzar una cierta generalidad sin ser por ello términos absolutos generales tales como los que se utilizan en las inferencias lógicas. Mencionaremos ahora algunos *términos* y *conceptos* generales con un cierto *consensus omnium*, términos y conceptos que algunos consideran metaoperativos. Poseen un principio de abstracción, una extensionabilidad (ser verdad para muchos objetos), tienen por función subsumir y, por último, tienen una validez en varios modos teóricos. Ejemplos: término, relación, junción, disyunción, continuo, discontinuo, discreto, aserción, negación, sujeto, objeto, identidad, no identidad, totalidad, etc. Un análisis más a fondo de estos términos y conceptos formales apriorísticos aclara las prácticas comparatistas en sus manifestaciones de generalidad en el orden de lo *real*, de lo *simbólico* y de lo *imaginario*. En el orden de lo real, los análisis y las manifestaciones comparativas serían ante todo topológicos, geométricos, zonales (áreas, superficie), espacio-temporales, transicionales, morfogenéticos, localistas, posicionales, etc. En el orden de lo simbólico de los modelos estructurales, serían sobre todo formales, relacionales, diferenciales, oposicionales, seriales, etc. "Toda cultura —según Lévi-Strauss— puede ser considerada como un conjunto de sistemas simbólicos de los cuales se sitúan en primera fila el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión." Y por último, en el orden de lo imaginario, los análisis pueden conocer

un gran número de variables. El concepto de imaginario es polivalente: a veces denota el predominio de la relación de identidad con el otro, a veces la construcción de *themata* o de esquemas casi universales y a veces la ambición de una "arquetipología general" (G. Durand). En el terreno de lo imaginario, la comparación no se limita a las simples "relaciones de hecho". Con frecuencia, en virtud del carácter inacabado y abierto de las teorías, los análisis con pretensión general y sistemática encadenan diferentes conceptos y términos y diferentes niveles de análisis (generalidad concreta y generalidad abstracta).

En el conjunto de las principales ciencias humanas y sociales y en particular en lingüística, antropología, sociología e historia, son dos las tendencias generales que se abren paso. Una privilegia el análisis de las generalidades universales, de las semejanzas, de los parentescos, la otra privilegia las formas y los contenidos singulares de los objetos y los fenómenos. Así pues, las prácticas de los "identistas", de los "universalistas", de los "generalistas", se contraponen a las de los "relativistas" y de los "diferencialistas". La selección inicial de una de estas tendencias determina sin duda alguna en gran medida el terreno del objeto, los métodos y las teorías de los investigadores. En los universalistas, el modo de pensamiento presupondría la existencia de universales cognitivos, demostrada en parte en las taxinomias de los colores, de las especies, de los espacios topológicos, etc. Este modo de pensamiento hace uso de buen grado de categorías trascendentales apriorísticas. Una cierta concepción del hombre, de la cultura, se presenta con un espíritu unitario. Los modelos estructurales, conjuntistas, las taxinomias completas, las generalidades universales están en el centro de la demostración. En los "relativistas" o los "diferencialistas", los contenidos singulares de los objetos y fenómenos y el primado del contexto inmediato se ponen por delante. La alteridad, "la otredad" de algunos etnólogos, las *other minds*, se entienden como fenómenos insoslayables. De ello se desprende un relativismo más o menos acentuado y una tendencia a los estudios parcelarios, empíricos —e inagotables— publicados en monografías. Estos análisis empíricos ocultan un supuesto holístico, el de agotar y clasificar el conjunto de los fenómenos concretos.

Las grandes tendencias y orientaciones precitadas pueden implicar también algunas opciones electivas en las alianzas teóricas interdisciplinarias. Los "universalistas" estarán más abiertos a algunas ciencias como la lingüística general, la lógica de conjuntos, la filosofía humanista clásica, la semiología, etc. En cuanto a los "diferencialistas", se inclinarán por el historicismo —y aquí dejamos de lado aquel concepto demasiado polivalente y clásico de historicismo, que considera el conjunto de los fenómenos culturales y demás como manifestaciones sometidas a los cambios sin fin de la historia. Otros, por último, se inclinarán por la sociología particularista y local y por el culturalismo relativista.

En términos racionales y heurísticos, la lingüística, en cierta medida, puede plantearse como modelo para la literatura comparada. Hay algunas propiedades, rasgos y problemas conexos a ambas disciplinas. Las lenguas naturales son el soporte significante y comunicativo de los textos literarios. En términos semióticos, constituyen el "sistema modelador" primero; mientras que los textos literarios constituyen el sistema modelador secundario (I. Lotman, 1973). Por último, las investigaciones lingüísticas sobre los universales, sobre las semejanzas genéticas, tipológicas y zonales (lugares topológicos) pueden inspirar al comparatista literario. Sin entrar en una comparación a fondo con respecto a la investigación sobre la generalidad universal, podemos esbozar un paralelo entre las dos disciplinas:

1] nivel de los textos, literarios u otros, en una lengua natural dada (textos en italiano, por ejemplo);

2] nivel de una lengua natural dada. Esta lengua natural es a la vez a] medio de comunicación; b] apoyo semiótico de textos;

3] nivel que trasciende las lenguas naturales y los textos escritos en una lengua natural a] pretendida = una lingüística general, b] pretendida = una literatura general que trasciende las particularidades de las lenguas naturales y de los textos.

Así pues, existe un cierto paralelismo entre el método que va de lo particular a lo general y el que apunta a la universalidad del conocimiento, pero el comparatista de textos literarios se enfrenta a una dificultad suplementaria. Desde un punto de vista semiótico, la obra artística (el texto literario) es una modelización secundaria (leyes del género, composición, limitaciones y libertad de escritura, etc.) en relación con una lengua natural determinada. Cada texto posee su semiosis singular y específica. Por lo tanto, nos encontramos aparentemente en una *situación aporética*: conciliar la especificidad semiótica de un texto y su universalidad. El sentido está mediado por la forma que permite aprehender el sentido. Esta doble mediación circular plantea problemas porque cada objeto artístico posee su particularismo semiótico, histórico y social. Elevarse a un cierto nivel de abstracción y de generalización en relación con determinado objeto artístico, es operar una reducción:

a] reducción de carácter diacrónico, histórico y también de carácter pancrónico de la intertextualidad y la transtextualidad en lo imaginario;

b] reducción del carácter diatópico, particularismos topológicos y culturales;

c] reducción del carácter dialógico y diafásico, rasgos enunciativos, psicológicos, sociopolíticos en la relación pragmática.

Toda generalización, modelización y abstracción va acompañada necesariamente de una pérdida de información. En el análisis comparativo se trataría de superar esta situación aporética y las contradicciones cognitivas que se des-

prenden de ella, situación cuyos polos aparentemente irreconciliables son la universalidad y el relativismo absoluto. Pero esta "superación" que aquí se exige podría no ser más que una petición de principio para quienquiera que adivine o descubra los límites de las concepciones del racionalismo y del intelectualismo, las concepciones del simbolismo y las del relativismo en el acto de la comparación.

Trascender la situación aporética equivaldría en primer lugar a:

a] superar la oposición *singular-universal* o cualquier tesis dualista. Parece que existe una relación de implicación entre la concepción dualista y la tendencia formalista;

b] superar, en el nivel de la inferencia, lo que es puramente analítico, lógico y formal y dejar jugar también el entendimiento —concebido aquí como facultad de vincular las representaciones intuitivas—, y hasta la imaginación, en el acto de interpretación y de generalización interpretativa;

c] introducir términos o conceptos que permitan dialectizar las oposiciones por mediación. Lo típico y la tipología podrían desempeñar el papel de *tertium comparationis*;

d] reconocer que a la problemática, a la aporía mencionada, se le pueden dar varias soluciones según la focalización del fenómeno analizado. La metáfora del *scanner* ilustra este método:

1] enfocar la generalidad sería de alguna manera una forma de hiperacomodación en relación con varios objetos;

2] enfocar lo singular sería una forma de hipoacomodación sobre la *semiosis* particular;

3] enfocar lo típico sería una acomodación intermedia y relacional.

El concepto *típico* se inserta, así, entre los conceptos de *singular* y de *general*. Se han propuesto otros términos: *individualia*, *frequentalia*, *universalia*; el término "especial" como el de "típico" designa un nivel intermedio, según las filosofías y las estéticas, entre universal y singular, necesario y contingente, ideal y tangible, etc. Para ser breves, recordaremos sucintamente algunos rasgos y características de lo "típico". Este concepto: 1] contempla lo esencial mediante representación esquemática; 2] se sitúa entre mundo objetivo y conciencia; 3] ejerce una mediación entre objetos comparados; 4] es objeto de una operación de abstracción; 5] de relación; 6] de identificación; 7] de generalización: pasamos de enunciados fácticos constatados empíricamente a enunciados sintéticos deducidos. Es difícil asignar un nivel fijo a este concepto en virtud de la transformación de los objetos culturales singulares y de las representaciones globales culturales, y de ahí el juego y las interacciones posibles a partir de la matriz: singular, típica, universal. Lo típico, objeto o concepto, se toma muchas veces como esquema cultural que permite acceder a la generalidad. Este proceso de paso a la universalidad pone de manifiesto mediaciones múltiples, pero la de la significancia (*semiosis*) es fundamental.

En este terreno estratificado y abierto que es la literatura comparada y en el que existen tipos variados de relaciones, de vías, entre lo singular, lo típico y lo universal, mencionemos el destino peligroso del comparatista, otro Jano Trifronte, forzado a estrabismos de estratega y que conoce la precariedad de cualquier anclaje teórico.

5

Conjeturas e inferencias: los universales de la literatura

HANS-GEORGE RUPRECHT

Si el Uno es una "chispa de los dioses",
mi Todo se llama בּילח.

I. PROBLEMAS DE LO UNIVERSAL

Es innegable que, en las ciencias humanas, son numerosos aquellos y aquellas que no dejan de afirmar su duda metódica con respecto a la cuestión de saber si es conveniente apuntar a lo "universal". ¿Por qué tantas reticencias, por ejemplo, en relación con la universalidad de lo "humano"? Es precisamente después de haber llevado a término investigaciones de envergadura, y por lo tanto fundamentadas y ricas en perspectivas nuevas, que se tendrá tendencia a temer los resultados de un método que, a partir de ello, proyectaría, en cierta *clase* de particular, la *esencia* de lo general, y esto a fin de apuntar al "hombre universal". Si este método es temible, es porque, en última instancia, puede ser mortal por razón de su rigor mismo, como lo ha indicado Michel Serres (1968, 196-198) cuando piensa en los genocidios, que se han valido de los imperativos de la *universalitas*. Y con motivo, escribe Serres, porque "en la casa tranquila del hombre universal, los esqueletos están en los armarios".

Pasar de un terreno de conocimiento, aunque no se domine muy bien, al reino metafísico de la Verdad y de las ideas generales, es todavía una empresa peligrosa. En realidad, Michel Serres dice (en *Le Monde* del 10 de mayo de 1981) que es una empresa que hay que desaconsejar en las ciencias humanas. "Lo que se sabe de las ciencias demuestra que sólo puede haber verdades según los territorios locales, las singularidades." En consecuencia, lo que tiene un interés científico cierto no es el "espacio universal", sino "un espacio complejo en el que todo el trabajo consiste en pasar de una singularidad a otra" (*ibid.*). Y hay que reconocer en ello implícitamente que a esto estará vinculada la actitud aporética del teórico de la literatura con respecto al problema de los universales.

¿Hay que acantonarse por ello en un terreno cualquiera de especialización a fin de "cultivar el propio jardín"? Al contrario, nos obliga a ponerlo de relieve, a grabarlo en un contexto más amplio, si es posible transcultural. Mejor aún: ¡en una perspectiva diaestructural! (o sea, *dia-* en la doble acepción del prefijo griego que significa, según *Le Petit Robert*, "separación, distinción" o "a través", en este caso de las estructuras). Dada la complejidad de los campos de estudio en las ciencias humanas y sobre todo frente a la multiplicidad de miradas con vocación científica que se aplican a ella, el reto sigue intacto. Sólo se comprenderá la situación singular vertiéndola en lo general construido. Este reto se presenta en el doble aspecto inductivo y deductivo del proceso de conocimiento. Si, no obstante, lo general se ha de construir, sólo puede ser a partir o con base en consideraciones de orden categorial.

En efecto, para comprender mejor lo otro, en la relación de acciones y pasiones, de palabras y de cosas —cuestión clave que ha atormentado a la filosofía occidental desde Aristóteles hasta Foucault y que se remonta sin duda al origen de los tiempos—, es importante interrogarse, aunque sólo sea a modo de hipótesis, sobre los *predicamentos categóricos* que permiten dirigirse, "trascenderse" (Husserl, Sartre) en tanto que sujeto consciente "hacia" las relaciones indicadas. Por último, en el plano de las categorías del pensamiento es donde los fenómenos accidentales adquirirán una dimensión, ciertamente ajena a términos absolutos, que tenga un cierto interés cognitivo. Según la tradición aristotélica y medieval, los "predicamentos" (Chenique, 1975, 78-91) abarcan, entre otros, las categorías de la Relación, de la Acción, de la Pasión, de la Manera también, y esto en relación con el Lugar y con el Tiempo. Desde este punto de vista es desde el que se plantea el problema de los *universales*, al menos en Occidente, en especial desde Porfirio (231- *c.* 310), filósofo neoplatónico de origen sirio, cuya introducción, llamada *Isagoge*, al tratado de las *Categorías* de Aristóteles, desencadenó una "querella" que duraría hasta fines de la Edad Media, sino es que aún más. (Entre los protagonistas más brillantes figuran, como es sabido, Roscelino de Compiègne y Pedro Abelardo en los siglos XI y XII, Tomás de Aquino y Juan Duns Escoto en el siglo XII, y Guillermo de Occam en el siglo XIV.) Como lo indica Paul Ricœur (1968, 95), esta querella se basaba "precisamente en el estatuto ontológico de los universales: los géneros que pensamos, ¿no se han de contar, de una manera o de la otra [nominalismo *vs* realismo], entre los seres, si tenemos de ellos un pensamiento verdadero?" Qué quiere decir esto más que el problema de los universales en las ciencias del hombre, y de rebote en los estudios literarios, podría inscribirse —hablando en términos generales, por supuesto— en una serie de preguntas fundamentales. Derivadas del pensamiento de Aristóteles y reformuladas por François Chenique (1975, 98), son éstas: "¿Qué hace? ¿Qué le pasa? ¿Dónde? ¿Cuán-

do? ¿De qué manera? ¿En qué situación? ¿En relación con qué? ¿Qué es? ¿De qué magnitud? ¿Con qué cualidad?" Objetaremos de inmediato, y François Chenique el primero, que el orden de las preguntas, como lo proponemos aquí por la necesidad de nuestra argumentación, se desvía, es cierto, del recorrido del pensamiento aristotélico. De manera que, por un parte, la sustancia, en tanto que esencia de los seres y de las cosas que responde a la pregunta "¿Qué es?" corre el riesgo de perderse en una finalidad externa (en el sentido kantiano, de los "medios"), en tanto que para Aristóteles es lo contrario: la sustancia es a la vez "singular" y "universal" (Chenique, 1975, 102). Sin entrar en detalles, hay que recordar, siguiendo a Paul Ricœur (1982, 205), que esa sustancia, la οὐσία, "quiere decir quididad, universal, género y sujeto". Por otra parte, la disposición de las preguntas categóricas es engañosa en el sentido en que estipula, de partida, la prelación de un actante-sujeto. Es como si toda la literatura fuera reductible, en virtud de una *grammatica speculativa*, a un solo metarrelato. Ahora bien, una vez hechas las reflexiones, tal vez sea oportuno preguntarse "¿Qué hace? ¿Qué le pasa? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿De qué manera? ¿En qué situación? ¿En relación con qué?", y esto después de haber leído dos premios Nobel, por ejemplo, *L'étranger* de Camus y *The Old man and the sea* de Hemingway, pero cuando se pone a leer el *Popol-Vuh* de los mayas quichés, el *Rigveda* bramánico o los *Kasala*, poesías de alabanza de los luba, el teórico de la literatura se verá con plena seguridad en un aprieto. En cualquier caso, no cabe duda de que valdría la pena, siguiendo las sugerencias del narrador "intrauterino" de una novela de François Weyergans (1986, 181), agregar seis preguntas, a saber: "¿Quién habla? ¿Para decir qué? ¿A quién? ¿Cómo? ¿Con qué fin? ¿Con qué resultado?" Dicho esto, el problema de los universales categóricos resulta, considerándolo bien, de una pertinencia discutible. Esto nos llevará, paradójicamente, a plantear cuestiones cardinales en cuanto a la teoría, y conjeturales en cuanto a la praxis, cuestiones relativas a las dos vertientes reversibles (deducción/inducción) de la perspectiva metódica de la literatura.

Son necesarias ahora algunas precisiones, que tendrán que ver con las condiciones necesarias y suficientes de la problemática contemplada. En realidad, habrá que distinguir las consideraciones de orden general (lógico) de las reflexiones que hay que desarrollar sobre la manera de ser (ontológica) de los fenómenos y del proceso literarios. Mientras que unas tratan de las modalidades del "parecer/conocer", las otras atañen a los modos que singularizan al "ser". No hay ninguna necesidad de explicar por qué esta distinción se aplica, hipotéticamente, a la cuestión de saber cómo representarse la identidad de la literatura, puesto que, en el ánimo de cada quien, es demasiado evidente que esta identidad incluye y excluye variables que siguen siendo en suma contingentes.

(Cf. R. Escarpit [1970, 259-272] para "La definición del término 'literatura'".) Así pues, nos vemos obligados a señalar:

1] Identificar los hechos literarios tal como surgen, se desarrollan y se entrelazan en el espacio-tiempo continuo/discontinuo de su contextualidad interdiscursiva y sociocultural, presupone saber si es razonable (¿en virtud de qué régimen de racionalidad?, ¿institucional?, ¿disciplinario?, ¿doctrinal?, ¿individualista?, ¿débil o fuerte?, ¿intuitivo o sistemático?: ¡digámoslo, ante todo, con un espíritu radicalmente crítico!) proponer lo siguiente: hay un cuantificador lógico-abstracto Q de las variables x, y, z a partir del cual es legítimo postular 1] un cuantificador *universal* $\forall$ "para toda x" y 2] un cuantificador *existencial* $\exists$ "para alguna x". Si además introducimos el abstractor indefinible "^" de x (en términos funcionales: $f(x) = \hat{x}$, estipulando que "$\hat{x}$" es una "especie", un "tipo", un "género" que pertenece, según la modalidad alética de lo posible, a una "clase"), no es imposible que la variable x (tal fenómeno llamado literario) resulte cuantificable: sea "$\forall\hat{x}$" sea "$\exists\hat{x}$". Esto quiere decir, por ejemplo en la perspectiva de un análisis, si es que se puede hacer, de los *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau (1961), que la variable x es de dos cosas una: "universalmente" ("para toda x") o "existencialmente" (singularización: "para al menos una x") parte integrante de "$\hat{x}$". ¿Y si hubiera por azar una variable que eludiera la captura taxonómica?

2] El razonamiento precedente se apoya en conjeturas muy problemáticas puesto que siempre habrá que precisar la relación de relevancia entre el plan de procedimiento de los análisis y el nivel de abstracción teórica en el que se sitúan los universales predicables ("especie", "género", etc.). No obstante, no por ello sigue siendo menos cierto que este razonamiento lógico-formal señala el punto a partir del cual será necesario iniciar una reflexión de interés heurístico. Éste hará valer la distinción entre lo que está empíricamente dado y lo que está metodológicamente construido. Para que no haya ninguna contradicción infructífera entre lo "dado" y lo "construido", tendríamos necesidad de una teoría contextual y desviante de la literatura. Pero ¿a qué precio? (cf. Ruprecht *et al.*, 1978).

3] En la medida en que es poco probable que el empirismo intuitivo de los *literati* se conjugue fácilmente con las exigencias de un constructivismo riguroso (que preconiza, entre otras cosas, la cohesión conceptual, la comprobabilidad de los modelos, de las estrategias de falsificación, etc.), muchos serán aquellos y aquellas que tenderán a recusar la utilidad de todas las *teoréticas* (Gauthier, 1982). Y con motivo, se dirá, puesto que la teorización categórica de las bellas letras no es nada "gozosa". O a la inversa, la pulsación luminosa del "placer del texto" (R. Barthes), movimiento transversal que pasa por el espesor esponjoso de los campos semánticos, esa iluminación deseante de la escritura-texto no es, no podrá ser con la claridad "debida" (Descartes). Pero hay más.

4] Tratándose de literaturas existentes y en surgimiento en el mundo entero, ¿cómo podría hablarse de universales? ¿Con qué ánimo, con qué "ātman", alma y espíritu del Sí según los filósofos hindúes (cf. Renou, 1949, II, 6), habría que abordar el todo para ver lo universal? Algo es cierto para el sofista: no veremos nada ahí porque es una tautología. Por lo demás, Paul Zumthor, en su ensayo *Parler du Moyen Âge* (1980, 79), nos previene formalmente contra "la tentación de lo universal" y, yendo quizá demasiado aprisa al otro extremo, declara: "Por la misma razón, nunca construiremos (aun cuando alguno de nosotros sintiera esa extraña necesidad) una 'teoría de los textos medievales'." En su opinión, se habría "polemizado lo suficiente sobre este tema para que se instaure un sabio escepticismo". ¿Qué quiere decir? Que la duda subsiste, y sin embargo, no se podría negar la importancia de las investigaciones que proceden, desalojando la *ratio universalitas* de la Sustancia, de lo que el epistemólogo Serge Robert (1878, 66) denomina "la elaboración de un nuevo universo científico".

5] Si el universo del saber literario, por muy controvertido que esté su estatuto científico, ha evolucionado es porque los paradigmas (T. Kuhn) metodológicos de la investigación han cambiado en Occidente, radicalmente según algunos, después de Marx, Nietzsche y Freud. Por ello, el descubrimiento de nuevos campos de pertinencia es función de "cortes epistémicos". En la actualidad, nadie podría evaluar la totalidad de los efectos de ello. No obstante, hay algo cierto. A la célebre pregunta de Sartre: "¿Qué es la literatura?", muchos elementos de respuesta (cf. T. Todorov, 1987), como los que se han propuesto en Europa desde principios del siglo XX, han recibido una iluminación *nomotética* (cf. Piaget, 1967, 1116), que ha dejado caer en desuso, y hasta en la sombra, irracionalismos insostenibles, todo aquello que la tradición metafísica occidental haya podido aportar a la intuición de la "forma sustancial" (Tomás de Aquino) de los escritos.

En cambio, el acento se coloca en el potencial semiótico del texto en tanto que objeto de estudios polisistémicos. Pero ¿qué es un texto? (cf. J.-M. Adam, 1985; R. Barthes, 1968; R. de Beaugrande y W.U. Dressler, 1981; U. Eco, 1979; G. Genette, 1982, 1987; M.A.K. Halliday, 1978; P. Hamon, 1984; W. Mignolo, 1978; J.S. Petöfi y T. Olivi, 1986; M. Riffaterre, 1979; T.A. Van Dijk, 1977; etc.). Plantear aquí esta pregunta es preguntarnos, junto con Charles Grivel (1978), si hay *universales del texto*. Para responder a esta pregunta habría que reflexionar en la noción de *Texto general* (TG). Según Grivel, éste es un "conjunto, la masa de los textos 'vivos', memorizables o memorizados, el fondo de intertextualidad de los textos actuales —quiero decir: actualizados— como se afectan y se corresponden". Es "la materia del texto particular". Si contemplamos este conjunto más de cerca, podríamos decir, en términos lógico-formales, que no está ordenado (cf. Blanché, 1969). Dentro de este conjunto ontogenético del "memorial", de los *mnémata* literarios —"un conjunto de formas virtuales: lo que la literatura *puede* ser más que lo que *es*", diría Tzvetan Todorov (1971, 46, cursivas suyas)—, constatamos la inclusión "material" $\subseteq$, es decir, no deducible y no "estricta", de las variables textuales t_x "memorizables", t_y "memorizadas" así como t_z, la abstracción $z(z)$, o sea "el fondo de intertextualidad de los textos actuales". En estas condiciones, un "texto particular" T, en tanto que parte integrante del "Texto general" TG tendría, por intermedio de un sujeto modal, *meta-querer* predicativo (Coquet, 1984, 13 *ss.*), la manifestación de un "texto actualizado", t_a. Éste forma uno de los elementos que pertenecen a una proposición, que comprende dos argumentos sintácticamente equivalentes$\Leftrightarrow$y esto en el marco de un pensamiento teórico "conjuntista" $\in$ y "relacional" (Ø) (Ø). Así considerada, la proposición adquiere la forma siguiente (cf. Marciszewski, 1981, 52 *ss.*):

$$T \subseteq TG \Leftrightarrow (t_a)\,(\{(t_x, t_y) \in T \supseteq t_z \in TG\}).$$

En otros términos, Charles Grivel, inspirándose por lo demás en el epistemólogo J.T. Desanti, propone definir "el Texto general como un *terreno de expresividad con rejuego constante* y el ejemplar en esta dependencia como la *expresión moderada de este rejuego*" (*ibid.*). Esta proposición nos lleva, sin que sea necesario por ello adherirse a la invariabilidad de los procesos lúdicos, a reflexionar en los envites de la apertura *vs* clausura del texto T, en tanto que ocurrencia y "productividad" (J. Kristeva), atravesando todas las "ontologías regionales" (en el sentido heideggeriano) de la antroposfera.

En efecto, son muchos los aspectos por los que la obra literaria integra y desbarata las matrices enunciativas y discursivas de su funcionamiento procedural, engranando de este modo el proceso de composición o de desarreglo, ya tenga como eje lo "novelesco", lo "lírico" o lo "dramático", poco importa finalmente el modelo. Pero hay más. Desde que surgió claramente que la *forma-sentido* (H. Meschonnic) de una obra participa o subvierte, siempre según su contextualización evolutiva propia, las condiciones semióticas de su advenimiento textual (para balizarlas, G. Genette [1982, 1987] ha expuesto conceptos como la *arquitextualidad, paratextualidad, hiper/hipotextualidad, transtextualidad*), son muchos los que coinciden en decir, junto con Philippe Hamon (1977), que "en tanto que comunicación diferida, escrita, el texto literario es por lo tanto fundamentalmente ambiguo". Ahora bien, a falta de discutirlo a la luz de las epistemes (M. Foucault), que subtienden esta noción de textualidad, recordemos que se ha iniciado la reflexión teórica a este respecto y que prosigue todavía al parecer bajo el impulso del pensamiento dia-

léctico de Lukács, Gramsci y Adorno; a la luz de la racionalidad formalista (el Círculo de Moscú y la OPOIAZ); en la perspectiva de la lingüística estructural (el Círculo de Praga, Jakobson, Hjelmslev, Greimas, Barthes); bajo el impacto de la fenomenología (Husserl, Merleau-Ponty, Ingarden, Richard), de la hermenéutica pre y posheideggeriana (Dilthey/Gadamer, Hirsch, Ricœur). Después, vienen los argumentos generativistas derivados de Chomsky. A partir de ahí, se desarrolla la noción de "Text Grammar", extendido a la "gramática del relato" (Van Dijk, Todorov, Bremond, Harweg, etc.), concepción sintáctica cuyas reglas son de un formalismo tal que hay que concluir de ello, como escribe Michel Adam (1976, 223), que "el modelo generativo de la frase, dividido en *estructura profunda* y *estructura de superficie*, no puede ser trasladado directamente al texto". Por otra parte, sustituir esta división por la relación tipológica del *feno*-texto al *geno*-texto, como propone Julia Kristeva siguiendo a S.K. Šaumjan, no puede más que acentuar el problema de equivalencias/correspondencias entre niveles descriptivos del lenguaje y del texto. Como lo indica Zlatka Guentcheva-Desclés (1976), si bien es cierto que para Šaumjan "el lenguaje genotipo, que representa un sistema formal, pretende 'simular algunos mecanismos esenciales' del lenguaje humano", no por ello es menos cierto que el genotipo (en contraposición a las gramáticas fenotipos realizadas) "se pretende independiente de toda lengua natural concreta y, por supuesto, permanece no directamente observable".

De ello resulta, a título de hipótesis, el recurso a la argumentación semiótica. Si hay una jerarquía estructural, escriben Algirdas, Julien Greimas y Joseph Courtés (1979, 157 *ss.*), ésta se dibuja, necesariamente, ante "la economía general de una teoría semiótica" por construir. Como lo proponen Greimas y la Escuela de París, esta teoría tomaría a cargo todos los niveles sintácticos y semánticos del *recorrido generativo* de la significación. De ello se desprende que "la textualización, en efecto, como puesta en texto lineal (temporal o espacial, según las semióticas [= semióticas-objetos]) puede intervenir en cualquier momento del recorrido generativo: no sólo son textualizados los discursos figurativos o no figurativos [...], sino que las estructuras lógico-semánticas más abstractas [...] también". Procediendo de esta manera, "la semiótica textual no se distingue en principio de la semiótica discursiva" (*ibid.*, pp. 159, 390).

Citemos como puntos de referencia algunos elementos que refuerzan esta concepción semiótica del texto:

—Mijail Bajtin (1984, 310 *ss.*): "Si se toma el texto en el sentido amplio de conjunto coherente de signos, las ciencias del arte también (la musicología, la teoría y la historia de las artes plásticas) tratan de textos (de productos del arte). [...] Problema de las *fronteras del texto*. El texto en tanto que *enunciado*.* [...] La textología comprendida como teoría y práctica de la reconstrucción científica de los textos literarios. [...] Las *relaciones dialógicas* intertextuales e intratextuales. Su carácter particular (extralingüístico). [...] *Bipolaridad del texto*. Cada texto presupone un sistema comúnmente comprendido (convencional, en el seno de una colectividad dada) —una lengua (aunque sólo sea la lengua del arte). Todo texto (tanto oral como escrito) implica por supuesto una gran cantidad de elementos heterogéneos, naturales, primarios, ajenos al signo y que escapan del terreno de las ciencias humanas [...]. Textos puros no los hay y no podría haberlos. Todo texto conlleva por lo demás elementos a los que se podría denominar técnicos (...grafía, elocución, etc.). Problema de la interdependencia del sentido (dialéctico) y del *diálogo de los textos* en el seno de una esfera dada. [...] El acontecimiento en la vida del texto, su ser auténtico, siempre tiene lugar en las fronteras de *dos conciencias*,* de *dos sujetos*.'" (Las cursivas con* son de Bajtin.)

—Michael Riffaterre (1979, 7 *ss.*): "El fenómeno literario no es únicamente el texto, sino también su lector y el conjunto de reacciones posibles del lector al texto —enunciado y enunciación. [...] El texto es un *código* limitativo y prescriptivo." (Cursivas mías.)

—Iuri Lotman (1973, 52, 59, 124): "La *literatura* habla un lenguaje particular que se superpone a la lengua natural como sistema secundario. Por eso se la define como un *sistema modelizador secundario*. [...] Así, cuando se aborda los cálculos de la *entropía* [la irrupción de un desorden, L.] *del texto artístico*, es conveniente evitar la mezcla: a] de la entropía de los códigos del autor y del lector; b] de la entropía de los diferentes *niveles* del código." (Cursivas mías.)

Ahora bien, una vez establecidos estos puntos, se plantean numerosas preguntas de orden teórico que corresponden a la lingüística textual y a la semiología (cf. R. de Beaugrande y W. Dressler, 1981; M.A.K. Halliday, 1978). De manera muy general estas preguntas se centran en el problema de la cohesión del texto. Rigurosamente, habría que inscribirlo en la perspectiva del sujeto receptor. ¿Cuestión de correferencia? Hablando en términos estrictos, en el envite de las relaciones llamadas *endofóricas* ("anafórica", "catafórica") *vs exofóricas*, para retomar la terminología de Halliday. Pero como sólo podemos rozar ligeramente la pertinencia de estas relaciones constitutivas del contenido, estamos obligados a dejar caer una duda sobre el fundamento teórico de los universales categoriales, es decir, sobre los predicamentos relativos a las proposiciones que afectan a una textología endofórica *vs* exofórica. Teniendo en cuenta este estado de cosas, habrá que reflexionar antes bien en las condiciones de una "*textología* comprendida como teoría y práctica de la reconstrucción científica de los textos literarios" (Bajtin, 1984, 312).

Del horizonte del saber semiológico actual se desprenden, entre otras, las investigaciones de János S. Petöfi y de Terry Olivi (1986) que, me parece, son

los más indicados para reactivar la problemática de las "nociones fundamentales de una teoría semiótica del texto". Teniendo en cuenta su pretensión general, habría que verificar la pertinencia de una concepción triádica y bipolar del *signo*. En el examen, Petöfi y Olivi han percibido evidentemente aporías de orden metasemiótico. Por ello, a falta de algo mejor, el recurso a una terminología latina (depurada de todas las connotaciones filosófico-escolásticas, por supuesto) y al formalismo de la teoría de los conjuntos.

En un primer momento, se tratará por lo tanto de problematizar el *signum* Σ en su bipolaridad, o sea, según J.S. Petöfi y T. Olivi (1986): 1] el *significans* ΣSs, que tiene como términos correlativos el *vehiculum* ΣVe y la *formatio* ΣFo, términos complejos cuya relación se explica por el hecho de que la *formatio* está compuesta por una *notatio* /= $\mathcal{N}$/ ("indicaciones sobre el(los) tipo(s) y la organización de las partes constitutivas del *vehiculum*" de orden "lingual", "gramatical", etc.) así como por una componente *figura* /= $\mathcal{F}$/ ("indicaciones sobre el(los) tipo(s) de su(s) forma(s) y la disposición formal de las partes constitutivas del *vehiculum*", indicaciones de orden "grafemático" (escritural/impreso), "composicional" (versificado, cadenciado, anaforizado), "genérico"; 2] el *significatum* ΣSm, que tiene como términos correlativos el *relatum* ΣRe y el *sensus* ΣSe, términos asimismo complejos que corresponden el uno al otro por el hecho de que el *sensus* comprende, por una parte, la componente *dictum* /= $\mathcal{D}$/ (aquello "que está expresado directamente en el *signum* (por ejemplo, mediante el enunciado inmediato de un texto)", y esto en razón de "una distinción entre el sentido *literal*, *figurativo* y *simbólico*"). Por otra parte, el *sensus* tiene una componente *relatum interno al signum* /= $\mathcal{R}$/ ("que es la referencia a un fragmento supuesto del mundo [exterior] y que está contenida en el *dictum*"). Esta problemática de las "componentes del *signum*" se presenta esquemáticamente como sigue:

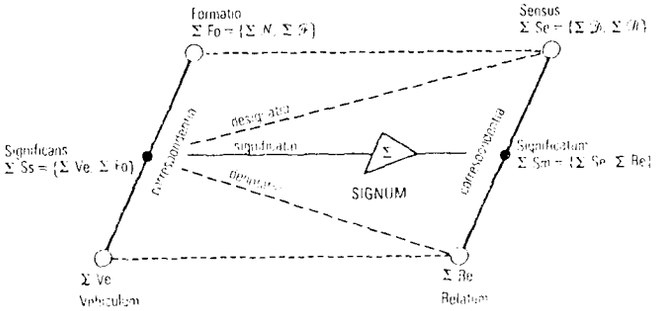


Diagrama (según J.S. Petöfi y T. Olivi, 1986)

BT CISAN

El aspecto vectorial del *signum* indica claramente una mira en el proceso de la significación que tiene por término *ab quo* el conjunto de los elementos, que responden a estructuras de superficie. Ésta es la perspectiva pragmática, que presupone, como lo precisan Petöfi y Olivi, la instancia del "utilizador (un productor o un receptor/intérprete)" del texto-signo. ¿Y si fuera lo contrario, como creen A.J. Greimas y J. Courtès (1979, 44, 295)? Según estos autores, "como la noción de profundidad es relativa, cada instancia de generación del discurso remite a una instancia 'más profunda' y así sucesivamente, hasta a la estructura [...] elemental de la significación, punto *ab quo* del recorrido generativo". Dicho de otra manera, éstas son las diversas *isotopías* del texto (combinatoria sémica) que conducen, mediante conversiones, al punto de partida de una "descripción 'ascendente'", que va "de las unidades mínimas a las unidades complejas". Sea como fuere, el "hacer interpretativo" del crítico literario siempre presupone una competencia, ya sea dóxica o epistémica. Ésta es función de los estados de creencia y de conocimiento. Y en todo caso, esta competencia se basa en "la memoria del receptor" (J.S. Petöfi y T. Olivi, que se unen en este aspecto a la tesis de C. Grivel). Textos memorizables/olvidados *vs* olvidables/memorizados, tal es también el envite de la censura y de la represión. ¿O hay que buscar más lejos? Sería entonces cuestión de toda una *tópica*, la "primera" según Freud: la inasignable instancia del preconsciente. Dejemos abierto el tema.

II. MÁS ACÁ DE LO GENERAL: LOS PROBLEMAS DE LO PARTICULAR

Ciencia de lo general y conocimiento de lo particular, proposición cartesiana que significa, para el investigador que se enfrenta a la economía integral de las "obras literarias", que en realidad la *praxis* sondeará ante todo en la "ambigüedad intelectual/material del conjunto del proceso literario" (cf. S. Sarkany, 1986, 1539). De ello resulta el interés heurístico de los análisis que se refieren en particular a la ambivalencia de los simulacros discursivos. Irreductibles a los géneros canónicos (lírico, épico, dramático), los simulacros de la enunciación (embrague/desembrague) se estancan, se transforman y se disipan en el movimiento espacio-temporal de las variables de orden lingüístico. Éstas definen a todas las culturas llamadas orales o escritas (cf. P. Zumthor, 1983, 1987).

Así pues, la literatura se caracteriza: por un lado, por la forma y la dislocación del *continuum intralingual* (H. Seiler, 1985, 14), continuidad abstracta que tiene elementos correlativos a los planos de las estructuras paradigmáticas así como dentro de las jerarquías sintácticas. Después, por otro lado, hay

que tomar en consideración los usos linguales. Coincidiendo en ello con los problemas de la *alienación lingüística*, como han sido analizados por Henri Gobard (1976), la literatura, travesía o mediación simbólica de toda una *tetraglosia* (H. Gobard), mediatiza y simboliza, en razón de su evolución polimórfica, tanto la efervescencia creadora como el empobrecimiento gradual de los lenguajes propios de una cultura. ¿En qué forma? Es a la historia literaria y a sus paladines a los que hay que dirigir la pregunta de saber con qué tiene que ver esto, es decir, esta tetraglosia: lenguajes *vernáculo* (jerga, dialectos), *vehicular* (institucionalizado, nacional), *referencial* (códigos de las personas llamadas cultas), *mítico* (ritualizado, discursos sagrados, etcétera).

¿Cuestión de estilo? Algunos vincularán todo esto, según las tesis del Círculo Lingüístico de Praga (cf. Vachek, 1970, 15, 19, 70), a la *actualización* o a la *desautomatización* (B. Havránek) de los recursos de una lengua estándar elaborada y múltiples veces reformada. En tanto que el estilo, como "organización individualizante de la enunciación" (V. Skalička), resultaría de una valorización estética de modelos discursivos, como los elevados *vs* los familiares.

Se podría objetar que estas consideraciones pasan por alto muchas cuestiones de interés *glotopolítico* (cf. Guespin y Marcellesi, 1986). Frente a la diversidad sorprendente de las situaciones etnolingüísticas en el mundo actual (cf. Kloss y McConnell, 1974; Fodor y Hagège, 1983/1984), es conveniente mencionar a título de ejemplos dos situaciones muy complejas. Yugoslavia y Noruega, he aquí dos casos a partir de los cuales habría que interrogarse en principio sobre la pertinencia de esto: los "hechos literarios" todavía se contemplan con frecuencia de acuerdo con la relación comunicativa autor/público, y con base en "presupuestos" en resumidas cuentas compuestos (idiosincrasias psicosociales, corrientes ideológicas, horizontes de expectativa [H. R. Jauss], datos institucionales [J. Dubois], factores económicos, etc.). Ahora bien, ¿qué sucede por ejemplo en un estado federal socialista como la Yugoslavia multilingüe, compuesta, como es sabido, por seis repúblicas, cada una de las cuales ambiciona una cierta glotopolítica? Es cierto que se difunden las literaturas de expresión serbo-croata y eslovena. Pero en una sociedad que conoce en materia cultural a la vez la autogestión y una ideología dominante (elaborada por la Liga de los comunistas de Yugoslavia), ¿cuál será el horizonte de expectativa, interior y exterior, de los destinatarios/destinatarias de los discursos poéticos, narrativos o dramáticos, que se pretenden "yugoslavos", en lenguas rumana, húngara (en Vojvodina, mayoritariamente serbia) albanesa (en Kosovo)?*

* El problema yugoslavo, como es noticia diaria, ha pasado a campos más violentos; sin embargo, el problema ejemplificado aquí subsiste en muchos estados de composición idiomática múltiple. [E.]

Dejemos abiertas las preguntas pues se plantean también en otras partes. En lo que se refiere a Noruega, dos sistemas lingüísticos complementarios subtienden la evolución de la literatura. Por una parte, está el del *landsmål* dialectal, vernáculo, la "lengua del campo" que Ivar Aasen (1813-1896) y otros se dedicaron a transformar, basándose en todas las hablas regionales, en una lengua literaria "neo-noruega" llamada *nynorsk*, cuyo estatuto oficial fue reconocido en 1885. Después, por otra parte, está el *riksmål*, "lengua del reino" considerada —por razones históricas evidentes— demasiado danesa, y que de hecho es muy cercana al danés. Sin tener en cuenta una glotopolítica tormentosa (cf. Gundersen, 1983), conviene indicar que el *riksmål* (la lengua de Ibsen y de Arnulf Øverland) se ha convertido en la "lengua del libro" (*bokmål*) de los noruegos. No obstante, esto no quiere decir que no haya industria del libro (subvencionada) que acoja una tradición literaria *nynorsk* bien viva.

La situación lingüística de países como Yugoslavia y Noruega recurrirá a todos y todas quienes rebaten la idea de la clausura del texto-signo. Baste con decir esto: la heterogeneidad polifuncional del *meaning* es imagen de la complejificación estratificada y reticular de los lenguajes culturales. O es más: *correlata* de los significantes/significados del discurso llamado literario, ¿los signos textuales son en verdad "plurales", "estables" o "flotantes"? Ahora bien, sea cual sea la respuesta, a partir del momento en que tematiza la clausura del texto, una hipóstasis, en resumidas cuentas muy problemática, parece inevitable, a saber, la reificación del signo. Poco importa que esto lleve a contradecir a algunos textólogos. El "fenómeno literario", tomado integralmente en su especificidad oral *y* escrituraria, se acomoda bastante mal a la concepción diádica (saussuriana) del signo. El teórico de la literatura se separará con mayor razón también de la proposición de Gustave Guillaume (1969, 246-247; cursivas mías): "El signo es, en el lenguaje, mediador entre el *significado de potencia* y el *significado de efecto*, y el mecanismo [*sic*] de la relación en discusión es el que sigue: significado de potencia → signo → significado de efecto. El significado de potencia es el antes del fenómeno; el significado de efecto es el después." ¿Y qué pensar de la *semiosis* triádica según Charles S. Peirce (col. "Papers", 5, 484, citado por Deledalle [1978, 133])? Sabemos que ésta es función de "tres sujetos: tales como un signo, su objeto y su interpretante". Respecto a esto es provechoso leer a Henri Meschonnic (1975, 140-156).

Hecha esta reflexión, la trayectoria de los fenómenos literarios sean cuales sean —desde *Las ranas* de Aristófanes hasta *Don Quijote*, desde el *dolce stil nuovo* de Dante hasta los *Cantos* de Pound—, y la trayectoria significativa del potencial semiótico de la obra dentro del universo semántico de una cultura, atacan necesariamente la falsedad del principio de las causas eficientes. Se podría decir a lo sumo, de acuerdo con Theodor W. Adorno (1973, 300 *ss.*), que

el acto literario, a semejanza de todas las prácticas creadoras motivadas por las fuerzas pulsionales del imaginario, participa y modeliza, radicaliza y subvierte algunos factores estéticos de lo inmutable (*das Immergleiche*), entre ellos la mímesis figurativa de estilo. La inmutabilidad que "modeliza" (Adorno) esa práctica literaria, y esto mediante su relación original de *similitud* con el acto locutorio (*Sprachähnlichkeit*), podría ser en efecto la intuición que tenemos como lectores de la alteridad o de la "mismidad" de una mira sobre el Ente. Es la mira del *eternal watcher of things*, como lo dijo Pound en algún momento, mirada dirigida al mundo y a nosotros mismos.

Ahora bien, este problema ontológico ya no se planteará de la misma forma a partir de que se piense en él a la manera de un *pensiero debole* (Vattimo, 1983) que se abstiene de los centelleos de la racionalidad conceptualizante. ¡Hasta dudar finalmente de las razones que nos hacen creer en la existencia de la "cosa literaria"! ¿Hasta dónde? ¿El umbral de la denegación, de la *Verneinung* nietzscheana? No necesariamente, puesto que en el límite, es decir, en los confines del *espacio literario* (M. Blanchot), la reflexión sobre la literatura se atrinchera en los últimos reductos del espíritu creador. No obstante, aún allí nos interrogamos. Supongamos, por comodidad y en tono desenvuelto a la manera de Artaud, que el espíritu creador, cuyo testigo es la obra, no sea "más que una indiscreción". ¿Entonces cómo, en relación con quién, se podría reflexionar finalmente en aquello que brota y adquiere forma, específicamente bajo el dictado de una ambición literaria? Poco importa que otros insistieran más bien en el empuje del deseo, en el compromiso del escritor o también en su impulso productor. En realidad, esta "cosa literaria", llamada texto o discurso, no deja de interpelarnos, como si fuera la contrapartida de todo: acto y acción, "pasante y pasancia" (Claude Zilberberg, *Raison et poétique du sens*, París, Presses Universitaires de France, 1988, p. 122), finalmente verbo y silencio.

Para evitar trampas de orden fenomenológico, sería conveniente a este respecto recurrir a Husserl y distinguir la *noesis* (el acto cognitivo) de lo *noemático* (las modalidades y las representaciones de la conciencia). Y para romper el razonamiento circular centrado en la "literaturidad" (la *literaturnost* tal como la actualizó R. Jakobson), las gentes de letras tendrían tendencia a coincidir con Paul Ricœur (1986, 137), y decir: "Llamamos texto a todo discurso fijado mediante la escritura." Habría ahí sin duda una labor hermenéutica: la "fijeza" del discurso se interpretaría textualmente como discontinuidad de un decir. Pero ¿cómo reconocerlo? En todo caso, desde el punto de vista semio-pragmático, el discontinuo discursivo es de la *enunciación enunciada*, si bien por regla general todo discurso tiene corolarios que son entre otros los siguientes:

1] Modalización (cf. H. Parret, 1983): distributiva (modos gramaticales); propositiva (modalidades alética, epistémica, deóntica); ilocutiva (marcas modales de los actos de lenguaje); axiológica ("valor" semiótico y "despliegue de una competencia modal en la que se entrecruzan en combinaciones específicas un saber, un querer, un poder y un deber" [H. Parret]).

2] Deictización (cf. H. Parret, 1983; C. Kerbrat-Orecchioni, 1980; J. Weissenborn, 1982): a] la inscripción (embrague/desembrague) de la subjetividad mediante el empleo deíctico de los pronombres personales y mediante el uso de los demostrativos; b] la temporalización del discurso (aspectos como "incoativo"/"terminativo" ["resultativo"], "perfectivo"/"imperfectivo" ["iterativo", "durativo"], etc., lo cual se ha de distinguir de las categorías gramaticales de pasado, presente y futuro); c] la localización espacial (índices situacionales como "aquí"/"allá" ["allí", "dondequiera"], "delante"/"detrás", etcétera).

3] Comunicación (cf. F. Jacques, 1979, 1982; M. Dascal [comp.], 1985): problemas pragmáticos del monólogo/diálogo/polílogo; estrategias discursivas de los interlocutores.

En conjunto, estos corolarios del *hacer discursivo* —"por definición, enunciación enunciada" según muchos semióticos (cf. J.-C. Coquet, 1983)— dan la sensación de que el centro de focalización, donde se precisa la relación entre discurso y escritura, no es para nada el de una "fijeza" (clausura del texto), sino más exactamente el punto de fuga hacia el que convergen los haces diferenciados de este espejeo del mismo en el otro, infinitamente reversible, que es el sentido. Desciframiento del sentido, tal como se estanca, se pierde, se disimula, en tanto que objeto de una búsqueda, en los intersticios de la (re-)lectura/(re-)escritura.

Para reactivar esta problemática intersticial, algunos recurrirán a la gramatología, puesto que ésta tiene por objetivo, en principio, todo lo que tiene que ver con la escritura. Ésta abarca, según Jacques Derrida (1967 *b*), las *huellas* de la *arquiescritura*. Para tener una idea de conjunto de ello (cf. Gasché, 1986), habría que desarrollar la crítica derridiana del "imperialismo del *Logos*" (1967 *b*, 12), que va en contra de las concepciones logocentristas y metafísicas de la "mismidad" a la vez de las formas y de los contenidos. En realidad, se trata de hacerse cargo, en el plano de la huella, de toda la "economía" de la diferencia, a saber, "el uno diferente de sí, en diferencia consigo" (Derrida, 1972 *b*, 23). "En el punto en el que interviene el concepto de *diferancia*", precisa Derrida (1972 *c*, 41), "[...] todas estas oposiciones metafísicas (significante/significado; sensible/inteligible; escritura/palabra; palabra/lengua; diacronía/sincronía; espacio/tiempo; pasividad/actividad; etc.) se vuelven no pertinentes." Si bien es cierto que la arquiescritura está pensada como una "arqui-síntesis irreductible", no por ello es menos cierto que plantea graves problemas de lectura. Supongamos que se trata de trazar las "diferencias diferidas" propias de los

jardines en China y en Europa, tal como están simbolizadas en la lectura del siglo XVIII. Decididamente no se trataría de comparar, por ejemplo, el jardín cerrado (*yuan*) de Suzhou que menciona Shen Fu en sus *Seis recuerdos de una vida flotante* (Fu sheng liu ji [Feu cheng lieu ki]) con el jardín a la inglesa, "ese vergel tan metamorfoseado" en la *Nouvelle Heloïse* (4ª parte, carta XI). En cambio, trasladar el método filosófico de Derrida al terreno literario es apuntar a la especificidad de una infraestructura y, de rebote, a ese lugar insondable —la matriz de la escritura. Ésta sería "a la vez más exterior a la palabra, no siendo su 'imagen' ni su 'símbolo', y más interior a la palabra, que es ya en sí una escritura". ¿Qué sucede entonces allí donde "lo totalmente otro se anuncia como tal" (Derrida, 1967 *b*, 68-69)? Lo incomparable y hasta lo intolerable, ¿en qué es tan radicalmente diferente?

En cualquier caso, al parecer, llega a su fin el escrito, relativo a la Historia y sus crisis, que funciona como "un signo total", como creía incluso Roland Barthes. Tratándose de la carta de Saint-Preux y de su "descripción de una agradable soledad", no habría ninguna razón profunda para que sus *huellas instituidas* se inscriban en un paradigma estético. ¿No habría en Rousseau una aversión prerromántica por la gran horticultura a la francesa? Por supuesto que sí, pero esta aversión no es más que una de las diferencias posibles. En realidad, se trata de una referencia extratextual a desconstruir —el fuera de texto en tanto que entidad distinta de un "dentro" no existe, según Derrida— de la misma forma que el referente interno (cf. Gasché, 1986, 281). En consecuencia, no se trata de tomar una opción sobre la simbólica cultural. (En pintura, esto sería como si hubiera que escoger entre *Schönbrunn* (1759), *veduta* célebre del Belotto, y *Bath, civic schemes*, cuadro de John Wood que ofrece una vista desde lo alto de un jardín característico de los suburbios de Londres.) En realidad, la arquiescritura en tanto que *diferancia* se inscribe en una vacuidad abisal. Para decirlo en términos metafóricos tomados de Lao-tzé: como el "vacío medio" de un cubo que hace girar la rueda del carro, "la *a* de la *diferancia*" sería de alguna manera el indicio del "juego", del "movimiento generador en el juego de las diferencias" (Derrida, 1972 *c*, 39). Pero he aquí que mantiene lo indecidible. En vez de preocuparse por las investiduras psíquicas y del imaginario de Rousseau, a partir de entonces se leerá la carta de Saint-Preux, en particular el enunciado "Me he puesto a recorrer con éxtasis este vergel tan metamorfoseado" (4ª parte, carta XI), en la óptica del *espaciamiento* y de la *temporalización* de los rasgos, por ambivalentes que sean, de una pasión (eufórica y disfórica). En la medida en que el discurso epistolar es efectivamente aspectualizado, se pone de manifiesto que este "vergel" es capaz de mediatizar, mediante el sesgo de la enunciación enunciada, la huella de un éxtasis diferido. Tansformado en trayectorias reversibles, el potencial semiológico de la huella permanecera íntegro, así como "el propio enigma de la diferancia" (Derrida, 1972 *b*, 20).

III. PENSAR LA INVARIANCIA: APORÍAS Y CONDICIONES DE PERTINENCIA

Son las interrogantes de René Étiemble (1974) sobre la aceptación mundial, y por tanto "verdaderamente general", de la noción goetheana de *Weltliteratur*, las que parecen haber llevado a algunos, sobre todo a especialistas occidentales de literatura, a volver a pensar lo que Adrian Marino (1977, 57-80) denomina (p. 63) "el surgimiento de *topoi* teóricos". Aquello que como mínimo es muy discutible, ante los ojos de Marino es la esencia de la *idea literaria*, es decir, "constituir una *constante*, una *invariante*, un elemento de unidad, de estabilidad, de permanencia y de universalidad en el tiempo y en el espacio" (p. 57, cursivas del autor). ¿Satisfacen la condición de la invariancia tética nociones como las de "forma", "tema" y "figura"? Todo indica, al contrario, que tienen que ver con el objetivo y la referencialización de los discursos vehiculares: interacción de sus variables (periodística, didáctica, culta, etc.) así como de sus instancias (crítica/censura, canónica/experimental, etc.). Estas constataciones bastan para dudar del apoyo empírico de "una *tipología de las invariantes*" que A. Marino conferiría a las invariantes "1] antropológicas; 2] teórico-ideológicas; 3] teórico-literarias y 4] literarias". Vista la extensión del campo de pertinencia de la comparabilidad, nos preguntamos si se puede concebir que estos cuatro tipos "cubran la totalidad [sic] de las categorías con elementos comunes de alcance universal que pertenecen al mundo del espíritu y de sus productos" (A. Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, PUF, 1988, p. 108). Como una Idea aristotélica (*universale in essendo*), esta tipología es en realidad de alcance metafísico.

Con respecto al interés analítico, es decir, a la predicabilidad de la noción de invariancia, es útil recordar: en lingüística, el concepto de *constante*, no sólo es indisociable del problema diferencial, tan debatido, de las *variables* (fonológicas, morfofonémicas, sintácticas) y de las variantes realizadas en el plano de la manifestación discursiva, sino que también pone de manifiesto procedimientos descriptivos que están teóricamene fundados. Como es imposible ponerlos de relieve, hay que atenerse a algunos correlatos de orden conceptual. Éstos son, entre otros, la relación función/conmutación (Hjelmslev, Martinet, Jakobson), la distribución complementaria (Bloomfield) así como reglas de reescritura (Chomsky) y de proyección (Katz-Fodor). Para comprender mejor lo que está en juego, tiene interés mencionar, a riesgo de simplificar al extre-

mo, un problema de interés fonológico: la *distribución complementaria* de dos variantes. Éstas son no distintivas en relación con la significación de las formas (la lexia) que las manifiestan y mutuamente excluyentes en cuanto al entorno morfofonémico que las determina. Se trata de la realización del fonema /i/ en franco-canadiense, tal como se habla, por ejemplo, en Quebec. Este fonema, de *rasgos pertinentes* [- detrás], [+ alto], [- redondo] (R. Jakobson), sirve para identificar la vocal cerrada en "ami", "cidre", "rive", "fil", "pige", "église", "cire", etc. En realidad, /i/ se realiza en franco-canadiense como [ɪ] *vs* [i], variantes cuya distribución complementaria es la siguiente (según W. Cowan y J. Rakušan, 1985):

/i/→[i]/en posición final ([ami]) y antes de [v, z, ž, r] ([riv], [egliz], [piz], [sir])
[ɪ]/en cualquier otro caso (entorno variable: por ej., [sɪd], [fɪl], [pɪp], (pipe), [abɪm] (abîme)).

Se objetará sin duda que las hipótesis de base que se refieren a la relación entre *constante* marcada con *rasgos pertinentes* y estas *variantes* no es fácilmente trasladable del campo de pertinencia fonológica a las macroestructuras literarias. Decididamente, la apuesta es de envergadura cuando se piensa en la distribución lúdica, aleatoria y en último término manipulable de las variantes multifuncionales de un fenómeno literario como el "lirismo".

En realidad, es mediante un razonamiento intuitivo y preteórico, cuando no francamente polémico, como René Étiemble (1974, 176 *ss.*) se propone analizar las "invariantes del lirismo", labor que él emprende insistiendo en la inclusión obligatoria de las grandes tradiciones no europeas (árabe, china, japonesa, persa). Más allá del paso hondamente humano "del grito al canto", ¿de qué se está propiamente hablando?

Con una mirada crítica, si no es que severa, al eurocentrismo intelectual —miopía occidental molesta, a decir verdad, si se la mide con el rasero del *Syllabus* (1964) de lecturas preparado para los estudiantes de literatura comparada de la Rutgers University—, Étiemble pone en tela de juicio, en primer lugar, algunas valorizaciones canónicas, como las que se desprenden de los avatares coloniales, imperialistas y otros. No obstante, contra todo ello, no hay más recurso que el de querer dilucidar las invariancias del lirismo mediante un retorno, sembrado de trampas conceptuales, a "los metros y las formas", "los temas y las imágenes".

No cabe duda de que, ante la diversidad estructural de las lenguas (cf. Comrie, 1981; Greenberg, 1974; Hagège, 1982, 1985; Ramat, 1985), no podría tratarse de contemplar cualquier invariancia suprasegmental (funciones combinatorias de la duración fonémica, de la dinámica de los acentos y de la entonación). Se puede decir a lo sumo que esto pone en juego las acomodaciones o las asimilaciones, tanto diacrónicas como sincrónicas, de una poética dada (*ars poetica*) al sistema/proceso de orden prosódico que la condiciona en los niveles de las prácticas orales y escritas.

En la óptica del teórico de la literatura, la estabilidad, aparentemente normativa, de un sistema métrico, como el grecolatino basado en la escansión cuantitativa de los pies *magis stabiles* vs *minus stabiles* (cf. Lausberg, 1960, 488), no es admisible más que en virtud de que se tomen en cuenta múltiples factores de inestabilización. Sea cual sea la cuenca cultural de la que manan, estos factores contribuyen en realidad a la evolución proteiforme del lirismo. El de la Antigüedad grecorromana comprende, como es sabido, filiaciones transculturales de formas regulares e irregulares. Por ejemplo, para apreciar el corte y las cadencias armoniosas de las estrofas *alcaicas* de Horacio (siglo I a. C.), forma llamada así por el poeta griego Alceo (siglo VII a. C.), conviene contrastarlas con la irregularidad prosódica de los epigramas satíricos de algunos contemporáneos de Horacio, entre ellos Catulo, quien se inspiró a su vez (*via* el alejandrismo de un Calímaco [siglo III a. C.]) en los ritmos "cojos" y en el *skazon* o coriambo que se atribuye a Hipónax de Éfeso (fines del siglo VI a. C.) (cf. Demouguin, 1985, 42, 263, 286, 711, 727).

De acuerdo con lo que precede, lo indicado es observar una actitud circunspecta incluso con respecto a una concepción intrasistemática de la invariancia literaria. El teórico de la literatura, demasiado consciente de la complejidad multivariada así como de la rareza de sus objetos de estudio, siempre tenderá a privilegiar investigaciones que tienen en cuenta aquello que aparentemente no se da por entendido: las "mil planicies" de las estructuras y, para retomar otra metáfora de Félix Guattari y de Gilles Deleuze, el "rizoma" de los canales de trasmisión. ¿Resulta asombrosa esta exigencia? Para muchos, hay que admitir que ésta sería una idea preconcebida entre otras.

Ahora bien, la invariante en tanto que objeto teórico involucra necesariamente todas las facultades críticas del investigador. Esto abarca —¿hay qué insistir en ello?— un sentido agudo de la continuidad/discontinuidad de las gestiones téticas, sean las que sean; además, una toma de conciencia frente a la "fatiga" de antiguas ideas forzadas. Tal es la suerte del idealismo: la fosilización progresiva de su fina punta conceptual.

Pensar la *invariante* como una invariancia contextual de lo lírico —y lo que es más, relativa "a la 'genericidad' del género" a secas (Victor [1931], 1977)— no significa por tanto en ningún caso la interpolación de un "tipo ideal". Es, en cambio, la inteligencia de las diferencias específicas en tanto que marcas y rasgos distintivos, cuya manifestación es de hecho lo propio de todos los *pragmata* simbólicos que corresponden al acto de la palabra. Ya se trate del *Sprechakt*

en el sentido amplio (que hay que distinguir de los *speech acts* según J.R. Searle) o de la *Sprechhandlung* (Bühler [1934], 1978, 48), hoy ya no se concibe reflexionar en las *differencia specifica* sin recurrir a una noción dinámica de SISTEMA "heteróclito" (I. Prigogine).

Como aquí no se trata de demostrar lo anterior, bastará con indicar algunos envites. Si interpretáramos lo específico a la manera de un teórico, que toma partido, según la modalidad alética del "posible"/"contingente", por ejemplo por una creencia inquebrantable en la *idea a priori* de la forma aun disponiendo de un saber morfológico a toda prueba, aceptaríamos sin dificultad, "a modo de hipótesis, el supuesto de que los géneros designan un círculo de posibilidades formales". Ésta sería la hipótesis morfológica de Günther Müller (1929), a la que se suma el eminente Karl Victor (1977). ¿Y si se tratara de una intuición precientífica? A fin de cuentas, se podría objetar, la *concepción circular* de los géneros literarios —reminiscencia oportuna de la famosa *rota Virgili* (Faral, 1924, 87; Curtius, 1954, 602)— ¿no es teóricamente sustituible? Antes, por supuesto, a partir de Aristóteles, de Vico o de Hegel, y después... ¡qué aprieto! Piénsese únicamente en el desencuentro de las corrientes de ideas, basadas *fundamentaliter in rebus, formaliter in intellectu*, se podría decir, siguiendo un viejo principio de discernimiento filosófico, o de verdaderas cascadas nocionales que se han vertido en el crisol de la teorización contemporánea de los *géneros literarios* (cf. bibliografía, en K.W. Hempfer, 1973).

A título de indicación, por autores y vagamente cronológico: Y.N. Tinianov, en la atmósfera del formalismo ruso —del que estaba sin embargo algo alejado—, insiste en la relación entre "sistema", "serie" y "dominante"; V.I. Propp precisa 31 "funciones del personaje" esencialmente binarias (falta inicial *vs* liquidación de la falta, interdicción-prohibición *vs* violación-transgresión, desplazamiento y retorno, combate y victoria, etc.); A. Jolles define "forma simples" bajo el aspecto de "modos enunciativos" (*Aussageweise*), tales como la "leyenda" (imperativo), la "saga" (indicativo), la "fábula" (optativo), el "mito" (interrogativo), etc.; A. Stender-Petersen, partidario de una toma de partido glosemática, discierne, de manera "directa" e "indirecta", "motivos" de orden genérico, en los planos de la "instrumentalización" y de la "emocionalización" de las formas literarias; S. Skwarczyńska postula, en el nivel descriptivo, la "objetividad" de la "instrumentación genérica"; K. Hamburger busca a través de las "estructuras de la enunciación" la lógica de la "relación sujeto-objeto"; N. Frye propone una clasificación —"lógicamente incoherente", como lo observa T. Todorov (1970, 17)— de "formas miméticas", llamadas *mythoi* o *generic plots* (romance, tragedia, comedia, sátira-ironía) en 24 "fases simétricas"; P. Hernadi, por último, propone, en *Beyond genre* (1972, 166), una "clasificación policéntrica" de los "modos temáticos, dramáticos, líricos y narrativos". Concebida con fines didácticos elementales, esta obra ofrece una redistribución romboidal de los *modi tractandi*, sobre los ejes de la "visión" y de la "acción". En realidad, las proposiciones que se refieren a los géneros de Hernadi nos llevan a nuestro punto de partida. Como para Günther Müller, se trata de "un círculo de posibilidades formales", con la diferencia de que, para identificar un modo genérico, Hernadi propone un "compás de perspectivas", cuyas puntas se considera que efectúan un movimiento giratorio en doble sentido: "auctorial" ↔ "interpersonal"/"privado" ↔ "dual". Observemos que en su obra *The kinds of literature*, Alastair Fowler (1982, 236) no sólo se pregunta sobre el interés heurístico de estas esquematizaciones, sino también sobre la pertinencia de los *organic universals* (lo lírico, lo dramático, lo épico, etc.) a secas.

Es cierto que habría sido necesario mencionar numerosos trabajos de orientación estructuralista (T. Todorov), generativista (T. Pavel), pragmática (T.A. Van Dijk) y semiótica (J. Courtès). No obstante, ante la avanzada de los enfoques sincrónicos, hay que constatar lo siguiente: los géneros, lejos de ser la culminación de los procedimientos de producción literarios, en realidad plantean preguntas con respecto a los modos de recepción, como las que se inscriben en el *horizonte de expectativa* de los públicos. Para Hans Robert Jauss (1970), esto plantea problemas epistemológicos considerables, y se pregunta: "¿Cómo describir la evolución histórica de un género si el carácter *general* de este género no se ha de entender como una norma intemporal ni como una convención arbitraria? ¿Cómo se modificaría la estructura de un género sin perder su *particularidad*? (Cursivas mías.) Henos aquí recapturados por la problemática de los universales. En pocas palabras, una de dos: lo "general" tuvo en cuenta lo "particular", esto es, o bien el *unum de multis* o bien el *unum in multis*, tal como se ha presentado siempre a los lógicos a través de los tiempos. Después, ¿qué hay de la multiplicidad de las formas híbridas, carnavalescas, sin olvidar ni lo "mixto" llamado posmoderno, ni las glosalias de la Pitia de las que trata Plutarco? ¿Según qué leyes o reglas descriptivas se podrá dar cuenta de los procesos de repetición continua y combinatoria? Algunos tenderán a hacer alusión a la lógica plurivalente y a la teoría de los *fuzzy sets* (L.A. Zadeh). ¡Bueno! Pero sólo con pensarlo, ¿cómo no resucitar el conflicto entre nominalismo y realismo? Queda por saber también cómo se estructura lo inefable. Los poetas han acertado con frecuencia a este respecto. A partir de situar, como Octavio Paz (1969, 11), el centro de la incandescencia en la mirada del sujeto creador, hasta imaginarse, como Paul Celan (1971, 191), que "el poema persiste en los confines de sí mismo; se revoca, se difiere sin descanso, a fin de durar, de su No-más a su Siempre-más".

Por último, una cuestión clave, o mejor, de claves. ¿Qué hay del estatuto vericondicional de los SISTEMAS por explicitar? ¿Es trascendental en el sentido

kantiano? ¿Es de una "reducción eidética" en el sentido de Husserl? Fenómeno subjetivo que corresponde a un estado de creencias, a una *doxa* para decirlo de una vez, o necesidad indemostrable según alguna *episteme*, lo que sucede es que el concepto de ESTRUCTURA, ya sea "binaria", "estratificadora" o "disipadora" (cf. J. Petitot-Cocorda, 1985, 23 *ss.*), no deja de interpelar a la *conciencia tética* (en el sentido sartriano del término) de los investigadores. Y con motivo, admitámoslo provisionalmente: en los terrenos de la investigación llamada literaria, la relación entre saber y objetos por conocer descansa en un fundamento teórico en resumen débil. Por esto hay innumerables retos que aceptar. Y en todo caso, el problema de los universales seguirá intacto sin duda todavía mucho tiempo.

SEGUNDA PARTE

EL SISTEMA LITERARIO

6

Los géneros literarios

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

I. Tipología

En el seno de la reflexión literaria, el género se cuenta entre las categorías más antiguas. Pronto se observó que algunos tipos de textos o de discursos estaban construidos de una manera específica y vinculados a ciertas circunstancias de la vida práctica; exigían de parte del receptor una actitud determinada, actuando en él mediante sus propias estrategias. Si bien se ha tratado de trazar de otra manera las fronteras de la literatura, ésta nunca ha sido considerada como un conjunto de textos homogéneos; hay una diferenciación, no sólo entre textos individuales, sino entre tipos de textos. Además, la pertenencia a un tipo parecía determinar las propiedades del texto así como sus obligaciones para con el lector. Los criterios que se utilizan varían. Una de las clasificaciones, que fue "canonizada" por Goethe y hablaba de las *Naturformen der Dichtung* (es decir, de los modos lírico, épico y dramático), fue tan generalmente aceptada y tan influyente que se acabó por considerarla una evidencia indesarraigable. En consecuencia, se le ha otorgado una realidad transhistórica, que funciona siempre y por doquier, y se ha atribuido a los antiguos demostrando que provenía de Aristóteles, lo cual no corresponde a los hechos (Behrens, 1940; Genette, 1979). La división en "géneros" lírico, épico y dramático se instauró en el seno de la concepción común de la literatura, y se ha convertido en el punto de referencia principal en toda la extensión de sus territorios.

Esta división tripartita implica ya una propiedad importante de la teoría de los géneros literarios al asignarle objetivos tipológicos: lleva a una clasificación de los textos reconocidos como literarios en una época determinada, basada en sus principales características. En las poéticas más antiguas, a esto se agregaban cometidos normativos: el género era considerado no sólo una categoría descriptiva, sino también un indicador que determinaba lo que se requería, o por lo menos se deseaba, en un determinado tipo de discurso. Dicho de otra manera, las clasificaciones servían para trazar las fronteras precisas entre

tipos de discursos y suponían que éstas eran infranqueables. En esto, se relacionaban más o menos directamente con la estética dominante de una época determinada (lo cual es manifiesto en especial en la época del clasicismo). Las consecuencias no se hicieron esperar. Poner en duda las normas que subtienden la teoría de los géneros implicaba a veces poner en tela de juicio los propios géneros en tanto que categorías artificiales, en aquello en que parecían negar lo más esencial de la obra literaria, su unicidad. Este cuestionamiento encontró su forma más radical en la estética de Croce, para quien las obras de arte, incluidas las obras literarias, no deben ser agrupadas por géneros, puesto que se basan en la expresión, individual y única por naturaleza.

La renuncia a la normatividad, propia de la poética contemporánea, no significa sin embargo el rechazo del género, ya sea como herramienta de descripción de los discursos literarios o como base de la clasificación tipológica de los mismos. A propósito de esto último surgen varios problemas y dificultades: ¿Cuáles han de ser los criterios lógicos de esta tipología?, ¿tiene ésta que englobar todos los textos que se consideran literarios? En caso afirmativo, ¿esta tipología concierne únicamente a una cultura dada o engloba además los mensajes emanados de otras culturas (abarca, por ejemplo, tanto la literatura escrita como la oral)? Se entiende de entrada que una tipología que pretenda la universalidad es simplemente imposible; aun cuando se tratara de elaborar una, tendría un carácter tan general y esquemático que diría poco de los géneros, de sus propiedades y de su funcionamiento.

La dificultad y la duda son tanto mayores cuanto que los criterios de clasificación son sumamente variados. De manera general, se puede afirmar que estos criterios son en su mayoría de naturaleza pragmático-estructural: al utilizarlos, se tienen en cuenta las propiedades típicas de la estructura de la obra literaria y los comportamientos que les corresponden. No obstante, estas propiedades típicas se conciben de diversas maneras, lo cual conduce a una pluralidad de criterios (estatuto del enunciador, estructura temporal, disposición del relato o de la ficción literaria, etc.). Otras teorías de los géneros literarios se basan en la noción de expresión (Hernadi, 1972) y, en algunos casos, conforme por otra parte a las tradiciones de la reflexión romántica en materia de géneros, admiten la expresión como categoría estética. En otras concepciones, incluso, se trata al género como expresión de una cierta actitud hacia el mundo, convirtiéndose así en una categoría metafísico-existencial (el ejemplo más célebre es en este caso Staiger, 1946). A los problemas se agrega todavía el de saber si las clasificaciones de orden genérico satisfacen las condiciones lógicas que exigen las tipologías; si pueden satisfacer "el espacio lógico continuo" (Rogers, 1983) en el que están situadas, es decir, si pueden ser exhaustivas. Lo que hemos dicho hasta aquí autoriza ya una respuesta negativa.

Otro obstáculo a la tipología consiste en el hecho de que los criterios que se utilizan en las clasificaciones por géneros varían en cuanto a su grado de generalidad. Algunos permiten distinguir los fenómenos más extendidos, los que Goethe definió como las formas naturales de la poesía; otros concuerdan con fenómenos de menor alcance, pero no se dejan simplemente subordinar a la división en géneros lírico, épico y dramático. Esto tiene que ver, indudablemente, con las relaciones de jerarquía, pero de una jerarquía que nunca es completa ni consecuente. Hace poco se ha observado (Pratt, 1981) que el género es siempre una subcategoría que se relaciona con una categoría superior (por ejemplo, el teatro es una subcategoría de la literatura, la comedia una subcategoría del teatro, la farsa una subcategoría de la comedia, etc.), lo cual no permite para nada subordinar enteramente el fenómeno más limitado al más vasto, dado que cada uno de los fenómenos más limitados comporta características irreductibles. No obstante todo esto no justifica un rechazo radical de la función tipológica de los géneros, aunque sólo sea porque toda distinción de género —no sólo en investigación literaria, sino también en la vida literaria actual— implica alguna tipología. La reconstrucción de ésta constituye uno de los objetivos de la investigación sobre los géneros, de aquellos que funcionan, por ejemplo, en el folklore y en las culturas extra-europeas (Ben-Amos, 1976), pues se trata de dar cuenta de sus modos de funcionamiento en el seno de una cultura dada. La teoría de la literatura no ha tenido sin embargo su Linneo; tampoco está en espera de él: "El principal valor de los géneros no es clasificatorio" (Fowler, 1982, p. 37).

2

Es en otra esfera donde se revela este "valor principal" de los géneros: la de las tendencias generales de las ciencias humanas hoy, empezando por la lingüística. Esta esfera está vinculada sobre todo al desplazamiento del centro de interés de los sistemas lingüísticos hacia las prácticas del lenguaje. Cuando el análisis toma por objeto los discursos, se trata de describir a éstos con ayuda de categorías más amplias, pues se sabe que se refieren a ciertos modelos y que, por individuales que sean en sus realizaciones concretas, no por ello obedecen menos a las directrices inherentes a estos modelos. La noción de "géneros del discurso" fue introducida por Bajtin en una de sus obras póstumas (1979). El número de estos géneros es prácticamente infinito, puesto que pertenecen a situaciones humanas muy diversas, siempre en evolución y renovación. No se trataría por lo tanto de armar una tipología o una clasificación, imposible por

el solo hecho de que la mayor parte de los géneros del discurso no están nombrados; pero es importante observar que en el curso de los contactos de lenguaje normales, nos servimos de ciertos modelos, que, conscientes o no, son claros y que, cuando hablamos, de una manera u otra les subordinamos nuestros enunciados. Así pues, en el plano de la palabra cotidiana, las réplicas dialógicas se dividen ya en varios géneros según el contenido que se quiera comunicar, según las relaciones del hablante con el oyente, según la situación, etc. Bajtin demuestra que "el contenido temático, el estilo y la composición son inseparables en la *totalidad* del enunciado" (1979, p. 237) y que dependen de propiedades genéricas de éste.

Formulada por Bajtin, la teoría de los géneros del discurso es de una importancia capital para la teoría de los géneros literarios. Con anterioridad, generalmente se partía del supuesto de que la división en géneros sólo era propia de la literatura, que constituía una consecuencia específica de la literaturidad. Y en efecto, los géneros literarios no pueden ser considerados géneros ordinarios del discurso, aunque sólo sea porque son más complejos, porque la función estética es más acentuada en ellos y porque, finalmente, distinguidos desde el surgimiento de la poética, desempeñan un papel importante en la historia de la literatura. No obstante, gracias a la noción de géneros del discurso, se ha podido comprender que el fenómeno del género tenía en sí un alcance universal porque caracteriza toda práctica del lenguaje. En relación con los otros géneros del discurso, los géneros literarios poseen la ventaja de haber sido distinguidos, nombrados y descritos —en la inmensa mayoría— hace mucho tiempo. Son ellos, por otra parte, los que han servido de modelo para discernir los géneros en otros dominios de la escritura, como el discurso histórico o el discurso filosófico (Marais, 1969).

Las relaciones entre la teoría de los géneros literarios y el estudio de las prácticas del lenguaje no se limitan a la problemática de los géneros del discurso. El estatuto de los géneros literarios ha cambiado desde que la lingüística del texto, o teoría del discurso en sentido amplio, se ha convertido en un terreno de investigación aparte (véase, por ejemplo, Ryan, 1981). La teoría del género se convierte entonces en una teoría del discurso literario (Corti, 1978) analizado, no en su contingencia y su individualidad, sino como modelo específico. Vistos desde esta perspectiva, los géneros se convierten en arquetipos del discurso literario, fijados en la tradición, más o menos codificados, dotados de características claras e identificables. El análisis de estos arquetipos permite deducir elementos que distinguen, real o potencialmente, al discurso literario de otros tipos de discurso. Estos elementos son numerosos y diferenciados, pero el análisis revela también lo que es universal y esencial a todo tipo de discurso, los mecanismos que determinan la cohesión del texto y sus propiedades pragmáticas. A la problemática de los géneros se vincula por lo tanto la de la pragmática del texto (Warning, 1979). Visto desde este ángulo, el género literario, sin perder nada de su especificidad, se integra a un complejo más universal de elementos, entre ellos la estructura del texto.

3

Como todo género del discurso, el género literario se manifiesta en enunciados concretos; el género llamado novela se encarna en textos conocidos por todos por ser novelas, como *Don Quijote*, *Madame Bovary*, *Lord Jim*, *Los hermanos Karamazov* o *Ferdydurke*. No obstante, el género no ha de ser definido como el conjunto de textos que, de una u otra manera, le estarán subordinados; la descripción de todos los textos admisibles como novelas (suponiendo que una descripción de esta índole sea posible) no hará que sepamos todavía de la novela en tanto que género. Quien procediera así, tratando de basar la teoría sobre el análisis de textos particulares, a lo sumo podría enumerar una serie de rasgos pertinentes para un género dado. Pero la teoría del género no se podría elaborar en forma de una lista de propiedades, pues el género no es una suma de caracteres. Existe de otra manera. ¿Cómo?

A esta pregunta se han propuesto varias respuestas. Se ha afirmado que existen objetos genéricos específicos a los que corresponden conceptos y después nombres genéricos (Skwarczyńska, 1965); en algunos casos, se ha tratado a los géneros como especies de ficciones intelectuales, capaces de dar cuenta de las propiedades de la obra literaria. La discusión sobre el modo de ser de los géneros literarios se convierte entonces en una discusión filosófica que evoca los debates medievales sobre los universales. A éstos se refiere K.W. Hempfer (Hempfer, 1973) cuando afirma que la teoría de los géneros literarios habría de ser elaborada en el marco de una teoría constructivista del conocimiento, que constituya una síntesis de las concepciones nominalistas y realistas. De vuelta de la especulación filosófica, general por naturaleza, y dirigiéndonos al objeto de nuestra reflexión, podemos decir que los géneros no son ni algo concreto (no son por lo tanto reducibles a un texto determinado, ni siquiera a un conjunto de textos), ni una ficción intelectual libremente construida por el investigador. Estas observaciones negativas tienen importantes implicaciones.

El modo de ser de los géneros literarios surgirá, a nuestro entender, más completo, si lo juzgamos por la gramática, concebida como un conjunto de factores que condicionan cualquier comunicación lingüística. En este sentido, sería "gramática" el conjunto de principios, indicaciones y hábitos que nor-

man un campo determinado del discurso, del polo de la escritura al de la recepción. Los géneros literarios constituyen, pues, una especie de "gramática de la literatura". No se trata de una analogía por entero. Los parecidos salen a la luz en el modo de funcionamiento: si la gramática no se deja reducir al enunciado gramaticalmente correcto, el género no se deja tampoco reducir al texto percibido como su realización. Otra analogía importante: el carácter sistemático de dos fenómenos, cuya comparación muestra de entrada, no obstante, acentuadas diferencias. La extensión de un sistema de géneros es normalmente más restringida que la de un sistema gramatical. Éste engloba todos los enunciados correctos formulados en una lengua determinada, mientras que un sistema de los géneros no ha de englobar necesariamente todos los enunciados reconocidos como literarios en una época determinada. Otra diferencia notoria consiste en el hecho de que el sistema gramatical es una categoría relativa a la lengua, mientras que el sistema de los géneros, al referirse a la esfera de los discursos, es —para seguir pese a todo con nuestra analogía— "una gramática del discurso". Entendida así, ésta no tiene más que un carácter parcial, y sus reglas son más conscientes que las de una lengua. Claro está que, así como se puede hablar gramaticalmente sin ser consciente de las reglas de la gramática, es decir, sin ser capaz de formularlas conceptualmente, se puede también someter su discurso a las reglas de un género sin propósito preconcebido, adoptándolas por esto mismo como un dato fuera de control. No obstante, es significativo que las reglas de un sistema de géneros funcionen habitualmente de una manera más consciente, y esto es lo que contribuye a distinguir los géneros literarios de los géneros del discurso tal como éstos se cristalizan en los contactos de lenguaje habituales. La conciencia genérica constituye, como veremos, un coeficiente importante del funcionamiento histórico de los géneros.

El sistema de los géneros determina de una manera específica las prácticas literarias, tanto en el plano de la emisión como en el de la recepción. En ciertas situaciones históricas, el sistema de géneros se presenta como el conjunto de las reglas que deben funcionar como canon del buen gusto y definir todo lo que se refiere a la literatura. Tales casos hacen aparecer con un singular relieve el carácter normativo de los géneros, implícito en la cultura literaria en vigor. Si los géneros literarios llevan siempre en ellos un cierto grado o potencial de normatividad, esto no tiene que tener por efecto la transformación de la teoría de los géneros en un código reglamentario, como el que se ha producido en determinadas circunstancias históricas excepcionales. Este normativismo específico, casi siempre latente, es resultado de las propiedades del sistema genérico, que difiere del sistema gramatical también por el hecho de que no define por adelantado todos los enunciados calificados de literarios, que no juzga *a priori* su "corrección". Este normativismo constituye un conjunto de

"directivas" (Głowiński, 1969) que norman algunas prácticas relativas a la construcción del texto literario y a su recepción, prácticas socialmente reconocidas o que aspiran a serlo. Estas directivas no se componen de indicaciones incoherentes, sino que parten del supuesto de que la aplicación de las mismas engendrará un texto coherente y, en el momento de la recepción, una lectura coherente. En ciertas situaciones históricas, estas directivas pueden ser directamente formuladas (por ejemplo, como reglas del buen gusto); en otras, funcionan de una manera latente y no se reconstruyen sino posteriormente. Por muy pertinente que sea, la cuestión de la conciencia genérica es secundaria en comparación con la perspectiva desde la que nosotros contemplamos ahora el problema. En efecto, se haya tomado o no conciencia de las reglas genéricas en el seno de una cultura literaria dada, son ellas las que determinan lo que constituye para un género literario la frontera de lo necesario y de lo posible. Por necesidad, entendemos todo lo que es decisivo para la esencia de un género, todo lo que lo distingue de los demás y lo hace reconocible en el transcurso de la comunicación literaria. Sin este componente necesario, dicho de otra manera, el género desaparece o se convierte en otra cosa, una cualidad nueva dotada de rasgos distintivos también diferentes. El ejemplo más simple es el del soneto que, si no está compuesto de catorce versos, ya no sería soneto. La suma simplicidad de este ejemplo proviene de que en este caso la regla fundamental del género está formalizada y es clara, excluye toda forma intermedia o imprecisa. Se la observa o no: *tertium non datur*. La estructura estrófica constituye, no obstante, un determinante genérico específico que define tipos de textos relativamente poco numerosos. El problema se complica a partir de que se tiene que ver con géneros en los que las determinantes formales tan evidentes desempeñan un papel restringido o no desempeñan ningún papel; incluso en estos casos, sin embargo, hay factores sin los que es difícil hablar de un género dado. Para un género como la oda, en la variedad que emana de la tradición pindárica, es una cierta tensión retórica entre emisor y receptor lo que constituye este elemento indispensable. Cuanto más diversificado está un género interiormente (es decir, cuantas más variedades abarca), más complejo es en sus realizaciones textuales, ya que supone el surgimiento de estructuras diferentes, y más carácter general tiene esta esfera de necesidades; en caso extremo, esta esfera es difícilmente identificable a lo largo de la historia de un género. En casos parecidos, es difícil constatar para un género determinado qué es lo necesario en cada etapa de su evolución histórica y qué es lo que no parece serlo más que en una fase de su desarrollo. Si contemplamos desde este punto de vista la novela, nos veremos obligados sin duda a concluir la necesidad de los elementos siguientes: en primer lugar, la narratividad, hecho de contar una serie de acontecimientos que se perciben como ficticios y que forman un todo

coherente; después, aunque tal vez sea un fenómeno secundario, el hecho de haber sido escrita en prosa; por último, las dimensiones distinguen a la novela de otros géneros literarios que satisfacen también las dos primeras condiciones. A estos criterios ha de responder todo texto concebido y leído como novela, desde la novela de aventuras griega hasta el *nouveau roman* y los intentos más recientes de transformarla. En la novela, el resto es asunto de elecciones más o menos libres, o el resultado de concepciones del género que funcionan en una época determinada.

Al preguntarnos qué es lo que constituye la esfera de las necesidades en un género literario, hemos dejado de lado todo lo que tiene que ver con su evolución histórica, con su pertenencia a una civilización o a una cultura nacional concreta, etc. Pues esta esfera no aparece claramente más que cuando se incluye todos los discursos a los que se puede considerar como realizaciones de las reglas de un género. Confrontamos aquí las invariantes genéricas, es decir, aquello que no sufre cambios a lo largo de la evolución histórica del género, que decide su identidad y permite identificarlo en sus diversas encarnaciones. Las invariantes genéricas sólo surgen cuando se contempla el género dentro de largos espacios de tiempo, en la óptica de largos periodos, que es lo único que nos permitirá no tomar en cuenta lo que es contingente, tributario de la cultura literaria de una época, como un factor permanente, decisivo en cuanto a la identidad del género. Por otra parte, la invariante genérica quedará al desnudo si sólo se someten a análisis los géneros manifiestos exclusivamente en la literatura de una sola lengua (salvo en los casos poco frecuentes en los que un género se limita precisamente a una sola lengua).

Ningún género literario se reduce únicamente a aquello que constituye su esfera de necesidades; no está determinado, por lo tanto, sólo por sus invariantes. Dispone de un campo inmenso de posibilidades diversas, cambiantes, a veces contrapuestas y, en una determinada fase de su funcionamiento histórico, mutuamente excluyentes. Estas posibilidades siempre conservan una cierta relación con las invariantes sin cuestionarlas; el cuestionamiento de la invariante equivaldría a la desaparición del género o a la eventual constitución de otro género en su lugar. La extensión de estas posibilidades depende de varios factores; primordialmente, de la naturaleza del género y de su posición en la jerarquía de los géneros, es decir, del conjunto de factores que determinan su identidad. Si desde este ángulo, se compara la novela corta, sobre todo en sus manifestaciones clásicas, con la novela, de entrada vemos que ésta dispone de una esfera de posibilidades incomparablemente más extensa que aquélla. En el seno de la novela, en determinadas etapas de su evolución histórica por lo menos, se pueden introducir elementos heterogéneos como los siguientes: ensayo, poema, artículo político o diálogo filosófico, sin que la novela deje de ser

novela. Si se introdujera estos elementos en la novela corta que emana de la tradición de Boccaccio, ésta dejaría de ser novela corta. No se trata aquí de textos concretos, pasibles de interpolaciones diversas, sino del género como fenómeno general.

Las posibilidades de un cierto tipo no le son atribuidas a un género de una vez por todas; su naturaleza y su extensión cambian en función de múltiples factores, puesto que aquello que es posible en una determinada situación literaria deja de serlo en otra, ya sea porque tal elemento ya no corresponde a la concepción del género o de la literatura en general, admitida en un momento dado, ya sea porque el género no dispone en aquel momento de medios para actualizar tales posibilidades. Es posible que intervengan otras causas: en un momento determinado de la historia del género, un elemento puede tropezarse con una imposibilidad si se presenta como herencia de la etapa precedente o indicio de arcaísmo; así, en la novela realista del siglo XIX, la construcción fragmentaria del relato, tan característica de la novela del siglo XVIII, ya no es posible. Como vemos, la evolución de un género no se basa en una ampliación incesante del campo de sus posibilidades, sino en la naturaleza cambiante de estas posibilidades. Por otra parte, la que no es más que una de las posibilidades puede quizá reconocerse, en el seno de una cultura literaria dada, como constituyente necesario del género; éste es el caso de la coherencia del relato en la novela realista. Repitámoslo: el juego de los elementos necesarios y posibles, de invariantes y de factores variables, sólo se puede aprehender cuando el análisis del género no se limita a una etapa aislada de su evolución.

Este juego está en el origen de dos fenómenos importantes para la teoría del género. En primer lugar, este juego pone de manifiesto el carácter sistemático del género. La cooperación de factores invariantes y variables, unos necesarios para la identificación del género, otros únicamente posibles, no es producto del azar o de la contingencia; la cooperación determina los modos de funcionamiento de los géneros. Considerados éstos como conjunto de propiedades específicas, los géneros constituyen un sistema cuya evolución se muestra en las modificaciones de las relaciones entre invariantes y variables. No obstante, la comparación de este sistema con el sistema lingüístico hace que surjan sus rasgos particulares. Este sistema evoluciona de manera diferente al sistema lingüístico, lo cual se debe a que está compuesto de un determinado número de subsistemas relativamente independientes. El sistema general de los géneros define únicamente las propiedades primordiales del repertorio de los géneros que funcionan a lo largo de un periodo determinado, e influye en las relaciones y jerarquías que se establecen entre ellos. No constituye una simple suma de subsistemas; cada uno de ellos adquiere una cierta independencia, aunque sólo sea parcial. Se forma por lo tanto una jerarquía de subsistemas:

cada uno depende en cierta medida del sistema general y de un subsistema (o de subsistemas) más vastos, pero como dispone de ciertas posibilidades específicas, no se subordina nunca enteramente a ellos (para la jerarquía de los géneros, véase Fowler, 1982, cap. 12). La novela forma un subsistema aparte, quedando en relación tanto con el sistema general de los géneros como con un subsistema más vasto, el de la literatura épica; por lo demás, también está vinculado a subsistemas de un alcance menor, como por ejemplo la novela psicológica, fantástica, policiaca, etc. Tal como lo veremos, es precisamente en el nivel de los subsistemas donde surge la historicidad de los géneros literarios.

Un segundo fenómeno influido por el juego de los elementos invariantes y variables es el de la convención literaria. Este juego tiende a fijarse en calidad de convención; sus diversas manifestaciones pueden funcionar y ser aceptadas (en el nivel de la recepción también) en tanto que se convierten en medios de expresiones socialmente sancionadas. Contemplado desde este punto de vista, el género es una convención (Winner, 1978; Lefevere, 1985), un conjunto de contratos específicos realizados entre los que participan en la comunicación literaria; convención especialmente importante puesto que entra en contacto con las convenciones de otro orden (referentes al estilo, a la versificación, a la temática...) y, en algunos casos, se subordina a ellas.

4

Ya sea que se los considere subsistemas, cuyos rasgos específicos están determinados por las relaciones entre elementos invariantes y variables, o se los contemple en términos de convenciones literarias, los géneros participan siempre del fenómeno más extenso de la comunicación literaria. Poco importa que los géneros observen las reglas reconocidas y aprobadas en general en una época dada, que se separen de ellas o que incluso las transgredan deliberadamente; en todos los casos programan de alguna manera las modas de lectura, parten del apriori de una cierta actitud del lector hacia el discurso y recurren al saber de éste o, si se quiere, a su competencia. Contemplado así, el género no difiere en nada de los demás factores del discurso literario: está orientado al receptor e integra por ello mismo lo que nosotros denominamos conciencia genérica.

Esta conciencia existe, bajo una forma u otra, en todos los participantes potenciales de la comunicación literaria. Se manifiesta, no obstante, de manera diferente en el emisor (sea éste un escritor, perfectamente consciente de sus proyectos y de sus objetivos, o un cantor o narrador folklórico) y en el receptor. No es que se trate, por regla general, de la misma conciencia; la del emisor y la del receptor pueden divergir mucho; difieren por el grado de claridad que posean y por las actitudes respectivas en la formulación y definición de las propiedades esenciales del género. Estas diferencias cobran importancia a medida que el público literario se diversifica culturalmente, a medida que el género ya no se dirige a un auditorio específicamente definido y adquiere todas las posibilidades de alcanzar a receptores que utilizan categorías genéricas diferentes a las que están en la base de un discurso determinado.

Esta conciencia adquiere diferentes formas; su manifestación mínima consiste en una aptitud espontánea para distinguir un género de otro, apoyándose esta distinción, en la mayoría de los casos, en una tradición, es decir, en los modelos aceptados por un grupo social. Con este mínimo de conciencia genérica es con la que se tiene que ver en el folklore. Ésta se expresa en las relaciones entre los textos y las situaciones sociales y, por lo tanto, en las prácticas que hacen que un cierto tipo de canto no se pueda cantar más que junto a la cuna, otro en la celebración de bodas, otro en la ceremonia funeraria. Así pues, estas relaciones implican una taxonomía que no es resultado de ninguna concepción teórica, sino que pertenece a una práctica literaria, y que está vinculada con un cierto decoro, con la convicción de que tal tipo de discurso es el adecuado exclusivamente para tal situación.

En el extremo opuesto están los casos en los que la conciencia genérica no se limita a saber vincular los tipos de discurso con los tipos de situación, sino que se expresa directamente a través de formulaciones teóricas; por lo tanto, aquí se puede hablar de un máximo de conciencia genérica. Nosotros hacemos abstracción entre estas formulaciones y la práctica real del género (que no es necesariamente una relación de adecuación, ya que las teorías del género no corresponden siempre estrictamente a la naturaleza de las mismas; hay un fenómeno que podríamos denominar falsa conciencia genérica). Lo que ahora nos importa es que estas formulaciones dicen qué es el género y, sobre todo, lo que debería ser. Por ejemplo, no se podría entender el funcionamiento de la tragedia sin tener en cuenta teorías que la han acompañado en el transcurso de su evolución. Asimismo, la conciencia genérica es importante porque muestra qué lugar se atribuía a un género determinado entre otros (distinción entre géneros altos y bajos, por ejemplo). Un componente importante de la conciencia genérica es la axiología, de cuyo funcionamiento los géneros nunca han estado exentos: un discurso tipo puede estar más o menos valorizado. Precisemos que cuando hablamos de la conciencia genérica formulada, adoptando la forma de enunciados más o menos teóricos, pensamos en las teorías que han tenido una repercusión inmediata en el funcionamiento de los géneros, determinando de una u otra manera sus propiedades de comunicación, más que en las teorías en un sentido más

científicas cuyos objetos son exclusivamente de orden cognoscitivo. De acuerdo con nuestro punto de vista, éstas constituyen un fenómeno secundario.

Entre el estado mínimo de la conciencia genérica y su estado más desarrollado, se extiende un inmenso espacio en el que los géneros no son definidos por su atribución a una situación concreta, pero tampoco se vinculan a teorías elaboradas. En esta esfera intermedia es donde se sitúan los nombres de los géneros, importantes trasmisores de la conciencia genérica (Skwarczyńska, 1965, cap. 7; Fowler, 1982, cap. 8). El nombre da fe de aquello que, en el seno de una cultura determinada, distinguía a un género en relación con los demás y de que se le asignaban rasgos específicos. Para la comunicación literaria, el funcionamiento de los nombres de los géneros es un fenómeno capital puesto que demuestra que un tipo de discurso era reconocido como entidad aparte.

No obstante, aquí surgen algunas complicaciones. En varias ocasiones, el nombre del género surgió después que el propio género, lo cual se puede constatar fácilmente en una perspectiva histórica, pero no significa necesariamente que se ignorara su particularidad desde el principio. Hay que agregar que los nombres de los géneros pueden ser nombres vacíos, que no se refieran a ninguna realidad literaria, introducidos por azar o incluso que pueden ser sinónimos de otros nombres. En tales casos, es difícil admitir que el nombre nuevo represente un género nuevo, aun cuando el nombre en sí constituya un indicio interesante de la conciencia genérica.

Las consecuencias son mucho más graves cuando se ha empleado el mismo nombre para designar géneros diferentes. Entonces se plantea el problema de saber si hay que considerar como representativos de un género a todos los poemas a los que se ha aplicado alguna vez un nombre determinado; si por ejemplo son en verdad odas todos los textos a los que se ha designado así (Viëtor, 1977). Esta pregunta muestra las dificultades metodológicas que enfrenta el historiador del género; pero hay otro aspecto que nos interpela aquí. Aun cuando desde el punto de vista del historiador o del teórico se haya aplicado un nombre de género de manera errónea, no por ello aquél deja de ser el indicio de una cierta conciencia genérica. Pues no se ha dicho que esta última haya de satisfacer las condiciones que el investigador estaría dispuesto a pedirle; lo que importa es que la conciencia genérica muestra de manera indirecta cómo funcionan las modas en el seno de una cultura literaria dada. Para la comunicación literaria, importa enormemente saber que han sido considerados odas textos que, de acuerdo con otro juego de criterios, serían canciones o himnos.

Así es como llegamos al problema más fundamental para los géneros, considerados éstos como coeficientes de la comunicación literaria, el de su identificabilidad. Un género no funciona plenamente más que si, no sólo determina la estructura del discurso, sino cuando es asimismo identificado por el público

literario, convirtiéndose así en un coeficiente de la lectura. Esta identificación, no obstante, no equivale a la capacidad de formular qué es lo que constituye las particularidades de un género dado y a la de definir conceptualmente sus rasgos específicos; esta identificación corresponde a un saber hacer práctico, parte integrante de la lectura. Pues también la lectura está determinada por el género (véase, por ejemplo, Scholes, 1977 *b*; Stempel, 1979). Si esto es así, en primer lugar es porque el receptor acomoda su aparato cognoscitivo a las exigencias del género que representa un texto dado y porque él intenta, a lo largo de su lectura, adoptar una actitud conforme a lo que el texto sugiere y hasta impone. En esta perspectiva, el género se convierte en una especie de regulador de la lectura, cuyo desarrollo orienta y hasta cierto punto determina. Si el género puede cumplir esta función es porque pertenece a una tradición literaria familiar al lector, y recurre a un saber y a costumbres vigentes en el seno de una cultura literaria dada. Sin embargo, esto no significa en modo alguno que el género sea una entidad de naturaleza conservadora, que remita el texto a lo ya conocido, socialmente sancionado y fijado en la tradición; ni que lo excluya, ni que limite todo lo que es nuevo, inesperado y sorprendente. A decir verdad, muchas veces es así, lo cual no significa que las funciones del género en tanto que determinante de la lectura se reduzcan a este papel de fijación. El género sitúa el texto que se lee en relación con una tradición sin por ello someterse a ella del todo. Esto es aplicable sobre todo a géneros que en una época dada, como por ejemplo la novela en el siglo XIX, ofrecen toda una gama de posibilidades, y no se limitan a un modelo único, que ha llegado a ser dominante.

No por ello es menos cierto que el género siempre traza un horizonte de expectativa [*horizon d'attente*] (Jauss, 1970 *a* y 1970 *b*). Este horizonte puede depender tanto de propiedades generales del género, distinto e identificable entre los demás, como de la forma que ha asumido dentro de una cultura literaria dada. Cuando procede a la lectura de un texto con una cierta competencia genérica, el lector sabe qué ha de esperar de ello. La extensión y el carácter del horizonte de expectativa dependen a su vez de la difusión del género en una época determinada, así como del lugar que ocupa en la jerarquía de los géneros. En lo que respecta a los géneros mayores como la novela, este horizonte sólo está trazado de manera muy general. Cuando se trata de géneros de menor extensión, que se distinguen por propiedades mejor precisadas y captadas más estrictamente, el género adquiere formas más concretas. El horizonte de expectativa, vinculado a una categoría genérica como la de la novela psicológica, no sólo engloba las características fundamentales de la novela (es decir, la narración, la acción y la ficción), sino también propiedades más detalladas, como, por ejemplo, una construcción específica del protagonista, del tiempo y del monólogo interior.

Si contemplamos el género literario como coeficiente de la comunicación literaria, el problema del horizonte de expectativa es, por lo tanto, primordial. En efecto, éste no tiene que ver con las predisposiciones individuales del lector, sino que constituye una resultante de las propiedades estructurales del género, del grado de su "convencionalización", así como de su difusión a lo largo de un periodo dado. Hay que agregar además que un género en vías de sufrir metamorfosis rápidas y de revisar sus propias reglas es pasible de enturbiar el horizonte de expectativa que lo ha acompañado hasta aquel momento. Así fue como en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, el *nouveau roman* nubló el horizonte de expectativa supuesto para la novela.

5

Los géneros literarios, en los que las invariantes existen junto a las variables y en los que lo necesario se aúna a lo posible, se cumplen en la historia. No obstante, la historia de los géneros no es la historia de los textos que constituyen su realización. La historia de los géneros abarca otros problemas tales como: formación del sistema y de los subsistemas, relaciones entre los géneros, funciones de los géneros, conciencia genérica que los acompaña, etc. Para la historia de los géneros, es muy importante saber que éstos constituyen sistemas abiertos (Cohen, 1986, p. 210) y que por esto mismo son particularmente susceptibles de evolucionar. El objeto del enfoque histórico no es, sin embargo, el sistema de los géneros, concebido éste como fenómeno universal que engloba todos los discursos literarios posibles. Este tipo de enfoque se concentraría forzosamente en sus propiedades más generales y estaría condenado a una esquematización muy extrema que haría que se perdieran de vista todos los vínculos entre los géneros y las culturas literarias en el seno de las cuales funcionan. La historia del género, elaborada a un nivel de generalidad tan elevado, tendría que limitarse a enumerar sus propiedades inmanentes, renunciando de antemano al relativismo histórico (Lefevere, 1985). Ahora bien, la exigencia de historicidad no puede ser plenamente respetada más que si el análisis toma por objeto los subsistemas.

Éstos se pueden distinguir de tres maneras y pueden abarcar: a] la historia de un género dado (epopeya, oda, comedia, novela, etc.) en diferentes literaturas nacionales; b] la evolución de un género en la literatura de una lengua determinada, vista aislada o comparativamente; c] las transformaciones de los géneros en un periodo histórico-literario, en una sola literatura nacional o varias literaturas. Es conveniente agregar que el enfoque genérico también se

practica cuando los géneros, sin ser directamente objetos de investigación, son considerados uno de los medios para clasificar la materia literaria.

En lo que se refiere a la historia de un género, o de un grupo de géneros que constituyen un todo, aquélla abarca problemas tales como la formación del género, la diversificación de sus formas, sus relaciones con los demás géneros y con la conciencia genérica, etc. Se agregan a ello cuestiones genéticas: ¿cómo nació el género?, ¿es el resultado de transformaciones de otro género o más bien de la evolución de un grupo de géneros que ya habían perdido su vitalidad (Todorov, 1978)?; ¿con qué situaciones de comunicación está vinculado? Se habla a veces de la "vida" de un género literario, lo cual no quiere decir que su evolución se pueda asimilar al modelo de la vida biológica (lo que Brunetière trató de hacer [1890] en su teoría de los géneros inspirada en Darwin). Esta "vida" obedece a otros ritmos. Está influida por diversos procesos, internos unos —en especial, la dependencia con respecto a lo que sucede en otros géneros (es el deterioro de la poesía épica tradicional el que favoreció, entre otros factores, el desarrollo de la novela)—, y externos otros, en los que se manifiestan los fenómenos característicos de la cultura en la que funciona el género. Así pues, son a la vez los factores sociales (por ejemplo, los cambios sufridos por el público literario) y las transformaciones de los medios de difusión (por ejemplo, la decadencia de la comunicación oral y el desarrollo del libro) los que entran aquí en juego. En efecto, la evolución del género afecta no sólo a sus propiedades inmanentes, sino también a las funciones que satisface (o puede satisfacer) en la vida social; estos factores, por otra parte, muchas veces son inseparables puesto que hay estrechas relaciones entre la función y la estructura. La estructura tradicional del género lo predispone a cumplir ciertas funciones: así, la oda como forma de la poesía de circunstancia, cuyas funciones influyen a su vez en las transformaciones estructurales. La historia de un género dado no es siempre una historia continua; sucede que un género esté "muerto" desde hace tiempo y dé muestras de vitalidad de nuevo (los géneros antiguos puestos en circulación en la época del Renacimiento constituyen, por supuesto, el ejemplo de más efecto).

Otro campo de investigaciones históricas es la historia de un género (o de un grupo de géneros) en una literatura dada. Como ya lo hemos observado, el género es, desde un determinado punto de vista, un fenómeno supralingüístico, en la medida en que sus reglas se actualizan independientemente de la lengua en la que han sido escritos los textos que lo representan (para que una novela sea identificada como novela, poco importa que haya sido escrita en francés, en español o en polaco). Pese a ello, junto a los géneros universales o casi universales, los hay que funcionan solamente en una lengua dada, producto de las culturas locales (por ejemplo, varios géneros en la poesía de los trovado-

res). Si consideramos los géneros dentro de una literatura, nos interesamos en unos y en otros puesto que componen juntos un cierto repertorio de géneros. Este repertorio puede ser considerado entonces como un subsistema cuyos rasgos específicos se desprenden a la vez cuando se lo analiza en el contexto de la cultura literaria de una sociedad y cuando se lo compara con los repertorios de géneros constituidos en otras literaturas (de ahí la gran importancia de los géneros literarios para la literatura comparada). Los rasgos específicos de un repertorio dado y de sus transformaciones surgen cuando se los analiza en sus dos perspectivas al mismo tiempo.

El tercer campo de las investigaciones históricas sobre el género que hemos distinguido son los repertorios de géneros constituidos en una época dada y contemplados ya sea en el seno de una sola o en el de varias literaturas. Lo que se convierte entonces en el objeto de análisis es la forma que asumen los géneros particulares, las relaciones que existen entre ellos, la conciencia genérica que los acompañaba, etc. El repertorio en cuestión surge más claramente cuando se trata de una época cerrada como la Edad Media (véase, por ejemplo, Jauss, 1970 *b*) o el Renacimiento (véase, por ejemplo, Colie, 1973; Beaujour, 1980 *a*), pero se constituye también en los periodos en los que los géneros eran dejados de lado y hasta se negaban. Así, se puede hablar de repertorios de géneros del romanticismo y del expresionismo, puesto que, en efecto, estos repertorios se constituyen incluso cuando no se ciñen a los programas literarios formulados ni a la estética reinante en un periodo dado.

La relación: género literario-obra literaria individual es otro problema. Una obra concreta nunca es un género, aun cuando se distinga por sus rasgos individuales y no se deje incorporar a ninguno de los géneros vivos de su época; estos fenómenos corresponden a dos órdenes diferentes. Entre la obra y el género hay relaciones múltiples que no se reducen al hecho de que la obra observa las reglas del género. La obra, cuando introduce elementos nuevos y ejerce una fuerte influencia, puede actuar en la formación de un subsistema genérico, ampliar las posibilidades del mismo (como el *Ulysses* de Joyce amplió las posibilidades de la novela). Ocurre que un texto singular se encuentre en el origen de un género literario; esto se produce cuando sus propiedades individuales son asimiladas por una serie de textos y se convierten en una especie de norma. En la literatura polaca, *La chute* de Camus (1956) se convirtió —a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta— en objeto de numerosas imitaciones y continuaciones, y a consecuencia de ello se formó todo un género que fue denominado "monólogo enunciado" (Głowiński, 1984). Cuando se contemplan las relaciones entre la obra individual y los subsistemas genéricos, hay que hacer hincapié en que un acto de palabra literaria puede influir en ellas con mayor fuerza que un enunciado particular en el sistema de la lengua. En el sistema literario, la distancia entre lo individual y los subsistemas es más reducida que en el de la lengua.

Las relaciones entre la obra y el género también son importantes cuando se considera este problema desde el punto de vista de la obra. Se plantea el problema de saber cuál es el papel de las categorías genéricas cuando el investigador se propone mostrar las propiedades individuales de la obra, dicho de otra manera, interpretarla. En principio, el género no es una categoría interpretativa porque indica lo que acerca a la obra analizada a las demás, en tanto que la interpretación tendría que deducir lo que la obra tiene de único. El que interpreta no está obligado a tener en cuenta cada vez la estructura genérica de la obra; tampoco puede dejarla de lado. Así como es coeficiente de la lectura, el género también es coeficiente de la interpretación. La atribución errónea de una obra determinada a un género afecta inevitablemente el análisis de su sentido y de su estructura. La interpretación no tiene por finalidad probar que el texto representa tal o cual género literario, pero tampoco debe ignorar el hecho de que la pertenencia a un género dado determina diversas propiedades de la obra estudiada. Así pues, el género determina un cierto marco de interpretación así como determina el marco de cualquier lectura.

7

Estudios teatrales

PATRICE PAVIS

El francés [y el español] no disponen de un término equivalente al alemán *Theaterwissenschaft* —"ciencia" del teatro— para designar un dominio y una metodología que recubrirían *grosso modo* el conjunto de los *estudios teatrales* (*theatre studies* en inglés). El término de *teatrología* existe, pero se usa muy poco y está reservado a los iniciados; en cuanto al de *dramatología* (*drama studies*), afortunadamente no tiene más existencia que en los manuales de estudios literarios y prestaría un muy mal servicio a los teóricos, ya que negaría el carácter fundamental del teatro: el uso concreto de una escena y de actores. Pues los *estudios teatrales* —este término tal vez sea el menos malo de todos— se afirman de entrada contra la literatura (y por lo tanto, el drama escrito), para plantear su diferencia radical: su pertenencia al mundo de la escena, de la representación, de las artes del espectáculo. El objeto de los estudios teatrales no es —o no lo es simplemente— el texto dramático, sino todas las prácticas artísticas que pueden intervenir en el uso de la escena y del actor, vale decir, todas las artes y todas las técnicas de las que dispone una época. Por lo tanto, hablar de *teatro* o de *estudios teatrales* es olvidar que el teatro sólo existe hoy en el conjunto de los espectáculos (de las artes de la escena o de las artes de la representación) y que no se podría esperar hacer la teoría o el estudio del mismo sin observar cómo, en la práctica teatral contemporánea, todos los demás tipos de espectáculo y a veces los medios se precipitan con deleite en la representación, rompiendo el marco demasiado estrecho de una teatrología reducida al teatro, y de un teatro limitado al texto.

Pero ¿no habría que ponerse de acuerdo en una definición mínima del teatro, si se pretende someterlo a un estudio? No es definiendo el objeto como se llegará a él, sino estableciendo la fórmula mínima de la *relación teatral*: un actor representa un papel para un espectador (Lehmann, 1986, 970). El papel es ficticio, pero se realiza también siempre en un acontecimiento escénico real, la presencia del actor: "El teatro es un acto consumado aquí y ahora en los organismos de los actores, ante otros hombres" (Grotowski, 1971, 86-87). Los tres parámetros que de este modo se desprenden (A.P.E.) abren perspectivas de

estudios infinitas, por poco que se haya decidido previamente con qué fines se quiere estudiar el teatro. La cuestión no es tan ociosa como parece, pues los fines del estudio comprometen la metodología y la separación en campos de saberes.

FINALIDADES DE LOS ESTUDIOS

El estudio puede tener por fin informar a un lector sobre uno de los innumerables aspectos de la creación teatral. El discurso crítico varía entonces de la información periodística sobre el lugar y la fecha de una representación al estudio erudito de un aspecto de la actividad teatral en una revista especializada. Pero el estudio tiene a veces como ambición la trasmisión de un saber hacer y la formación de actores, escenógrafos o iluminadores. El estudio desemboca entonces en un conocimiento técnico que el futuro practicante pondrá en obra en su actividad profesional. Cada uno de los campos se ramifica en ramas especializadas para las que existen procedimientos de análisis y técnicas de aprendizaje a su vez muy especializadas. El estudio prepara en este caso para el ejercicio de una de las profesiones del teatro y se legitima por la eficacia de su saber cómo y por la preparación en una actividad técnica o artística futura. Se puede imaginar tantos saberes y campos de estudio como técnicas son necesarias para producir un espectáculo. La dificultad no consiste en especificar y en especializar el saber, sino en garantizar la homogeneidad de una rama con la otra y de estar todavía en condiciones de confrontar y de fecundar los conocimientos parciales. No hay un lugar ni una institución en la que se estudie el teatro por entero: en las escuelas profesionales, se aprende algunos de los oficios de la escena (escenografía, iluminación, vestuario, etc.); en las escuelas de actores se ejercita en una técnica de interpretación; en los departamentos de literatura de la escuela o la universidad se leen los grandes textos; en los pocos departamentos de teatro de la universidad, se reflexiona sobre la producción de sentido en el trabajo del actor y de la puesta en escena y se medita sobre la relación entre teoría y práctica. Lo que se tiene derecho a esperar de una enseñanza universitaria, ya no es la universalidad y la globalidad de un saber sino, como mínimo, la reflexión epistemológica sobre las condiciones de validez de un conocimiento acerca de uno u otro componente de la obra dramática o teatral y sobre la actividad teatral en todas sus formas. En lugar de una ilusoria teoría unificada del teatro, nos contentaremos con una epistemología de los estudios teatrales, que perfila el marco de los saberes y los límites de nuestro conocimiento.

EPISTEMOLOGÍA

Entre la gente de teatro a veces existe la convicción de que el arte teatral no se puede estudiar, que únicamente se pueden adivinar algunas de sus leyes y que la intuición del actor o del director de escena sustituye ventajosamente a toda teoría. Entre las disciplinas artísticas y las artes del espectáculo en particular, no hay arte más mitificado que el teatro, si bien el enfoque teórico o científico pasa muchas veces por ser un sacrilegio. No obstante, trata de constituirse un enfoque científico, pero de manera indirecta: se apoya en disciplinas científicas como la biología, la psicología o la medicina para transferir sus saberes al terreno del comportamiento espectacular del actor o del espectador y después aplicar, mediante hipótesis y como programa, algunos de sus resultados (Pradier). Si tampoco concebimos la cientificidad en términos de resultados verificables y cuantificables, sino de coherencia y de no contradicción, se obtiene una dramaturgia o una *semiología* que no tiene de entrada otra ambición que la de dilucidar la producción del sentido y la manipulación de los signos, ya sea en el nivel de una obra específica o de un conjunto (época, género, obra de un autor o de un director de escena). El estudio versa tanto sobre la producción del texto y de la puesta en escena por el equipo de creadores y de "realizadores", como sobre la recepción por el lector o el espectador o, mejor aún, sobre la dialéctica en el seno de una semiótica que describe a la vez los mecanismos de la comunicación (entre teatro y público) y de la inscripción de los mismos en una semiótica de la cultura.

PERSPECTIVAS Y TERRENOS

Pero para conocer este extraño objeto llamado teatro, hay que saber en primer lugar con qué mirada lo vemos, en qué perspectiva lo abordamos y desde qué ángulo lo acometemos. Pues la mirada es la que crea el discurso que se sostiene sobre el objeto teatral, y no desde luego este mismo objeto. Esta mirada está impregnada de una metodología y una ciencia humanas: antropología (Barba, 1986), sociología, fenomenología (States, 1985), semiología (Ubersfeld, 1977), pragmática. Esta mirada está preformada por el tipo de cuestionamiento de cada una de estas metodologías y, por supuesto, no encuentra en el objeto analizado más que lo que busca, pero al menos sabe los límites, las apuestas y los callejones sin salida de cada disciplina. A esta mirada le es posible entonces delimitar, dentro del objeto y en función de su metodología, un cierto número de campos de estudio. Estos campos son tanto componentes del objeto teatro como modos de interrogación que atraviesan varios de los componentes. Pronto se vuelve evidente que ningún terreno puede permanecer razonablemente en el aislamiento y que en él se precipitan de inmediato el resto de los cuestionamientos. Tampoco existe programa ideal de estudio, sino, a lo sumo, una serie de perspectivas que delimitan más o menos su objeto de búsqueda.

El departamento de teatro de la Universidad de París VIII propone, por ejemplo, un curso organizado en torno a siete ejes principales: escritura dramática, interpretación del actor, dirección de escena, escenografía, relaciones interartísticas, institución, recepción.

En cuanto al corte entre texto y representación, que retomamos más adelante —aunque sólo sea porque ha sido impuesto por la historia—, es artificial y metodológicamente insostenible, lo cual nos alienta tanto más a establecer puentes entre las dos orillas del río teatro, en especial a pensar el texto dramático en función de su aspiración teatral, como la huella de una práctica escénica global en la que el texto se integra, bien en el acto individual de la lectura o en una representación.

Para establecer la cartografía de los terrenos de estudio, sin correr el riesgo de perderse en generalidades metafísicas o en detalles eruditos, proponemos someter a prueba todos estos cuestionamientos y estos terrenos de estudio a partir de los objetos "normales" de la creación teatral: el texto y la representación en una puesta en escena determinada. De este modo, esperamos mostrar que todo estudio se determina pragmáticamente por la finalidad de su intervención: se cuestiona el texto con miras a una puesta en escena (real o simplemente virtual); se analiza la representación para comprender cómo ha sido realizada y cómo habría podido serlo de otra manera. El esquema tiene más que ver con un programa teórico (o si se quiere, con una agenda) que con una progresión lógica y exhaustiva de los campos de estudios. En 1, se analiza el vínculo de la obra (textual o escénica) con un conjunto más amplio, la literatura o las artes plásticas o visuales. En 2, se observa la inscripción/infiltración de la obra en y por la cultura ambiente. En 3, la dramaturgia y la puesta en escena se presentan como los sistemas estructurales que revelan con mayor claridad los mecanismos de la escritura dramática y escénica, así como las teorías propias para elucidarlos.

Este esquema, concebido para sugerir el paralelismo y la diferencia de los cuestionamientos en el texto y en la representación, no es sin embargo operativo más que si se atraviesan innumerables pasarelas entre los subconjuntos. Las grandes cuestiones de 1 y de 2 (y para la representación, de *1* y de *2*) se reutilizan constantemente en 3 (y *3*), cuyos terrenos sólo se definen unos en relación con los otros. Entre las dos columnas que forman el texto y la representación, por último, habría que imaginar un lugar de interrogación que per-

mitiera comparar los estudios sobre el texto y los estudios sobre la representación y reducir la fractura que los mantiene separados.

1.1 *Vínculo con la literatura*

El texto dramático es comparado y hasta asimilado con textos no dramáticos: se busca sus fuentes, las influencias que ha sufrido, los principales temas y motivos; se analiza su estilo, sus niveles de lengua, su retórica, su versificación, etc. Se verifica si el texto retoma un *mythos* o reescribe una fábula preexistente, cómo la historia lo penetra y lo influye. Ésta es, *grosso modo*, la labor de una *historia de la literatura dramática*.

1.1 Vínculo interartístico con las artes plásticas y visuales

La práctica escénica es el lugar de intercambios y de préstamos de las diversas artes de la escena y de las artes plásticas y audiovisuales, algo que justifica una búsqueda histórica y estética de los intercambios interartísticos que realiza la puesta en escena.

1.1/*1.1* (Relación y reducción de la separación entre 1.1 (texto) y *1.1* (*representación*). En ambos casos, textual y escénico, la teoría tiende a integrar el texto o la representación a un conjunto más vasto, del que se convierten en casos especiales. Confrontar texto y escena invita a concebir el teatro como *janus bifrons*, a mantener la tensión entre literatura y espectáculo, a "componer" tanto con una como con otro, a imaginar la diferencia de funcionamiento semiótico entre iconos y símbolos.

1.2 *El texto como modelización del mundo*

El texto dramático, en tanto que sistema semiótico, es una modelización de la realidad: no necesariamente una reproducción mimética de esta realidad, sino una transformación estructural que inscribe en el texto, en especial en sus ideologemas y sus contradicciones históricas, una relación semiótica con los otros textos (en el sentido semiótico) de la realidad, que la *sociocrítica* es capaz de establecer (Jameson, 1981 *b*). De esta relación del texto con la realidad depende tanto el estatuto de ficción del texto (2.3) como el de la representación (*2.3*) y la naturaleza de la figuración de lo real (realismo, naturalismo, simbolismo, etcétera).

1.2 La escena es también una modelización de la realidad extraescénica e interartística: el mundo ha de ser pasado, por así decirlo, por el tamiz de lo figurable escénico y la escena dispone de todos los medios artísticos imaginables para significarlo o sugerirlo.

El observador puede optar por enumerar los materiales escénicos utilizados, su lugar y su momento de aparición, sus transformaciones: de ello resulta

rápidamente un balance molesto y positivista de los materiales, que no explica en nada su organización sincrónica y diacrónica. El observador puede, al contrario, buscar la organización interna, reconstruir (o hacer la hipótesis) el colectivo de enunciación que le proporciona la prefiguración principal de la puesta en escena.

1.2/*1.2* De una modelización (textual) a otra (escénica), se percibe la puesta en signos de lo real, esté hecho de textos o de prácticas artísticas. La organización *semiótica* de cada modelización permite percibir en ella la construcción, la evolución, el vínculo variable con la realidad y las relaciones jerárquicas o igualitarias que se tejen entre texto y escena, así como entre sistemas significantes de la puesta en escena.

1.3 *Vínculo con la poética*

El texto dramático es analizado en función de la poética en vigor; se pone a prueba su conformidad o su desviación en relación con el modelo dramatúrgico en vigor en la poética o en la teoría de los géneros, con su modo de imitación (*mímesis* o *diégesis*), con la categoría de lo trágico o de lo cómico.

1.3 Estatuto del texto "emitido" en escena

Una vez que se ha enunciado en la escena, el texto dramático adquiere una coloración específica, un nuevo estatuto. Se trata de saber aquello que la enunciación escénica le confiere como sentido, cómo es tratado o maltratado fónicamente, qué relación de jerarquía o de subordinación mantiene con los sistemas escénicos extralingüísticos.

1.3/*1.3* Una teoría general de *la enunciación* en el teatro permitiría identificar en el texto las conexiones y los deícticos que aseguran su anclaje en una situación *dramática*, es decir, potencial para el texto, o *escénica*, es decir, concreta para la escena. La enunciación de todos los materiales y de todos los sistemas de signos asegura el paso de la potencialidad del texto a la realidad del texto "encarnado" por el actor y la escena. No obstante, enunciación textual y enunciación escénica no pueden asimilarse entre sí.

1.4 *La cuestión de la especificidad* del texto dramático se plantea a partir de que se pretende definir la escritura dramática a través de características puramente textuales, como el uso de diálogos, de personajes, de giros de palabras, de conflictos, de un tipo de verso o de retórica. Pero estas marcas de la escritura dramática son variables y están vinculadas a un contexto histórico en perpetua evolución, de manera que la especificidad no es más que un espejismo creado por la negación de la evolución de la historia y de las formas literarias y escénicas.

1.4 La cuestión de la teatralidad también está tachonada de ideas recibidas sobre la posibilidad de definir en sí esta mítica sustancia, ya sea que se decida por una teatralidad producto del texto o por una teatralidad ligada al artificio de la escena. Si hay que escoger un campo, nosotros no situaremos en modo alguno la teatralidad en un en-sí del texto, en una propiedad de su "visualidad" o de su dramaticidad, sino en el uso pragmático de una escena que da a ver y a entender, en un lugar y un tiempo concretos, diversos sistemas de signos. En vez de hablar de teatralidad del texto, preferiríamos hablar de su figurabilidad (la *Darstellbarkeit* de Freud), de su calidad de ficcionalización implícita. De este modo evitaremos pensar que existen textos "específicamente" teatrales y que la teatralidad está "inscrita" en el texto: precaución útil cuando se sabe que un sector nada deleznable de la creación teatral contemporánea "hace teatro de todo" (Vitez), recurriendo a materiales no "previstos" para la escena.

Definir, en una puesta en escena, el estatuto de la teatralidad en una representación consiste en establecer la relación con la ficción y lo verosímil, en decir si la figuración se quiere *naturalista*, de modo que deje que se transparente la realidad, o bien *teatralizada*, es decir, que hace sobresalir el lado lúdico y artificial de los signos.

1.4/*1.4* Comparar los dos tipos de teatralidad equivale a hacer de esta noción un eje giratorio entre la enunciación textual y la enunciación escénica, a imagen del fenómeno de transvocalización descrito por Michel Bernard (1988, 76): "La teatralidad reside tanto y conjuntamente en la corporeidad o materialidad textual como en la palabra encarnada, lo cual hace a la vez caduca y artificial la oposición común del texto y de la representación."

2 La inscripción en la cultura concierne tanto al texto como a la representación: lo que importa ya no es simplemente la relación intertextual o el vínculo interartístico, sino las condiciones de producción y de recepción que presiden el surgimiento del texto o de la representación.

2.1 *Las condiciones de interpretación y las leyes de la escritura* son determinantes para la producción textual en una época determinada: es decir, que el estudio del texto, y en especial del texto clásico, ha de salir de los límites estrechos de la "dramatología" para imaginar cómo el texto dramático podía ser interpretado (o habría podido serlo) y *de acuerdo* o *contra* qué leyes de la práctica escénica fue compuesto. De este modo comprendemos cómo un modo de interpretación o una práctica de la escena iluminan y hasta constituyen el texto dramático, en vez de buscar en sus mecanismos textuales lo que habría, supuestamente, de "teatral".

Las condiciones de la interpretación conciernen al estilo de la interpretación, al uso de la escena, a la dicción, a la escucha del público: todos ellos factores que determinan una práctica de la puesta en escena (*2.1*) y que esbozan las condiciones de legilibilidad del texto dramático.

2.1 La práctica de la puesta en escena también está sujeta a un conjunto de leyes no escritas que rigen su funcionamiento: jerarquía de sistemas de signos, relaciones de redundancia o de autonomía del texto y de la interpretación, legilibilidad o ilegilibilidad de las opciones del director de escena, búsqueda de la ambigüedad o de la aclaración (cf. "cuestionario", en Pavis, 1987, 310-311). Nuestra época se caracteriza por una voluntad de pregonar opciones de interpretación, dando a la vez la impresión de que no son definitivas y que el espectador contribuye enormemente a descubrirlas: es el "discreto encanto de la buena dirección escénica" (Pavis, 1988, 35).

2.1/*2.1* Lo que más falta hace es una semiótica de la cultura lo suficientemente amplia y precisa para que abarque un estudio de los mecanismos textuales y escénicos, capaz de compararlos desde el aspecto de una práctica semiótica puesta en movimiento por la lectura, y tanto por el análisis dramatúrgico como por el de la puesta en escena. Una semiótica de esta índole, inspirada en Lotman y en la *sociocrítica*, rebasaría los estrechos límites de un estudio de los mecanismos del texto o de la representación para inscribir los diversos sistemas semióticos del texto o de la escena en el seno de una cultura que los valora de manera históricamente variable. Esto implicaría que el sistema de una cultura estuviera lo suficientemente formalizado y diferenciado para integrar las variantes del funcionamiento del texto y de la escena, para hacer explícitas en ellas todas las operaciones semióticas y la relación que éstas guardan con otras prácticas culturales.

2.2 El estudio de las condiciones históricas de la recepción del texto ilumina tanto la génesis de la obra como su repercusión en una época y un público o serie de *concreciones*. La *suerte de una obra* es tanto considerar su formación como la historia de las fluctuaciones de su interpretación y de su recepción a lo largo de la historia. Esta variabilidad de las concreciones —de las que *la estética de la recepción* ha hecho su objeto de análisis— da a conocer tanto la evolución de los públicos y los contextos culturales e institucionales como la estructura del texto dramático y sus posibilidades de interpretación escénica. La historia literaria se ve así obligada a relativizar sus conclusiones y a incluir una hipótesis sobre la estructura de la obra, sus posibles esquemas de interpretación, y a abrirse al análisis dramatúrgico (3). Una perspectiva histórica y antropológica interroga el origen mítico y real del teatro, así como el cambio de su función social en el transcurso de la historia.

2.2 En lo que se refiere a la representación, el análisis también depende del conocimiento de las instancias de la recepción: de la composición del público, de sus expectativas y sus códigos, de la inscripción en la institución teatral —todos ellos parámetros que explican el tratamiento de la puesta en escena y del análisis dramático que la ha precedido.

2.2/*2.2* La recepción del texto y de la representación obliga a captar los desplazamientos de la perspectiva, a establecer una teoría del cambio de normas, de códigos y de estrategias de lectura, en vez de interesarse en el paso del texto a la escena, presuponiendo equivocadamente que el sentido textual estable se traduce en puestas en escena diversas, por lo que se comparan los dos tipos de inestabilidad —la del texto y la de las representaciones que genera— y se contribuye a una fenomenología de la percepción, mostrando cuáles desplazamientos de la perspectiva de recepción contribuyen a la remodelación del objeto textual o escénico. Desde el punto de vista de la variabilidad, en consecuencia, el texto no cede en nada a la escena.

2.3 La relación del texto con la realidad y con la ficción pasa por el tipo de modelización (1.2) y de poética (1.3) —dicho de otra manera, por una serie de otros textos o sistemas semióticos— pero plantea dos tipos de cuestiones:

La relación con la realidad puede ser contemplada desde el punto de vista de la antropología, la sociología, la psicología y, más generalmente, todas las ciencias humanas. Se interroga al teatro sobre su origen mítico o ritual o sobre la reutilización del rito y del ceremonial a lo largo de los últimos decenios (Artaud, Grotowski, Brook, Barba).

La relación con la ficción plantea la cuestión de la *verosimilitud* y de la *teatralidad* (cf. 1.4), que no son definibles *a priori*, sino reevaluadas en cada momento de la historia y dentro de una estética específica.

2.3 La misma relatividad se aplica al estatuto ficticio de la representación, que se ofrece al espectador en una especie de "contrato espectacular" en el que se estipula lo que hay que considerar como verdadero, como falso o como verosímil. Este contrato se basa en una hipótesis sobre lo que al espectador le *parece* verdadero o falso ("teatralizado"). La relación del teatro con la vida cotidiana siempre es problemática: a veces el teatro intenta hacerse pasar por la vida (juego naturalista, teatro espontáneo o invisible, performance), a veces cava una distancia y define las marcas de su artificialidad y de su teatralidad (interpretación distanciada o épica, reteatralización del teatro).

Las teorías relacionales inspiradas en la fenomenología (States, 1985) o en la semiología (Helbo, 1987, 11-25; Pavis, 1985) tratan de asociar lo mejor posible al lector o al espectador con la construcción del texto o de la puesta en escena, previendo su estrategia y su interacción, ya sea en la configuración del colectivo de enunciación, en la determinación del texto espectacular, o en su situación, identificatoria, distanciada (u otra) frente a la representación.

2.3/*2.3* La puesta en escena consiste en regular estos dos modos de ficción, textual y escénica, en armonizarlos o en contraponerlos uno al otro. Un modo puede anular al otro o confirmarlo, pero en definitiva es la práctica y la ficcionalización escénica las que tienen la última palabra y "engloban" y controlan la ficcionalización textual (Pavis, 1985, 273-276).

3 *Dramaturgia*

La dramaturgia es la disciplina más completa y la mejor determinada y estructurada para el estudio del texto, poseyendo cada uno de los campos que aquí se distinguen una metodología y una tradición muy establecidas. En aras de la claridad de la exposición, distinguiremos tres ramas principales.

3.1 El análisis textual de las *didascalias* (o indicaciones escénicas) informa sobre la manera en que el autor concibe la interpretación (lectura o puesta en escena) de su texto, prevé una situación de enunciación dentro de la cual los diálogos adquirirán un sentido muy preciso. Las didascalias difieren de las indicaciones espacio-temporales —denominadas a veces "didascalias internas" (Ubersfeld, en Helbo *et al.*, 1987, 174), que contienen indicaciones en el texto pronunciado por los actores sobre una situación espacio-temporal, un comportamiento del personaje o un detalle de la interpretación.

Didascalias e indicaciones espacio-temporales no van a ser incorporadas sistemáticamente a la representación (en *3.1*), aun cuando siempre haya, en el modo de afirmar o de negar, una correlación entre las proposiciones o intenciones del texto y la figuración escénica. El único plano de comparación es el modo de figuración —simbólica o icónica/indicial— del texto y de la escena, ya que cada modo dispone de su propia ficcionalización.

3.2 *El análisis del relato* (o *narratología*) se dedica a la reconstrucción de la fábula, a la comparación de la historia narrada y del discurso que narra. Los encadenamientos de la narratología son adaptables a la fábula, siendo restituido el "volumen" por la determinación de situaciones y de acciones/personajes que los constituyen. El análisis de los conflictos y de las situaciones (3.2.1) ilumina las motivaciones de los personajes así como la progresión dramática del texto y su segmentación en episodios (3.2.2). Esta segmentación no es posible más que al término de un análisis dramatúrgico global del texto (3.3).

3.2 Fábula escénica: al análisis del relato y de la fábula del texto dramático (3.2) corresponde el análisis de toda la representación, considerada, con Brecht, como la "composición global de todos los procesos gestuales, que contiene todas las informaciones y los impulsos de que estará formado en lo sucesivo el placer del público" (*Petit Organon*, París, 1970, §65). Dicho de otra manera, en la escena todo narra algo y participa del relato global de la puesta en escena; la dificultad consiste en seriar los minirrelatos y en captar la imbricación, la jerarquía y el dinamismo de los mismos.

3.3 El análisis dramatúrgico se descompone en reflexiones sobre la acción, el espacio y el tiempo, tres parámetros necesarios y suficientes para la producción de una figuración y de una acción. Este análisis cobra todo su sentido en un análisis histórico de los conflictos del texto, lo cual explica por otra parte su relativa caída en desuso en la actualidad, al menos en su versión marxista y militante.

3.3.1 El modelo *actancial*, emanado de la narratología de Propp, Souriau y Greimas, se aplica mejor al teatro clásico "dramático", en el que los conflictos forman los nudos del drama y las etapas de la fábula. Los seis actantes fundamentales (sujeto, objeto, emisor, destinatario, adyuvante, oponente) soportan toda la materia narrativa y organizan las fuerzas presentes, estructurando sus conflictos. Esta fórmula concentrada del conflicto y de la acción sólo se adquiere a costa de una universalización (con frecuencia deshistorizada) de los actantes y de las motivaciones, lo cual es perjudicial para el análisis ideológico o psicológico de los personajes. Esta fórmula se ha de completar también con una investigación más refinada del tipo de personajes (3.3.1.2). Se trata de determinar a partir de qué rasgos pertinentes está construido este tipo, en qué forma un sistema de rasgos contrastados en relación con los demás personajes, cómo produce un "efecto de persona".

3.3.2 El análisis del espacio dramático se hace a partir de didascalias, de indicaciones espacio-temporales y de diálogos a través de la proyección imaginaria del espectador. Esta creación de un espacio imaginario, sin embargo, no tiene nada de universal, sino que está preformada por el modelo cultural en el que evoluciona el espectador, por su experiencia del espacio gestual, proxémico, rítmico, etc., y está completada sobre todo por los demás componentes de la dramaturgia: tiempo y acción.

3.3.3 El tiempo dramático concierne a la temporalidad de la acción representada: es el tiempo de la ficción, ficción analizada de acuerdo con una doble modalidad, la de la *fábula* y la del *tema* (o, en otra terminología, de *la*

acción y de *la intriga*) (Gouhier, 1958), de la historia y del relato (Benveniste, Genette).

3.3 El cuadro del acontecimiento escénico se descompone de manera simétrica al análisis dramatúrgico (3.3), en tres categorías que, en su interacción, constituyen el conjunto del acontecimiento escénico (hecha abstracción del actor).

3.3.1 La acción escénica y verbal es la que deja ver un desarrollo de las situaciones y de la fábula. Toda transformación es perceptible a partir de un número limitado de signos (que están injertados en los otros componentes: escenografía, actor, luz, música, etc.). La acción verbal se traduce en la convención performativa de la palabra teatral que hace de toda palabra una acción, a la vez la imagen (el símbolo) de una acción y la acción verbal misma, la *dicción* y la *dirección* del texto. El acontecimiento verbal consiste en la proyección del texto por el autor, a saber, que acompañe su emisión por el movimiento de la voz y del resto del cuerpo (de ahí el interés de los ejercicios de proyección del texto por el actor para encontrar su voz y su vía al texto dramático) (cf. 3.4.1).

3.3.2 La escenografía tiene por misión organizar el espacio teatral, situar los espacios escénico, escenográfico, lúdico, unos en relación con otros (Pavis, 1987, 146-152) y normar la relación escena/sala, tan importante para la constitución de la relación teatral. Ésta sólo adquiere sentido en relación con la acción (*3.3.1*) y con el desarrollo temporal (*3.3.3*).

3.3.3 Ahora bien, el desarrollo temporal no es entendible en sí más que en la percepción del ritmo de la representación, que es la resultante de los ritmos de los diversos sistemas escénicos. En las oposiciones rítmicas (silencio/palabra, rapidez/lentitud, lleno/vacío de sentido, etc.) y en los momentos de ruptura y de discontinuidad es cuando el ritmo es más visible.

3.4 En el fondo, es *el actor* el que está en el centro de las redes rítmicas que atraviesan la representación, él es quien las induce y las controla, el eje giratorio entre ficción (3.4.2) y representación escénica (3.4.1). El "cuerpo ficticio" (Barba, 1985) del actor lo inscribe en ambos universos, ficticio y real, él es quien realiza la junción entre textualidad y teatralidad, trabajando ya sea la corporeidad/materialidad textual, ya sea la textualidad del cuerpo y de la voz, a saber, la facultad que éstos tienen de inscribirse en un sistema semiótico de diferencias (de ahí la función posible entre 3.2/3.3 y 3.3/3.4: entre los mecanismos textuales y la incorporación/expresión de éstos por el actor). Vemos que el análisis dramatúrgico en su conjunto (3) no se constituye verdaderamente en objeto de estudio y de análisis más que si es sustituido por opciones escénicas que comprometen toda la práctica del actor y toda la enunciación escénica, en

suma, únicamente si el dramaturgo de escritorio sabe ser también un dramaturgo de escenario.

UN SABER EN PROCESO

El saber así cuadriculado no ha de dejar de reconstruirse en una teoría global, sobre todo atravesando las pasarelas entre estudio del texto y estudio de la representación y asociando diversos dominios del saber y diversos cuestionamientos. Las grandes perspectivas son, así pues, indispensables para vincular los fragmentos dispersos: de este modo, una perspectiva semiológica permitirá someter a prueba la producción de signos (*3.3* y *3.4*) en función de un proyecto dramatúrgico (3).

Más que pretender abarcar el conjunto de la actividad teatral, sería mejor incitar al estudio de zonas o de combinatorias que permanecen en la sombra. De los terrenos por descifrar, mencionaremos en desorden: el teatro gestual, la obra radiofónica, la danza y el teatro-danza, los elementos interartísticos de la puesta en escena, las relaciones interculturales en la puesta en escena contemporánea.

Paralelamente al peligro de ultraespecialización y de autonomía de un campo de estudio, existe otro peligro igualmente real de disolución de los estudios teatrales en disciplinas o metodologías mucho más amplias, que ya no pertenecen a la estética.

☐ *La antropología* (Barba 1985) y el estudio de los "Comportamientos humanos espectaculares organizados" (Pradier, 1988) amenazan con inundar la especificidad de lo espectacular teatral y de la estética en una teoría que compense su no especificidad mediante una precisión mensurable fisiológicamente de las reacciones biológicas a una manifestación espectacular.

☐ *La teoría de los medios de comunicación* (Pavis, en Helbo *et al.*, 1987), por muy precisa y razonada que sea, compara el teatro con técnicas audiovisuales que están mal definidas en cuanto a su dramaturgia y a su estética y pierde de vista la relación teatral constitutiva del acto teatral.

☐ *La narratología* general, puntualizada a partir del cuento popular, no siempre conviene a la forma del discurso teatral y ha de ser adaptada a los diversos relatos escénicos.

☐ *La semiología*, cuando se reduce al modelo jakobsoniano de las funciones de la comunicación, a una tipología de los signos, a una investigación de las unidades mínimas, a un inventario de los códigos o a un delirio connotativo de los significados, no aporta mucho al estudio teatral. Es cierto que da la ilusión de una descripción científica, pero no aprehende la materialidad de los

signos y el sistema de códigos. Como lo observa con razón B. States, "la semiología diseca necesariamente la impresión perceptiva que el teatro produce en el espectador" (1985, 7). En cambio, cuando explicita la génesis, el recorrido y la movilidad de los signos, la semiología describe tanto la puesta en escena como su inscripción en una cultura (y una semiótica de la cultura) y el papel que aquélla tiene de explicitación y de clave de la cultura de los creadores y de los receptores.

¿Nos pregunta si se puede estudiar el teatro?

¡Ni más ni menos que la realidad! En tanto que modelización y espejo deformador del mundo, el teatro se presta a todas las preguntas, a todos los enfoques, a todos los deseos de conocimiento, a todas las delimitaciones del saber. No es una de sus menores paradojas la de que el paradigma teatral sirva muchas veces de referencia a ciencias humanas como la sociología, la psicología, la antropología o el psicoanálisis. ¡El modelo teatral, a pesar de sus contradicciones y sus locuras, se ha convertido en un instrumento indispensable para interpretar el mundo! Así pues, los estudios teatrales, lo mismo que la diplomacia, conducen a todo, a condición de arreglárselas.

8

Articulación histórica de la literatura

EVA KUSHNER

Como cualquier otra disciplina intelectual, los estudios literarios, globalmente hablando, tratan de circunscribir su objeto y su campo, concederse un marco conceptual que permita controlar su propia gestión cara a cara con este objeto y este campo, y articular los datos recibidos con miras a validarlos y comunicarlos. A primera vista, todos ellos son objetivos indiscutibles, aptos para favorecer, no sólo el desarrollo y la organización de los conocimientos en materia de estudios literarios, sino también su integración a otros terrenos del saber. Ahora bien, desde hace algunas décadas, esta integración y esta articulación son problemáticas, no sólo por razones metodológicas sino también, y no cabe duda de que ante todo, por razones epistemológicas.

PONER EN TELA DE JUICIO EL DOMINIO ENTERO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS IMPLICA HACER LO MISMO CON LA HISTORIA LITERARIA

Lo que está en tela de juicio es toda la naturaleza de nuestro saber, pero resulta que el cuestionamiento se ha concentrado en la historia literaria, en la medida en que ésta ha ocupado mucho tiempo el primer plano y, en algunos países, todo el escenario de la *Literaturwissenschaft*. La finalidad de este capítulo será explicar esta crisis de la historia literaria en sus relaciones con la teoría literaria y, después, tratar de superarla con el análisis de la transformación de sus objetivos y de su papel. Análisis difícil, ante todo porque, de hecho, la historia literaria ha servido de pretexto y de incentivo para una reevaluación mucho más profunda de lo que las carencias de su objeto primero dejaban prever. También ha servido de símbolo para designar una serie de prácticas, de actitudes y de métodos cuyo carácter insatisfactorio no provenía de su orientación histórica, sino de su perspectiva fijacionista, desprovista en general de verdadera autocrítica. En realidad, se trataba —y todavía se trata— de saber en qué y en nombre de quién es legítima cualquier operación constructora de conjun-

tos sean éstos, por lo demás, de extensión relativamente pequeña (escuelas literarias, corrientes) o vasta (periodos, épocas que engloban todo un estado de la cultura en un nivel nacional o supranacional), o bien agrupen fenómenos de acuerdo con una base más estética que histórica (reagrupamientos por géneros, temas, estructuras formales).

Las categorías que acabamos de mencionar constituyen excelentes ejemplos del tipo de construcción cuya validez se ha dado durante mucho tiempo por supuesta, en el seno de las obras de historia literaria, a las que, en tanto que forma discursiva, también se daba por supuestas. Otra noción fundadora y siempre insuficientemente analizada: la literatura nacional como unidad suprema o natural, aun cuando de hecho, en la actualidad, las situaciones en las que una literatura coincide a la vez con una lengua y un área políticas sean cada vez menos frecuentes; en consecuencia, una de las dimensiones de la literatura comparada ha sido el reagrupamiento de las literaturas según zonas u otras unidades que han llegado a ser más reales; si bien el fundamento, siempre insuficientemente analizado, de todo el proceso tendría que apoyarse en la dialéctica de lo universal y de lo particular, y no en lo nacional y lo internacional.

Hoy está de moda condenar toda esta experiencia debido a las carencias que implica. Esto significa "tirar a la criatura con el agua de la tina". Nosotros nos proponemos sacarla de ella.

SABER RECONOCER LOS PRESUPUESTOS DE TODA (RE)CONSTRUCCIÓN, HISTÓRICA O NO

En primer lugar, interroguemos la coincidencia entre historia literaria y tendencia a construir sistemas de conocimientos a partir de fenómenos particulares. Si es cierto que, en el pasado, estas vastas construcciones muchas veces han sido de naturaleza histórica (o por lo menos sus ambiciones han sido históricas), no es exacto que toda sistematización literaria haya sido históricamente fundada. A riesgo de tener que distinguir constantemente entre lo que es (ha sido) y debería (habría debido) ser en materia de discurso general con respecto al devenir de las literaturas, hay que determinar en todo caso en qué ha coincidido la descripción del sistema literario con el de su historicidad, y en qué ha divergido, y sobre todo, en qué debería separarse y protegerse la noción de historicidad en relación con la crítica de la historiografía literaria existente. A fin de teorizar con fundamento en materia de historia literaria —suponiendo que esto sea posible, lo cual es necesario asimismo demostrar—, nos incumbe discutir por separado la práctica de la historiografía literaria, la de la sistematización falsamente considerada como historia, y la noción de historicidad en tanto que ésta afecta al sistema literario.

Desde que existen los cursos literarios, existen también principios y métodos de selección, de presentación y de interpretación de la materia que se enseña. Claro está que aquí el vocablo "enseñanza" se utiliza en el sentido más amplio de comunicación orientada didácticamente. La atención que se concede hoy al destinatario del discurso, sea quien sea, hace que este proceso unilateral sea problemático y nos obliga a volver a examinar constantemente la naturaleza de los códigos y de los mensajes utilizados. ¿Es pretencioso querer proteger al destinatario del discurso —histórico-literario en este caso— de todo supuesto, de toda ideología disimulados en el seno de las materias didácticas? Todo depende de las condiciones de enunciación y de recepción. En nuestros días, análisis del discurso y sociocrítica han habituado a los investigadores a rastrear las estrategias agazapadas en un texto. Sin hablar de casos de lectores muy jóvenes, a quienes muy a menudo se los forma para que acepten como monumento lo que no es más que un documento, manipulando así su visión histórica en el futuro, concentrémonos en la formación ya avanzada de aquellos que tienen a su cargo la trasmisión y la evolución de las disciplinas literarias. La historia literaria que ellos conocen forma un marco de referencia que amenaza con repercutir en todas sus orientaciones en materia de estudios literarios, y no sólo sus orientaciones históricas propiamente hablando, sino el conjunto de sus orientaciones en materia de estudios literarios. La diversificación de las disciplinas literarias tiende en cualquier caso a hacer que disminuya la proporción de los estudios históricos en comparación con el conjunto de los estudios. Las otras disciplinas no están menos necesitadas de una conciencia clara de las nociones que les vienen, directamente o no, de la historia. No hay más que pensar en el lugar y en el papel del clasicismo en Francia, que muchas veces ha sido considerado la culminación suprema de todo lo que le precedió y fuente de modelos para todo lo que le sucedió y que no lo sustituirá más que tarde y nunca del todo. La norma clásica no se propone únicamente al historiador de las letras en el sentido estricto, sino también al lingüista y al estilista; separa del canon literario una masa de escritos que más tarde se convertirán en campo de historiadores y sociólogos con la rúbrica de literatura de divulgación o literatura popular; sanciona la regla en nombre de un absoluto inmanente a la época que se estudie, pero que acabará por repercutir con su idea preconcebida de orden a lo largo de los periodos siguientes, así como repercutieron el gusto y al estética romanos en el transcurso del periodo revolucionario del siglo XVIII.

NOCIONES QUE GRAVAN LA PRÁCTICA DE LA HISTORIA LITERARIA

Por lo tanto, vemos que lo que ha pesado sobre la historia literaria llamada tradicional no es el hecho de ser historia, es decir, de operar sobre todo en diacronía, sino algunas nociones subyacentes, y que estas nociones podrían pesar asimismo sobre los estudios que no giraran en torno al cambio, la sucesión de los hechos y la temporalidad (hay que confesar, sin embargo, que estos estudios son producto en su mayoría de modos de pensamiento genéticos). En primer lugar, hay que citar una cierta concepción de la *causalidad*, y en particular el tipo de explicación que establece una relación de causa a efecto entre elementos contextuales y elementos textuales, o entre biografía (o pulsión afectiva) y escritura. Este uso de la noción de causalidad por parte del historiador refleja un determinismo ingenuamente calcado del que se atribuye generalmente a la física. Este determinismo es el que subtiende la noción de *influencia*, que implica un impacto unilateral e inevitable a la vez de A en dirección de B. A y B pueden ser autores o textos o acontecimientos estéticos, intelectuales o políticos, y hasta acontecimientos concretos; aun cuando se suponga que A determina a B con seguridad, la noción de influencia deja en la vaguedad más total el modo de encadenamiento de las causas y los efectos. Otra noción insuficientemente analizada: la de *hechos* literarios. ¿Qué es un hecho? Dejando de lado algunos datos indiscutibles como lugares y fechas, en general más vinculados al contexto que al texto, la noción de hecho es elusiva. No lo es únicamente en el terreno literario, sino siempre que la reflexión epistemológica ha atraído la atención sobre la complejidad de las relaciones entre el "sujeto" del conocimiento y su "objeto". A decir verdad, hace tiempo que estas dos nociones han dejando de ser tranquilizantes y más bien se piensa en la relación, en el encuentro que se produce entre ambas, vaciando así su localización. En particular el sujeto es más complejo, más fluido, más colectivo que nunca; es también más activo en la estructuración de los fenómenos que se va a estudiar: el sujeto que es el historiador interviene de manera decisiva en la transformación de las *res gestae* (lo que tuvo lugar en el pasado) en *historia rerum gestarum* (el discurso que se refiere a este pasado). A partir de que ya no se trata de reconstruir los hechos (lo cual implica su existencia objetiva, como un potencial que el historiador, si es suficientemente hábil y está informado, no tiene más que volver actual), sino de construir un conjunto en el que la participación creadora del historiador sea francamente admitida, es decir, puesta de relieve, ya no se trata de la "reconstrucción" de un pasado problemático sino de su constitución.

Esto es válido en especial para el caso de la historia *literaria*, terreno en el que el historiador se duplica, en grados variables según los individuos y la materia abordada, en un crítico que modula la perspectiva de su discurso histórico.

Una última noción fundadora, pero insuficientemente analizada en la práctica de la historia literaria, es la de *tiempo*. Como las otras tres nociones que acabamos de mencionar, ésta ha sido tratada en general y de manera implícita como si se tratara de un tiempo matemático, homogéneo, divisible en "casillas" como los periodos. Estos periodos figuran como recipientes en los que se introduce, sin demasiados desbordamientos, un cierto número de fenómenos. Esto significa partir del supuesto de que los acontecimientos literarios se desarrollan a un ritmo regular o por lo menos fácilmente calculable —otro efecto inconsciente de las ciencias exactas sobre una ciencia humana, que a veces encubre lo más específicamente literario: la presencia continua de multitud de textos provenientes del pasado y que se agregan a la producción presente. En cualquier momento, el lector de nuestros días posee en potencia y, por supuesto, a través de las mediaciones que son también de la actualidad, toda la riqueza de los textos de ayer y del fondo de los tiempos. A diferencia de la historia llamada general, la historia literaria no tiene que hacer resucitar un pasado que ha desaparecido: sus documentos de base están *más o menos* dados. Si lo están de manera imperfecta, sobre todo para las épocas que preceden a la invención de la imprenta, es porque la sociedad no ha tenido siempre, ni mucho menos, la preocupación de conservarlos, Es precisamente esta preocupación de la conservación del patrimonio, y por tanto de establecer una continuidad entre presente y pasado y un diálogo entre un hombre, o una comunidad humana, y su pasado, la que ha impulsado los estudios históricos.

¿UN "TIEMPO REENCONTRADO" DE LA HISTORIA LITERARIA?

Esto es también lo que explica que el tiempo de la historia literaria no sea, como lo quisieran algunas teorías simplificadoras, el tiempo homogéneo y progresivo del movimiento de los cuerpos y ni siquiera el de la evolución biológica. En realidad, se trata de dos tipos de tiempo: el tiempo "perdido", en términos proustianos, relativo a los contextos, los autores, los textos y los públicos estudiados, y el tiempo "reencontrado" del discurso histórico que se refiere a este pasado. Esta dicotomía, que corresponde a la de las *res gestae* y de la *historia rerum gestarum*, es decir, al pasado "como en él mismo", o como se expresa en alemán, *wie es eigentlich gewesen*, por oposición a su emergencia por intermedio de un pensamiento y de una escritura subsecuentes, todo lo cual corresponde tanto a la historia general como a la literaria. R.G. Collingwood expresó muy bien esta intervención del historiador en la historia: "¿Cómo y en qué condiciones el historiador llega a conocer el pasado? Quien trate de con-

testar a esta pregunta primero se ha de dar cuenta de que el pasado no es nunca un dato capturable por la percepción de manera empírica. *Ex hypothesi*, el historiador no es testigo ocular de los acontecimientos que desea conocer... Así pues, si el historiador no posee ni conocimiento directo ni empírico, ni conocimiento de segunda mano ni trasmitido de los hechos que investiga, ¿qué clase de conocimiento posee? En otras palabras, ¿qué ha de hacer para conocerlos? Mi inspección histórica de la idea de historia me ha aportado un inicio de respuesta a esta pregunta, a saber, que el espíritu del historiador ha de hacer revivir activamente el pasado."[1] No es que la conciencia del historiador oblitere por completo su objeto pasado, si éste fuera el caso, la reflexión histórica no tendría ningún sentido. Ella es la que transforma este objeto y es esta recreación la que modela el discurso histórico como fenómeno orgánicamente vinculado a su propio presente. Que la historia *literaria* se distingue de la historia de los acontecimientos por la supervivencia de un número incalculable de textos que se superponen unos a otros y se proponen a la conciencia activa del historiador, ya lo hemos dicho; pero hay que recordar asimismo que estos textos son literarios, es decir y es lo mínimo que se puede decir, especialmente prensiles por su poseedor imaginario y, por lo tanto, por la manera en que apelan al historiador en tanto que lector. (Obsérvese que, hasta ahora, no hemos invocado a lo largo de nuestras reflexiones ninguna definición ni redefinición del vocablo literatura o del vocablo historia; es algo que se impone de todas maneras, pero sería importante de entrada tratar de revelar aquello que en la praxis recubre la unión de estos dos términos.)

ESPEJISMOS DE LA CIENTIFICIDAD

Lo que surge, por lo tanto, es por una parte una práctica existente que gira en torno a un ideal de cientificidad que no encaja con los materiales de la historia literaria y con el lugar que ésta ocupa entre las ciencias humanas; por otra parte, la posibilidad de volver a pensar la naturaleza, la función, los métodos, así como los cimientos teóricos de la historia literaria en función de una captación de ésta menos dogmática, más modesta sin duda, y mejor informada sobre la evolución del conjunto de las ciencias humanas. Consciente o inconscientemente, a partir del siglo XIX las ciencias humanas tratan de alcanzar un grado de cientificidad comparable al de los terrenos del saber en los que éste es su patrimonio principal. Gracias sobre todo a la teoría del discurso social, podríamos

[1] R.G. Collingwood, *The idea of history*, Nueva York, Oxford University Press, 1956, p. 282.

determinar con facilidad que el carácter preciso de esta cientificidad cambia con el conjunto del discurso científico de un momento determinado. Así pues, la *Histoire de la littérature anglaise* de Taine (1864-1872) es el "primer logro del positivismo"[2] en la estela del positivismo científico y filosófico; "después de Taine, ya no está permitido ignorar la literatura como fenómeno sometido al determinismo de las grandes leyes científicas".[3] Otro ejemplo: es de Darwin, cuyo *On the origin of the species* data de 1859, de donde Brunetière extrae las nociones fundamentales de la *Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, que no empieza a publicarse más que en 1890. Este surgimiento tardío de la noción de evolución en materia de historia literaria ¿contradice el principio que acabamos de considerar y de acuerdo con el cual los objetivos científicos de la historia literaria siguen los de la ciencia en su serie cronológica? No, puesto que han sido necesarias algunas décadas para aclimatar al terreno biológico en Francia los conceptos de mutación, de trasmisión de rasgos genéticos, de selección natural, etc. Estos conceptos concuerdan bien con el conjunto del discurso científico y médico de fin de siglo y no es raro que afectaran el tratamiento de los géneros literarios mediante el simple rodeo de la asimilación de los géneros a las especies biológicas. "La noción de género es antigua y tiene sus orígenes en las clasificaciones aristotélicas. Pero mientras que el siglo XVII clásico veía todavía en los géneros categorías inmutables con caracteres fijos, Brunetière les suele dar la fluidez y el movimiento de las especies vivas";[4] además, integra a su visión de la historia de las literaturas la idea de que la crítica también evoluciona históricamente y que a finales del siglo XIX entra en contacto precisamente con la ciencia.

Estos ejemplos bastan para mostrarnos que en su búsqueda de certidumbre, o por lo menos de validez de sus resultados, la historia literaria se ha dirigido con frecuencia a modelos científicos. Gustave Lanson, cuyos procedimientos han llegado a ser tan simbólicos de la historia literaria tradicional, admiraba profundamente en los investigadores de ciencias exactas su precisión y su objetividad; les envidiaba la materia que trataban, tan alejada de la afectividad humana, y confesaba que él tenía que dominar constantemente las emociones que le suscitaban los textos literarios. Él no trataba de encubrir las diferencias que separaban a estos dos campos, sino simplemente de dotar a las investigaciones literarias de métodos y de disciplinas auxiliares (paleografía, biografía, establecimiento de textos, etc.), aptas para garantizar resultados de una validez pa-

[2] Robert Escarpit, "Histoire de l'histoire de la littérature", *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, vol. III (publicado bajo la dirección de Raymond Queneau), París, Gallimard, 1959, p. 1779.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, p. 1781.

ra nada idéntica a la de las ciencias exactas, pero equivalente. Con ello, Lanson desvió a la historia literaria en el sentido de una dependencia frente a los "hechos" observables y controlables; éstos tendrían que haber servido de apoyo a la descripción, al análisis y a la interpretación literaria sin sustituirlos; el deslizamiento hacia esa sustitución es lo que dio lugar al "lansonismo".[5]

El formalismo ruso, el *new criticism* y la *nouvelle critique* fueron, de maneras diferentes y en momentos diferentes, otras tantas reacciones a toda forma de sometimiento de los estudios literarios y su objeto al determinismo histórico. Tienen en común una concentración exclusiva en el texto en sí. No cabe duda de que sería injusto afirmar que estas escuelas han disociado, pura y simplemente, el texto literario de todo arraigo histórico y social, pero sí lo han aislado, en nombre de una noción de la especificidad de lo literario que a veces llegaba a considerarlo autónomo. Suspender el estudio de las relaciones entre texto y contexto para que el análisis recaiga sobre las estructuras y los procedimientos del texto es una cosa y borrar estas relaciones es otra. Es irónico que en el momento en que los criterios seudocientíficos de validez iban a ser sustituidos por criterios más adecuados a la materia literaria, fuera para desembocar en el otro extremo: una especie de deshistorización en virtud de la cual toda explicación genética o incluso toda manera de relacionar con los fenómenos concomitantes se descartaba, el texto se bastaba a sí mismo y, en consecuencia, tenía que proporcionar al analista el conjunto de los elementos para su esclarecimiento. A esta opción a veces se la acusará, erróneamente, de fetichizar el texto. No hay que olvidar que esta tendencia no sólo representa una reacción contra el determinismo seudocientífico, sino también contra otras dos características inherentes a la práctica tradicional de la historia literaria, enajenantes una y otra, al menos en potencia, para la especificidad del texto literario.

ARTICULAR SIN SOMETER

En primer lugar, la periodización, que es la forma más evidente y la utilizada con mayor frecuencia de articulación de los fenómenos literarios, muchas veces está vinculada, explícitamente o no, a la periodización de la historia política: el drama isabelino, la literatura Imperio, la novela victoriana o la de la guerra civil española son categorías que no sólo se refieren a contenidos, sino a estéticas y mentalidades vinculadas a determinados momentos históricos y hasta llegan a estar determinadas por ellos. No se trata en modo alguno de negar los múltiples lazos que existen entre los grandes acontecimientos políticos o las instituciones gubernamentales de una época y de una sociedad dadas y la producción literaria de éstas, sino de impugnar que haya entre sus articulaciones cronológicas una coincidencia absoluta, y que la primera serie tenga un valor heurístico para la segunda. No es para nada inoportuno hablar del siglo de Luis XIV; sí lo sería tratar de ordenar todos los fenómenos literarios de esta época en el marco de los acontecimientos y, llegado el caso, en torno a la personalidad regia, dando así un valor absoluto a lo que en el mejor de los casos no es más que una hipótesis de trabajo. Por otra parte, incluso una periodización distinta de la de la historia política y general corre el riesgo también de someter los fenómenos literarios a una articulación demasiado rígida; en cambio, el historiador gana si procede *inductivamente*, es decir, si deja que la observación y la descripción de los fenómenos preceda a la determinación de los contornos de conjunto de un fenómeno en el tiempo y en el espacio y no que la siga. Esto es particularmente importante en la literatura comparada, terreno en el que se ha tenido tendencia, so pretexto de enumerar los parecidos, a imponer a las corrientes y movimientos nacionales cronologías reductoras y falsamente internacionales. A este respecto, la noción de Renacimiento, por ejemplo, se vuelve problemática si se basa con demasiada exclusividad en el modelo italiano o francés o incluso en ambos modelos conjuntamente, pues a medida que este inmenso despertar cultural y social avanza hacia el norte y después hacia el este —y decirlo así es ya simplificar demasiado su trayectoria porque, por ejemplo, Bohemia participa antes que los Países Bajos—, se acusan desfases cronológicos: la periodización se convierte en una actividad exploratoria y dinámica a la vez que trata de articular un conjunto muy complejo de fenómenos sociotemporales. La periodización ha de respetar las especialidades nacionales, lo cual implica *inter alia* que hay que tener en cuenta las modificaciones locales de cada función característica de un Renacimiento. Así pues, la defensa y la ilustración de la lengua vulgar desempeña un papel muy diferente y, en momentos muy divergentes, en Francia (donde está vinculada a la vez al humanismo, a un impulso de la conciencia nacional y a los objetivos del poder real) y en Alemania (donde la hegemonía política está dividida y la Reforma ejerce una gran acción unificadora precisamente por medio de la lengua). La realización de *todas* las funciones del Renacimiento se extiende, en lo que se refiere al conjunto de Europa, del siglo XV al XVII y a veces al XVIII, por poco que se trate de vincular en un conjunto coherente todo lo que concierne al redescubrimiento de la antigüedad hebraica, griega, latina y bizantina; al desarrollo de las lenguas vernáculas en lenguas literarias; al de la conciencia literaria, del humanismo como proceso filológico, crítico, retórico, moral y social; a la expansión sin precedentes de la burguesía, de los nacionalismos, así como del

[5] Cf. *La méthode de l'histoire littéraire*, 1910.

saber sobre el hombre, su planeta y el cosmos. A propósito de la periodización, volvemos a tocar un punto que coincide con nuestras reflexiones epistemológicas de base, a saber: 1] sea cual sea el principio de articulación de un estudio histórico, no podría tener valor absoluto puesto que toda noción fundadora se apoya a su vez en una perspectiva; 2] esta perspectiva no es fuente de error más que si no es reconocida como tal. Tal es muchas veces el caso de la periodización demasiado identificada con la de la historia política o social; 3] la historia literaria no podría renovarse más que aceptando que debe ser construida, lo cual obliga de entrada al historiador a reconocer y a develar de antemano el trazado teórico y metodológico y, en consecuencia, también los *límites* de su trabajo.

La otra forma de sometimiento implícito de lo literario a lo histórico está vinculada a la historia de las ideas. Allí donde la historia literaria ha ocupado toda la escena de los estudios literarios, es frecuente que haya cubierto con su gran manto dos preocupaciones complementarias que corresponden a la antigua dicotomía de "fondo" y "forma", o a otra más cercana a nosotros, la del "mensaje" y el "código". Habría que decir que en la comunicación literaria estos dos aspectos son inseparables: de hecho sucede que tienden a predominar uno sobre el otro y que los casos en que están perfectamente equilibrados son casos privilegiados (aunque sean precisamente aquellos que se acercan más a la obra literaria "ideal"). La *Geistesgeschichte* alemana, por ejemplo, se basa esencialmente en ideas-fuerzas más que en sus medios de expresión. De modo aún más general, para toda Europa, se ha hablado demasiado del "siglo de las Luces" y hasta de las Luces a secas, lo cual implica por una parte el estatuto hegemónico de los despotismos ilustrados del siglo XVIII como principio organizador de la historia literaria de esta época (cf. *supra* nuestra posición sobre la subordinación de la historia literaria a la historia política) y, por otra parte, la primacía de la lucha ideológica contra la complicidad de la iglesia y del estado, en favor de la libertad de conciencia y de los derechos del individuo. Explícita o implícitamente, una cierta historia literaria presenta los textos de la época como *pretextos* de discusión filosófica y política, lo cual supone —¡por fin llegamos a ello!— una pureza de los textos literarios sin carga de mensajes.

LA LITERATURA ES, SIMULTÁNEAMENTE, DISTINTA E INDISOCIABLE DE LA HISTORIA

Cuando destacamos que la especificidad de lo literario a veces corre el riesgo de ser eclipsada o al menos difuminada dentro del contexto social y político,

determinamos, sólo en apariencia y provisionalmente, una diferencia axiológica entre lo que es literario y lo que no lo es. Diferencia axiológica no significaría, por lo demás, jerarquización sino distinción funcional. Tratar de definir lo literario no es asunto de este capítulo aunque, no obstante, tengamos que delimitar el objeto específico de la *historia literaria, sin olvidar las variaciones a las que está sujeto a lo largo de la historia.* Ahora bien, la noción de literatura así como la de su historia están relacionadas con la episteme de una sociedad y una cultura dadas, con un momento preciso de su historia.[6] No obstante, podemos arriesgarnos a afirmar que la definición de lo literario, sea cual sea, no puede más que variar, en lo que respecta a su especificidad, entre dos extremos: el que consiste en asignar a la literatura un campo y una función casi autónomos, y el que integra por completo y sin matices lo literario a las demás actividades sociales. Ambos extremos, en sí mismos, son insostenibles por igual, pero lo que ha sucedido varias veces a lo largo de la evolución de los conceptos que nos interesan es que uno de ellos provoca una reacción que implica, por un tiempo, la preponderancia del otro. Por ejemplo, acabamos de mostrar cómo pesa el discurso científico, en la segunda mitad del siglo XIX, sobre el discurso literario, imprimiendo a éste sus tendencias deterministas, efecto que entra en combinación con las tendencias deterministas en el terreno económico y social. El formalismo ruso, en sus inicios, reaccionó vigorosamente contra el determinismo marxista; su atención se centró en los procedimientos y estructuras del texto en tanto que texto literario, lo cual implica un cierto diferencial entre texto literario y texto no literario. El formalismo, así pues, parece postular dos principios simultáneos y correlacionados entre ellos: por una parte, una necesidad de no historicidad, a fin de que puedan surgir las características propias de lo literario sin referencia a lo contextual, y, por otra parte, una fuerte concentración en la forma del mensaje, pues es en ella donde está investida la literaturidad. ¿Quiere decir esto que sólo cuenta la forma? Sólo cuando un crítico o un teórico suscribe la respuesta afirmativa (por ejemplo, cuando Helmut Hatzfeld[7] declara que los periodos literarios están definidos por los estilos), el texto literario, simultáneamente en su individualidad y en sus relaciones con otras series de fenómenos, corre el riesgo de ser "fetichizado", escindido de las realidades que le confieren todo su ser, y de ser indebida-

[6] Llamar Even-Zohar muestra (cf. por ejemplo *Papers in historical poetics*, 1978) cómo un detalle literario se constituye, a partir de la oposición entre lo que ya está "canonizado" y lo que todavía no lo está, en un equilibrio cultural momentáneo. La historia del "polisistema" literario está estrechamente ligada a las fases y a los criterios de este proceso de selección.

[7] Helmut Hatzfeld, "Comparative literature as a necessary method", en Peter Demetz, Thomas Green y Lowry Nelson Jr., *Disciplines of criticism*, New Haven y Londres, Yale University Press, pp. 79-92.

mente valorado en nombre de esta autonomía. Nueva enajenación, debida una vez más a una deformación del campo literario: la que lo aísla de manera casi absoluta en relación con el resto del discurso social, pone el acento en la obra individual en contraposición a todo el proceso histórico, y siembra la duda sobre toda noción de cambio literario en el tiempo. Este género de perspectiva vuelve redundante la noción de historia literaria, puesto que ésta no sería sino un encadenamiento de descripciones individuales. Las obras más emblemáticas de estados de civilización forman entre ellas una especie de Panteón intemporal y universal, una historia sin devenir: si para Benedetto Croce la historia literaria es sustituida por una serie de monografías, algunos de sus discípulos llegan hasta a contemplar la absorción de *toda* historia en la arquitectura de las grandes obras: todo el trajín humano no es más que materia que espera su forma, y sólo la descripción de las formas más bellas contribuye a la verdadera historia del hombre.

Atención: so pretexto de Historia en realidad se puede tratar de negar la historia en el sentido en que lo ideal —sea cual sea la definición de éste, y Hegel es sólo el primero de una bandada de pensadores dispuestos a subordinar lo real a su concepción de lo ideal— tiende, por su naturaleza, a sustituir el devenir. *La divina comedia, Hamlet, Don Quijote, Las tribulaciones del joven Werther, La comedia humana* dan forma simbólicamente, cada una a su manera, a la condición humana; esto no quiere decir que estas obras tracen, junto a todas las demás obras de la imaginación a las que se coincide en términos bastante generales en atribuir poder de simbolización, una secuencia histórica perfectamente representativa de la historia de la humanidad, aun cuando sólo se trate de la humanidad "occidental". Siguen planteándose las mismas preguntas: ¿está vinculada al *devenir* esta sucesión de formas? En caso afirmativo, ¿cómo? En caso negativo, ¿no es obvio que cada una de ellas es un fenómeno individual y que no se ha encontrado aún cómo sistematizarlas? Esto es lo mismo que decir que la "literaturidad" no basta por sí sola como fundamento de esta sistematización, puesto que su naturaleza, su papel y su función varían en el tiempo y en el espacio.

HISTORIA LITERARIA E HISTORIA DE LAS NACIONES

A su vez, esta variabilidad nos conduce a tres aspectos de lo literario; cada uno de ellos afecta su modo de sistematización y ninguno de ellos puede ser circunscrito de una vez por todas ni dejado enteramente de lado. Ante todo hay que interrogar la relación entre casos particulares y conjuntos, es decir, textos

literarios y espacios lingüísticos, geográficos y culturales. A consecuencia de largos antecedentes en los que historia y crítica conjugaron sus métodos para analizar e interpretar series de obras sin necesariamente contemplarlas como devenir, y sin vincularlas a la vida de un país, el comienzo del siglo XIX marca el advenimiento masivo en Europa de historias literarias nacionales. En realidad, la sistematización histórica ha tenido muchas veces por móvil o bien demostrar alguna doctrina fundamental o bien fortalecer una conciencia nacional. Estos dos móviles pueden asimismo no formar más que uno solo. Como no nos está permitido abordar ni siquiera brevemente lo histórico de la historia literaria, contentémonos con observar, junto con Robert Escarpit, que a pesar de la "conciencia epistemológica" de que la ha dotado la filosofía alemana, y bajo cuyo impacto el método del historiador literario llega a ser más importante que su intención, la historia literaria sigue siendo "ilustración, fuente de pruebas y de ejemplos concretos. Hasta nuestros días, la historia literaria seguirá al servicio de las 'conciencias nacionales'. A lo largo del siglo XIX, la promoción de las nacionalidades se caracterizará por la publicación de historias literarias nacionales".[8]

Tal es la situación concreta de la historia literaria en tanto que práctica discursiva aun en el momento actual: no corresponde al teórico literario decidir o no si hay que continuar alimentando la historia literaria. La existencia de ésta tiene, y tendrá sin duda por mucho tiempo, sólidas raíces sociológicas. La prueba es que todo despertar nacional va acompañado infaliblemente de la producción de obras de historia literaria, o por lo menos de obras que tienden al estatuto de historias literarias nacionales (éste es por ejemplo el caso, en la actualidad, de las literaturas de América Latina y del Caribe). Por lo tanto, somos libres de interrogarnos sobre el estatuto epistemológico de la historia literaria (cf. *supra*), sobre sus rasgos en tanto que práctica discursiva y sobre el corpus del que trata —exactamente el punto en que nos encontramos en nuestra discusión—, pero menos libres de calcular su eventual y plena desaparición del expediente de los estudios literarios.

El corpus, en general, está vinculado, al menos a lo largo de una primera fase de desarrollo, al despertar de una conciencia nacional y a una unidad lingüística. Nos podríamos remontar incluso, en el caso de un gran número de literaturas europeas, hasta su Renacimiento, con su toma de conciencia literaria basada en un movimiento de "defensa e ilustración" de una lengua vernácula; pero no hay que olvidar que es esencialmente en la órbita del romanticismo cuando diccionarios, catálogos, comentarios, cursos y ensayos que presentan de manera crítica series de textos literarios empiezan a ser sustituidos por his-

[8] Véase Robert Escarpit, *op. cit.*, pp. 1771-1773.

torias (figure o no este vocablo en el título de las obras); es decir, por estudios de conjunto basados en la noción de un devenir común y orientado.

EN BUSCA DE UN CORPUS

En segundo lugar, el corpus de la historia literaria se compone de todos los fenómenos relacionados con la vida literaria de un sector determinado, sea éste una nación en el sentido político, un campo lingüístico o interlingüístico, una región, una zona, en el sentido que da a este vocablo la investigación soviética,[9] y cualquiera que sea la porción cronológica contemplada, de la más breve a la más prolongada. Aquí interviene una distinción, aceptada desde hace tiempo, pero que se ha convertido en problemática hoy, entre "historia literaria" e "historia de la literatura", o en un plano más internacional, de las literaturas. "La historia literaria —dice Clément Moisan, evocando una distinción hecha, por ejemplo, por Nisard— no es la historia de la literatura."[10]

La primera abarca el inventario de todo lo que se ha escrito, publicado, leído, pero también el estudio de la "vida literaria", es decir, de todo el contexto biográfico de lo escrito, individual y colectivamente, y de todo lo que se denominaría hoy el campo y la institución literarios. La segunda implica una selección de los textos con base en criterios estéticos, o también morales, religiosos y políticos, que evoluciona de manera general entre la historia de las formas (incluida la de los géneros, si bien ésta, por su lado, oscila entre las preocupaciones formales y las pragmáticas) y la de las ideas y las mentalidades (ejemplo: la noción de *Geistesgeschichte*). Si hasta ahora no hemos tenido en cuenta esta distinción es porque pierde todo su estatuto a partir de que se hace variar el sentido del vocablo "literatura" como sea necesario hacerlo. Y es significativo, por ejemplo, que la nueva concepción del *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* apele a una "*historización del concepto de literatura* que lleva a preguntarse si, en lo que se refiere a la Edad Media, se justifica una frontera entre textos 'literarios' y 'no literarios' desde un punto de vista hermenéutico".[11]

Sea implícita o explícita, la orientación axiológica de un trabajo de historia afecta poderosamente los contornos del corpus analizado por ella. Cada historiador lleva en él su propia antología de "fragmentos escogidos" emblemáticos que alimentan su discurso. A veces, estas preocupaciones se expresan ya sea en forma de prefacio, ya sea en el texto mismo que transforma la antología en historia. Pero en todo caso, las inclusiones (que a su vez implican exclusiones) develan una visión del mundo más o menos vinculada a la ideología ambiente (por aceptación tácita o por reacción contra ella).

[9] Véase en particular los trabajos de Irina Neupokoieva.

[10] Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, París, Presses Universitaires de France, 1987, p. 82.

[11] Cf. folleto que presenta el nuevo plan del *Grundriss*, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1987.

Hay que distinguir además entre la motivación ostensible del proyecto y todo lo que le imprime su situación socio-histórica. Hay prohibiciones visibles: la censura que en el siglo XVI obstaculiza en los países de obediencia católica romana la publicación de obras contenidas en el índice; el silencio del que están rodeadas en nuestros días, en sus países de origen, las obras de escritores exiliados. En cambio, el impacto positivo de la institución va acompañado de múltiples signos obvios, lo cual impone a los textos rechazados trayectorias más subterráneas. Esto es lo que vuelve atractiva, a pesar de sus dificultades, la búsqueda actual de las voces "desaparecidas" del pasado: cultura popular, oralidad, escritoras mujeres, corrientes minoritarias sofocadas... Las tendencias clasicistas son las que acompañan por lo general a las doctrinas oficiales; las rupturas desafían los marcos existentes y acabarán por crear marcos nuevos, expuestos a su vez a nuevas rupturas (litigios entre "antiguos" y "modernos"; vanguardias como catalizadores de transformaciones). Hay que distinguir asimismo aquí entre la dinámica que, en el plano de la producción literaria, garantiza la innovación (se puede pensar, por ejemplo, en cambios que afectan el horizonte de expectativa, según H.R. Jauss), y la inscripción de ésta en el sistema histórico, que a los ojos de los creadores aparece muchas veces como la muerte de la innovación como tal, y el recurso a una sobreabundancia de innovación. La impopularidad reciente de la historia literaria tiende *inter alia* a esta identificación entre historia literaria y tradición; aunque no es en modo alguno necesario, sino al contrario, que el sistema sea fijado. *En realidad, la renovación de la historia literaria es posible precisamente a condición de postular la apertura del sistema descriptivo.* Con carácter más general todavía, se puede afirmar que los criterios de una historia de la literatura en el seno del discurso social de un periodo cronológico (estudios de Marc Angenot) se integran a su historia cultural, en el seno de la cual todo discurso histórico se organiza de acuerdo con un cierto número de modelos descriptivos (los "tropos" de Hayden White); tanto más cuando (estudios de Michel de Certeau) la historia literaria, como toda otra ciencia humana, se ha de interrogar constantemente sobre la relación con la sociedad y su forma de cultura. Mediante la constatación de sus propios modelos, sus categorías, sus herramientas intelectuales, es como el sistema literario se desarrolla en el seno del sistema cultural. Henos aquí, por lo tanto, sensibilizados a todo aquello que en un mo-

mento dado contribuye a moldear la noción de literatura, y al hecho de que el propio cuestionamiento de los criterios de lo literario es necesario, y de manera continua, para validar su descripción y su articulación.

Todo esto no resuelve por entero la cuestión del paso entre los dos terrenos casi paralelos de la "historia literaria", con amplia acogida, y el de la "historia de la literatura", con sus criterios más restringidos. Parece que la segunda se constituye a partir de la primera, a través de un proceso continuo de intercambios. Pero ¿cómo? En la mayoría de los casos, se acepta implícitamente que el corpus ha de incluir todo lo relacionado con los tres grandes modos de expresión sancionados en la *Poética* de Aristóteles, el lírico, el dramático y el épico, con sus variantes modernas, a condición de ajustarse también a grandes rasgos a las exigencias poéticas de Aristóteles (el *decorum* y todas sus ramificaciones; la mímesis y todas sus metamorfosis; la distinción entre "lo que debería ser", que tiene que ver con lo imaginario, y "lo que es", es decir, la historia de los hombres como tal y que por ello estaría excluida de la historia de la literatura).

VIDA HISTÓRICA DEL SISTEMA LITERARIO

No obstante, en realidad la historia de la historia literaria procede mediante una serie de transgresiones del marco aristotélico. Indispensable a los pensadores del Renacimiento para permitirles emancipar el discurso poético en relación con el discurso religioso e instaurar así el terreno de lo Bello en literatura propiamente dicha, la distinción entre un reino de lo real y otro, que sería imaginario, nunca ha bastado desde entonces para fundamentar por sí sola exclusiones e inclusiones; intervienen también todos los criterios vinculados a la calidad de la mímesis, de las conveniencias, del estilo, de la teoría de los géneros; dicho de otra manera, un conjunto de criterios formales cuyas variaciones, de país en país y de época en época, corresponden precisamente a las del sistema literario. ¿Se constituye entonces la historia de la literatura en la intersección de los grandes impulsos de lo imaginario y de las exigencias de formalización que garantizan a éstos valor colectivo y duración?

Es difícil responder a esta pregunta sin evocar una vez más el problema de la literaturidad. Si admitimos con Tzvetan Todorov que "cada tipo de discurso calificado habitualmente de literario tiene 'padres' no literarios más cercanos a él que cualquier otro tipo de discurso 'literario'" (*Les genres du discours*, 1978, p. 25), y que a toda forma discursiva considerada como literaria le corresponde un acto de palabra en el discurso cotidiano, es obvio que la literaturidad está en tela de juicio. Serían innumerables los ejemplos de intertextualidad que vinculan entre ellos prácticas discursivas más o menos "literarias". Pensemos por ejemplo, con Antonio Gómez-Moriana, en la novela picaresca como lectura de confesiones autobiográficas ante el tribunal de la Inquisición.[12] El texto literario crea un "espacio dialógico" que permite al lector insertarse en la historia a través de aquél. Esto quiere decir a la vez que el texto literario no es aislable del discurso social en ningún caso, y que tiene, o por lo menos puede tener, una función propia en el seno de aquél. No se trata de saber si el texto literario es o no es reductible a la práctica discursiva que lo funda, sino si se distingue de ella por sus funciones. Aún suponiendo incluso que la función poética, cuyo predominio en un texto funda, según Jakobson, la literaturidad de éste, sea redundante, no se puede afirmar que sea inexistente sin negar las acentuaciones formales del texto. Aun cuando los procedimientos, constitutivos del texto, sean totalmente explicables en el plano retórico, y por tanto sin recurrir a una literaturidad específica, no se ha dicho, sino al contrario, que el lector no atribuya un valor estético a aquello que al inicio no era más que funcional (o que no interprete como totalmente funcional lo que se pretendía literario).

Es decir, que la definición de lo literario, incluida la de su oportunidad como noción teórica, varía también según la historia y en ella. La tríada aristotélica (géneros dramáticos, líricos y épicos) se rebasa siempre que una historia incluye los géneros doxográficos cuya pertenencia al sistema literario ha esquematizado Paul Hernadi.[13] Es difícil imaginar una historia de la literatura del siglo XVI o XVIII que excluya el ensayo, la carta, el diálogo, el comentario, la enciclopedia... A veces, se los anexa al terreno literario (poéticas de la prosa); a veces, se hace que estallen los criterios de éste para hacer que entre en él lo paraliterario: por ejemplo, la novela policiaca, la ciencia ficción, la literatura infantil, la literatura radiofónica y televisiva. Éstos no son más que ejemplos de la expansión que ha experimentado desde hace un cierto número de años el terreno de los estudios literarios, lo cual tiene por consecuencia directa "descompartimentar" asimismo el estudio del devenir de los textos en su relación con el pasado, y unos con otros. ¿Quiere esto decir que las historias futuras de la literatura dedicarán una mayor proporción de páginas a estos campos? Nos parece más bien que después de una sana reacción contra un Panteón estrechamente literario, está a punto de lograrse un nuevo equilibrio entre lo "literario" y lo "paraliterario", o más bien que la oposición entre ambos será superada en beneficio de un entendimiento global del discurso de una época en sus aspectos formales, pero también ideológicos y pragmáticos.

[12] Antonio Gómez-Moriana, *La subversion du discours rituel*, Longueuil, Le Préambule, 1985, cf. el prefacio.

[13] Paul Hernadi, *Beyond genre*, 1972.

Uno de los problemas que genera esta revisión continua del canon literario, es la inmensidad de la labor que incumbe al historiador en el plano del corpus. Además, la revisión de las perspectivas teóricas y metodológicas tiene también por resultado, al menos en potencia, una expansión sin precedentes de los campos de la historia literaria. En realidad, las grandes empresas globales son cada vez menos frecuentes como realizaciones individuales, mientras que como empresas colectivas se multiplican. Esto significa *ipso facto* la desaparición progresiva de las visiones monolíticas de historia literaria/historia de la literatura en beneficio de estudios más restringidos y coordinados entre sí por una orientación común que no impide, sino que hasta favorece, la apertura del sistema. Esta circunstancia deja a su vez más lugar a la colaboración del lector, al que se pide que realice vínculos, que constate lagunas de la investigación y que trate de suplirlas.[14]

El campo actual abunda, pues, en tentativas de renovación de la historia literaria que son parciales ya que, como en el conjunto del terreno de los estudios literarios, lo importante no es decirlo todo —el deseo de la totalidad y de la continuidad es precisamente el que ha viciado la investigación, imponiéndole una serie de apriori— sino plantear y resolver correctamente los problemas limitados de manera que se alcance, metonímicamente por así decirlo, ejemplaridad en el tratamiento del ejemplo. El conjunto de los estudios no corre el riesgo de la anarquía más que si esta conciencia teórica está ausente. En este sentido, el historiador tiene la siguiente opción: puede, con razón, extender la gama de los textos tratados más allá de las "bellas letras" hacia los géneros populares y paraliterarios; así es como procede Alberto Asor Rosa en su *Letteratura italiana* (1985), o bien puede atenerse a criterios genéricos y estéticos más restringidos. De estas dos gestiones resultarán dos trabajos diferentes, pero complementarios más bien que contradictorios, puesto que en ambos casos el historiador examina aspectos correlacionados del discurso de una época dada.

LA ARTICULACIÓN DE LA HISTORIA LITERARIA COMO DISCURSO

De las cuatro dimensiones de la literatura cuyas interrelaciones tejen la historia de ésta —autor, contexto, texto, lector— la historia literaria tradicional privilegiaba las dos primeras haciendo hincapié en la génesis de los textos y daba

[14] Cf. el texto de Jean Weisgerber sobre la *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, *infra*, pp. 408-414.

la impresión de que esta génesis, por sí sola, constituía su historia. Múltiples corrientes del pensamiento han mostrado que los propios textos generan su historia: en el seno del formalismo, las nociones de evolución y de cambios de dominante, en Tinianov por ejemplo, dan fe de un desplazamiento de la conciencia histórica más que de la ausencia de ella. La noción de sistema literario prevalece por doquier (ejemplos: grupo de Tartu, Claudio Guillén), así como su transformación en polisistema (estudios de Itamar Even-Zohar), las relaciones de los textos entre sí se estudian en diacronía y es más que obvio que el sistema no es para nada estanco: la atención del investigador está centrada en él y la relación contexto-texto y el autor-texto es implícita o es objeto, como es el caso en sociocrítica, de una demostración distinta, que exige el conocimiento específico del sistema y de las estructuras literarias. En cualquier caso, la noción de sistema tiene la ventaja de que puede ser explotada la sincronía como en diacronía y exige del investigador datos *homogéneos*.

Pero ninguna historia de la literatura estaría completa si no tuviera en cuenta al destinatario del texto, es decir, la lectura, los lectores, los públicos, la recepción (enfoques hermenéuticos, estética de la recepción, trabajos sociológicos sobre la lectura...). Una vez más aquí es todo un mundo nuevo el que se agrega a la historia; vemos, así pues, que las posibilidades que se ofrecen al historiador se han multiplicado, no sólo en el aspecto del corpus, sino también en los enfoques teóricos y metodológicos. Sería desfigurar la nueva historia literaria considerarla como un montaje de cuatro clases de estudios o cuatro categorías de datos, clasificados en función del autor, del contexto, del texto o del lector. Como la propia literatura, la historia literaria procede por reacciones "contra" y sucede que éstas ponen en primer plano de manera extrema algún factor que en el pasado se ha dejado de lado. El historiador ha de utilizar de manera crítica el factor nuevo de suerte que la importancia de éste se presente en relación con los otros a los que ha transformado, pero no anulado. Así es como Gérard Genette explica (1972, pp. 13-20) que el estructuralismo consistió en poner entre paréntesis, más que en negar, las relaciones autor-texto y contexto-texto, y Douwe Fokkema (1985) muestra que una insistencia excesiva sólo en la recepción o incluso en la comunicación texto-lector desde el pundo de vista semiótico puede tener por resultado que se conciba la historicidad de manera parcial y deformada.

Lo que ha realizado de manera general la exploración teórica de la historia literaria es, en primer lugar, poner en perspectiva sus posibilidades y sus funciones y, en segundo lugar, una diversificación y hasta una expansión de sus campos y sus métodos. Extraño resultado cuando se considera todos los cuestionamientos que la historia literaria ha sufrido, de los cuales el posmodernista tal vez sea el más profundo puesto que, como lo hemos dicho al principio, es la

base misma de toda posibilidad de construir lo que ha querido quebrantar. Se trata únicamente de extenderse en el acto de construir (cf. *Poetics*, 14). La deconstrucción ha puesto fin a toda pretensión de estabilidad y de continuidad, pero no a aquello que quiere resguardar durante un tiempo y sin ignorar su propia relatividad, un estado histórico de nuestros conocimientos. El mejor medio de no contribuir a la acumulación arqueológica es fijar de antemano los límites de su propia construcción.

Lo que el posmodernismo no ha destruido, sino que al contrario, nos ha dado, es la historicidad en tanto que propiedad de lo único. Basta con comprender que sistema y estructura no son los fines sino los medios de un conocimiento histórico que se acepta muy exactamente como tal, sabiendo que la historicidad de sus conceptos es, como lo muestra Paul Veyne, lo que la justifica entre la gama de las ciencias humanas.

9

Sociología de la literatura

EDMOND CROS

La sociología de la literatura constituye un conjunto complejo y heterogéneo en el que coinciden algunas de las grandes disciplinas de las ciencias sociales (historia general, historia de las ideas, lingüística, filosofía, psicología, semántica, semiología...). Cada una de estas disciplinas delimita el objeto que trata de construir en función de objetivos, de teorías y de aparatos conceptuales que le son propios, lo cual da la impresión de un cuarto desordenado y fragmentado en busca de una coherencia. Por otra parte, entre todas las perspectivas a partir de las que se puede abordar el fenómeno literario, la sociología de la literatura configura el espacio crítico más abiertamente vinculado a los juicios filosóficos e ideológicos y no es raro constatar en ella tomas de posición que a veces se sitúan en los antípodas unas de otras. Aun cuando toda delimitación en este terreno sea insatisfactoria y aunque se tenga conciencia de que estas primeras distinciones están delimitadas por otras categorías y otras evoluciones, vamos a distinguir varias preocupaciones importantes que parece que corresponden en parte a otras tantas fases de desarrollo de las críticas socio-históricas, reagrupadas abusivamente bajo un mismo término, que podría hacer creer en una relativa homogeneidad.

I. OBJETIVOS CRÍTICOS HETEROGÉNEOS

1. *Las sociologías del libro y de la lectura*

Albert Memmi, en 1960, pensaba que la sociología de la literatura sufría "de un evidente y excesivo retraso" y que estaba todavía prácticamente por fundar. "Se vacila —escribía— sobre las perspectivas metodológicas: no se está seguro ni de la manera de plantear los problemas, ni de su jerarquía; no se está seguro del campo exacto de la disciplina." Él justificaba este retraso por "un rechazo de la sociología" basado en dos razones esenciales: por una parte, "una evidente repulsión de los propios escritores a ser captados sociológicamente",

por otra parte, "la propia resistencia del cuerpo social a dejar que se elabore esta sociología" (G. Gurvitch, 1967). En el panorama crítico de los años sesenta, en este supuesto retraso intervienen otros factores y en particular, efectivamente, una cierta indeterminación de la mirada crítica que, no obstante, tiende a privilegiar los elementos extratextuales y las relaciones intersubjetivas. Recordemos, en primer lugar, la *sociología experimental* del libro, de R. Escarpit: por la manera en que preconiza que se estudie a fondo la composición del público que acoge una obra literaria, "las diferentes categorías sociales de este público, los modos de vida de estas diversas categorías sociales", por las distinciones que aporta entre sus diferentes variedades (públicos, apoyo, interlocutor, teórico, etc.), así como por las relaciones que establece entre procesos económicos (la invención de la prensa de vapor, responsable de una cultura de masas) y la evolución intraliteraria ("De ahí surgen un gran número de fenómenos estéticos: el aislamiento del poeta romántico, la impresión de que su voz se le queda en el rostro porque no percibe a su público, etc.") (Escarpit, en Goldmann, 1967, p. 28), R. Escarpit ha de ser considerado uno de los padres fundadores de la sociología moderna de la lectura.

Ésta ha sido retomada sobre otras bases por la Escuela de Constanza, a la que hay que situar en ciertos aspectos como prolongación del Círculo Lingüístico de Praga y más concretamente de la obra de Mukařovský, quien distingue en el fenómeno semiológico que constituye un texto literario, por una parte, la obra material y, por la otra, su interpretación por una conciencia colectiva. Esta interpretación, calificada de *objeto estético*, está sometida a procesos de transformación bajo el efecto de algunos factores, entre los que se privilegian la evolución del campo literario (Mukařovský, 1966) o también la crítica y todos los textos normativos que renuevan los criterios de los juicios estéticos (Felix Vodička, 1975).

A partir de esta perspectiva, Jauss preconiza una historia literaria que se basaría "en una estética del efecto producido y de la recepción". "Según esta reinterpretación osada que Mukařovský proporcionó de la dimensión social del arte, la obra literaria no está dada como estructura independiente de su recepción, sino solamente como 'objeto estético' y por lo tanto no puede ser descrita más que en la serie de sus concreciones sucesivas" (Jauss, 1978, p. 118). Articulando estos principios sobre una idea que se vuelve a encontrar —si bien en otra forma y en un contexto muy diferente— en Pierre Bourdieu, según la cual el arte moderno progresa por reacción contra los cánones estéticos inmediatamente anteriores, Jauss propone la noción de *horizonte de expectativa*, y la define no sólo mediante el conjunto de conocimientos del lector en el campo literario, sino también por su experiencia en todos los terrenos de la vida cotidiana: "Si el poder creador de la literatura preorienta así nuestra experiencia, no es sólo por el hecho de que ésta sea un arte que rompe con la novedad de sus

formas el automatismo de la percepción cotidiana [...]. La obra literaria nueva se recibe y juzga no sólo por contraste con un segundo plano de otras formas artísticas, sino también en relación con el segundo plano de la vida cotidiana" (Jauss, 1978, pp. 75-76). La distancia que separa lo que espera el lector y la nueva forma estética que se le propone se denomina *distancia estética*: un mismo texto innovador puede provocar o no esta reacción; en el caso en que el lector acepte tratar de participar, mediante una actitud comprehensiva, en este cuestionamiento, se produce una *fusión de horizontes*, que renueva la dinámica de los movimientos estéticos [este punto de vista coincide en algo con la distinción que estableció J. Cortázar entre el lector *macho*, que mediante su actividad de lectura participa en la creación, y el lector *hembra* esencialmente pasivo]. Observemos junto con P. Zima que al eliminar el primer término del *fenómeno semiológico* como lo analiza Mukařovský, a saber, la materialidad, el artefacto del texto literario, Jauss elimina totalmente el proceso de producción de sentido en calidad de "proceso social, ideológico, que articula problemas, contradicciones e intereses colectivos" (Zima, 1985, p. 209); ahora bien, es obvio que son las estructuras textuales las que determinan en último término las reacciones del público.

A pesar de su objeto de estudio, la Escuela de Constanza se sitúa al margen de la sociología de la literatura en la medida en que deja de lado "las interferencias extraliterarias", algo que no impugna el propio Jauss: "Yo no trataría de impugnar que el concepto de 'horizonte de expectativa' tal como yo lo introduje adolece todavía de haber sido desarrollado sólo en el campo de la literatura, que el código de normas estéticas de un público literario determinado [...] podría y tendría que ser modulado sociológicamente, según las expectativas de los grupos y de las clases, y relacionado así con los intereses y las necesidades de la situación histórica y económica que determinan estas expectativas..." (Jauss, 1978, p. 258).

La concepción que tiene la *estética de la recepción* de un *horizonte de expectativa* homogéneo ha suscitado en estos últimos años una serie de reacciones. En un estudio de la recepción de la obra de Georges Bernanos por la crítica periodística en Francia entre 1926 y 1936, Joseph Jurt "puso de manifiesto una coherencia bastante grande dentro de las corrientes dadas y constató que los juicios literarios están muy influidos por los supuestos ideológicos respectivos" (Jurt, 1983, p. 218). Habiéndose dado como fin la verificación de las diferentes hipótesis de la estética de la recepción, Jurt cree que puede llegar a la conclusión de que "esta hipótesis (un horizonte de expectativa formado casi exclusivamente por experiencias y conocimientos literarios) no ha sido confirmada por nuestro análisis. Los juicios de los intérpretes no están determinados en primer lugar por criterios estéticos; los criterios de apreciación son con gran

frecuencia de orden extraliterario; los criterios estéticos sirven muchas veces para corroborar un juicio ideológico previo" (Jurt, 1983, p. 219).

A una conclusión convergente llegaba el estudio de Jacques Leenhardt y Pierre Józsa sobre la recepción francesa y húngara de la novela francesa *Les choses* de Georges Perec y de la novela húngara *El cementerio de Rouille* de Endre Fejes (Leenhardt, Józsa, 1983). Su constatación coincide con la de Joseph Jurt: "[...] de la misma manera que la sociología de la novela mostraba las relaciones que mantiene la estructura novelesca con las estructuras sociales y los sistemas ideológicos, nosotros podemos deducir, a partir de los datos de nuestra encuesta, las características propias de los sistemas ideológicos que rigen la conciencia de los lectores y la función de estos sistemas en el seno de los grupos y de las clases que forman la sociedad en su conjunto" (*ibid.*, p. 35). Llegan a estos resultados poniendo en acción un método de explotación de la encuesta que realizaron con 121 lectores franceses y 145 lectores húngaros, método que se organiza en torno a la distinción de dos niveles: un primer nivel que se refiere a las actitudes intelectuales, "independientemente de toda investidura axionómica" (*modos de lectura*) y un segundo nivel que hace que surjan "investiduras de valores": "En tanto que los modos de lectura son elaboraciones de la forma de las lecturas, los *sistemas de lectura* hacen que surjan investiduras de valores que transitan por estas formas" (Leenhardt, Józsa, 1983, p. 97). Estas categorías de análisis ponen de relieve una gran heterogeneidad en las reacciones del público; en una perspectiva que sigue influida por el pensamiento de L. Goldmann, estas reacciones se pueden reagrupar en función de un cierto número de círculos socioprofesionales cuyas escalas de valores respectivas estas reacciones transcriben. Importante por más de una razón, el análisis de J. Leenhardt y Pierre Józsa muestra que los problemas de producción y de recepción pueden y deben ser abordados a partir de supuestos idénticos en el marco de una teoría general que sigue estando por hacer.

2. *De la sociología empírica al análisis de los contenidos*

La preferencia que concede R. Escarpit a los métodos sociológicos para, según sus palabras, dilucidar problemas de historia literaria, lo acercan a los partidarios de la *sociología empírica* como A. Silbermann (Silbermann, 1967), H.A. Fügen (Fügen, 1964) o también K.E. Rosengren (Rosengren, 1968), para los que el texto literario no se concibe más que como catalizador capaz de desencadenar procesos sociales ("Un fenómeno literario puede ser también un fenómeno sociológico, pero el acto literario no es sociología. Una partitura musical que duerme en un cajón no existe sociológicamente. Ha de ser interpretada y escuchada. Sólo el acontecimiento musical de la ejecución y de la audición de la obra es sociológico. Lo mismo sucede con la literatura" [Silbermann, en Goldmann, 1967, p. 62]). A estas primeras perspectivas se contrapone aparentemente la *sociología de los contenidos*, para la que la obra literaria es un documento histórico que ofrece testimonios directos sobre la realidad de las sociedades implicadas. Distinguiremos aquí varias opciones. La más importante está representada por el *content analysis* norteamericano que se interesa más en especial por cómo los textos de la literatura llamada trivial, las *short stories* de las revistas populares, reflejan valores y comportamientos sociales. Así ha sido cómo B. Berelson y J.P. Salter (Berelson, Salter, 1946) pudieron constatar que las minorías étnicas, subrepresentadas en estos textos de ficción, desempeñan la mayoría de las veces papeles desvalorizantes. Por su parte, Miltos Albrecht descubre en un corpus de la misma naturaleza una gran reproducción de diez valores sociales, previamente deducidos de fuentes no literarias observando que el grado de autonomía de los textos en relación con este sistema de valores es tanto mayor a medida que se asciende en la escala sociocultural (Albrecht, 1956). Tal es la vía que ha seguido en Francia Henri Zalamansky, quien se propone de este modo completar las investigaciones de R. Escarpit. "Nuestra intención —escribe— es reunir el material más completo posible enumerando los contenidos de obras contemporáneas y ver qué conclusiones podemos sacar de esta clasificación" (Zalamansky, en Escarpit, 1970, p. 119). El texto aquí se interroga a partir de preguntas que proceden de fuera del corpus, lo cual plantea el problema de cómo escogerlas. P. Henry y S. Moscovici han respondido a esta objeción con la propuesta de identificar "fragmentos de textos o palabras que después se reagrupen en clases temáticas o se clasifiquen por temas. Las palabras y los fragmentos de textos se retienen en la medida en que denotan algo pertinente desde el punto de vista de la actitud que se considere, es decir, en función de la posibilidad de vincularlos a uno de los componentes o subcomponentes de esta actitud. Componentes y direcciones definen las categorías temáticas. La enumeración de los elementos de cada categoría ha de caracterizar en principio la intensidad de la actitud según uno u otro componente y en una u otra dirección" (Henry, Moscovici, 1968, p. 38). En este caso, no obstante, la significación de las frecuencias observadas depende de la comparación que se pueda establecer entre ellas y las frecuencias de los mismos elementos que se manifiestan en otros textos literarios o no literarios, o en la realidad. Pero podemos manifestar otras reservas: ¿en qué se distingue, por ejemplo, una crítica de esta índole de la crítica temática tradicional? H. Zalamansky, cuando retoma la clasificación que propone A. Memmi, ¿no veía en la sociología de los contenidos una sociología de los temas? Se puede ver por otra parte la concepción de la literatura que subtiende estas perspectivas y que hace del texto de ficción un documento histórico: "Un estudio de este tipo nos parece de una riqueza incuestionable

para la comprensión de nuestra época puesto que analiza el alimento intelectual y sociológico que es el sustento de toda una capa de la población" (Zalamansky, 1970, p. 125). No se trata de negar al texto su función informativa, sino más bien de conferirle su especificidad y situarla en un lugar diferente a las zonas superficiales de la obra, donde el análisis de los contenidos juzga que es posible descubrirla. La obra literaria logra en efecto lo que los periódicos no pueden ni pretenden lograr, gracias precisamente a su capacidad de acumular información, lo cual hace decir a I. Lotman que "el arte es el medio más económico y más denso de conservar y transmitir una información" (Lotman, 1973, p. 55). Pero esta cualidad de la información no se podría percibir en una antología de pensamientos aislados, recogidos a partir de criterios de selección exteriores a la obra.

¿Es justo acumular estas objeciones?, ¿no pasamos en silencio al hacerlo una serie de experiencias? En realidad, las gestiones precedentes tienen en su favor una serie de méritos: exploración de las condiciones de existencia del fenómeno literario, iluminaciones externas de algunos elementos socializados del mensaje, sensibilidad a la cultura de masas (revistas, canciones, novelas policiacas, cuentos para niños, eslóganes publicitarios, reportajes periodísticos...). Al ampliar el campo de nuestros estudios, se puede dar la impresión "de que se derriban algunas barreras y se ensancha el campo de lo literario", desempeñando así un papel liberador. No obstante, nos podemos preguntar si, al englobar en un mismo enfoque sin diversificar categorías tan heterogéneas que pierden de este modo la especificidad que es propia de cada una en su función y en sus formas modelizadoras, no acaban por revalorizar la literatura llamada clásica. En realidad, el problema nos parece que es en primer lugar de orden epistemológico. Las sociologías experimentales (ITLAM de Burdeos) y empírica (Silbermann...), lo mismo que el *content analysis* norteamericano, se interesan por el fenómeno sociológico que representa el fenómeno literario y no en la literatura en tanto tal, lo cual explica que estas sociologías no tomen en cuenta la especificidad del texto de ficción. Esta confusión ¿está alimentada por la falta de tradición que caracteriza, según A. Memmi, a la situación actual de la sociología de la literatura? En este caso, habría que aportar algunos matices. A. Memmi declara lo anterior en el umbral de los años sesenta, cuando en Francia se inicia un cambio radical en este terreno, con los estudios de Lucien Goldmann, el descubrimiento, gracias al mismo Goldmann y al grupo *Arguments*, de la obra de Lukács y, sobre todo, de los trabajos del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, cuyos miembros (Max Horkheimer, T.W. Adorno, H. Marcuse, E. Fromm, W. Benjamin) servirán "de referencia mayor", como lo manifiestan Gérard Delfau y Anne Roche (Delfau, Roche, 1977).

3. *La sociología de los géneros literarios*

Esta sociología no se ocupa de estudios específicamente centrados en uno u otro género (como *Pour une sociologie du roman* de L. Goldmann), sino sobre todo de investigaciones que buscan determinar relaciones entre la evolución de las estructuras sociales y el surgimiento de nuevos géneros literarios. Piénsese en los trabajos de Erich Köhler sobre la epopeya medieval, quien distingue en un mismo sistema genérico elementos dominantes y elementos marginales, lo cual permite que este sistema se adapte a la conmociones sociales modificando su configuración interna (los elementos relegados hasta ahora a la periferia se convierten en algunos casos en dominantes). Tal es el caso, según E. Köhler, de la epopeya medieval, portadora de los valores de la nobleza de espada y que, dominante hasta el siglo XVII, cederá el paso, con Luis XIV, a la tragedia, más apta para transcribir la situación histórica de la nobleza de corte (Köhler, 1977). La tragedia, a su vez, será suplantada por la novela en el momento del ascenso económico y político de la burguesía. En su planteamiento del problema de la desaparición eventual del drama y de su sustitución por la televisión, la obra de Jean Duvignaud se emparenta, marginalmente, con este tipo de búsquedas (Duvignaud, 1971).

Aunque sólo se relacionan marginalmente con el terreno de la crítica sociohistórica, no sería posible omitir los primeros estudios de Geörgy Lukács en la medida en que han alimentado la reflexión de L. Goldmann y, en menor medida, la de E. Köhler. *La teoría de la novela*, escrita y publicada por primera vez en 1920, se interesa en la evolución de las formas épicas y dramáticas en relación con dos estados de civilización, según ésta "constituya un todo acabado y cerrado o sea problemática". La estructura de la helenidad es un ejemplo del primer caso, es decir, de un mundo homogéneo cerrado y perfecto en el que "ni la separación entre el hombre y el mundo, ni la oposición del Yo y del Tú podrían destruir esta homogeneidad" (Lukács, 1963, p. 23). El sentido de la evolución de esta civilización "se ha depositado como en eternos jeroglíficos" en "formas intemporalmente ejemplares que corresponden a la estructuración del mundo: epopeya, tragedia, filosofía" (*ibid.*, p. 26). No obstante, nuestro mundo "se ha hecho inmensamente grande", pues "el círculo metafísico dentro del cual viven los griegos es más estrecho que el nuestro y por ello no podríamos encontrar nunca nuestro lugar en él, o mejor dicho, este círculo cuya finitud constituye la esencia trascendental de su vida, nosotros lo hemos roto; en un mundo cerrado, ya no podemos respirar. Hemos descubierto que el espíritu es creador, y por ello, para nosotros, los arquetipos han perdido definitivamente su evidencia objetiva y nuestro pensamiento ha seguido en lo sucesivo el camino infinito de la aproximación siempre inacabada" (p. 24). He aquí por qué

hemos introducido "en el universo de las formas la incoherencia estructural del mundo" (p. 30).

Aquello que separa la epopeya del drama o de la tragedia, su "frontera decisiva", proviene de que "el objeto de toda poesía épica no es nada más que la vida" (p. 39), el Yo empírico, que se opone al Yo inteligible, al deber ser, a los mundos de la esencia, puesto que también "el drama da forma a la totalidad intensiva de la esencialidad" (p. 39); pues "existir es ser cosmos para el drama, apoderarse de la esencia, poseer su totalidad" (p. 41). Es por ello por lo que: "El protagonista del drama ignora toda aventura y el acontecimiento que se tendría que convertir para él en aventura se transforma en destino [...]. El protagonista del drama ignora toda interioridad pues la interioridad es hija de la hostil dualidad del alma y el mundo, de la dolorosa distancia que separa a la psique del alma. Ahora bien, el protagonista trágico volvió a encontrar su alma y no conoce en consecuencia ninguna realidad que le sea ajena [...]. El protagonista del drama no tiene necesidad de correr una aventura para ponerse a prueba, él es el protagonista porque su seguridad interior está garantizada *a priori* más allá de toda puesta a prueba" (p. 84).

La novela, considerada el último avatar de la gran literatura épica, se presenta como el producto de nuevos "datos histórico-filosóficos" (p. 49). Epopeya de un mundo sin dioses (p. 84), es "la forma de la virilidad madura en contraposición a la infantilidad normativa de la epopeya" (p. 66), implica una ruptura entre la interioridad y la aventura (p. 84), entre el hombre y el mundo. Es preciso que en esta forma "se incorporen todas las fallas y todos los abismos que implica la situación histórica y que no pueden ni han de estar recubiertos por artificios de composición. Así pues, el espíritu fundamental de la novela, aquel que determina la forma de ésta, se objetiva como psicología de los protagonistas novelescos: sus héroes están siempre en búsqueda" (p. 54). Lukács acaba definiendo a estos protagonistas como individuos problemáticos, es decir, personajes dominados por ideas planteadas como inaccesibles, "irreales a partir de que se han transformado en ideales" (p. 73). La individualidad pierde entonces "el carácter inmediatamente orgánico que hacía de ella una realidad no problemática. Se ha convertido en su propio fin, puesto que aquello que le es esencial y hace de su vida una vida verdadera, la individualidad lo descubre en ella, no a título de posesión ni como fundamento de su existencia, sino como objeto de búsqueda" (p. 73).

Así, la novela supone a la vez y de manera contradictoria una adecuación del individuo al mundo —y en esto corresponde a la literatura épica— pero también —y porque es precisamente el producto de nuevos "datos histórico-filosóficos"— una ruptura, una oposición entre el sujeto y el objeto, entre la interioridad y la exterioridad, entre el protagonista y su universo.

Sean cuales sean las reservas que puedan suscitar algunas afirmaciones, la reducción de la forma novelesca a una sistemática de naturaleza biográfica, o también la perspectiva general tan manifiestamente idealista y ahistórica, a pesar de algunas formulaciones fugitivas y por lo demás demasiado confusas para que sean verdaderamente convincentes, no por ello es menos cierto que este brillante ensayo es en conjunto sumamente sugerente y ha influido profundamente a Lucien Goldmann. Éste, en su Prefacio a *Pour une sociologie du roman*, resumía a su manera la tesis de Lukács: "El protagonista demoniaco de la novela es un loco o un criminal; en cualquier caso, como lo hemos dicho, un personaje problemático cuya búsqueda degradada, y por esto mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista y al que han denominado novela" (L. Goldmann, 1964, p.17).

En la segunda parte de *La teoría de la novela*, G. Lukács esbozaba una tipología de la forma novelesca y distinguía:

1] la novela del idealismo abstracto (ilustrada por *Don Quijote*, cuyo protagonista, cuya conciencia es demasiado estrecha, tropieza continuamente con la complejidad del mundo);

2] la novela psicológica, cuyo protagonista, por el contrario, tiene una conciencia demasiado amplia para adaptarse al mundo (*L'éducation sentimentale* de Flaubert);

3] la novela educativa (*Wilhelm Meister* de Goethe), considerada un intento de síntesis entre las dos precedentes.

Aunque sigue siendo problemática, la reconciliación entre la interioridad y el mundo ya no se presenta como un objetivo inaccesible.

Paralelamente a este esfuerzo de clasificación, Lukács propondría, a propósito de Balzac y del realismo francés en primer lugar (1934), y después en su *Estética* (Lukács, 1972), criterios de discriminación entre el reflejo abstracto naturalista y el reflejo concreto, realista, definido como el producto de lo *típico*. Lukács compone asimismo en el transcurso del invierno 1936-1937 un ensayo sobre la novela histórica (Lukács, 1965), de inspiración materialista, y en el que analiza el surgimiento de la obra de Walter Scott en relación con las transformaciones económicas y políticas que se experimentan en toda Europa después de la Revolución francesa, así como la evolución del género de acuerdo con las Jornadas de junio de 1948, que señalan la ruptura entre la burguesía y el pueblo; en lo sucesivo, la novela histórica no es más que un refugio contra la realidad insoportable; ya que no hace mella en la historia, que se encuentra reducida al papel de decoración (*Salammbô* de Flaubert). Habrá que esperar el fin de siglo para reanudar el espíritu auténtico de la historia gracias a una novela histórica de inspiración popular y militante.

II. LAS GRANDES MEDIACIONES

1. *Las mediaciones institucionales*

Aquí, partiremos de las tesis de Pierre Bourdieu sobre la organización del mercado de los bienes simbólicos en un campo relativamente autónomo que sigue un proceso que sería, según él, "correlativo a la aparición de una categoría socialmente distinta de artistas o de intelectuales profesionales cada vez más inclinados a no conocer más reglas que las de la tradición propiamente intelectual o artística que han recibido de sus predecesores y que les proporcionan un punto de partida o un punto de ruptura que los hace cada vez más capaces de liberar su producción y sus productos de toda servidumbre externa, ya se trate de censuras morales como programas estéticos de una iglesia preocupada por el proselitismo o los controles académicos y los mandatos de un poder político inclinado a ver en el arte un instrumento de propaganda" (Bourdieu, 1971, p. 51). En el siglo XIX, con la llegada de la clase burguesa al poder, la autonomía de este campo habría sido resultado de haberse liberado de las instancias de legitimidad exteriores y de las demandas éticas y estéticas de las autoridades de tutela a las que hasta entonces había servido (iglesia y aristocracia).

El doble valor, simbólico y mercantil, del objeto de cultura explica que se hayan instaurado paralelamente dos campos de producción: el primero —de producción restringida— en cuyo seno la obra de arte es irreductible al estatuto de simple mercancía, el segundo —de gran producción— "que obedece a la ley de la competencia por la conquista de un mercado lo más vasto posible" (*ibid.*, p. 55).

Con base en los trabajos de P. Bourdieu, pero también, aunque en menor medida, en *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre y en *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, Jacques Dubois nos propone una teoría de la institución literaria, interrogándose más concretamente sobre las modalidades de funcionamiento de las instancias de producción y de legitimación, así como sobre el estatuto del escritor (Dubois, 1978). Al privilegiar en exceso, en mi opinión, el criterio de originalidad controlada como criterio de emergencia, en las luchas de los escritores por el acceso al poder simbólico, Jacques Dubois tergiversa la perspectiva de P. Bourdieu. Esta posición lo lleva a acentuar las rivalidades de escuelas. No es extraño, pues, que su reflexión derive ya sea hacia problemas de historia literaria, ya sea a confundirse con teorías que corresponden más bien a una sociología del escritor, cuando aborda el problema del estatuto de los autores en particular.

Pierre Bourdieu volvió más tarde sobre esta cuestión precisando lo que él entiende por las nociones de *campo social* y de *habitus*,* que él vincula estrechamente una a la otra y que se desprenden de una reflexión inteligente y a fondo sobre aquello que subtiende el *sentido práctico* (Bourdieu, 1979, 1980). Podemos definir la primera noción como una construcción social y un producto histórico caracterizados por estructuras objetivas (posiciones respectivas de los diferentes agentes y de los diferentes órganos institucionales, normas de comportamiento, apuestas...), construcción y producto dotado en consecuencia de una lógica característica, esta lógica suscita, en un mundo no consciente, *prácticas* adaptadas a sí mismas y generadas por *habitus*. Para comprender mejor de qué se trata, partiremos como él de aquello que el lenguaje deportivo llama "*el sentido del juego*", forma "particularmente ejemplar del sentido práctico como ajuste anticipado a las exigencias de un campo [...], encuentro casi milagroso entre el *habitus* y un campo, entre la historia incorporada y la historia objetivada, que vuelve posible la *anticipación* casi perfecta del futuro inscrito en todas las configuraciones concretas de un espacio de juego" (Bourdieu, 1980, p. 111). Sin embargo, a diferencia del juego, que implica una adhesión completa y consciente a las reglas, el sujeto no entra en un campo social y por un acto consciente; él nace en el campo y con el campo: "La sentencia de Claudel, 'connaître c'est naître avec' [conocer es nacer con], se aplica aquí plenamente, y el largo proceso dialéctico muchas veces descrito como 'vocación' mediante el cual 'uno se hace' aquello para lo que está hecho y uno 'escoge' aquello por lo que es 'escogido' y al final del cual los diferentes campos consiguen los agentes dotados del *habitus* necesario para su buen funcionamiento, es más o menos al aprendizaje de un juego lo que la adquisición de la lengua materna es al aprendizaje de una lengua extranjera" (*ibid.*, pp. 112-113). Como sentido práctico, el *habitus* reactiva el sentido objetivado en las instituciones; a través de él y gracias a él los agentes participan de la historia que se ha objetivado en el campo; el *habitus* es "aquello que permite habitar las instituciones, apropiárselas, prácticamente, y así mantenerlas en actividad, con vida, en vigor, arrancarlas continuamente del estado de letra muerta, de lengua muerta, hacer revivir el sentido que hay depositado en ellas, pero imponiéndoles las revisiones y las transformaciones que son la contrapartida y la condición de la reactivación. Mejor aún, por ello es que la institución encuentra su plena realización [...]. La institución [...] no es completa ni completamente viable más

* El propio Bourdieu equipara esta palabra con la "fuerza formadora de hábitos", siguiendo el término de Panofsky (*habit-forming force*) en Bourdieu, Chamboredon, Passeron, 1975; Véase también "hábitos intelectuales" en A. Comte, *Cours de philosophie positive*, París, Garnier, 1926. [T.].

que si se objetiva duraderamente, no sólo en las cosas, es decir, en la lógica trascendente a los agentes singulares de un campo particular, sino también en los cuerpos, es decir, en las disposiciones duraderas que reconocen y efectúan las exigencias inmanentes de este campo" (*ibid.*, p. 96). ***Habitus* y *campo* incorporan, así pues, la misma historia**, lo cual explica que las prácticas que engendran se ajusten de inmediato; **estas experiencias pasadas** "depositadas en **cada** organismo en forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acciones, **tienden** mejor que todas las reglas formales y todas las normas explícitas a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo" (*ibid.*, p. 91). Este arraigo en todo un pasado que perpetúan es lo que confiere al *campo* y al *habitus* una autonomía relativa "respecto de las determinaciones exteriores del presente inmediato" (*ibid.*, p. 94). Observemos que el concepto de autonomía del campo simbólico no es explicable más que en este contexto general y por que ello, *campo* y *habitus* se dejan ver ante todo como instrumentos de mediación.

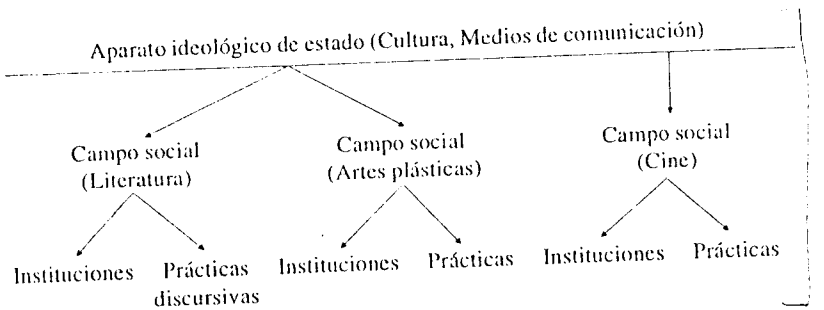
La literatura es, así, uno de los múltiples campos sociales susceptibles de ser descrito. Mientras que **la noción de *Institución* subraya el carácter norma**tivo de un sistema estudiado desde un punto de vista mayoritariamente descriptivo y con respecto a sus determinaciones históricas inmediatas, la noción de *campo*, que rebasa e incluye a la precedente, ilumina la naturaleza, el funcionamiento y la génesis de ésta, centrando nuestra atención en la lógica objetiva de las prácticas correspondientes. Por otro lado, no es poco mérito que implique una dislocación con respecto a la coyuntura histórica y un tipo de mediación notablemente diferente al que presupone la noción de Institución.

A partir de ahí se puede proponer una articulación entre las dos nociones precedentes (*institución* + *campo*) y la de Aparato ideológico de estado (AIE) en la medida en que esta última indica la construcción de un sistema en el que las interacciones de los diferentes *campos* están sometidas a una dominación que fluctúa en función de la infraestructura y según un tiempo que, no obstante, es propio de este mismo sistema. Sucesivamente articulada con sus orígenes sobre los AIE que son ante todo la religión, y después el sistema escolar y universitario, **la literatura es un campo social** con la misma razón que la música, la pintura, la escultura o el teatro, **y este conjunto es el que parece que se ha ido** progresivamente instituyendo a partir del siglo XIX en AIE con el nombre que le **conocemos** actualmente de *cultura*. No sin razón existe en Francia un ministerio de la Cultura lo mismo que existe un ministerio de Justicia, y es igualmente significativo que el mismo ministerio pueda tener, a merced de la constitución de los diferentes y sucesivos gabinetes, competencia en el terreno de la Cultura y de la Comunicación a la vez; de este modo está avalado el estatuto ideológico de los *medios* de comunicación y su estrecha conexión con lo cultural, campo

al que tienden más y más a dominar. Así pues, cada AIE podría ser concebido a su vez como un conjunto de campos sociales con dominante en el marco de una dinámica histórica..

No parece que el análisis institucional haya tomado en cuenta hasta ahora un elemento importante del campo literario, que surge si damos marcha atrás para examinar los funcionamientos internos de los subconjuntos que constituyen este campo social y lo estructuran. Quiero referirme a ***las prácticas discursivas***: no cabe duda de que éstas existen en todo campo social, pero es obvio que en **la** literatura desempeñan un papel constitutivo esencial. **Distinguiremos** ahora, por una parte, **un *hablar*** ficticio y específico, llamado literario (como existe un *hablar* jurídico, deportivo, etc.), **al que se puede considerar *institucionalizado* y, por** otra parte, prácticas discursivas que no evolucionan forzosamente al mismo ritmo que la Institución y de las que permite dar cuenta la noción de *campo social*. Esta separación parece que es mucho más notoria en el caso de las literaturas de países colonizados en el momento de su independencia o después de ella, como se ha podido verificar por el examen del *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi (México, 1813-1815) (Cros, 1985).

Podemos proponer, por lo tanto, una síntesis provisional de las diferentes experiencias del análisis institucional en el esquema siguiente:



2. *Las mediaciones de lenguaje*

El problema de la lengua es capital para una sociología auténtica de la cultura en la medida en que toda "correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística" (Tinianov, en Todorov, 1970, p. 98). De Bajtin y Volochinov a Pierre Bourdieu o Pierre Zima, la mayoría de los autores (Bourdieu, 1982, pp. 23-25; Cros, 1983, p. 85; Zima, 1985, pp. 125

y *ss.*) ponen en tela de juicio las concepciones de Saussure y la *competencia* chomskiana: "El cambio de lenguaje oculta la *fictio juris* por la que Chomsky, al convertir las leyes inmanentes del discurso legítimo en normas universales de la práctica lingüística, conforma y escamotea la cuestión de las condiciones económicas y sociales de la adquisición de la competencia legítima y de la constitución del mercado en el que se establece y se impone esta definición de lo legítimo y de lo ilegítimo" (Bourdieu, 1982, p. 25). Siendo esto así, la cuestión de la lengua se ha de plantear en tres niveles (fuera de texto, texto, modelización literaria):

- *Uniformación y diferencias lingüísticas/unidad política y cortes sociales.* Renée Balibar y Dominique Laporte (Balibar, Laporte, 1974; Balibar, 1974) establecen una estrecha relación entre, por un parte, la constitución, en la época revolucionaria, de una lengua estandarizada y, por otra, con el surgimiento del concepto de nación, la institución de un mercado nacional que implica una modificación de las prácticas jurídico-lingüísticas en la medida en que ese mismo mercado nacional parte del supuesto de la libre circulación de las mercancías y de la fuerza de trabajo. Sin dejar de poner de relieve la política de unificación lingüística de la Revolución, Pierre Bourdieu observa, en lo que a él se refiere, que en el Antiguo Régimen el proceso de construcción del estado monárquico va acompañado de un proceso de unificación lingüística que es notorio mucho antes en las provincias centrales la lengua de oïl que en los países de la lengua de oc (Bourdieu, 1982, pp. 30 y *ss.*). A partir de esta constatación, Bourdieu deduce la noción de lengua legítima con respecto a la cual se constituye un sistema estructurado de diferencias lingüísticas que retranscribe un sistema igualmente estructurado de diferencias sociales. Así, se dejaría ver un campo lingüístico que se articularía en la estructura de los estilos expresivos para reproducir "en su orden la estructura de las distancias que separan objetivamente las condiciones de existencia" (*ibid*, p. 46). En el seno de este campo de producción lingüística es donde funciona el subcampo de producción restringida del que hemos hablado anteriormente y "que debe sus propiedades fundamentales al hecho de que los productores lo produzcan prioritariamente para otros productores" (*ibid.*). Este campo de producción restringido parece estar concebido a su vez como la sede de la instancia de legitimación lingüística: "Esta producción de instrumentos de producción tales como las figuras de palabras y de pensamiento, los géneros, las maneras o los estilos legítimos y, más generalmente, todos los discursos consagrados a "dar autoridad" y a ser citados como ejemplo del "buen uso", confiere a aquel que lo ejerce un poder sobre la lengua y por ello sobre los simples usuarios de la lengua y también sobre su capital" (*ibid.*).

Para describir fenómenos en parte similares, pero vistos desde una perspectiva diferente, P. Zima habla de *situación sociolingüística*; partiendo de dos modelos (Jan Mukařovský; Mijail Bajtin y Valentin Volochinov), apela por una lingüística de la palabra, susceptible "de sacar a la luz los aspectos sociales e ideológicos de la organización semántica y narrativa del lenguaje", y que parte del supuesto de que se tomen en cuenta la heterogeneidad y la diversidad de las lenguas colectivas o de los grupos, a las que él califica de *sociolectos*; el sociolecto, que puede ser descrito en tres planos complementarios, dado que hay una dimensión léxica, una dimensión semántica y una dimensión sintáctica o narrativa, es definido "como un repertorio léxico codificado, es decir, estructurado según las leyes de una pertinencia colectiva particular" (Zima, 1985, pp. 125 *ss*). Entidad estática y construcción teórica, el sociolecto "no existe independientemente de ser puesto en discurso, acto que puede asumir formas bastante heterogéneas" (*ibid.*). Así es como un mismo sociolecto puede generar producciones discursivas notablemente diferentes.

Pierre Zima hace funcionar estas categorías de análisis en el examen de *L'étranger* de Albert Camus, *Le voyeur* de Alain Robbe-Grillet, o en *El hombre sin atributos* de Musil. En cada caso, parte de la situación sociolingüística "tal como ha sido vivida por el autor y su grupo social". Así pues, "*El hombre sin atributos* de Musil absorbe, transforma y critica los diferentes sociolectos ideológicos de los años veinte y treinta" (Zima, 1985, p. 139); en el caso de *L'étranger* de Camus, se trata también de "dar cuenta de la situación social del lenguaje, tal como ha sido vivido por el autor en cuestión y por los escritores que él conocía, criticaba o apoyaba" (*ibid.*). En este último caso, la situación sociolingüística se caracteriza por una indiferencia semántica, una "desemantización de las palabras que hace desesperarse a Roquentin en *La nausée* y que incita a Francis Ponge a comparar las palabras con los objetos inanimados de la naturaleza [...]. Es este mundo absurdo de una lengua que se ha vuelto indiferente a los sentidos que traslucía en *L'étranger*. En esta novela, la indiferencia se convierte en un instrumento crítico: el autor y su narrador se sirven de ella para revelar la inanidad de los discursos ideológicos en medio de una lengua que estos discursos mismos han degradado" (*ibid.*, pp. 145-147). Esta constatación se desprende del análisis que P. Zima realiza en un segundo tiempo de la articulación entre una situación sociolingüística de esta índole y "el sociolecto que la novela absorbe y critica en un nivel intertextual", es decir, "el sociolecto humanista cristiano, que se manifiesta con mayor claridad en el discurso del abogado general". Es esta confrontación entre dos códigos, el de Meursault (la Indiferencia) y el de la Justicia (la Ideología) la que explica la bipartición de la novela: en la primera parte, Meursault es incapaz de escoger un programa narrativo; el destinatario del sujeto aparente es la naturaleza "ambivalente e

indiferente a todos los valores sociales" y acerca de la cual P. Zima muestra que parece "una representación mítica del valor de cambio"; en la segunda, es la ideología la que lo lleva. Caemos así en lo que observaba André Breton a raíz de la crisis de valores y que P. Zima cita en su descripción de la situación lingüística: "Todos los valores intelectuales están vejados, todas las ideas morales en desconcierto, todos los favores de la vida heridos de corrupción, indiscernibles. La mancha del dinero lo ha cubierto todo. Lo que designa la palabra patria, o la palabra justicia o la palabra deber nos resulta extraño" (*ibid.*, p. 144).

Yo mismo abordé el problema retomando varias experiencias anteriores:

a] Los conceptos goldmannianos de *sujeto transindividual* y de *no consciente* que me permiten definir el discurso de un grupo social determinado a través de sus especificidades léxicas, semánticas y sintácticas, que transcriben, en un modo no consciente, indicios de la inserción espacial, social e histórica del mencionado grupo (noción que coincide *en parte* con la de las *distancias lingüísticas* de P. Bourdieu y del *sociolecto* como lo define P. Zima).

b] Las sugerencias de M. Pêcheux, quien a partir del concepto de *formación social*, propone los de *formación ideológica* y *formación discursiva*: "A partir de ahora, denominaremos *formación discursiva* a aquello que, en una formación ideológica dada, es decir, a partir de una posición dada en una coyuntura dada determinada por el estado de la lucha de clases, determina lo que puede y debe ser dicho..." (Pêcheux, 1975, p. 130). *Las formaciones* discursivas representan "en el lenguaje", pues, a las formaciones ideológicas que les corresponden (noción que coincide, a partir de supuestos diferentes, con las de *campo lingüístico* y de *situación sociolingüística*).

c] El aporte de Foucault, que permite comprender cómo, en el seno de una formación ideológica determinada, los enunciados latentes del Sujeto se realizan mediante el rodeo de una práctica discursiva.

Sobre esta base, se puede esbozar un teoría referente al funcionamiento de esta formación discursiva; construida en torno a la noción de *interdiscurso* (espacio de conflicto, cualquier complejo dominante constituido por discursos contradictorios) y que se articula en el concepto de interpelación ideológica de Althusser, esta teoría toma en cuenta al sujeto de la enunciación para recordar que el sujeto hablante puede identificarse bien con la formación discursiva (es decir, el discurso dominante), o bien con uno de sus componentes (uno de los discursos dominados) (Cros, 1983, pp. 47-61).

2] Hemos permanecido hasta aquí en el marco del fuera de texto. Cuando de él pasamos al terreno literario, no nos podemos contentar con hablar de *sujetos-apoyos*. La producción de sentido y el proceso de transformación que afecta a la materia del lenguaje han de ser analizados en función del trabajo de la

escritura y de las obligaciones de la modelización. La producción textual pone en juego procesos de sentido complejo. En primer lugar, un material de lenguaje ya elaborado, un "ya dicho" que servirá de apoyo a la significación, aun cuando se deconstruya en ella a todos los niveles:

- ☐ en primer lugar, en el nivel discursivo, del preaserto y del aserto, de los sintagmas fijos y de las lexias en las que toda comunidad humana materializa las modalidades de su inserción histórica, espacial y social;
- ☐ en el nivel textual después, lo cual nos remite a la conocida tesis de la intertextualidad;
- ☐ en el nivel del mito, de las tradiciones gestuales y de lenguaje del folklore, es decir, de un "imaginario social" más amplio;
- ☐ en el nivel de los esquemas arcaicos profundamente enterrados en el seno de un contexto cultural redistribuido por efecto de circunstancias históricas precisas (*ibid.*, pp. 90-91).

Con respecto al *interdiscurso* (*campo lingüístico* o *situación sociolingüística*), diremos que estos preconstructos o preconstreñimientos representan otros tantos microsistemas modelizadores. Ahora bien, éstos se caracterizan por una opacidad más o menos grande, una capacidad de resistencia que se organiza en torno a reductos semánticos, a trayectos de sentido, a redes semióticas irreductibles por el interdiscurso; susceptibles de generar desde dentro del tejido textual zonas conflictivas, focos potenciales de contradicciones que los procesos de la comunicación, de la lectura o de la crítica pueden reactivar en cualquier momento, estos espacios dialógicos en los que el signo se invierte en su contrario, enturbian las huellas del interdiscurso y los límites que separan la "ideología que cita" de la "ideología citada" (Duchet). No obstante, no son únicamente los medios de comunicación los que intervienen en el proceso de transformación lingüística, y parece necesario concebir, en otra escala, la existencia de nuevas estructuras intermedias que desplazan en cierta manera a los signos y los homogeneízan en un mismo código (Cros, 1983, pp. 83-104).

3] Por último, hemos de tener en cuenta el hecho de que la literatura es un sistema modelizador secundario, es decir, un "lenguaje" que, aun cuando los englobe, se instituye como un sistema de comunicación hacia afuera, por encima o al lado de los discursos, lo cual nos lleva a distinguir:

a] "Macrosemióticas" que corresponden a las lenguas naturales (francés, español, inglés...) y que delimitan el continuo del mundo "real", definiendo así los referentes. En este sentido, las macrosemióticas "categorizan" el mundo de experiencia, lo forman y determinan una primera visión del mundo.

b] Estas "macrosemióticas" están constituidas por un conjunto de "microsemióticas", tan "naturales" como las anteriores, que delimitan y categorizan

a su manera las experiencias forzosamente múltiples, diversas y a veces contradictorias. Cada una de ellas corresponde a un sujeto transindividual o colectivo. Aquí las denominaremos discursos. Éstos inscriben en las "macrosemióticas" situaciones conflictivas en la medida en que informan referentes diferentes y son capaces de dar visiones contradictorias de una misma "realidad". (¿Qué es el trabajo para cada uno de estos sujetos conflictivos que son, por ejemplo, el campesino, el trabajador agrícola, el comerciante, el intelectual, el peón o el presidente-director general?, etc.) Observemos que la única realidad en la que se baña el sujeto es la de las "microsemióticas". Desde el punto de vista de la experiencia del sujeto que habla, la lengua, en calidad de Todo macrosemiótico, es una abstracción. Las microsemióticas son, en efecto, preexistentes a este Todo.

c] En contraposición a estas semióticas llamadas "naturales", consideraremos que la literatura, en tanto que "lenguaje" construido, irreductible a ningún discurso, es un sistema modelizador secundario. La expresión, que tomamos prestada a los semióticos soviéticos, es particularmente elocuente. Significa en efecto que toda palabra que se enuncia en este sistema sufre los efectos de los constreñimientos formales y, por lo tanto, que transforma de una cierta manera su enunciado virtual original (Cros, 1983, pp. 38-39).

Considerado como una matriz discursiva que informa/deforma el contenido supuesto del mensaje inicial, este sistema se caracteriza por su ficticidad y su especificidad. Así pues, Renée Balibar muestra a raíz de varios textos modernos que los enunciados del discurso literario "se separan siempre por uno o varios rasgos pertinentes de los que se intercambian en la práctica, fuera del discurso literario, aun cuando sean sintácticamente correctos". Nos remitiremos también a lo que nos dice Erich Auerbach sobre la alta Antigüedad romana, en la que la unidad espiritual del público se basa en la existencia de un lenguaje común, es decir, de un código específico de comunicación que condiciona a la vez la formación de un público y el surgimiento de la literatura que este público exige (Auerbach, 1958). Ahora bien, este público, que procede de las clases dirigentes, habla un lenguaje poco accesible al hombre de la calle. "Se tiene la impresión (una simple impresión) —escribe— de que en el siglo v la aristocracia senatorial y los círculos próximos a ella hablaban un latín elevado uniforme que era difícilmente comprensible por el hombre de la calle." Erich Auerbach asimila aquí este latín elevado a la lengua literaria del público cultivado, que él contrapone al latín coloquial, haciendo observar que en relación con éste (el latín coloquial), aquél permanece relativamente estable y no evoluciona sino muy lentamente. Esta observación lo lleva a proponer que se retengan tres características para definir el "lenguaje literario": éste, en su opinión, *selecciona*, *uniforma* y *conserva*. A esta constatación pueden ser remitidas

las observaciones de P. Bourdieu sobre el mercado de bienes simbólicos cuando observa que aquello que separa los dos campos de producción es la especificidad de sus *decires* respectivos. Vemos así cómo de E. Auerbach a P. Bourdieu, pasando por R. Balibar, hay un cierto número de análisis que se han realizado en función de objetivos muy divergentes y que culminan en afirmaciones que coinciden en los siguientes puntos:

1] El "lenguaje literario" es un lenguaje ficticio y específico, lo cual obliga a plantear la existencia de un doble dislocamiento, tanto con respecto a los diferentes discursos como con respecto al universo referencial, y denuncia la no pertinencia de cualquier perspectiva positivista o neopositivista de la literatura.

2] Esta especificidad y esta ficticidad están vinculadas a un AIE dominante (escuela en los estudios de R. Balibar, iglesia en el *sermo humilis* de Auerbach, escuela e iglesia en mis propios análisis del Siglo de Oro español). Teniendo en cuenta esta dependencia y las variaciones de las instancias de dominación en el propio seno del sistema de los AIE en función de la evolución de las estructuras socio-económicas (cf. *supra*), los elementos que definen esta especificidad y esta ficcionalidad inscriben el texto en los periodos de larga duración de la historia.

3] Estos mismos elementos participan en la institución de una matriz discursiva que informa en un primer nivel a la escritura, a manera de una marca genérica que no compromete fundamentalmente a la palabra que se enuncia en ella y a la que esta misma palabra no tiene la posibilidad de sustraerse. Se trata en este caso de una mediación obligada cuyo análisis se ha de tener en cuenta para que no se confundan los efectos con lo que constituye verdaderamente la puesta en juego de un texto determinado.

4] Por la atención que dedica a la manera de enunciar las cosas, la escritura abre en la textualidad estratificaciones semióticas diversificadas que, cuando no son canalizadas hacia trayectos con sentidos predeterminados, le confieren los medios para su libertad.

III. LA SOCIOCRÍTICA

Las diferentes maneras en que han sido abordados los estudios de estas dos grandes mediaciones que son la Institución y la Lengua nos dan una dimensión más exacta de algunas contingencias con relación a los que hay que situar los aportes del *estructuralismo genético* y de la *sociocrítica*.

1. *El estructuralismo genético: una mediación para una conciencia colectiva*

Para Lucien Goldmann, los principales descubrimientos son el del sujeto trans-individual y el del carácter estructurado de todo comportamiento intelectual, afectivo o práctico de este sujeto; este último está dotado de un modo de conciencia, el *no consciente* ("constituido por las estructuras intelectuales, afectivas, imaginarias y prácticas de las conciencias individuales [...] distinto del inconsciente freudiano en la medida en que no está reprimido") (Goldmann, 1966, p. 153), y de un tipo de conciencia, *la visión del mundo* (conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo y los contrapone a los otros grupos). Este tipo de conciencia, que es una abstracción y coincide en gran parte con la noción marxista de *conciencia posible*, no puede ser definida más que mediante una operación de extrapolación de una tendencia real en los miembros de un grupo "que realizan todos esta conciencia de clase de manera más o menos consciente y coherente [...]. Los individuos raras veces alcanzan la coherencia integral. En la medida en que logran expresarla en el plano conceptual o imaginativo, son filósofos o escritores y su obra es tanto más importante cuanto más se acerca a la coherencia esquemática de una visión del mundo, es decir, a un máximo de conciencia posible del grupo social al que ellos expresan" (Goldmann, 1959, p. 27). En el centro del dispositivo goldmanniano, surgen las filiaciones del estructuralismo genético con:

- ☐ la lectura que Lucien Goldmann hace de la obra de Lukács con su presentación de la categoría de totalidad como una versión materialista e histórica del concepto de forma;
- ☐ el pensamiento de Max Weber, del que Goldmann integra algunos conceptos (datos capitales del análisis comprensivo, nociones de *tipo ideal* y de *posibilidad objetiva*);
- ☐ el materialismo histórico.

Las diferentes visiones del mundo, sin embargo, no tienen la misma capacidad para captar lo real y algunas de ellas son superiores epistemológicamente a las otras; en particular, éste sería el caso de la visión del mundo del proletariado. Goldmann se remite a esta hipótesis cuando constata la integración del proletariado a la sociedad de consumo, constatación que según J. Leenhardt (Leenhardt, en Duchet, 1979) explica que en *Pour une sociologie du roman* se abandone el concepto de visión del mundo en tanto que estructura de mediación en favor del de mediatización tomado de René Girard. En el sentido en que el término era entendido en *Le Dieu caché*, ya no se pueden descubrir mediaciones "entre las estructuras textuales de los conjuntos ideológicos o políticos y los grupos sociales". Esta afirmación es la que iba a impugnar de modo convincente Jacques Leenhardt en *Lecture politique du roman* (Leenhardt, 1973), cuando vincula *La jalousie* de Robbe-Grillet y, de un modo más amplio, el *nouveau roman*, a una ideología "que tendría por función, como el grupo o la fracción de clase tecnocrática en el plano de la producción, trascender tanto los antagonismos de clase, simbolizados por el pensamiento socialista, como el individualismo, con el que relaciona a la producción novelesca tradicional y a la ideología política de derecha". Pese a ello, no cabe duda de que este brillante ensayo de J. Leenhardt se sitúa en el campo del estructuralismo llamado genético, en la medida en que su gestión obedece al esquema de explicación de la estructura significativa de la obra por inserciones sucesivas en estructuras cada vez más vastas. No obstante, a nosotros nos parece que privilegia —y éste es un mérito— otras mediaciones que no son la de la visión del mundo goldmanniana cuando sitúa *La jalousie* en relación con la historia de la novela colonial (y a través de ella, la vida colonial así como la historia de la III y la IV República) así como en relación con los mitos producidos por una ideología burguesa en vías de desintegración.

2. *Los sociocríticos*
(mediaciones interdiscursivas, intertextuales e intratextuales)

Con Jacques Leenhardt, quien utiliza la intertextualidad (novela colonial, mitos de la ideología burguesa) como componente de las estructuras de mediación, abordamos las diferentes corrientes de la sociocrítica obsesionadas por tipos de mediaciones dejadas de lado por las teorías precedentes. Heredera del estructuralismo genético y en vías de constitución a consecuencia de una relativa coincidencia de búsquedas individuales o colectivas llevadas a cabo independientemente unas de otras, la sociocrítica no constituye un conjunto verdaderamente homogéneo. Esto es cierto en particular de los lugares ideológicos con los que la sociocrítica se relaciona: en tanto que E. Cros, C. Duchet y J. Link apelan al materialismo histórico y tienen tendencia a privilegiar las mediaciones colectivas y la relación con la historia, el punto de vista de P. Zima "es bastante cercano al de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt tal como fue desarrollada por Adorno, Horkheimer y Marcuse" (Zima, 1985, p. 10) y por la misma razón le preocupa la autonomía crítica del individuo, aunque esta distinción pueda parecer en muchos aspectos algo teórica, en la medida en que unos y otros muestran inquietud por relativizar la dependencia (o la autonomía) del texto literario y no olvidan lo que éste desconstruye de las líneas ideológicas tantas veces contradictorias.

No obstante, en términos generales, la sociocrítica se distingue de la sociología de la literatura tradicional en primer lugar por su objeto: es decir, no sólo

porque en el terreno de la literatura se limita al análisis del texto literario, sino también porque, como dice Claude Duchet, lo que le interesa en este terreno, contrariamente a la sociología, es el *adentro* del texto, o sea, "la organización interna de los textos, sus sistemas de funcionamiento, sus redes de sentido, sus tensiones, el encuentro que haya en ellos de saberes y de discursos heterogéneos" (Duchet, 1979, p. 4). La sociocrítica se distingue de la sociología, también y sobre todo, porque postula que la realidad referencial sufre un proceso de transformación semántica por efecto de la escritura, que codifica este referente en forma de elementos estructurales y formales, lo cual supone que se reconstruya el conjunto de mediaciones que desconstruyen, desplazan, re-organizan y re-semantizan las diferentes representaciones de lo vivido individual y colectivo. Dando su aval a las nociones de *texto* y de *escritura* que propone la crítica formalista, la sociocrítica puede plantear en términos radicalmente nuevos el problema capital para ella de la mediación y del proceso de producción ideológico del sentido, proceso que no concibe como la construcción de una coherencia sino más bien como el surgimiento de *una coincidencia de contradicciones*.

Las diferentes corrientes de la sociocrítica intervienen sin duda alguna, si bien en grados diversos y tal como vimos ya, en las diferentes discusiones que se refieren a lo que yo he denominado las grandes mediaciones (institucionales y de lenguaje) o a la recepción. No obstante, dedica más particularmente su atención a los microespacios polifónicos y conflictivos que se descubren en la materia pretextual y textual así como a las modalidades de la inscripción de lo social en el texto.

1] *Las concreciones sociodiscursivas*

Sociograma y discurso social. El discurso social, tal como lo definen Marc Angenot y Régine Robin, se distingue de los conceptos de formación discursiva o de situación sociolingüística por varios rasgos, pero más en concreto porque esta noción designa esencialmente concreciones sociodiscursivas, "conglomerados de figuras, de imágenes y de predicados [...] en torno a un sujeto temático"; estos conglomerados atraviesan "el espesor de los discursos con sus axiomáticas propias y sus funciones instituidas que rigen, mediante vías de recurrencias temáticas, cognitivas y figuracionales, lo que se dice en una sociedad" (Angenot y Robin, 1985, p. 56).

Materia del lenguaje, caótica, inestable y cacofónica, cada fragmento del discurso social es portador de sus marcas de origen "de rasgos de contingencias, de reinscripciones en contextos varios, de remanentes que forman una cierta memoria de la *doxa*". A pesar de la naturaleza esencialmente heterogénea de este material, podemos proponernos como objetivo reconstruir las regularidades de acuerdo con las que se administra a fin de definir las reglas de lo decible y de lo escribible propios de una sociedad determinada. ("Las lexias que deposita el discurso social en los espíritus tienen magnetismos, 'átomos encadenados', mientras que el sistema que organiza la circulación de las mismas no está objetivado ni es cognoscible en sincronía" [Angenot, Robin, 1985, p. 55]). Esta toma de posición está explícitamente expuesta siguiendo la estela de Claude Duchet y coincide en parte con la noción de *sociograma*, a la que su autor define como un "conjunto fluido, inestable, conflictivo, de representaciones parciales centradas en torno a un núcleo, en interacción unas con otras" (Angenot, Robin, 1985, p. 59). Esta toma de posición difiere de la noción de sociograma en la medida en que, contrariamente a Clude Duchet, cuyos análisis "se refieren esencialmente al texto literario ya dado y al trabajo que le parece que éste realiza en las representaciones sociales", Marc Angenot y Régine Robin se interesan "en ese momento pretextual en el que algunos sectores del discurso social ofrecen una frecuencia que llama la atención, estéticamente educada, del escritor" (*ibid.*, p. 59).

¿Se refiere la noción de sociograma al paso de lo discursivo a lo textual? ¿Puede ser aplicada también a un conjunto de tematizaciones identificables no sólo en la ficción sino también en otros discursos? La dinámica de la que da fe es interna, debido a que algunos de los ideologemas que ha incorporado se transforman (pero, en este caso, ¿qué es lo que rige a estas transformaciones?) o, por el contrario, por efecto de la puesta en texto (pero entonces, ¿existe una sistematicidad en un mismo texto y qué transcribiría esta última?).

El acontecimiento interdiscursivo. Ursula y Jürgen Link parten de la constatación de que nuestras sociedades están estructuradas en función de la división del trabajo, lo cual genera un gran número de *discursos especializados*. Ahora bien, toda Sociedad —y ésta sería más concretamente la función de la literatura— ha de reintegrar estos discursos heterogéneos extrayéndolos de un depósito de *formas interdiscursivas* de las que se desprenden los símbolos colectivos, es decir, las metáforas en las que una sociedad proyecta sus acciones, sus conflictos, o también los acontecimientos que la afectan; las formas interdiscursivas están así generadas por la interferencia permanente de los *discursos especializados*. Para ilustrar su teoría, los autores han recurrido al sistema de símbolos colectivos de la Revolución francesa; así pues, la metáfora de la Bastilla, o de la toma de la Bastilla, es transportada a discursos científicos (Goethe, a pesar de sus posiciones antirrevolucionarias, la utiliza para describir las teorías ópticas de Newton), o con miras liberadoras (para Clemens Brentano, los principios construyen una Bastilla interior para aprisionar el deseo). La forma interdiscursiva descrita de este modo presenta todas las características

que Marc Angenot y Régine Robin atribuyen al discurso social y coincide con la noción de *sociograma* de Claude Duchet; en la medida en que la forma interdiscursiva desconstruye símbolos anteriores para insertar nuevos contextos, se presenta a su vez como un espacio polifónico de confrontaciones cuyos estados sucesivos son portadores de contingencias ideológicas. La demostración la tenemos en el sistema metafórico que forjó el entusiasmo revolucionario: en torno a un núcleo conceptual y simbólico, se organiza un sistema de naturaleza contradictoria, cuyos contornos, mal definidos, al parecer están dotados de una capacidad de extensión y de adaptación muy notables y que contrapone el modelo de las máquinas vivas, sobre cuyo modelo se proyecta el porvenir de una sociedad en gestación (reloj, instrumentos musicales, barco, globo...), a las máquinas muertas del Antiguo Régimen (tortura, militarismo, maquinaciones de intrigas, molino...) (Ursula, Jürgen Link, 1985).

Construcciones y desconstrucciones semánticas. ¿De qué lugar ideológico provienen estas concreciones sociodiscursivas? ¿Qué circunstancias históricas y qué contigencias guardan en la memoria? Sobre estas dos preguntas, fundamentales para la sociocrítica y a las que responden sólo parcialmente Ursula y Jürgen Link, es sobre las que yo me he interrogado. Si se entiende esencialmente por discurso la práctica de lenguaje de un sujeto colectivo, considero que las concreciones sociodiscursivas específicas de este discurso inscriben en el modo no consciente los indicios de la inserción espacial, social e histórica del sujeto transindividual; en efecto, el modo en que aquéllas se lexicalizan transcribe sistemas de valores sociales y las alteraciones que los modifican, los modos de vida y de inserción socioeconómicos de los círculos que las producen, así como las evoluciones de las estructuras mentales. Cuando a partir de esta hipótesis, que sólo toma en cuenta lo *pretextual*, se analiza en qué se convierten estos fenómenos discursivos con la remodelación que ejerce la escritura, se constata que estos sintagmas fijos son desconstruidos en *un mismo texto* de acuerdo con regularidades significativas, es decir, mediante un mismo juego de interferencias discursivas que por esto mismo se deja ver como uno de los elementos activos de la producción de sentido. Así pues, en un corto párrafo de una novela española de fines del siglo XVI, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, observo desde las primeras líneas la desconstrucción de un sintagma coagulado, *piedras preciosas* en "piedras de *precio*", lo cual me autoriza a decir que esta alteración, al difuminar las virtualidades de significaciones metafóricas de la expresión primera, vuelve a dar a *precio* su plenitud sémica y pone de relieve el concepto de un valor de cambio. Si nos interrogamos ahora sobre las causas profundas de una transformación de esta índole, sobre las líneas que siguen a este *incipit*, podemos hacer observaciones convergentes y observar que en los ejes paradigmáticos solicitados aparece, una y otra vez, una solución similar que el texto retuvo; esta solución transcribe un criterio de selección articulado en la práctica discursiva del medio mercantil, que programa la elección de los significantes (*Ser sentado por escrito,* ser *contados* (por *raros), guardar en fiel depósito*, etc.). Ahora bien, en el mismo párrafo, este discurso mercantil desconstruye a su vez el tópico de la Edad de Oro; el soporte del discurso figurativo (el significante) se deja ver como representación del mundo de la transacción captado en sus actividades, sus valores, sus reglas de comportamiento, su organización jurídica... Al trazar de este modo las marcas textuales de un discurso *aquí* dominante, desoculta la sistemática ideológica responsable, *en este pasaje*, de la producción de sentido. Las reglas que presiden el funcionamiento de estas interferencias discursivas se considerarán indicios de estructuras profundas que operan en el marco de la genética textual (Cros, 1983, pp. 279 *ss.*).

2] *De lo prediscursivo a lo discursivo*

La noción de *ideosema*: entramos ahora en un terreno poco explorado por la crítica actual. Las concreciones sociodiscursivas ¿son los únicos canales, aparte de las grandes mediaciones institucionales y de lenguaje, por medio de las cuales la socialidad llega al texto? ¿Es concebible un discurso social aparte de las *prácticas* sociales que son las únicas que hacen funcionar de una cierta manera "lo que se dice y lo que se escribe en un estado dado de sociedad"? Por lo tanto, ¿cómo se articula práctica social y práctica discursiva o práctica de escritura? El concepto de *ideosema* pretende contestar provisionalmente a este haz de preguntas. Tendremos en cuenta dos hechos: por una parte, que el texto ficticio se construye en función de un ajuste complejo de representaciones y, por la otra, que representar es instituir relaciones que estructuran el objeto; en consecuencia, el texto literario se organiza en torno a un sistema complejo de estructuraciones, pero cuando de representación en representación remontamos el texto, tropezamos con la ideología materializada, a la que consideraremos la puesta en imagen de diferentes problemáticas sociales, organizada en discursos icónicos o de lenguaje susceptibles de ser captados por un doble punto de vista semiológico y semántico. En este contexto, el ideosema se concibe como un articulador a la vez *semiótico*, en la medida en que estructura sistemas de signos icónicos, gestuales o de lenguaje que corresponden a representaciones a las que son reductibles todas las prácticas sociales, y *discursivo* puesto que, trasladado al texto, garantiza en él una función estructurante de la misma naturaleza (Cros, 1985 *b*).

Estos ideosemas no definen más que relaciones que generan estructuras. Vacíos de todo contenido semántico, no por ello dejan de constituir los vecto-

res potenciales de todo desplazamiento semántico ulterior y los elementos propulsores del conjunto de la producción de sentido. Los ideosemas pueden, en consecuencia, producir una cantidad infinita de fenómenos textuales en función de la manera en que se articulan unos sobre los otros, las diferentes categorías textuales sobre las que operan tanto como los aparatos ideológicos de estado y, por lo tanto, las prácticas discursivas y sociales que implican. A través de estos ideosemas, las prácticas sociales semantizan el texto literario, pero este proceso de semantización se desarrolla por intermedio de elementos que relevan a los ideosemas originales, instituyendo de este modo microsemióticas intratextuales, cuya función es a la vez genética y autorreferencial. La operatividad de esta noción se ha verificado en una serie de textos, pues permite responder a un cierto número de problemas que la cuestión crucial de la mediación intratextual plantea. ¿Cómo puede el productor del texto captar la realidad que le es exterior y en la que se encuentra inmerso como no sea expresando la inmediatez de su vivencia o también mediante el rodeo de la reflexión y del análisis? Suponiendo incluso la existencia de un proyecto en un autor que se comprometiera a describir su posición de clase y suponiendo asimismo que aceptáramos plantear el problema en estos términos, ¿es posible, respecto del primer punto, confundir lo que piensa en un momento determinado un individuo con la conciencia *real* de clase que tenemos toda razón para considerar como el campo máximo de un cierto nivel de percepción? ¿Y qué supone entonces esta primera diferenciación? Lucien Goldmann contestaba a esta pregunta despejando la noción de autor en favor de la de *sujeto colectivo*, y privilegiando la conciencia como estructura de mediación por intermedio de lo que él definía como una *visión del mundo*. Se trata de la *visión del mundo* que según el estructuralismo genético permitía ampliar el campo de visibilidad social del escritor. Ahora podemos plantear el problema en términos radicalmente diferentes.

Si admitimos que, más allá del campo de visibilidad social propiamente dicho, se extiende una proyección interiorizada pero no consciente de relaciones exteriores al sujeto que habla, que se inscriben en lo vivido en forma de prácticas de lenguaje y más ampliamente sociales, admitiremos en efecto también que por el sesgo de estas microsemióticas intratextuales, así como por el trabajo que realiza la genética textual en las concreciones sociodiscursivas, se objetivan relaciones con el mundo que no son ni percibidas ni perceptibles por el escritor, lo cual dota al texto de una capacidad de visibilidad o, mejor, de *legilibilidad social* sumamente amplia (Cros, 1983, *passim*).

CONCLUSIÓN

Por lo tanto, constatamos que la organización sociológica implica objetivos críticos divergentes que implican puntos de vista complejos, difíciles de recentrar. No obstante, éstos pueden, tal parece, ser reagrupados en torno a dos conjuntos irreductibles el uno al otro, que delimitarían dos disciplinas que, aun siendo complementarias, exigen ser claramente distinguidas la una de la otra. No cabe duda de que la sociología de la literatura y la sociocrítica pueden dar la impresión a primera vista de que a veces se interesan en objetos idénticos pero, más allá de estas imbricaciones aparentes, se traslucen preocupaciones radicalmente opuestas. Éste es el caso, entre otros ejemplos posibles, de todo lo que concierne a la Institución literaria: esta última, captada desde el exterior, en sus relaciones con el conjunto de los aparatos de estado vectores de lo ideológico por sistemas de interpretación filosófica, histórica o sociológica, no corresponde a la sociocrítica más que en la medida en que interviene, en tanto que estructura mediadora, en los dispositivos intratextuales e intertextuales. Asimismo, mientras que el enfoque sociológico se interesa en el *fuera de texto* o en el *ante-texto,* la sociocrítica, sin desdeñar por lo mismo lo que existe antes y después de la escritura, considera que este en *otra parte* se deconstruye en el texto según modalidades específicas que dan fe —y es en esto en lo que la sociocrítica supera los límites de la semiótica inmanente— de condiciones sociohistóricas determinadas. Así, estas dos disciplinas se articulan una sobre la otra de manera tal que es inconcebible que puedan progresar independientemente la una de la otra. Tampoco podrían evolucionar de manera autónoma con respecto a las grandes disciplinas que les son más cercanas. La sociocrítica no podría dejar de interrogarse sobre las zonas de coincidencia del sujeto ideológico y del sujeto psíquico. Sobre esta cuestión capital para la elaboración de toda *Teoría general,* hay algunas convergencias a revelar en lo sucesivo en torno a la obra de Gérard Mendel en particular.

10

La traducción

JOSÉ LAMBERT

A partir de los años setenta, uno de los fenómenos más interesantes de los estudios literarios ha sido el verdadero cuestionamiento teórico de los mismos mediante el rodeo de la traducción.

La mayor parte de los manuales de literatura comparada reservan un lugar a la traducción, aunque sólo sea de paso. Lo mismo sucede con los congresos y las publicaciones más representativas. No obstante, la integración mutua de estos campos de estudio se caracteriza por una cierta incoherencia. Ora es el traductor el que toma la palabra, ora el lingüista el que escudriña los límites de lo traducible, ora también el profesor de traducción o el profesor de literatura comparada quien se preocupa por el uso de traducciones con fines pedagógicos. Por lo tanto, en conjunto, queda todavía por emprender un estudio sistemático de las traducciones literarias y de lo que nos enseñan sobre los fenómenos literarios.

¿Cómo explicar estas incertidumbres e incoherencias por parte de una disciplina que pretende sobre todo ahondar las relaciones entre las literaturas? Si bien es cierto que denotan un malestar fundamental, sería posible que otra perspectiva mejor tuviera como efecto dramático conducir a los es- tudios literarios a revisar sus posiciones teóricas sobre un buen número de otros temas clave.

Por otra parte, hace algunos años que el estudio de las traducciones tiende a ocupar un lugar entre las nuevas orientaciones en literatura comparada (Kushner, 1984); no sólo el número de trabajos ha aumentado de manera considerable, sino que sobre todo se abre camino también un esfuerzo evidente por basarlos en esquemas metodológicos y teóricos explícitos.

ESTUDIOS TEÓRICOS O ESTUDIOS HISTÓRICOS

Una de las razones capitales por las que los comparatistas han abandonado hace mucho el estudio de las traducciones a los lingüistas y a los traductores es,

indudablemente, el miedo que les producen las teorías en cuanto tales, sobre todo las teorías no literarias. Muy poco a poco se les ha ido ocurriendo que la ausencia de teoría también es una teoría.

Desde la expansión de la lingüística general se han aplicado a la traducción un gran número de teorías lingüísticas que suplantan a las teorías de antaño, las de los propios traductores para quienes "la traducción es un arte, no una ciencia"; por lo demás, algunos investigadores siguen pensando que el estudio de las traducciones —y de las letras en general— es en sí un arte más que una "ciencia".

El resultado de los múltiples coloquios celebrados entre 1960 y 1970, en los que incesantemente traductores, profesores de traducción y lingüistas se opusieron unos a otros, es el azoro que enfrenta toda teoría ante las traducciones realmente existentes en tanto que fenómenos "históricos". Teniendo en cuenta los textos que hay que *producir*, o sea los textos de tipo ideal, hace tiempo que los teóricos han levantado un muro entre ellos y los fenómenos que hay que describir; sus definiciones normativas son incompatibles con la historia (Toury, 1978; Lambert, 1978). Aunque es difícil eludir la necesidad de las teorías, quedaría por determinar cuáles podrían convenir y en qué condiciones. Según Toury, los investigadores se equivocan cuando se esfuerzan en definir (de manera cerrada) los fenómenos antes de haberlos estudiado; sólo las hipótesis podrían reorientar las investigaciones y alcanzar finalmente un conocimiento más sistemático de las traducciones.

El carácter más o menos específico de las traducciones de las obras literarias, en vez de ser planteado o resuelto de antemano, se vuelve a convertir en objeto de estudio; las distinciones entre traducción, adaptación, imitación, o entre buenas y malas traducciones, son también datos históricos. El examen de éstos tendría que llegar a ser más eficaz gracias a teorías de un nuevo tipo que en realidad son modelos descriptivos, destinados a facilitar el análisis de un objeto histórico.

LA TRADUCCIÓN TRADUCIDA EN PREGUNTAS

Parece que nuestras preguntas sobre los diferentes aspectos de la traducción están sujetas a múltiples malentendidos. Frente a un tema que no tiene ni estatuto académico ni tradición científica, los investigadores se han seguido planteando hasta nuestros días preguntas ingenuas. ¿Por qué el traductor *x* es un genio de la traducción? ¿Se puede traducir el *Ulysses* de Joyce verdaderamente ? ¿Cómo se podría traducir una obra maestra japonesa al inglés? ¿Ha perma-

necido fiel el traductor a su modelo? ¿Quiénes son los grandes traductores? ¿Cómo explicar el envejecimiento de las traducciones?

Éstas son las preguntas que se plantea un traductor, un crítico o el hombre cultivado; sin llegar a decir que son falsas, podemos observar su atomismo, su potencial de malentendidos y sobre todo sus límites en relación con otras preguntas mucho más fundamentales, y en especial las siguientes: ¿qué entendemos, a través de las culturas, por "traducir"?, ¿cómo traducimos?, ¿cuál es la función de las traducciones en las literaturas y principalmente en su desarrollo?, ¿cómo explicar las crisis y las revoluciones en materia de traducción?

Paralelamente, los estudios literarios también se han liberado de las preguntas del hombre educado ante las Bellas Letras. Desde hace unas décadas, al lado del escritor, del crítico y del aficionado a los buenos libros, el investigador se esfuerza por penetrar el universo del aquéllos sin identificarse con él de manera incondicional. Abandonando las posiciones normativas, ha sustituido el discurso artístico por un discurso "culto". La investigación aborda, en función de sus propios objetivos, muchas preguntas que la crítica literaria ha rechazado.

Según la perspectiva teórica que hacemos nuestra, en primer lugar lo que importa es determinar la concepción de las traducciones en un momento dado de la historia. La traducción se convierte en tema de estudio; se trata de saber quién produce las traducciones, para qué público, con la ayuda de qué textos, en qué géneros, en qué lengua y en qué lenguaje, de acuerdo con qué registros y qué esquemas literarios, en función de qué modas literarias, morales, lingüísticas, políticas, y además en función de qué concepción de la traducción.

EL MODELO SISTÉMICO

Nosotros describiremos las traducciones en términos de las relaciones entre los sistemas de comunicación que utilizan lenguas diferentes (códigos diferentes); aceptamos que la naturaleza exacta de estas relaciones no puede ser definida *a priori*, que depende precisamente de las relaciones entre los sistemas en contacto, que depende principalmente de la posición que ocupa el traductor en el sistema de llegada (el traductor puede simular la traducción) y de la tolerancia de su medio a este respecto, que es siempre el resultado de una combinación de convenciones extranjeras y de convenciones autóctonas, hasta el punto de parecer artificial a los ojos de los lectores-receptores.

Se trata obviamente de procesos de comunicación individuales y colectivos a la vez, a merced de las circunstancias. La equivalencia, es decir, la naturaleza

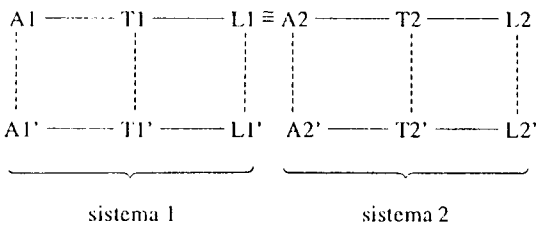
de las relaciones entre los sistemas de comunicación, aparentemente varía según los momentos y las situaciones. Las literaturas y las culturas más estables tienen tendencia a integrar los textos importados imponiéndoles sus propias convenciones: los traductores evitan las obras demasiado "raras", evitan los neologismos, el exotismo, las innovaciones estilísticas o narrativas, los géneros vanguardistas, etc. Las literaturas y las culturas en estado de crisis o en estado de formación lo que buscan en cambio son las innovaciones y mantienen todo lo posible las características de las obras importadas; en estas situaciones es cuando nacen en general las seudotraducciones (Toury, 1980; Even-Zohar, 1978). Estas hipótesis sobre el tema de las opciones posibles por parte de los traductores, de las traducciones y de sus lectores permiten incluso formular esquemas de previsibilidad, en función de la compatibilidad o de la incompatibilidad de los sistemas de que se trate. Las compatibilidades o incompatibilidades nunca son absolutas, sino que son históricas y por lo tanto relativas, aun en el plano lingüístico. La cuestión de la posibilidad de las traducciones se convierte así en una cuestión histórica y relativa, que todo traductor resuelve de acuerdo con sus propios medios y concepciones, o según los medios y las concepciones que su medio tolera.

La ventaja de la interpretación sistémica de las traducciones es en primer lugar su carácter global y su carácter abierto y corresponde a esquemas de preguntas y no a tesis. La interpretación sistémica se relaciona con el léxico que utiliza el traductor, pero también con la cuestión de los nombres propios, de la versificación, de las figuras retóricas, de las técnicas narrativas o las distinciones genéricas, e incluso y ante todo con la selección de textos entre los sistemas extranjeros; la ausencia de traducciones en un subgénero, en algunas épocas o en algunas literaturas se vuelve tan sintomática como la manera en que están elaboradas las propias traducciones. Cada cultura y cada literatura (re)formulan la traducción y sus variantes a su manera. Toda definición ahistórica, supuestamente universal, es en consecuencia absurda. Sólo una definición funcional y abierta permite dar cuenta de las fluctuaciones en materia de normas y de modelos que caracterizan a los fenómenos de la traducción.

Las teorías lingüísticas y la mayor parte de las demás teorías de la traducción de hecho son explicaciones cerradas del fenómeno de la traducción: proponen una interpretación muy particular y estática de las relaciones (de la equivalencia) entre una obra de partida y una obra de llegada a otra lengua. Pretenden separar las obras "equivalentes" de las obras no equivalentes; en realidad, lo que hacen es proyectar las normas del investigador sobre el objeto de estudio, en vez de analizar las normas del objeto. En general, estas teorías se basan en una confrontación del texto de partida y del texto de llegada en la que el primero se aplica como un criterio evidente y seguro, mientras que en la

cultura y en la vida literaria, el texto traducido muchas veces remite a otros modelos; el traductor y/o sus lectores pueden ignorar y hasta camuflar el texto de partida; en el caso de la seudotraducción, éste no tiene incluso más que una existencia imaginaria.

La ampliación de las relaciones que hay que observar hace que el investigador vincule sus preguntas a esquemas. El modelo sistémico exige ser explicitado como un programa de investigaciones. Veamos un esquema semiótico de la equivalencia que permite organizar las investigaciones sobre el conjunto de los fenómenos de la traducción:



Explicaciones:
≡ designa la equivalencia, en términos de pregunta (¿qué relación?);
A, T, L = Autor, Texto, Lector;
A', T', L' = Autores, Textos, Lectores;
----- = las relaciones (positivas, negativas).

Nuestro esquema tiene un estatuto teórico e hipotético: muestra cuáles relaciones pueden desempeñar un papel en la producción y en la elaboración de las traducciones y, en consecuencia, cuáles de entre ellas merecen ser tomadas en consideración en el estudio de las traducciones. Es más bien un instrumento heurístico que un conjunto de tesis. Pretende ser lo suficientemente amplio y abierto para localizar todos los aspectos importantes en materia de traducción en una situación cultural dada, del proceso a la recepción, pasando por las categorías textuales (lingüísticas, estilísticas, socioculturales, genéricas) y por la distribución comercial o por los metatextos sobre las actividades de traducción.

Cada traducción parece ser una concreción del esquema de acuerdo con prioridades muy determinadas. Es al investigador a quien corresponde delimitarlas. La pregunta central será la naturaleza de la equivalencia. La traducción o la norma dominante en materia de traducción ¿es del tipo adecuado (dirigida hacia el sistema de partida) o del tipo aceptable (dirigida hacia el sistema de llegada)? El dilema adecuado/aceptable corrige la pregunta tradicional sobre

la "fidelidad" del traductor, situándola con respecto a los extremos, y esto en términos de normas dominantes; en efecto, tenemos buenas razones para creer que ninguna traducción es verdaderamente coherente frente a este dilema: en una traducción francesa, algunos nombres propios pueden afrancesarse, mientras que otros no; el vocabulario puede corresponder al "franglés", mientras que la compaginación y las técnicas narrativas pueden estar de acuerdo con las costumbres francesas. Lo que importa precisamente es estudiar las opciones a todos los niveles micro y macroestructurales; las tendencias lingüísticas, morales, artísticas que dominan en el sistema de llegada obligan a los traductores a tomar posición, consciente o inconscientemente, en cualquier momento del proceso. Como el objetivo no consiste en estudiar los textos o los traductores sino las normas y los modelos que los orientan, todos los metatextos, incluidas las teorías de los traductores, se prestan al mismo análisis; constituyen asimismo una toma de posición ante los dilemas en materia de traducción; en el caso de las traducciones literarias, los metatextos son a la vez tomas de posición ante los dilemas a los que está sujeta la literatura.

El modelo sistémico ofrece la posibilidad de reinterpretar y corregir los trabajos anteriores, ligados a otras teorías. Estos estudios generalmente profundizan aspectos más limitados, en particular las relaciones entre Texto 1 y Texto 2, o entre el autor y el traductor; utilizan con frecuencia el texto (sistema) de partida como un criterio para analizar (evaluar) el texto de llegada. Sin excluir andaduras de este tipo, que corren el riesgo de ser implícitamente normativas, nosotros las completamos mediante el análisis de muchas otras relaciones. En todo caso, está claro que el "original" nunca es el único modelo de una traducción.

El modelo sistémico nos conduce por otra parte mucho más allá del examen aislado de textos o de traductores elegido al azar. En la medida en que la cuestión que hay que resolver remite a normas y a modelos, y a continuación a normas y modelos dominantes, el verdadero objeto llega a ser el conjunto de las traducciones (literarias); la trayectoria del investigador, de acumulativa que era en el enfoque tradicional, se convierte en sistemática.

Even-Zohar propuso contemplar la literatura en traducción como un sistema complejo que también tiene sus normas y sus modelos (Even-Zohar, 1978); él considera que hay dos argumentos en favor de su hipótesis, a saber: 1] el hecho de que una literatura determinada aplique sus propios principios de selección, incluso frente a literaturas y obras extranjeras muy diferentes (toda la Europa del siglo XVIII vinculó la suerte de Osián a la de Homero); 2] el hecho de que la literatura de llegada observe una cierta estrategia en su método de traducción, incluso frente a obras muy diferentes. Claro está que no basta suponer que las traducciones funcionan como una organización; importa mucho

más situarlas en el sistema literario y en relación con él: ¿son tradicionales o innovadoras y en qué?, ¿ocupan un lugar central o un lugar marginal en la vida de las letras? Contrariamente a lo que un buen número de teóricos afirman, Even-Zohar acepta que, en la mayoría de las situaciones, la literatura traducida se coloca del lado de las obras convencionales. Los teóricos y los historiadores tienen por misión precisamente identificar los factores que favorecen las concepciones convencionales/innovadoras, o que confieren a las traducciones una posición central. A este respecto, concede mucha más atención al grado de estabilidad de la literatura receptora.

Huelga decir que esta teoría no hace sino acentuar el papel de la literatura de llegada y las funciones literarias concedidas a las traducciones en y por las literaturas.

La dificultad consiste en situar la literatura en traducción en el sistema (literario) de llegada y en relación con él. El sistema de la literatura traducida no es de naturaleza más estable o coherente que las literaturas, por lo que llega a ser tanto más esencial determinar los principios que orientan a las traducciones. En realidad, sólo las teorías sistémicas explican una de las paradojas en materia de traducción: el hecho de que los clásicos de la historia literaria, traducidos, y muchas otras traducciones, se sitúen fuera de la literatura propiamente dicha, y que las traducciones de obras no "literarias" (muchos textos religiosos: la Biblia, etc.) ocupen en ciertos momentos un lugar central en la vida literaria. Si es cierto que el sistema de llegada organiza la selección y la elaboración de las traducciones, es conveniente agregar que por "sistema de llegada" no se entiende necesariamente a la literatura de llegada; las normas de la literatura importada no son necesariamente las de la literatura que importa; pueden cambiar, pueden sufrir crisis y conflictos. Así, la literatura de la Antigüedad greco-latina ha contribuido a modelar la poética del siglo XVII francés, y el ejercicio de la traducción no ha hecho sino reforzar esta explotación de la herencia literaria; desde el siglo XIX, la literatura greco-latina ocupa un lugar mayor en la enseñanza de las letras que en la actualidad literaria. La suerte que ha corrido Shakespeare ha evolucionado en sentido inverso: el dramaturgo isabelino conoció primero una recepción libresca, fuera del repertorio teatral; sólo más tarde fue aclimatado como dramaturgo.

La hipótesis de que la literatura traducida se organiza como un sistema lleva inevitablemente, así pues, a las incoherencias de este sistema y su posición intermedia: ¿dónde situar las traducciones en y entre las obras literarias, en y entre las literaturas? Principalmente aquí es donde las investigaciones sobre las traducciones adquieren todo su sentido en relación con las investigaciones literarias en general.

LA LITERATURA TRADUCIDA COMO SISTEMA INTERMEDIO

Dado que las traducciones cumplen funciones determinadas en y entre las literaturas, el análisis de estas funciones, o de las propias traducciones, debería conducir al meollo de las literaturas y de su funcionamiento. Las explicaciones que se han proporcionado anteriormente hacen suponer que la traducciones constituyen simplemente uno de los sectores de las relaciones literarias internacionales (Lambert, 1986), o mejor, de la importación literaria. La clave de las traducciones la proporciona a los investigadores el análisis combinado de las literaturas y de las traducciones. Ahora bien, éstas permanecen con frecuencia en las zonas marginales de la vida literaria. El investigador erraría no obstante si las perdiera de vista. Lotman considera que las zonas asistémicas son susceptibles de desempeñar un papel capital en la evolución de los sistemas (Lotman, 1973). Una observación así se aplica de maravilla a la posición de las traducciones. La idea recibida según la cual la producción literaria estaría vinculada exclusivamente a la creación de obras nuevas, llamadas originales, mantiene en la clandestinidad a las obras importadas, ya sean traducidas o no, y sus vínculos sutiles con las obras originales. El discurso traducido es omnipresente en el vocabulario, en las metáforas, en los versos, en los procedimientos narrativos y en las marcas genéricas de todas las literaturas, pero raras veces es identificado como un discurso extranjero; su extrañeza muchas veces se difumina, sobre todo después de una aclimatación progresiva. Así pues, el sustrato latino y hasta el sustrato griego apenas son destacados en las lenguas occidentales. Es precisamente el préstamo nuevo de procedimientos muy extraños el que produce un efecto de choque y el que trae a la mente la identificación de (fragmentos de) textos importados. Ya se trate de palabras, de figuras de estilo, de fragmentos o de textos y de géneros enteros, las traducciones llevan siempre las marcas del sistema intermedio: realizan una dosificación entre los esquemas autóctonos y los esquemas extranjeros. Los principios de la dosificación —la selección de los textos y el método de traducción— dejan al desnudo el carácter cercado o cerrado de la literatura receptora (Lambert, 1986), su tolerancia para con los sistemas de valor que irrumpen. De manera negativa, la ausencia de traducciones o de discurso traducido revela igualmente las opciones de una literatura determinada que una oleada brusca de textos extranjeros. Es frecuente que las literaturas jóvenes se desarrollen con la ayuda de textos y de poéticas importadas (es el caso de las jóvenes literaturas escritas de África, de la literatura en Israel, de la literatura holandesa en Flandes en el siglo XIX). La renovación de los géneros sigue vías análogas. El drama romántico y la novela histórica europeos no pueden explicarse sin la migración de

modelos alemanes e ingleses; la novela policiaca y la ciencia ficción se han convertido en géneros internacionales a partir de las letras anglosajonas, al final de una larga y compleja integración a las otras literaturas.

Hay un buen número de traducciones que plantean de manera capital el problema de los géneros. La compatibilidad entre los principios textuales y genéricos de los sistemas en contacto es por definición limitada; cuando las marcas genéricas son (re)conocidas de manera paralela, raras veces corresponden a posiciones jerárquicas paralelas (Lambert, 1985). En caso de conflictos evidente, los traductores optan por una integración a los esquemas convencionales o, cuando tienden a renovar las normas, lo hacen al revés. Los efectos de estas innovaciones son, por supuesto, asunto de recepción. Sea lo que fuere, sería muy ingenuo perder de vista las zonas latentes e inconscientes de las literaturas, en las que la acumulación de textos constituye una reserva de la que se alimenta la imaginación de escritores, de críticos y de lectores. En la Bélgica del siglo XIX, los lectores flamencos pertenecían sistemáticamente y sin excepción a dos literaturas: siendo toda su educación cultural francófona, no por ello dejan de sacar provecho de su bagaje "importado" cuando leen y producen obras en lengua holandesa. La situación más extrema que hemos de contemplar es, por lo tanto, la de los sistemas literarios importados en su conjunto.

Muchas veces, la explotación de los sistemas intermedios responde a estrategias semiconscientes. Victor Hugo, Vigny y sus contemporáneos sueñan con una escena experimental en la que todo estaría permitido, sobre la que las reglas no tendrían ninguna influencia; ante lo absurdo de un sueño así, ellos renuncian —en primera instancia— a la representación, en tanto que acuerdan excluir al teatro "a un sillón" del panteón de las Bellas Letras. Ahora bien, toda la renovación proviene de las experimentaciones preparadas durante un cierto tiempo en la periferia del movimiento teatral. Es sorprendente observar que las traducciones de Shakespeare y de Schiller son elaboradas de acuerdo con los mismos principios, durante los mismos años y muchas veces por los mismos literatos. En las experimentaciones teatrales, las traducciones representan el sistema intermedio por excelencia.

Hemos insistido en que es absurdo yuxtaponer sin cesar las traducciones y su "original". Esto llega a ser particularmente sorprendente en el caso de las traducciones indirectas (*Übersetzungen aus zweiter Hand*: von Stackelberg, 1984; *intermediate text*, Toury, 1986). Éstas están presentes en todas las literaturas y en todo momento de la historia. Son el síntoma de estratificaciones complejas en el desarrollo de las literaturas; acaban para siempre con la imagen mecánica de literaturas nacionales que se codean a lo largo de las fronteras políticas o lingüísticas. Las literaturas en diferentes lenguas no sólo se interpenetran, sino que se "superpenetran" hasta el punto en que algunas de ellas

sirven de modelo a otra literatura o a un grupo de éstas. Tal es el caso de la herencia latina en la Edad Media, de las letras francesas en el siglo XVIII (en Alemania, en los Países Bajos, en Italia); el estudio de las traducciones intermedias que han dirigido el desarrollo de la literatura en yiddish o en hebreo, por ejemplo, saca a la luz las jerarquías literarias y culturales de Europa, del siglo XVIII a nuestros días (Toury, 1986 *a*). A partir de la segunda guerra mundial, la Bélgica francófona y neerlandófona asume una actitud particularmente pasiva ante las traducciones: las importa por los Países Bajos (en el caso de los textos holandeses) y por Francia (en el caso de los textos franceses), lo cual implica una integración casi total en el nivel de normas en materia de lengua y de principios textuales.

El examen de estos relevos internacionales y de los valores que vehiculan permite en general revelar el prestigio cultural de algunos grupos o países. La mayor parte de los países y de las literaturas asimilan las obras más "exóticas" (es el caso del Extremo Oriente, para los países occidentales) por intermedio de las lenguas internacionales dominantes: ante esta importación doblemente extranjera, las literaturas receptoras renuncian a los principios requeridos a otras traducciones.

La observación panorámica de los intercambios en materia de traducción, de los sistemas intermedios y de sus fluctuaciones tendría que hacer posible algún día una descripción de las "coyunturas" literarias análoga a la de la economía mundial. O mejor aún, tendría que dar una idea estructural de las estrategias literarias a escala mundial y hacerlo mediante el análisis de las interacciones entre las unidades internacionales, nacionales y otras: la idea de una *Weltliteratur* de este tipo no podría dejar indiferente a aquel que pretenda estudiar los fenómenos literarios.

ESTUDIOS Y PROYECTOS

No cometamos la injusticia de olvidar lo que han aportado ya varias generaciones de investigadores. Hay ya disponibles excelentes bibliografías; se han publicado numerosas monografías o trabajos de conjunto. A pesar de los defectos que hemos denunciado más arriba, estos trabajos proporcionan con frecuencia informaciones muy valiosas sobre los fundamentos mismos de las traducciones y sobre su lugar en las literaturas. En varios casos, las investigaciones pueden ser calificadas de "sistémicas" por adelantado. Las referencias están en la mayoría de las guías que usan los investigadores y parecería inútil rehacer aquí el balance de las mismas.

No obstante, lo que les falta son bases explícitas y coherentes o, lo que viene a ser en parte lo mismo, un mínimo de coordinación. Una parte de los estudios que hay que emprender consiste en despistar, en situar y en reinterpretar los estudios anteriores.

Hay incluso investigaciones antiguas que algunas veces siguen siendo muy actuales, como el libro de Marie Delcourt sobre las traducciones francesas del teatro griego. No obstante, los esfuerzos más impresionantes y los mejor organizados han sido proporcionados por los países del Este (Levý, 1969; Ďurišin, 1972; Ďurišin, 1985); el hecho se explica por las ricas tradiciones en el arte de la traducción, pero también por las experiencias del formalismo, del estructuralismo y de la semiótica. Desde hace veinte años, la expansión de las teorías sobre la traducción, la colaboración entre los diferentes centros nuevos (Tel-Aviv, Bélgica y los Países Bajos, Canadá, Göttingen y otros centros alemanes), y sobre todo los contactos entre los especialistas occidentales y los de los países del este, han originado posibilidades completamente nuevas. En el seno de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, se fundó un Comité de Traducción (que fue dirigido primero por Anton Popovič, un discípulo de Levý); equipos de investigación exploran la historia de las traducciones en las diferentes culturas y ya no es utópico soñar con una historia de las traducciones y de sus funciones literarias (Hermans, 1985 *a*; Hermans, 1985 *b*).

11

Estudios comparados interculturales

EARL MINER

El *tertium comparationis* no es un dato inmediato.

Douwe W. Fokkema (1984)

NOVEDAD DE LOS ESTUDIOS VERDADERAMENTE INTERCULTURALES

Hasta hace muy poco, la literatura comparada era intracultural, tanto en la práctica como en la teoría, y la cultura implícita no era prácticamente más que lo común a Europa y a América del Norte. Los estudios temáticos trataban de la guerra y los autores comparados podían ser Tolstoi y Stendhal, pero ninguna mención se hacía de la *Historia de Heike* ni de la *Novela de los tres reinos* (ni siquiera se utilizan los títulos originales). Los estudios de los movimientos literarios abarcaban Alemania, Inglaterra y Francia, pero nada semejante se hacía fuera de los límites establecidos. Como siempre, la práctica está justificada por la teoría. Los estudios comparados entre culturas sin relación de intercambio intelectual o sin tradiciones compartidas eran rechazados por impresionistas o por falta de peso intelectual. No hace mucho tiempo que los grandes estudios interculturales que se permitían exigían que hubiera habido contacto directo, y hasta el interés de Goethe y de Montesquieu por aquello que se encontraba más al este raras veces era objeto de estudio. Ha habido estudios o por lo menos un cierto interés por la atracción que ejercía la India sobre Thoreau o Emerson, o Japón y China sobre diversos poetas y dramaturgos europeos. Estos estudios sólo han encontrado la indiferencia. Pertenecían al exotismo, que podía gustar a ciertas personas. No pertenecían a la ortodoxia, que se ocupa de las cosas serias: Europa y América del Norte.

Esta actitud era un vestigio del imperialismo europeo, de una época en la que la mayor parte de lo que no era ni Europa ni las Américas estaba bajo el dominio de Europa. Este imperialismo era tal que que la mayor potencia imperial tradicional, Inglaterra, hasta el presente ha mostrado muy poco interés incluso por el estudio de la literatura comparada europea. Los acontecimientos

recientes han alterado esta situación. Europa ha perdido la mayoría de sus imperios y ha visto declinar su influencia. El minúsculo Japón se mostró capaz de llevar a cabo una guerra mortal para de inmediato, como el Fénix, renacer de las cenizas que dejaron los bombarderos norteamericanos y convertirse en la potencia comercial más expansionista de finales del siglo xx. Sony y Honda son más conocidos que Murasaki Shikibu o Matsuo Bashō, pero el ascenso de la potencia y del prestigio comercial de Japón ha implicado el descubrimiento de una importante tradición literaria, más extendida en el tiempo de sus contrapartidas europeas y que difiere de éstas de manera significativa. La revolución china puso fin a toda influencia extranjera sobre el territorio de China y en la medida en que se pudo seguir la evolución de los acontecimientos, surgió el deseo de ver y de comprender a esta fracción importante de la población mundial. Hemos descubierto que la literatura china es la más antigua del mundo, que ha sido practicada sin interrupción y que, en el transcurso de los últimos años, ha llegado a ser obvio que había que agregar la prosa narrativa y dramática al corpus ya reconocido de la poesía principalmente lírica. La India no ha corrido la misma fortuna. No ha tenido la "oportunidad" de ser como Japón, en guerra con Estados Unidos y gran parte de Europa, ni de verse agitada, como China, por una revolución. Además, la India no sólo es la cuna de numerosas lenguas, sino también su lugar de enfrentamiento. De ello se deduce que el conocimiento que tenemos de la literatura india se limita casi únicamente al hecho de que consiste en algunos poemas muy extensos y que éstos son los textos literarios más antiguos del mundo. El Islam, África y América del Sur por lo general han sido considerados demasiado variados y demasiado alejados intelectualmente para ser tenidos en cuenta.

Describir estas cuestiones en estos términos equivale a hacer de la literatura un objeto determinado por las fuerzas sociales y económicas, mientras que la literatura, como toda forma de pensamiento, posee una energía propia. Cuando Henry David Thoreau escribió el pasaje que sigue, lo que más le preocupaba no era ni el comercio ni el imperio:

> Al amanecer, baño mi intelecto en la formidable filosofía cosmogónica del Bagavad-Gita, desde cuya composición años divinos han transcurrido, y si la comparamos con nuestro mundo moderno y su literatura, éstos parecen mezquinos y triviales... Dejo descansar mi libro y voy a mi pozo por agua y, ¡oh sorpresa!, encuentro al sirviente de Bramin, sacerdote de Brahma y Vishnu y de Indra, quien sigue sentado en su templo a orillas del Ganges leyendo los Vedas, o mora en las raíces de un árbol con su mendrugo y su jarra de agua. Encuentro a su sirviente que va a sacar agua del pozo para su amo, y nuestras cubetas entrechocan en el mismo pozo. El agua pura de Walden se mezcla con el agua sagrada del Ganges (Thoreau, 1955, p. 249).

Este pasaje es sin duda célebre, ¿pero qué efecto ha podido tener sobre los estudios de literatura comparada?

Lo mismo que Thoreau, William Butler Yeats era presa de pasiones literarias que absorbían sus preocupaciones sociales y filosóficas más bien que a la inversa:

> Europa es muy vieja y y ha visto muchas artes recorrer el círculo; ha conocido el fruto de cada flor y sabido lo que esta flor emana; ha llegado el momento de copiar al este y vivir deliberadamente.
>
> Los hombres que crearon esta convención [de comenzar una obra de teatro nō con un viajero que cuenta los lugares que ha visitado de camino hacia el lugar de la acción] eran más parecidos a nosotros que los griegos o los romanos, más como nosotros que Shakespeare o Corneille. Las emociones de estos hombres eran inquietantes y evocadoras, siempre relacionadas con imágenes y poemas (Yeats, 1916, "Introduction").

Como Pound, quien lo había iniciado en el teatro nō, Yeats descubrió en él una visión "unificadora" que aportaba por ello una solución a los problemas técnicos de la literatura y al desgarramiento cada vez más extremo de la sensibilidad europea. Nosotros podemos admitir un Thoreau o un Yeats más entusiastas que enterados. Podemos imaginar que la moda del haikai en Francia al final de la primera guerra mundial fue algo nuevo para su época, si no Francia no sería Francia (Miner, 1958, 75-76). Fenómenos análogos se dan más tarde o bien en países no occidentales. Lo que nosotros no tenemos son estudios de la literatura occidental que manifiesten la misma perspicacia y la misma elegancia que los mejores estudios, por ejemplo, de la literatura china (cf. Liu, 1962, 1975, y Plaks, 1976, 1977). A falta de estos estudios más fundamentalmente comparativos, está indudablemente la interesante cuestión de la influencia que, en lo que se refiere a los estudios interculturales, sólo se ocupa realmente del siglo pasado.

SINE QUA NON DE LOS ESTUDIOS INTERCULTURALES: UNA MEJOR TEORÍA DE LOS ESTUDIOS INTRACULTURALES

No podemos hacer abstracción del hecho de que de una u otra manera la definición misma de la literatura comparada nos parece europea a la mayoría de nosotros. ¿No hemos oído hablar de la *littérature comparée*, de *die vergleichende Literaturwissenschaft* y de *comparative literature*? ¿Y hemos oído hablar de *hikaku bungaku* o de *bijiao wenxue*? La fascinación que nuestras palabras ejercen sobre nosotros es tal que las familiares expresiones occidentales parece que designan a las literaturas occidentales y sólo a ellas. En el momento actual, esta actitud no ha desaparecido, pero su desaparición no puede tardar.

Los estudios comparativos interculturales seguirán teniendo una gran importancia, en Asia tanto como en Europa. Queda mucho por hacer sobre la cuestión de la influencia de una sola cultura en una época anterior a la nuestra. La deuda con los poetas mélicos en las odas de Horacio es un lugar común de los clasicistas, pero los estudios comparados de esta relación siguen siendo reducidos: ¿cuál es el *tertium comparationis*, el principio de comparación? Cuando comparamos el interés que la época romántica europea redescubrió por la literatura griega, nos damos cuenta de que es difícil determinar en la práctica si nuestras comparaciones de estas realidades son intraculturales o interculturales. En suma, no hay una frontera absoluta entre las dos sino, como sucede con frecuencia en las cuestiones intelectuales, más bien una escala de finos matices y distinciones arbitrarias e ideológicas.

No obstante, hay algunas diferencias entre la literatura comparada intercultural y su ancestro más familiar. En primer lugar, las lenguas necesarias no son de la misma familia. Después, salvo en lo que respecta a la época moderna, la influencia no se pone en cuestión. De ello se desprende que la disposición para el estudio comparado intercultural difiere de la que es conveniente para su contraparte intracultural, y algunos temas (como la influencia) están prohibidos a una mientras que le están permitidos a la otra. Además, los estudios comparados intraculturales despiertan algunos problemas inherentes a todo estudio comparado de manera tan nueva o por lo menos tan aguda, que los renuevan alterando toda la disciplina. En lo que sigue, nos ocuparemos en primer lugar de lo familiar. Y si la influencia cambia al ser iluminada por los estudios interculturales, estemos seguros de que las otras cuestiones correrán la misma suerte.

A partir de que el concepto de influencia se llevó fuera del contexto europeo-norteamericano, ya no pareció tan simple como le había parecido a la mayoría. "La mayoría", pero no Dionyz Durisin, quien ha establecido que eso que se llama generalmente influencia indica que A envía algo a B, y entonces es más justo pensar en la recepción, como cuando B escoge algo que proviene de A (Durisin, 1974). La recepción que han reservado a la literatura de Asia los escritores del Occidente moderno (más que la influencia que ha ejercido sobre ellos) afecta obviamente a ciertos tipos de poemas y de obras dramáticas, pero no a tipos narrativos (lo inverso es cierto en la otra dirección). Podemos imaginar fácilmente que las sutilezas de la prosa paralela de China (*pien-wen*) o la prosa rimada (o rapsodia, *fu*) pueden exigir un conocimiento del chino que no tienen los escritores occidentales. Pero ¿por qué hacer tanto caso de lo que los franceses han llamado *haikai*, los imaginistas *hokku* y que más tarde se llamó *haiku*, más que a los poemas más extensos de la corte japonesa? O también, dado el poco caso que los occidentales hacen a las obras asiáticas de prosa narrativa, ¿por qué los escritorees del Asia oriental han optado por acoger con

tanto entusiasmo la prosa narrativa de las obras occidentales? Por supuesto que hay razones, aunque nuestras explicaciones hayan fallado.

LAS HEGEMONÍAS CONDICIONAN LAS RELACIONES INTERCULTURALES PERO NO BASTAN PARA EXPLICARLAS

Si contemplamos la cronología y las circunstancias de la recepción, constatamos que no es necesario deshacerse de la noción de influencia y que, redefinida ésta, todavía puede servir. Cuando una nación o una cultura posee el poder o algún prestigio cultural, los escritores de otros países o de otras culturas estarán dispuestos a la recepción. Lo que implica o impone la recepción puede recibir el nombre de *influencia*. Los escritores coreanos y japoneses han recibido de China, que los ha influido, aun cuando China no haya recibido nada de Corea ni de Japón, salvo en la medida en que se trataba de producción en idioma chino.[1] Además del budismo, China recibió de la India elementos de ficción como los que ilustran algunos sutra. La India no ha "recibido" de China, pero ha ejercido una influencia en ella. Hoy, los cánones del realismo socialista circulan más o menos en Europa del este y en China y la cultura popular norteamericana ha dado la vuelta al mundo. En el caso de estos dos intereses contemporáneos, la hegemonía conlleva una cierta influencia, directa o indirecta. China es sin duda el país que durante más tiempo ha ejercido una hegemonía con tanta complacencia. Un escritor chino cuenta que aunque él haya recorrido todo el mundo (o andado bajo todos los cielos), quedan tres o cuatro lugares en los que nunca ha puesto los pies y éstos, como por azar, están a orillas de los grandes ejes carreteros de China (Shen, 1983, 102). Muchos son los que han observado el desdén de los griegos por los que eran bárbaros porque todo lo que eran capaces de decir se parecía a los sonidos de *barbar*. Los chinos tenían cuatro palabras para designar a los bárbaros, identificándolos con los cuatro puntos cardinales, este, oeste, sur y norte, para seguir el orden que se les da en Asia oriental. Y está la dulce Francia. Aunque no haya sido una potencia imperialista deleznable en su época, Francia se dio por misión —que refleja su

[1] Una de las omisiones importantes en el estudio de la literatura comparada de Asia oriental ha sido desdeñar la importancia capital de Corea. Si no me equivoco, los poetas coreanos son los únicos poetas no chinos que figuran en *Tous les poèmes T'ang*. Alrededor del 80% de la poesía coreana existente parece que es en chino, dado el talento de los coreanos para la composición china y el hecho de que la poesía indígena sea principalmente oral. El papel de los coreanos en los inicios de la literatura japonesa es cada vez más evidente. Véase Konishi, 1984, quien remedia parcialmente esta laguna.

lengua— ser la depositaria de la civilización para el resto del mundo. Esta influencia es tanto más notoria cuanto que por mucho tiempo no se ha apoyado en una *Machtpolitik*. Como es sabido, la nobleza rusa se enorgullecía de su francés y no de su ruso y la invitación a escribir en su lengua que Federico el Grande dirigió a los alemanes fue en francés. Para los franceses, ni la gastronomía ni el vino, ni tampoco el amor y el dinero, ni Francia ni la civilización pueden ser objeto de humor o de broma. Esta presunción ha ejercido una influencia y logrado aceptación en la mayor parte de los continentes.

La recepción es posible sin influencia y la influencia sin la recepción. Richard E. Sherwin es israelita y escribe en inglés. En la lectura que él ha hecho de algunos poemas traducidos del japonés ha extraído (recibido) de esta poesía elementos importantes para su arte. Es muy difícil hablar de influencia japonesa en su obra, a menos que se suponga un vago prestigio contemporáneo a todo lo que viene de Japón. La explicación más simple y más satisfactoria es la recepción. Por otra parte, pueden existir grandes potencias que quieran que se aprecie su ideología y se reconozca su importancia. Hiciera lo que hiciera la URSS, el realismo socialista se abandonó a la primera ocasión y por todas partes. Haga lo que haga Estados Unidos, su cultura seria se deja de lado en favor de sus diversiones. Durante este tiempo, la lengua oficial de la Asociación Internacional de Literatura Comparada sigue siendo el francés, aun cuando el inglés parece haber llegado a ser más importante y más familiar para los extranjeros.

Los estudios comparados interculturales nos permiten también asegurar un mejor contexto a algunas ideas comunes, como "la ansiedad de la influencia", acompañada de la explicación freudiana para asegurarle un peso (Bloom, 1973). La clave psicoanalítica es uno de estos productos culturales que se exportan mal, como la idea china de que las imágenes llevaran poemas. En Asia oriental, como en el Islam por otras razones, existe lo que podríamos llamar la ansiedad de no ser influido, ya sea por los predecesores o por el Corán. Los chinos consideraban que la verdadera poesía, el verdadero arte necesitaba una lengua previa, es decir, no sólo un léxico o una onomástica, sino el precepto de un canon compartido que había que reencarnar en una obra nueva de manera que se diera testimonio de él de nuevo y para siempre. Las tres primeras colecciones reales de poemas japoneses fueron consideradas la lengua de la verdadera poesía por las generaciones de escritores que siguieron.

En la atmósfera tensa de un concurso de poesía, un poema puede ganar o perder, según existan o no precedentes de las palabras con que está compuesto. Esta "inquietud de la influencia", que parece universal, es una rivalidad entre contemporáneos. El "peso del pasado" se ha sentido desde los románticos occidentales, pero inclusó de éstos, un crítico de su época, Hazlitt, observaba que

había visitado en vano a los poetas que eran sus contemporáneos para saber qué tenían que decir de sus predecesores "sólidos": "No puedo decir que haya aprendido mucho de estos guías de profesión sobre Shakespeare o Milton, Spenser o Chaucer, ya que no me hablaban mucho de ellos; se trataba sobre todo de ellos mismos y de sus semejantes" (Hazlitt, 1914, 146). El modelo freudiano no se aplica, pero sí el de una rivalidad entre hijos e hijas.

También es universal desear la novedad, o lo que parece serlo, pues muchas veces resulta ser la tradición de otra cultura. Por otra parte, en Asia oriental, uno de los principales medios de innovar consiste, como lo hacían los reformadores protestantes, pretender el regreso a los fundamentos. Han Yu y otros han realizado cambios de estilo practicando lo que ellos denominaban la escritura antigua (*guwen*).[2] En contrapartida, las innovaciones que en esta década han tenido una calurosa acogida en Occidente, responden en general a lo familiar pero bajo una envoltura diferente. Éstos son los factores que determinan la naturaleza de la influencia y de la recepción: las operaciones fundamentales de nuestro cerebro, algunas diferencias culturales, y las realidades del poder y del prestigio. Los testimonios interculturales no sólo iluminan mejor estos hechos, sino que también nos disuaden de tomar las tendencias accidentales de nuestra cultura por lo universal.

LOS GÉNEROS: PIEDRA DE TOQUE DE LAS ESPECIFICIDADES CULTURALES

Los estudios interculturales iluminan igualmente, si se trata del término que conviene, las dificultades que nuestra terminología encierra sobre cuestiones tan diversas como los cánones, la periodización y los géneros literarios. Como se trata de temas complejos, sólo abordaremos el último, como representativo de muchos otros problemas y como preparación al examen que vendrá después. Las cuestiones de géneros literarios atraen nuestra atención en los estudios interculturales porque los términos han de ser utilizados de manera que se dejen de lado las suposiciones molestas. Muchas veces se da el mismo nombre a prácticas literarias diferentes, hasta en una misma cultura. Los términos alemán y francés *roman* designan lo que en inglés se llama *novel*, palabra derivada del italiano, por supuesto. Nadie piensa que el *roman* francés moderno mantenga vínculos con los poemas medievales que llevan el término *roman* en

[2] Para un examen de Han Yu en el que se da valor a la poesía, véase Owen, 1975; y Hartman, 1986, para la prosa. Un ejemplo japonés: Ogyū Sorai revivificado por nuevas concepciones surgidas a lo largo del siglo XVIII por medio de su "antigua filología" (*kobunjigaku*) y otras minucias aportadas al clasicismo primitivo, véase Jones, 1985.

su título, y tampoco que las *novels* de Henry James tengan algún parecido con las *novelle* de Boccaccio.

La prosa narrativa japonesa tiene varios nombres y uno de los más importantes es *monogatari*, que quiere decir "el que cuenta cosas" o "narrador". Hace poco, algunas novelas cortas tomaron el nombre de *shōsetsu*, una imitación japonesa del término *hsiao-shuo* en la pronunciación chino-japonesa. Las "xiao shuo" tienen varias obras maestras que las ilustran: *El viaje al oeste*, *El sueño de la cámara roja* (o *El cuento de la piedra*), *La novela de los tres reinos*, etc. En el mejor de los casos, estas obras abarcan ciento veinte capítulos. La razón del porqué obras de este tamaño tendrían que ser denominadas "pequeñas charlas" (*hsiao-shuo*) tiene que ver con su lenta ascensión en la estima de la crítica. Los monogatari japoneses, desde el *Relato de Genji* (*Genji monogatari*) por lo menos, encontraron el favor de la crítica y no se llamaron "habladurías" (*shōsetsu*). En cambio, este término pareció más apto para describir, en una época muy posterior, el tipo de narración en prosa concebido en Japón en respuesta a la novela occidental del siglo XIX. Los chinos llegan a ver la cosa de la misma manera. Debido a usos y a asociaciones, las discusiones que tienen lugar en inglés relacionan la "novela japonesa moderna" o la "novela clásica china". En el primer caso, no hay novela clásica japonesa porque los términos más antiguos como monogatari han resistido. En el caso de China, el término es empleado retrospectivamente por universitarios occidentales mediante el rodeo de un concepto moderno de la novela a propósito de obras escritas en una independencia total con respecto a la novela occidental. En suma, ya se trate del *Viaje al oeste* (siglo XVII) o de la obra de Natsume Soseki *Yo soy un gato* (siglo XX), existe una tendencia a hacer intervenir ideas extraídas de la novela occidental. No es necesaria mucha experiencia para descubrir que los ejemplos citados no se ajustan del todo a las prácticas propias de la novela occidental, y tampoco que ésta no imite a aquéllas. Por esta misma razón, muchos especialistas de la literatura del Asia oriental prefieren utilizar los términos de las lenguas en cuestión. Ésta es la razón de que se oiga hablar de *gunki monogatari* (monogatari sobre temas militares) o de "*shōsetsu* japonés moderno" en versión mixta.

Todo esto puede parecer una disputa de palabras, pero muchas veces se consideran importantes las contingencias. La obra maestra de la literatura japonesa, el *Relato de Genji* como hemos visto, es un monogatari. ¿Quiere decir esto que otras literaturas tendrían que tener monogatari como culminaciones literarias? ¿Quiere decir esto que de hecho hay una versión auténtica del monogatari en toda literatura en plena expansión o que no se trata de que lo haya o no? Esta manera de plantear el problema no es clásica. Los términos comunes son "eurocéntricos": ¿por qué no hay tragedias o epopeyas (por así decirlo) en China

o en Japón? Esta pregunta implica evidentemente premisas ocultas: que la tragedia y la epopeya son entidades claramente delimitadas y que son propiedad de Occidente, o que los monogatari son japoneses.

Por razones que nadie comprende, "tragedia" deriva del griego "chivo" y "canto". Pocas veces se menciona que Aristóteles reconocía la existencia de tragedias que terminaban bien, ni que la única trilogía que existe, la Orestiada, termina triunfalmente. A lo largo de la Edad Media, época que no conoció el drama sino hasta su última fase, las tragedias eran uniformemente la historia de un revés de la suerte del género pretendidamente *de casibus*. La tragedia inglesa admite la comedia y la violencia en la escena; la tragedia francesa no. La tragedia de Séneca, mucho antes que aquéllas, implicaba con seguridad la violencia, pero estaba escrita como si el humor no existiera. ¿Dónde está en todo esto la definición de "tragedia"? ¿A qué autoridad invocamos? ¿A los griegos, cuyas tragedias podían terminar felizmente? El monje de Chaucer cuenta varias tragedias *de casibus*, empezando por la Biblia. Al final de *Troilo y Cresida*, Troilo contempla la Tierra desde lo alto del cielo y se ríe de la vanidad del mundo. El narrador de Chaucer tiene este apóstrofe: "Go, litel bok, go, litel, myn tragedye" (5, 1786) [Va, librito, va, pequeño, mi tragedia].

Si de lo que se trata es de tragedias, y no de qué es la tragedia, resulta difícil descartar múltiples ejemplos no occidentales, se trate de obras dramáticas o no. Es difícil hacer la misma demostración con una fuerza igual a propósito de géneros no occidentales para lectores que no los conocen. Nada nos impide intentarlo. Imaginemos que un grupo decide que no puede haber monogatari occidentales. ¿Qué son entonces los (y no "el") monogatari? Algunos llevan el nombre de monogatari de corte (*ōchō monogatari*). Entre éstos, están los antiguos monogatari (*mukashi monogatari*), obras que preceden al *Genji monogatari*, y están también los monogatari de imitación (*giko monogatari*), los que siguen al *Genji monogatari* y en cierta medida lo toman como modelo. Otras distinciones tienen en cuenta la extensión: largo, medio y corto; otras aún el relieve, como es el caso de las versiones militares a las que hemos aludido más arriba y a las que ahora podemos agregar las que están centradas en poemas (*utamonogatari*) y los cuentos tradicionales más breves, los cuentos morales (*exempla*) búdicos (*setsuwa* que llevan monogatari en el título), y versiones breves paródicas. Por último, hay muchas obras japonesas que llevan alternativamente los títulos de monogatari, de diario (*nikki*) o de colección (poética) (*shū*).

De lo anterior podemos sacar varias conclusiones y algunas de las consecuencias merecen ser tratadas aparte. Así pues, queda claro que monogatari es un término que designa a la prosa narrativa que en numerosas versiones japonesas (así como en sus equivalentes chinas) implica poemas líricos: *Genji mo-*

nogatari contiene cerca de cuatro mil versos de poemas completos, sin hablar de los numerosos poemas antiguos en japonés o en chino que se citan y a los que se hace alusión. La presencia de la poesía en la prosa narrativa parece que es un rasgo de la literatura del Asia oriental. No obstante, la prosa narrativa pertenece a la mayoría de las literaturas, superadas sus primeras manifestaciones. La conclusión más general que podemos sacar reconoce que los términos con frecuencia son vagos y que no pasan con facilidad las fronteras culturales, donde los acechan los agentes de la inmigración literaria.

Debería ser obvio que los estudios comparados interculturales no pueden permitirse esta indulgencia de las interpretaciones normativas de términos tales como *tragedia* o *monogatari*. No es simplemente una cuestión de comparativismo intercultural. Como A.O. Lovejoy demostró hace tiempo, tenemos que pensar los romanticismos en plural, incluso en un contexto estrictamente europeo, excluido Estados Unidos, y hay que agregarlo, las escuelas de Europa del este o del Próximo Oriente a las que ya se les ha puesto la etiqueta. El provecho de los estudios interculturales no reside en el hecho de que regulen estos problemas, sino en que manifiestan la existencia de los mismos. Una buena parte de lo que parece fácil, familiar y sin complicaciones en los estudios comparados interculturales tiene que ver con incompatibilidades no reconocidas e irreconciliables. En lo que sigue, otras dificultades, y mayores, serán objeto de un examen cuyo fin consistirá en indicar que esas dificultades no sólo son características del estudio intercultural comparado, sino también de los estudios intraculturales, y que sólo los estudios interculturales permiten esperar ver el fin de estas dificultades.

SISTEMAS Y SISTEMATIZACIÓN

Las dos próximas etapas de nuestro recorrido de horizonte tratarán por lo tanto de "literatura comparada" y las preguntas que nos haremos serán sucesivamente: ¿qué es la literatura? y ¿qué es la comparación? En la esfera estrictamente europea, la literatura no puede recibir una definición precisa, o más bien circunscrita, puesto que las fronteras se amplían o retraen a medida que varían las descripciones, que las instituciones se modifican e intervienen consideraciones normativas. La formación de nuestras ideas actuales sobre la historia literaria se remonta al siglo XVIII (Wellek, 1941, caps. 1-3). Hasta fines del siglo XVII, en Inglaterra, un *novill* era una historia novelesca o un poema heroico en verso (Watson, en Dryden, 1962, 2, 302). Admitamos que el estudio de la literatura es capaz de progreso, mientras que la evolución del genio es imprevisible. No obstante, la bella durmiente del bosque de la literatura encontraría a su cabecera muchos competidores que pretenderían ser su príncipe. En una palabra, el tema es imposible de tratar en términos intraculturales. Lo mejor que se puede decir se relaciona con nuestras instituciones, como en los departamentos de una universidad o en las secciones de un instituto, como en los premios concedidos, como en los lugares de espectáculo y así sucesivamente. Estas cuestiones merecen un tratamiento más satisfactorio que el que le hemos reservado, pero nadie contemplaría seriamente la invención del cardenal Richelieu, la Academia Francesa, o el legado de Alfred Nobel, los premios, como medio para instalar el canon mundial de la literatura.

Los estudios interculturales ofrecen la posibilidad de comprender la naturaleza de los sistemas literarios (Miner, 1979). Uno de los primeros descubrimientos que hacemos es que las similitudes y las diferencias son a escala de los fenómenos. Parece que las literaturas del Asia oriental, las del Islam o las de lengua inglesa presentan grandes diferencias en el propio seno de cada uno de sus conjuntos restringidos. Sobre bases interculturales, que es desde donde se compara a estos conjuntos, aparecen tanto una coherencia relativamente mayor como problemas que no son observables en el conjunto restringido. Tiene que haber una explicación a este estado de cosas o, en el mejor de los casos, es indemostrable y, en el peor, ilusorio.

Está claro que la literatura puede existir antes de que se formen ideas sistemáticas sobre la literatura: Homero viene antes que Platón y Aristóteles. Los testimonios de los pueblos primitivos indican que lo que decimos que es una literatura existe en el pensamiento de estos pueblos, pero de manera indiferenciada de la religión, los rituales, la historia, las costumbres y las otras maneras de vivir. Los poemas de Homero y de Hesiodo satisfacen la definición que cualquiera pudiera dar de literatura, pero en su época no había ningún pensamiento crítico que permitiera definir una noción sistemática del fenómeno literario. La concepción más cercana es la que los griegos se hacían de las Musas (Harriott, 1969). Las Musas representan la literatura y las bellas artes. Pero incluyen asimismo a Clío, que representa la historia, y Uranio, que representa la astronomía, y que no figuran entre los géneros literarios del Occidente moderno. Si nos preocupamos menos de definir la literatura y más del momento y de la manera en que los sistemas literarios han sido definidos históricamente, podemos esperar resultados más satisfactorios. Mi tesis es que un sistema literario hace su aparición cuando (uno o) los críticos poderosos definen la literatura de manera normativa, es decir, como una forma particularmente apreciada.

En Occidente, este momento llega en la Academia ateniense cuando Aristóteles convirtió y hasta invirtió la enseñanza de Platón, definiendo la literatura

en términos de drama. (Su estudio de la comedia se perdió.) El sistema de Aristóteles es mimético e implica la hipótesis realista según la cual el mundo es cognoscible al mismo tiempo que real. Sin este supuesto, ninguna versión mimética del mundo se sostendría, como se observa en la literatura antimimética reciente, cuya premisa es el absurdo o la insignificancia. Los tres radicales que Aristóteles reconocía eran el mundo, el poeta-creador y la creación artística producida, la imitación. Él habla a pesar de todo de miedo y de piedad y menciona una vez la catarsis (que es todavía en nuestros días el punto crucial). Pero fue incapaz de plantear al público afectado o al lector como cuarto radical (principio). Es decir, que en Grecia existía una rivalidad entre los filósofos, los retóricos y los poetas en cuanto a lo que influiría al público, en consecuencia, un público indiferenciado para estos tres estados. Esta omisión fue rescatada por Horacio, cuya *Arte poética* distingue el placer y el beneficio (*dulce* y *utile*, *audesse* y *prodesse*). No es sorprendente que Horacio desarrolle una poética afectiva puesto que él daba parte de la literatura como práctica personal de los géneros particularmente ricos en emoción: lírico (*carmina*, sátiras, *sermones*, versos epistolares, *epistulae*, de los que varios son satíricos). Estas añadiduras completaban el sistema occidental y, en el Renacimiento, todos sabían que los fines de la literatura son el placer y el provecho (o la enseñanza) y su medio la imitación.

La historia parece muy simple y aquí ha sido simplificada más en su presentación. Una buena parte de su simplicidad depende de su obviedad, lo cual viene a decir hasta qué punto es natural que las cosas hayan sucedido así. En realidad, no es natural para nada desde el punto de vista intelectual, salvo en términos de mecanismo formal del origen de un sistema literario. Es decir, que en todas las demás culturas de las que se pueden reunir pruebas, el sistema literario se inventa mediante el rodeo de lo lírico más que de lo dramático, y en el este asiático algunos tipos de escritos históricos pertenecen a él igualmente. En el Gran Prefacio de los "clásicos de la poesía" (*Shijing*) y en dos prefacios (uno en japonés y el otro en chino) a la primera antología, el *Kokinshū*, descubrimos una definición de la literatura por medio de la norma lírica. En los propios términos del japonés, *kokoro* (corazón, pensamiento, espíritu) y *kotoba* (palabras), el *kokoro* del poeta es afectado por una cosa de la naturaleza o la vida humana y, en consecuencia, el poeta lo expresa en *kotoba*. El lector de estos *kotoba* es afectado a su vez por el *kokoro* y puede ser llevado a su vez a expresarse. Este sistema afectivo-expresivo comparte tradicionalmente con la mímesis la primera presunción realista, pues si el mundo no existiera en su realidad, no habría ninguna razón para sentirse emocionado. Pero la poética lírica difiere de la de Aristóteles en otros aspectos. Así pues, aquélla no exige la aparición tardía o torpe de un Horacio para agregar a ella el pedazo que le falta. El

mundo, el poeta, el lector y la expresión compartida (no la imitación) están ya íntegramente presentes.

Es extraño que todos los sistemas literarios del mundo, a excepción de uno solo, estén formulados en términos de lirismo o, más bien, es aún más peculiar que no haya más que un solo sistema —nuestra supuesta norma europea— basado en el drama y ninguno basado en la narración. La literatura más antigua existente en el mundo, la sánscrita, es narrativa, exactamente como la griega más antigua. Pero el ejemplo más cercano de un sistema basado en la narración nos lo da Japón. En él descubrimos una manifestación extraordinaria. Menos de un siglo después de los prefacios de *Kokinshū* (aprox. 905-920) surgió la mayor obra de arte de la literatura, el *Relato de Genji* (aprox. 1000-1010). Su surgimiento enriqueció e hizo más compleja la poética afectivo-expresiva fundamental. A manera de un síntoma, se destacan todos los pasajes líricos en la obra. No obstante, la prueba está en el capítulo de las "moscas de fuego", donde Murasaki Shikibu sitúa en el relato a un personaje realista con estrechos vínculos con la historia —siempre en el interior del sistema afectivo-expresivo.

De estas observaciones podemos sacar una conclusión más: es legítimo contemplar que hay tres tipos fundamentales de literatura, o *géneros* o *Gattungen*, "Naturformen der Poesie", en los términos de Goethe. Sin embargo, la distinción de los tres géneros se debe a Minturno (Behrens, 1940). Esta distinción progresó muy lentamente hacia el norte, donde, en Inglaterra, Milton fue el primero en expresarla. Hemos de decir que cualquier obra con alguna complejidad presentará huellas o rasgos de los otros dos tipos que no son su género dominante, pero no podemos reconocer la mezcla de estas características sin reconocer la existencia de las mismas.

Es de esperar que otras investigaciones de carácter intercultural amplíen considerablemente nuestra comprensión. Aunque toda forma de conocimiento de literatura comparada nos sea útil en sí, las informaciones recabadas por medios interculturales nos son particularmente valiosas. Para nosotros, es la oportunidad de comprender las condiciones de nuestro conocimiento; nos permite ver las grandes distinciones que las contradicciones locales empañan.

A partir del reducido compendio que se desprende de esta discusión sobre el origen de los sistemas literarios, podemos constatar que los estudios interculturales proporcionan un vislumbre de esperanza en la comprensión de cuestiones espinosas como el estatuto de verdad de la literatura y de los valores literarios. Como mínimo, acabamos viendo que las generalizaciones que se basan únicamente en pruebas intraculturales son fundamentalmente sospechosas. No se puede menos que apaludir el tacto de que Eric Auerbach ha dado muestras con su título: *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental.*

BÚSQUEDA DE NORMAS DE COMPARABILIDAD

Hay dos cosas particularmente extrañas en la práctica actual de la literatura comparada. Una es la ausencia de comparación, como lo mostraría el examen de artículos publicados a lo largo de un año en no importa qué revista de literatura comparada. Otra es la ausencia de normas de comparabilidad: ¿en qué fundar la precisión de una comparación y cuáles son las reglas que rigen los elementos dados a modo de prueba de comparación? No es difícil dar ejemplos de temas típicamente comparatistas: byronismo en Italia, Zola y el arte, la recepción de Lessing en Inglaterra, la política en la vanguardia, aplicación de la semiología saussuriana a las obras líricas, Heidegger y la cuestión de la hermenéutica, etc. No se trata tanto de saber si estos temas son interesantes como de si son "comparados" en cualquier sentido que sea.

Hace algunos años, tuve ocasión de impartir una clase intitulada "Introducción a la literatura comparada". No parecía haber ningún problema en comprender lo que podía ser una introducción, y tenía idea de algunas maneras de indicar lo que podía servir para definir la literatura. Pero el "comparado" me tomó desprevenido. Me pregunté entonces, ¿cuáles son las normas de una justa comparación, cuáles son los cánones de la comparabilidad? Ninguno de mis colegas cercanos lo sabía. Los filósofos me dijeron que si bien ellos nunca habían estudiado la cuestión, alguien debía de haber utilizado la tesis de Thomas S. Kuhn sobre la comparación de los estudios científicos en diversas épocas (Kuhn, 1962). ¿Constituía la base de la comparación el paradigma o el modelo del cambio? Desconcertados: no lo sabían. Los especialistas en ciencias sociales sonrieron con una cierta condescendencia, explicando que en su disciplina la comparación es muy frecuente. ¿Quién discute los cánones de la comparabilidad entonces? Después de un cierto silencio, se mencionó un capítulo de Durkheim y después otro de Weber. Del estudio de estos capítulos y de otros más, volví con las manos vacías. Después de uno o dos años, me encontré un ensayo del sociólogo Morris Zelditch, "Intelligible comparisons" [Comparaciones inteligibles] (Zelditch, 1971). Después de una serie de ejemplos críticos de lo que pasa en la sociología comparada (ejemplos plenamente aplicables a nosotros), él adopta elementos de la lógica de John Stuart Mill, no sólo para hacerla inteligible, sino para darle un sentido, a mi modo de ver por vez primera. Desafortunadamente, no logra ir más lejos que dos variables, y aunque encuentro su teoría particularmente esclarecedora, ésta se detiene allí donde podría empezar a ser útil a un investigador literario.

Hay tipos de estudios comparados que implican más o menos la comparación. Ha habido, por ejemplo, estudios del incesto en las obras de más de un autor, estudios del heroísmo o del antihéroe en las obras teatrales y novelescas,

del romanticismo, del modernismo, del surrealismo, del posmodernismo, en las obras de autores de una gran cantidad de países. Es decir, que estos estudios descansan en la idea recibida, pero implícita, de que se puede comparar el realismo o el surrealismo en las obras de autores, pongamos por ejemplo, franceses, alemanes e ingleses. Una vez más: ¿cuáles son los cánones, las normas de comparabilidad? ¿Que los autores son contemporáneos unos de otros? ¿Que un movimiento garantiza una coherencia inteligible? ¿Que los autores alemanes e ingleses han leído al francés? No hay necesidad de razonar mucho para que ninguna de estas condiciones, tomadas en sí o juntas, constituya criterios que permitan fundamentar la comparabilidad. Los resultados del estudio puede que sean interesantes o valiosos y hasta comparados en un sentido justo. Pero la lógica de la comparabilidad habrá que pasarla en silencio y la verdadera comparación se realizará por accidente.

Nosotros cumplimos nuestra labor de comparatistas más o menos bien y la mayor parte de los temas tienen un interés intrínseco. Un autor cuyo primer libro no fue más que un estudio de recepción puede tener derecho a decir que los estudios comparados no tienen mayor interés, más que cuando son realmente comparados.

Las comparaciones que se hacen pueden carecer de método por principio, pero el punto de vista común me parece justo. Las comparaciones son más provocadoras cuando hay verdaderas diferencias en ellas: escritos en dos o tres lenguas, separación cronológica de un siglo o más, o diferencia cualitativa, como la que existe entre la exuberancia y el desorden del drama isabelino y el clasicismo de Corneille y Racine. Este principio, cuyos cimientos son muy amplios, se puede extender más lejos: el interés de la comparación intercultural es más apasionante todavía. La validez de las generalizaciones es mucho más importante cuando las pruebas están extraídas de lo universal más que de una sola provincia. Es decepcionante constatar que tan poco del trabajo que hacen los comparatistas sea verdaderamente "comparado". Es escandaloso que no hayamos estudiado las reglas de la comparación desde los inicios de la disciplina. En lo sucesivo, es esencial que los que emprenden estudios comparativos interculturales tengan principios de comparabilidad. Las cuestiones del estudio intercultural que tienen verdadero interés —y éstas son las más interesantes de la literatura comparada— no gozan de ninguna de las justificaciones ilusorias de la comparación que caracterizan a tantos trabajos comparatistas que corren. Podemos con seguridad comparar un escritor inglés y un escritor chino que hayan vivido ambos en el siglo XVIII, que escribieron ambos en prosa y que se preocuparon por la vida y el destino de sus protagonistas, pero ninguna de las condiciones citadas, tomadas solas o en conjunto, constituye una base suficiente para la comparación. Todo estudio exige datos, pruebas (piezas que se juzga

pertinentes), una tesis y un método que permita controlar la tesis por medio de pruebas. No hay necesidad de tratar estas cuestiones de manera mecánica, pero hay exigencias que hay que respetar. La somnolencia o la indigestión provienen de comparaciones intraculturales de dos clases: Tu Fu y Wordsworth como poetas de la naturaleza, por ejemplo. En manos expertas, este tema nos mantendría sin dormir y llenaría páginas enteras de nuestros cuadernos de notas. Pero sería necesaria una perspicacia poco frecuente para retener lo importante, que es aquello que se compara con exactitud.

VALOR PARTICULAR DE LOS ESTUDIOS INTERCULTURALES: LA EXTRAÑEZA DEL OTRO LLEVA AL DESCUBRIMIENTO DE VÍNCULOS PROFUNDOS

Me parece que hay tres modos de empleo de la comparación intercultural, y los tres a su manera implican comparaciones válidas.[3] La característica del primer modo, que yo propongo llamar la "prueba de lo extranjero",[4] consiste en utilizar algunas pruebas de una cultura para poner de manifiesto hechos menos familiares en otra, en la que la primera es el elemento *probador* y la segunda el *probado* e iluminado. Hablando en términos estrictos, la prueba por lo extranjero se emplea sabiendo que los elementos probadores y probados son parecidos, pero no precisamente comparables. Es el empleo controlado de la diferencia más fundamental con la no tan gran similitud lo que ilumina lo que está puesto a prueba y permite la comparación. Un par de ejemplos ilustrará lo dicho. Las secuencias de sonetos del Renacimiento pueden ser objeto de un estudio comparado, poniendo a Petrarca en relación con uno o más de sus sucesores no italianos. Las características comunes y las diferencias distintivas quedarán en claro al poner a prueba la secuencia del soneto por medio de poesía ligada japonesa (*renga*, *haikai*). Las secuencias y los poemas ligados son sucesiones de estrofas como las unidades que son a la vez independientes y parte integrante de la secuencia total. La poesía ligada, no obstante, se compone normalmente en una sesión con tres o cuatro poetas en alternancia de acuerdo con un plan y en una secuencia de longitud predeterminada. La poesía ligada dispone del principio fundamental según el cual las estrofas no tienen ninguna otra relación semántica más que el hecho de tener un predecesor (y un sucesor, por descontado), de tal manera que la primera estrofa sólo está vinculada a su sucesora y la última a su predecesora.

[3] Lo que sigue es una breve síntesis de Miner, 1987.

[4] El autor emplea el término *enajenación* a partir de *ajeno* ("extranjero", "extraño").

Por ejemplo, la segunda estrofa adopta el sentido de la primera y la tercera el de la segunda, y así sucesivamente, en el orden, pero la segunda no está ligada a la cuarta ni a ninguna otra salvo en sus lazos precedentes y siguientes. La prueba de lo extranjero indica que la intriga es un elemento distintivo de la sucesión que es un soneto, como la ausencia de intriga caracteriza a la secuencia de la poesía ligada, y que la integridad de conjunto de la secuencia es más importante para la poesía ligada que en la práctica petrarquista, en la que los sonetos individuales son relativamente importantes. Finalmente, queda la pregunta de la relación entre lo lírico y lo narrativo. ¿Será que la poesía ligada, que no posee más que una intriga mínima (en una estrofa determinada), es narrativa en virtud de su orden de sucesión? ¿Es la intriga necesaria para el relato? En caso afirmativo, ¿por qué no reordenar la sucesión de los sonetos de Petrarca y conservar la misma intriga que en los otros relatos? ¿Y por qué hablamos de "secuencias" de sonetos y no de sonetos narrativos?

Se puede dar otro ejemplo menos minucioso. Las obras de teatro religiosas inglesas podrían estar "enajenadas" por el nō. En el caso de las parábolas para la iglesia de Britten, tenemos un ejemplo de recepción ("influencia"), y por lo tanto se pueden poner aparte sus obras, con las obras de teatro de Yeats, modeladas de la misma manera según el nō (cf. "Calvary"). Las obras puestas a prueba podrían ser también misterios de la Edad Media. Como el nō combina lo narrativo y lo lírico con el drama teatral, la prueba sería muy motivada. Esta gestión resulta muy útil en situaciones pedagógicas, sobre todo en clases sobre poética comparada.

GÉNEROS DIFERENTES PUEDEN TENER FUNCIONES SIMILARES

Hay un segundo método de comparación intercultural que se puede sugerir y que concierne a las funciones. Supongamos que abordamos el estudio de las epopeyas chinas y que descubrimos que no existe ninguna que corresponda a nuestros criterios habituales. Podríamos preguntarnos entonces cuáles son las funciones de la epopeya. Si decidimos que abarcan la glorificación de un gran pasado, la celebración del destino culminante de la nación o de un grupo dentro de la nación, de personajes más grandes de lo natural, y un sentimiento de elevación, se puede sostener que los escritos históricos chinos son los equivalentes de las epopeyas occidentales. Recordemos que en China los géneros históricos figuran al lado de los géneros líricos en el grupo fundamental de las artes literarias (*wen*). Es fácil ver los riesgos que puede acarrear este planteamiento, pero también podemos imaginar que un investigador perspicaz dotado de un saber consistente pueda iluminar una serie de preguntas por medio de

esta gestión comparativa. Se puede decir otro tanto de la ausencia de sátira y de panegírico en la literatura japonesa (si bien las literaturas coreanas y chinas son particularmente ricas en panegíricos). Es decir, que las funciones del panegírico se podrían atribuir a la manera de presentar la literatura en sociedad más que a los *topoi* de alabanzas.

AFINIDADES FORMALES: ¿EFECTOS SIN CAUSA O SIGNOS DE UNIVERSALES?

El tercer método es el que yo he encontrado más útil. Tengo que confesar que es en principio de una simplicidad desarmante. Consiste en tomar por tema un fenómeno literario o una práctica que es formalmente idéntica en más de una cultura. El ejemplo del que yo me sirvo es el de las antologías. En todas partes del mundo existen antologías motivadas por el deseo de conservar y a las que se atribuye valor por una versión inteligible que recurre a principios de orden y de representatividad. Estos criterios plantean una identidad formal. No obstante, en la práctica no se descubre una identidad sino una homología o congruencia, y a veces diferencias sorprendentes que revela la hipótesis general de la identidad (Miner, 1985).

El mismo principio es el que se ha utilizado en la discusión del surgimiento y la evolución de los conceptos de literatura. La identidad formal que sirvió era el origen de un sistema poético en la coincidencia de críticos dotados con los géneros más apreciados de entonces en diversas culturas. Evidentemente, esta identidad formal ha de ceder a la diversidad entre las culturas o por lo menos entre la cultura europea y las otras. Pero la diversidad es la diferencia realizable en el seno de un conjunto de elementos verdaderamente comparables. No podemos comparar lo que es totalmente idéntico.

Ambos ejemplos muestran que el contacto literario en la influencia-recepción no es necesario para los estudios comparados. Éste es necesariamente el caso de los estudios interculturales que preceden al periodo moderno. No es estrictamente necesario para los estudios interculturales, pero hay una ventaja que procede del estudio intercultural: lo que le es necesario ilustra lo que es realizable en la comparación intercultural. En la medida en que sólo concierne a Francia y Alemania, en la medida en que se supone un contacto literario, poco interés tiene preguntarse lo que justifica la comparación. Además, las cuestiones que trata la verdadera comparación son las más interesantes. Toda teoría literaria se basa en la idea implícita de que las generalizaciones son válidas "universalmente". Esta hipótesis sólo se sostiene en la medida en que puede ser demostrada mediante comparación intercultural. Finalmente, el tipo de

comparación que aquí se discute afecta a la vez al estudio tipológico y al estudio histórico. Las otras posibilidades, que son la poética afectivo-expresiva y la mímesis, de entrada son tipológicas como sistemas e históricas en términos de origen y de evolución. Un método que no consiga combinar lo sistemático y lo histórico como complementarios y como controles recíprocos ofrece pocas ventajas; un método que los combine por lo menos es "capaz" de convertirse en una teoría potente.

¿PRIVILEGIARÍA OCCIDENTE LA MÍMESIS Y ORIENTE LA EXPRESIVIDAD?

Los estudios interculturales plantean una última pregunta que no es fácil de responder. Un occidental, condicionado por las creencias occidentales de manera a la vez tan abierta y tan clandestina que éstas no se destacan, no abordará las obras escritas de acuerdo con una poética afectivo-expresiva más que con ánimo diferente al que anima a las literaturas no occidentales. Lo inverso también es cierto. Cuando se examina la tradición mimética con todas sus vicisitudes, alguien familiar a lo afectivo-expresivo no puede dejar de sorprenderse ante la tendencia occidental a privilegiar el "producto" mimético. La "imitación", la "obra", el "objeto literario", el *Kunstwerk* y hace poco el "texto" fascinan a los occidentales. En el espacio de una vida se pudo sostener que el objeto literario es autotélico, que la atención que se presta por una parte al autor y por otra al lector produce errores críticos, el genético y el afectivo, respectivamente. Recientemente, de lo que se ha tratado es de tener en cuenta (o de no tener en cuenta) la intención del autor o la recepción afectiva. Y que el texto es un "agente", un "sujeto" que puede realizar, exigir o hasta "experimentar placer sexual" (Roland Barthes, en Leitch, 1983, 106-107). Aquellos que han abrazado estos puntos de vista negarían sus vínculos con el peripatético Aristóteles. Pero las tesis que sostienen son evidentemente de la especie mimética. Asimismo, alguien familiarizado con las tesis miméticas no puede evitar que le afecten igualmente las preocupaciones de los partidarios de lo afectivo-expresivo por el autor y el lector. En los sistemas afectivo-expresivos, hay una tendencia lógica a asimilar al poeta y al que expresa lo lírico, a menos que haya pruebas directas de lo contrario, y lo que nosotros podríamos denominar "la invención narrativa" en japonés se designa *sakusha no kotoba* (las palabras del autor). Por una u otra razón, el inglés cotidiano asocia la ficción con el relato, y en particular con la novela. En realidad, el único género que es necesariamente de ficción es el drama. Podemos imaginar que lo que se desprende de esta observación explica por qué el drama tuvo una estima crítica tan tardía. Un drama-

turgo no sólo escribe a propósito de los demás, sino que debe silenciar su identidad personal en la obra de teatro. Además, lo que los chinos han valorado más es el amateurismo, en su mejor sentido etimológico, de manera que el público y el autor podían intercambiar de entrada y como expertos sus papeles de poeta y de público, capaces de hablarse tan artísticamente como en la prosa de M. Jourdain. Nadie sabe de cuántos ejemplos disponemos de un segundo poeta chino que responde a un primer poeta en el verso que éste le envía. Los riesgos de sentimentalismo y de espíritu de capilla son muy grandes. Los japoneses valoran la franca sinceridad espontánea más que cualquier otro pueblo al parecer. También parece que esto es así porque cada escritor pertenece a una escuela y ha de poner de manifiesto quiénes son sus condiscípulos. Una de las razones de la brevedad de la crítica china tiene que ver con que es *ex homine ad hominem*. Cuando uno se dirige a sus amigos, es poco cortés extenderse indefinidamente. Una concisión brillante es preferible a una elaboración concienzuda.

LA TEORIZACIÓN INTERCULTURAL CARGA CON EL DESCONOCIMIENTO DEL OTRO

Podríamos seguir adelante, pero la determinación de estos términos generales es clara. Podríamos incluso sugerir que los ejemplos que hemos dado tienen el encanto de la inocencia. No cabe duda de que hay otras determinaciones que son menos inocentes. La mayor parte de los estudios comparados occidentales se niegan a prestar atención a la literatura no occidental en su práctica institucional. Aquélla no existe o si existe no tiene importancia. No se trata en verdad de literatura. Es un atavismo vicioso del imperialismo y ha sido atacado con pasión bajo la etiqueta de "orientalismo" (Said, 1978). Aunque no todas las acusaciones son fundadas e incluso algunas de ellas exageran, sigue siendo obvio que Europa es culpable de falta de atención y de atención mal intencionada hacia las culturas del Oriente Medio. Europa o bien las ha descartado como si no merecieran atención alguna, o bien ha creado una imagen de lo "Oriental" que el imperialismo impuso a la cultura extranjera. Los entuertos difícilmente se limitan a la zona al este de los Urales y al norte del Mediterráneo. Las Américas ofrecen algunas analogías con lo anterior: en cierta medida, América Central y América del Sur son el Medio Oriente de América del Norte.

Tampoco los japoneses ni los chinos son inocentes. El Japón insular hace tiempo que respondió a la China continental, xenófoba y condescendiente, mediante la afirmación de la unidad y del valor de su cultura, que tan frecuentemente escuchamos en nuestros días. Y en el transcurso de la primera mitad del

siglo XX, Japón trató de imponer la "niponidad" en nombre de la "esfera de coprosperidad de Extremo Oriente" para llevar la contraria al imperialismo occidental. Este episodio decisivo sigue afianzado sin humor alguno en las memorias y a través de Asia oriental y sudoriental. Tampoco hay nada que dé risa en el Islam de hoy por el tratamiento —incluida la negligencia supersticiosa— que le reservan los herederos del cristianismo.

Hay signos de cambio. Algunos colegas de más edad, como Horst Frenz y René Étiemble, han recomendado y compartido puntos de vista más amplios. Hace veinte años, un libro como éste no hubiera incluido un capítulo sobre los estudios comparados interculturales. Algunos departamentos de literatura comparada contratan a especialistas de literaturas no europeas. Desdichadamente, las literaturas no occidentales generalmente son sólo las chinas y japonesas. Además, hasta hace muy poco existía una tendencia a relegar los estudios comparados no occidentales a un gueto que recibía el nombre de relaciones literarias Oriente-Occidente. Como se ha dicho, esto sólo caracteriza a la fase más reciente de dos literaturas: los estudios interculturales y la gran literatura occidental tanto como la oriental (es decir, no "occidental"). Sólo existirá una verdadera paridad intelectual cuando resulte natural que un especialista de las literaturas indias imparta un curso de introducción de estudios avanzados o el curso teórico en nuestras universidades, o cuando las sesiones dedicadas a la narratología se basen en la hipótesis de que cualquier decisión sería injustificada sin tener en cuenta el *Relato de Genji* y el *Viaje al oeste*.

Este día tardará en llegar y mucho antes de que llegue tenemos una dificultad equivalente que contemplar. Si admitimos que aquellos de nosotros con la mejor disposición están ya prevenidos por su educación y los demás factores de la aculturación, ¿cómo se pueden superar los prejuicios sin abandonar un cierto número de normas necesarias? Lo mismo que el escepticismo absoluto, el relativismo absoluto parece una contradicción en los términos. El problema no es más fácil de plantear que de resolver.[5] Algunos quisieran adscribirnos en torno a la *literatura*, desprovista de nacionalidad. La idea es utópica ya que lo que podría ser la literatura es un importante problema intercultural que los estudios intraculturales ocultan. Sólo llegaríamos a una literatura única y generalizada, si es que algún día esto sucede, trabajando en plural con la tesis de que los estudios comparatistas tienen por objeto las literaturas.[6]

[5] Fokkema, 1984, trata este conjunto de problemas de manera descriptiva y lógica, con la innovación de combinar con estas perspectivas un interés por los valores literarios como cuestión central.

[6] Debería quedar igualmente claro que cuando hablo de mímesis y de poética afectivo-expresiva, entiendo que existen de cada cual una multiplicidad de versiones de país a país y en varias épocas dentro de una misma cultura.

NO REDUCIR LO DIVERSO A LO MISMO

A nuestra lectura siempre aportaremos los prejuicios (*Vorurteile*) de los que habla Hans-Georg Gadamer (1982, 238-253). Su esperanza de una "fusión de horizontes", la reunión del sujeto occidental y del objeto oriental (o *viceversa*) parece fantasiosa. Pero podemos trabajar dialécticamente entre las literaturas con análisis múltiples en diferentes culturas, poniendo a prueba nuestros prejuicios al contacto con los fenómenos interculturales. Así pues, si bien las obras en prosa con frecuencia son objeto de estudio, la prosa como ritmo diferente de la poesía no ha sido suficientemente estudiada. Las sagas de Islandia y los romances medievales ingleses algunas veces se presentan en prosa y en verso. Al lado de la gama de obras chinas que van de la prosa pura a la poesía o analizadas éstas a la luz de las obras mixtas japonesas, las sagas y los romances (así como los antecedentes asiáticos) parece que están en condiciones de iluminar la cuestión. Sería necesario asimismo recordar que las literaturas de Asia oriental integran la historia en prosa a las obras líricas desde el inicio de los sistemas poéticos.

DENTRO DEL SISTEMA UNIVERSAL, LOS VACÍOS SE COMPENSAN CON LLENOS DONDEQUIERA

La presencia o la ausencia insospechada de fenómenos en las literaturas constituye un excelente punto de partida para la comparación intercultural. ¿Cuál es la importancia, por ejemplo, de la ausencia del drama en la Edad Media occidental hasta ya próximo el fin de la misma? Hay otras excepciones aparentes. Veamos algunos ejemplos: la naturaleza periférica de la prosa en el sánscrito y en las obras del Medio Oriente; la ausencia de *alegoresis* (a pesar de la presencia de la alegoría) en la literatura japonesa, en contraposición con la china y la occidental; el predominio de las composiciones escritas destinadas a ser leídas (además del drama) en Japón; la fusión radical de lo sagrado y lo profano en la literatura india; la tolerancia del humor en contextos constantes en una literatura más que en otra. Podríamos seguir la enumeración indefinidamente, pero los mencionados son los puntos fuertes del comparatismo intercultural (y hasta intracultural).

En la práctica, el mayor obstáculo al estudio intercultural es el prejuicio del provincianismo. Si uno de los problemas actuales del comparatismo consiste en no comparar, o hasta en no preguntarse qué es una comparación, los estudios interculturales hacen de esta necesidad algo acuciante. No pasará mucho

tiempo antes de que nuestros sucesores se pregunten por qué no hemos tratado de resolver estos problemas y cómo hemos podido pretender que somos verdaderos comparatistas sin materiales interculturales. Si llegado ese momento, alguien tuviera que leer este estudio, el estado primitivo, distante y avejentado de la disciplina le haría sonreír. Tenemos mucho por hacer para apresurar la llegada de esta época, tanto por razones intelectuales como por la integridad moral de la literatura comparada en calidad de ciencia humana.

TERCERA PARTE

TEXTO Y COMUNICACIÓN LITERARIA

12

El texto como estructura y construcción

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

1. OBSERVACIONES PRELIMINARES: LINGÜÍSTICA Y POÉTICA

Hay buenas razones para creer que la distinción entre el arte y el no arte se sitúa más allá de los límites de una investigación de las unidades estructurales del texto. Por esto, el análisis lingüístico no puede resolver los problemas del análisis textual, y la opinión según la cual "se puede considerar a la poética como parte integrante de la lingüística" (Jakobson, 1963, 210) se ha de rechazar por falsa e insuficiente objetividad histórica.

Sin duda alguna el investigador literario tiene una deuda con la estilística orientada al lenguaje, sobre todo en la medida en que aquélla le puede ayudar a darse cuenta de que ha de concentrarse en la interpretación de obras compuestas en su propia lengua materna y esto porque el investigador es víctima de una desventaja evidente cuando se ocupa de textos escritos en otras lenguas. No obstante, la hipótesis de trabajo de los estructuralistas, de acuerdo con la cual se puede subordinar la poética a la lingüística, se ha de rechazar, teniendo en cuenta la afirmación de los posestructuralistas de que la diferencia entre el lenguaje literario y el lenguaje no literario consiste más en su verdad que en su estructura. En suma, ningún análisis lingüístico puede decidir si un texto es una obra de arte literario. Sin adherirse a la distinción de lo artístico y lo no artístico, la semiótica contribuyó a definir el texto por oposición y por diferenciación de la noción de código o de sistema lingüístico. Se considera al texto como la realización de un sistema del que es la concreción material. El texto tiene un comienzo y un fin, así como una organización interior gracias a la que se transforma, en el nivel sintagmático, en una totalidad estructural. Lotman analizó el concepto de texto en términos 1] de expresión, 2] de delimitación, 3] de estructura (I. Lotman, 1973, 91-94).

En los decenios que siguieron a la segunda guerra mundial, la mayor parte de los analistas de textos literarios siguieron ciñéndose al principio de base que subyacía en los primeros estudios de los formalistas rusos; trataron de definir la literatura en términos de lingüística. La influencia creciente de la her-

menéutica alemana y de Bajtin, unidas a la reacción que se provocó contra el método de análisis textual de Jakobson, inaugurada por Michael Riffaterre (Riffaterre, 1971, 307-364), hizo que la poética llegara a ser más independiente de la lingüística estructural.

El cambio metodológico fue paralelo a una mutación de los centros de interés. La mayoría de los analistas del comienzo se concentraron en la lectura rigurosa de poemas líricos aparentemente de acuerdo con teóricos influyentes como Paul Valéry, Martin Heidegger, Gottfried Benn, o también el poeta húngaro Mihály Babits —crítico severo de Lukács y autor de una *Histoire de la littérature européenne* en dos volúmenes [1934-1935] (Babits, 1949)—, quien consideraba la poesía como la forma más elevada del arte verbal. Sin embargo, posteriormente, investigadores cada vez más numerosos se dedicaron al análisis de narraciones más largas y llegaron a darse cuenta de los límites de la estilística lingüística. Los métodos empleados en la lectura rigurosa de poemas breves no se podían utilizar para el análisis de textos en prosa narrada más extensos, como Bajtin sostuvo ya en un ensayo escrito en 1940-1941.

En el ensayo en cuestión, *De la préhistoire du discours romanesque*, el crítico ruso se proponía criticar cinco enfoques estilísticos diferentes: 1] el análisis de los elementos constituyentes textuales aislados (por ejemplo, las figuras o tropos); 2] "una descripción lingüística neutra del lenguaje del novelista"; 3] la definición de los elementos distintivos de un movimiento literario particular; 4] la sistematización de los giros estilísticos individuales de un escritor determinado, y 5] una investigación sobre la eficacia retórica de los procedimientos utilizados en una novela determinada (Bajtin, 1981, 42). Sin que lleguemos a aceptar las especulaciones algo problemáticas de Bajtin a propósito de la naturaleza carnavalesca de la novela, hay que darle crédito a su observación de que un analista estructuralista de textos literarios no podría ignorar la diferencia fundamental entre poemas líricos y ficción narrada. Puede resultar engañoso buscar metáforas en una obra que cuenta una historia, como también es engañoso desdeñar la naturaleza dialógica y estratificada del discurso de ficción e identificarla con el estilo individual de un autor, a la manera de Leo Spitzer (Spitzer, 1928).

Existen asimismo consideraciones históricas que acaban con la pertinencia de una segmentación lingüística del texto literario. Aquello que parece válido para el análisis de las "formas simples" (Jolles, 1930) de la cultura oral apenas lo es para la interpretación de las estructuras complejas de la cultura escrita. Permyakov nos dio una clasificación, sobre todo sintáctica, de los géneros orales (Permyakov, 1970), pero un acercamiento puramente gramatical a los géneros de la "gran cultura" no parece ser realizable. La razón de ello es de lo más simple. Un cuento de hadas no podría tener una *Wirkungsgeschichte*, en el

sentido en que la percepción de la estructura de una novela depende en mucho del conflicto entre tradiciones interpretativas diferentes y a veces hasta contradictorias.

Es bastante paradójico que esta diferencia también pueda ponernos en guardia frente a la sobreestimación de la distancia entre poética y lingüística. El lenguaje también es la encarnación de la Historia. Las significaciones son heredadas; las interpretaciones forman una tradición. "El proyecto de una obra de arte poética está vinculado a un camino trazado de antemano y que por sí mismo no podría formar un nuevo proyecto. Se trata de caminos trazados de antemano por el lenguaje" (Gadamer, 1983, 93).

En realidad, hay sorprendentes paralelos entre la hermenéutica de Gadamer y la interpretación del discurso de Bajtin. Los dos teóricos intentan resolver el problema de la tensión entre el ideal de una gramática universal y la hipótesis de la relatividad lingüística. A pesar de que atribuyen sistemas de valores diferentes a las diferentes lenguas, también insisten en sus interrelaciones. Lejos de negar la traducibilidad, afirman que se pueden concebir sistemas de creencias y de visiones del mundo que difieren de las nuestras. Una de las tesis fundamentales de la obra *Le marxisme et la philosophie du langage*, publicada bajo la autoría de V.N. Volochinov en 1929-1930 (Volochinov, 1977) —obra que tal vez haya sido escrita en parte por Bajtin—, declara que un enunciado lingüístico no puede ser definido sin tener en cuenta a su destinatario. La idea de Bajtin sobre la naturaleza dialógica del discurso podría ser compatible con la insistencia de Gadamer en el papel del intérprete en la comprensión.

Hace ya tiempo que Jespersen habló de algunas unidades gramaticales cuya significación dependía enteramente del contexto (Jespersen, 1922, 123-124). Bajtin y Gadamer, uno y otro, consideran que el contexto es una categoría mucho más amplia. No sólo pertenecen a ella los "embragues" ("deícticos" o "indicadores"), "elementos lingüísticos que hacen referencia a la instancia de la enunciación y a sus coordenadas temporales" (Greimas, Courtès, 1979, 86-87) —como "aquí", "ahora", "esto", "hoy", "yo", etc.—, sino también lo que queda no dicho en un enunciado. Hay que tomar esto en consideración cuando se trata de encontrar la inspiración en la lingüística para nuestra descripción hipotética de textos literarios.

Algunos consideran la teoría de los actos del lenguaje como una posible base para la clasificación de los textos literarios. No se puede negar que esta teoría puede representar un adelanto con respecto al análisis estructuralista anterior de los sistemas de signos en la medida en que nos permite reconocer la importancia del locutor y analizar la situación del discurso como parte integrante de la significación de todo enunciado verbal. No obstante, a la luz de la hermenéutica de Gadamer, hay que destacar que los actos de lenguaje dependen de

los locutores y de los auditores. Un acto de lenguaje es una petición, no sólo por la intención del locutor, sino también porque es reconocido como petición por un destinatario. Ningún lector puede olvidar su propia historicidad. La comprensión —que consiste en enterarse y en olvidar— sólo puede tener lugar por intermedio del lenguaje, medio de comunicación en el que el pasado y el presente, lo familiar y lo no familiar, se encuentran en estado de diálogo incesante. Los textos literarios no pueden existir más que en sus interpretaciones, que son los resultados de una interrelación entre un lenguaje interpretado y un lenguaje que interpreta.

Lo que precede es un principio que nos guiará y que mantendremos presente en el análisis de la estructura de los textos literarios que presentamos a continuación. Desde un punto de partida pragmático, yo empezaría por las unidades más pequeñas, más directamente observables que componen las estructuras de superficie y que se almacenan en la memoria a corto plazo, y me desplazaría hacia estructuras más profundas, más ocultas, que son menos accesibles a la percepción directa y se componen de partes más grandes y más complejas. En vez de intentar llegar a un examen exhaustivo, limitaré mi atención a tres campos en los que puedo contar con un sistema de conceptos relativamente establecido y homogéneo.

2. TROPOS Y FIGURAS: CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

Es bien sabido que los retóricos estudian las pequeñas unidades textuales desde hace unos dos mil quinientos años. Esto se puede considerar una ventaja y una desventaja. Por un lado, esta larga tradición ha hecho posible el desarrollo de un vocabulario más o menos aceptado generalmente; por otro, en este campo ha habido una fuerte tentación a considerar la literatura en términos de inmanencia. Algunos retóricos apenas se han preocupado del aspecto contextual de los tropos y de las figuras en general y han dejado de lado el elemento convencional de las metáforas en particular. Es muy posible que la investigación llevada a cabo en el terreno de las unidades textuales más pequeñas sea particularmente vulnerable a los peligros de una perspectiva no histórica.

No ha sido posible renovación alguna ante el desarrollo de la semántica moderna. Es posible que haya sido el artículo de Frege, ya célebre y con razón, "Über Sinn und Bedeutung" (1892) el que haya abierto el camino. La declaración de Sir Philip Sidney según la cual "el poeta no afirma nada, y por lo tanto nunca miente" (Sidney, 1963, 148), recibió un nuevo significado gracias a la hipótesis del investigador alemán de que la palabra Odisea no tiene *Bedeutung*

["significación"]. Si esto fuera así, la interpretación correcta de la metáfora podría tener una importancia crucial para la comprensión de la poesía lírica, puesto que "la estrategia del lenguaje propia de la poesía, es decir, de la producción del poema, parecería consistir en la constitución de un sentido que intercepta la referencia" (Ricœur, 1975, 280).

Huelga decir que la presencia o la ausencia de referente es un punto de litigio complicado que nos llevaría más allá de los límites de la poética. Éste no es el lugar para resolver problemas lingüísticos, estéticos, ontológicos y epistemológicos. Si la referencia es idéntica a aquello que resiste a la simbolización, hay que admitir que esto podría ser una cuestión de convención al menos en parte más que de saber si un lector piensa en términos de referencial mientras lee un texto. A modo de ejemplo: en el caso de una *Ich-Erzählung* en la que no se menciona al narrador, tengo que decidir si el texto es una autobiografía o una novela. En otras palabras, tengo que escoger una actitud receptora posible y atribuir una credibilidad cualquiera a la obra que trato de comprender.

El hecho de reconocer que el sentido se ha de distinguir de la referencia ha tardado mucho en ejercer una influencia en la teoría literaria. Aunque Peirce haya hablado de una relación triádica por la cual el signo, el objeto y el interpretante están estrechamente vinculados (Peirce, 1955, 99-100), y que más tarde, Ogden y Richards hayan distinguido el símbolo del pensamiento y del referente, y que sus concepciones hayan ofrecido la posibilidad de que algunos investigadores definieran la metáfora en tanto que proceso semántico, una especie de interrelación —más allá de los países anglófonos, la oposición saussuriana entre el "significado" y el "significante" ha incitado a los lingüistas a desarrollar una semántica que hace hincapié en las palabras más que en la sintaxis. Los términos de Hjelmslev "expresión" y "contenido" (Hjelmslev, 1968, 71-85) o también la distinción que hace Gombocz entre *név* [nombre] y *jelentés* [significación] (Gombocz, 1926) se podrían citar como ejemplos de una perspectiva diádica de la estructura de los signos. Los que compartían esta concepción tenían tendencia a interpretar la metáfora como un remplazo, una sustitución de una palabra por otra, y al hacerlo así seguían la tradición de los retóricos del periodo dominado por el clasicismo.

Es importante tener en mente cómo analiza un investigador la estructura de un texto literario, puesto que esta manera depende de su visión del lenguaje. Los retóricos de la época clásica caracterizaban al lenguaje de la poesía de "desviación". Uno de los puntos débiles de su teoría era que no podían dar nunca una definición satisfactoria de la norma de la que el lenguaje poético era una desviación. Según esta óptica, es comprensible que el fin principal de los representantes más destacados de "la nueva retórica", renovación crítica francesa que se sitúa a mediados del siglo XX y prolonga la tradición de Saussure, fuera

encontrar un remedio a esta carencia. Jean Cohen sugirió la prosa, la prosa escrita, y la prosa discursiva (científica) como puntos de partida posibles para una comparación (Cohen, 1966). La objeción que se le puede hacer y que impide aceptar esta proposición es que incluso las tres normas que acabamos de mencionar pueden ser consideradas desviaciones del lenguaje hablado. Ésta podría haber sido una de las razones que empujaron a Greimas a tratar de encontrar otra solución al problema. Desarrollando un metalenguaje muy propio de él, Greimas introdujo la distinción entre "sema" o "la unidad mínima de significación", y "semema", o "sentido particular de una palabra" (Greimas, 1966; Greimas, Courtès, 1979, 332, 334). Un grupo de investigadores belgas tomó prestados estos términos para la creación de un nuevo sistema de retórica basado en cuatro clases de figuras: "metaplasmas", "figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a la palabra", "metataxis", "figuras que actúan sobre la estructura de la frase", "metasememas", "figuras que reemplazan un semema por otro", y "metalogismos", "que modifican el valor lógico de la frase" (Grupo Mu, 1970, 33-34).

Hay alguna razón para creer que la primera pregunta a la que hay que responder antes de clasificar las figuras semánticas (tropos) es la siguiente: saber en qué medida las relaciones sintagmáticas que garantizan la continuidad de un texto son interrumpidas por las relaciones paradigmáticas, intertextuales. Según estos retóricos belgas, la continuidad del significado se basa en la intersección de dos enteros. Dicho de otra manera, la sinécdoque es el tropo fundamental, y "metáfora y metonimia se presentan como tropos complejos: [...] mientras que la metáfora se basa en una intersección, la relación entre los dos términos de la metonimia se efectúa *vía* un conjunto que engloba a ambos" (Grupo Mu, 1977, 49).

Debido a la importancia de las relaciones paradigmáticas en poesía, una obra literaria puede hacer alusión a otros textos con los que el lector está familiarizado. Michael Riffaterre ha denominado a estas correspondencias intertextuales hipogramas y las considera manifestaciones de la intersección de la semiosis y de la mímesis (Riffaterre, 1978, 23, 88-89). En otras palabras, el interpretante de un poema puede ser otro texto. Muchas veces las oscuridades desaparecen y los problemas de interpretación se pueden resolver, una vez que el texto que se oculta detrás ha sido descubierto. Hasta un no-sentido se puede vincular a la intertextualidad: es capaz de disimular una cita transformada por las reglas de la permutación.

Si esto es así, hay que reconocerle el mérito de ello a Saussure (Starobinski, 1971) y a los surrealistas, quienes afirman que hay palabras tras las palabras de un texto. En muchos casos, "la agramaticalidad" nos remite a la gramática de otra obra que nos es conocida. Muchas cosas dependen, por supuesto, del grado de familiaridad del lector con otros textos, pero en principio la intertextualidad puede reducir el carácter arbitrario de los signos. Esto puede suceder incluso en la prosa narrada, pero en menor medida que en la poesía lírica; ésta es la razón de que un poema breve lírico exija con mayor frecuencia lecturas reiteradas y estrictamente comparativas que lo que sería el caso con un fragmento de ficción narrada, escrito en prosa.

La discontinuidad, lo mismo que la continuidad —a la que se puede definir, con ánimo aristotélico, como "la posibilidad de divisar en el infinito una grandeza" (Ricœur, 1958, 84)— podrían ser consideradas un asunto de convención. Lo que parece inesperado en una primera lectura puede muy bien ser que se encuentre en el terreno de lo esperado en una relectura. Lejos de constituir una cualidad inherente al material del significante, la expectativa es una relación convencional entre significante y significado. En otras palabras, es el resultado de una experiencia histórica. Una metáfora sumamente original es inesperada y rompe la continuidad del texto, pero su aspecto extraño depende en mucho de la experiencia individual de la lectura. La oposición tan conocida entre el símbolo implícito y la alegoría didáctica puede interpretarse como una oposición entre dos clases de lectura.

Un sistema retórico "completo", como el que propuso el grupo belga de investigadores, puede resultar útil para la enseñanza con dos reservas a pesar de todo. En primer lugar, habría que considerar las figuras de la retórica como clases de fenómenos abiertos. En segundo lugar, es importante darse cuenta de que las metáforas no sólo rompen, sino que también crean la continuidad y esto depende de su función sintáctica. La clasificación sintáctica minuciosa que proporciona Christine Brooke-Rose indica que las metáforas son capaces de crear la continuidad sintagmática y paradigmática. A pesar de que una alegoría vincula un texto a otro, una metáfora verbal transforma la significación de las palabras que la rodean.

De lo que acabamos de decir se desprende que podemos considerar la metáfora como un fenómeno no sólo semántico sino también sintáctico. Searle habla de un vacío entre la significación de la frase y la del enunciado (Searle, 1979, 105). Tomando esta hipótesis como punto de partida, podemos definir la metáfora como una interacción entre un elemento comparable y un elemento comparado, una tensión influida por la interferencia entre una lectura compartida por los miembros de una comunidad y una decodificación individual, y una interacción similar entre una interpretación aceptada durante el periodo en el que fue escrito un texto determinado, por una parte, y por la otra, una comprensión posterior de la misma obra. Así pues, se pueden vincular varias connotaciones a la oposición abstracta entre continuidad y discontinuidad, entre lo que puede ser previsible y lo imprevisible.

Este tipo de conclusión está casi implícita en la perspectiva que tienen los investigadores belgas del texto poético, el cual puede ser considerado como una reinterpretación creadora de la retórica de Fontanier. Antes de Fontanier, ningún teórico había podido dar una respuesta satisfactoria a la pregunta de saber cuál era la relación entre reglas paradigmáticas y sintácticas, entre tropos y figuras: unos trataban los tropos como una subclase de las figuras, otros ponían los dos grupos de conceptos al mismo nivel. Fontanier fue el primero en sugerir superficies de colisión. Lo que es más, él empleó incluso los términos "exuberancia", "supresión" e "inversión", que se convirtieron en lo sucesivo en los conceptos clave del grupo belga, que distinguía entre "adjunción", "supresión" y "permutación". La originalidad de la teoría, cuyo contorno fue trazado por los miembros del *Centre d'Études Poétiques* de la Universidad de Lieja, consiste sobre todo en su principio rector según el cual los tropos y las figuras son manifestaciones de los aspectos semánticos y sintácticos de toda estructura verbal.

3. FIGURAS MORFOLÓGICAS Y SINTÁCTICAS

Lo inesperado es el resultado de uno de tres factores: adición (elaboración), elisión (omisión, supresión o fragmentación) y permutación (dislocación). Los tres pueden ser definidos en un nivel morfológico, en un nivel sintáctico y en un nivel semántico.

Debido a la falta relativa de complejidad, las figuras morfológicas no exigen ningún análisis detallado. La mayoría de ellas representa una variante de la adición. El acróstico, la rima, el neologismo, la *figura etymologica*, una cita en lengua extranjera, un homónimo, la permutación de los elementos del significante ("paronomasia"), y la mayor parte de los demás tipos de retruécano o de juego de palabras se pueden dar como ejemplos muy conocidos. Cuando se atrae la atención sobre una conexión oculta, o por lo menos no del todo aparente, entre dos elementos significados o más, éstos crean una tensión semántica. En el título de la novela de Robbe-Grillet *La jalousie*, por ejemplo, un significante se refiere a dos elementos significados, y quien conozca bien el libro sabrá que este homónimo ("antonomasia"), interferencia de dos significaciones, desempeña un papel importante en el texto.

Las figuras estudiadas por los retóricos son reglas que podríamos definir a modo de hipótesis como universales, de las que cualquier periodo histórico determinado tiene algunas accesibles. La mayoría de los movimientos literarios podrían caracterizarse por su preferencia por algunas de estas posibilidades.

El clasicismo de los siglos XVII y XVIII estuvo dominado por la elaboración sintáctica, a pesar de que la supresión de la puntuación ("parataxis"), que es posible que sea la forma más simple de omisión sintáctica, se convirtió en un elemento distintivo de la escritura de vanguardia. Sin embargo, sería un grave error atribuir todas las preferencias por ciertos tipos de figuras a cambios históricos. La estructura de las lenguas individuales desempeña asimismo un papel en la elección. Por esto, las leyes definidas por los retóricos no siempre son aplicables a textos escritos en lenguas que no pertenecen a la familia indoeuropea.

La previsibilidad es vulnerable a los cambios históricos. Podemos tener la impresión de que la elipsis es un elemento distintivo de la poesía romántica y de vanguardia, pero hemos de ser conscientes de nuestro prejuicio histórico: la sintaxis de los textos más antiguos nos parece más continua desde nuestro punto de vista porque su fragmentación ha perdido fuerza, de la misma manera que muchas de las metáforas hoy están muertas. Esto es válido para todo tipo de irregularidades sintácticas.

Como lo he destacado más arriba, es muy tentador desdeñar la Historia cuando se clasifica a las unidades textuales de menor dimensión. Así pues, es fácil hablar de tres clases de elaboración sintáctica: *a*] el paralelismo, es decir, la repetición de la relación entre diferentes elementos constitutivos; *b*] el engarce ("paréntesis" o "enclave"), que es la inserción de un tiempo y de un espacio ("cronotopo") dentro de otros; y *c*] estructuras lógicas basadas en un contraste ("antítesis"). Las dificultades empiezan cuando el que clasifica trata de tomar en consideración la reacción del lector. Si bien es cierto que las repeticiones en el verso célebre "Mañana, mañana y mañana", en *Macbeth*, hacen la frase más larga y más compleja, crean asimismo la impresión de un enunciado fragmentado que deja muchas cosas sin expresar.

Es tentador resolver esta contradicción sugiriendo que esta clase de ambigüedad es el resultado de la combinación de la elaboración sintáctica y de la repetición morfológica, como el empleo de las mismas conjunciones ("polisíndeton"), pero esto representaría una simplificación. El paralelismo y la complejidad pueden ir de la mano, pero esto también puede dar la impresión de que la frase está fragmentada, sobre todo si las unidades son breves, como en las secciones de *enumeratio* de los grandes poemas épicos, o también cuando los sinónimos se suceden y constituyen una figura que Fontanier denomina "mesátabola". Lo que cuenta es la interacción de las figuras más que las propias figuras. Un paralelismo no se basta a sí mismo, ni siquiera si sus unidades son extensas, ya que comporta una estructura abierta. En la mayoría de los casos, está aliado con la suspensión, forma de dislocación, y el resultado puede ser una *gradatio*, uno de los procedimientos de la retórica más utilizados. No exis-

te más que un caso en el que una acumulación, un catálogo o una lista, se puedan dejar abiertos, y es cuando se trata de un comentario amplificador inserto en un pasaje al que podría no estar ligado en el plano gramatical. Este tipo de paréntesis indica también la colisión de diferentes figuras, lo cual marca la transición del primero al segundo grupo de elaboración sintáctica y llena el vacío entre paralelismo y engarce.

Las digresiones implican los mismos grados que las estructuras paralelas y esto depende de la longitud de las unidades. Un epíteto no implica más de una palabra adicional; una aposición es una frase calificativa más larga; una comparación puede consistir en una frase entera, como la perífrasis o la circunlocución, aposición aun más desarrollada, de la que se ha dicho que era uno de los procedimientos favoritos de los poetas neoclásicos de los siglos XVII y XVIII.

No sería nada difícil clasificar las digresiones con base en la longitud de los paréntesis, pero una vez más las consideraciones históricas hacen que sean vulnerables las distinciones claramente definidas. La oposición entre lo que se considera el texto principal, y lo que se considera una digresión depende en mucho de factores culturales.

A excepción de textos cantados más que recitados, ningún enunciado verbal con valor artístico contiene elementos susceptibles de ser llamados expletivos en el sentido estricto de la palabra. En las obras escritas, no es para nada fácil decidir cuándo un paréntesis es realmente independiente de la construcción general del texto. Lo mismo sucede con las repeticiones inútiles (pleonasmo), puesto que el exceso es un concepto pragmático y, como tal, sujeto a cambios históricos. Si tomamos la previsibilidad en el sentido general del término, podemos considerarla como una característica indispensable de todas las convenciones. Lo que es más, podría ser una cualidad inherente a todo enunciado lingüístico. "Las limitaciones sintácticas de una lengua garantizan que, *en cierta medida,* sepamos ya lo que será dicho o escrito en una situación dada o también en un determinado momento de un discurso o de un texto" (Cherry, 1970, 118). No obstante, en un sentido más restringido, la redundancia puede tener funciones diferentes en el marco de diferentes convenciones genéricas. Algunos románticos, por ejemplo, asociaban lo lírico a la espontaneidad y al canto, y consideraban que la redundancia morfológica y sintáctica eran sus elementos distintivos. En los textos discursivos, y sobre todo en los didácticos, la repetición ayuda a comprender y puede reflejar el nivel intelectual del público para el que han sido escritos. En último lugar pero no menos importante, el pleonasmo puede ser una fuente de humor o de ironía, pero aun cuando éste sea el caso, se aplica el mismo principio: la redundancia no es una cualidad inherente a la estructura de la expresión; depende de la decisión de la comunidad interpretativa que una estructura aditiva sea "tautológica" o no.

Como la ironía es una de las cualidades menos "estables", es casi imposible encontrar una especie de paréntesis que esté siempre libre de ella. Una inserción que no parece corresponder al modelo principal es lo que se acerca más a una excepción de este tipo. Un ejemplo muy conocido es el apóstrofe, a menudo asociado a una abstracción personificada, y al que se puede considerar el elemento distintivo de las odas neoclásicas. No deja nunca de proporcionar el tono sublime adecuado a uno de los géneros con más prestigio en la jerarquía de los siglos XVII y XVIII. No obstante, esta falta de ambigüedad no caracteriza a las demás figuras aditivas que imitan la comunicación oral. Una exclamación inserta ("epifonema") puede socavar la primera significación del enunciado interrumpiéndolo. El tono mixto de los escritos épicos burlescos está estrechamente ligado al uso constante de correcciones y de "pensamientos *a posteriori*" ("perífrasis") que pueden recordarnos que la ironía siempre depende de la cultura y es el resultado del acuerdo del autor y del lector sobre algunas significaciones secundarias.

Éste no es el lugar para entablar una discusión sobre las definiciones posibles de la ironía, pero es probable que no esté fuera de lugar sugerir una estrecha relación entre la ironía y la intertextualidad. Podemos considerar la ironía como una estrategia interpretativa ya que la naturaleza intrínseca de una cita está en contradicción con la visión inmanente de la Obra literaria. A condición de dejar de lado las consecuencias de la actividad hermenéutica del lector, se podrían establecer distinciones útiles entre las diferentes formas de intertextualidad (Genette, 1982 *b*, 16), pero pudiera muy bien ser que algunos dudaran de la validez de una clasificación de este tipo porque en ella se ignoran las consideraciones históricas. Hasta el argumento de que la "transcontextualización" irónica es la que distingue la parodia del remedo (Hutcheon, 1985, 12) es algo engañoso porque la imitación de otra lengua o de otro estilo es casi seguro que *per se* constituye una fuente posible de ironía.

El concepto de ironía nos lleva a la difícil cuestión de saber o situar la línea de partición entre las figuras sintácticas y las figuras semánticas. Si bien es cierto que un paréntesis interrumpe el espacio y el tiempo del texto principal, la inserción empieza cuando el intérprete toma conciencia de una discontinuidad en la estructura sinecdóquica o metonímica y termina cuando se percibe un regreso a esta continuidad primera. El paréntesis o el engarce es un elemento recurrente de los textos discursivos y narrativos y conlleva implicaciones semánticas. Cuando un locutor o un ensayista interrumpe la linealidad de la argumentación, el público, o el lector, corre el riesgo de perder la fe en la teleología del proceso de razonamiento. En una narración, una interrupción puede tomar la forma de una transferencia del nivel de la historia al del discurso. En ambos casos, el destinatario tiene que decidir si la discontinuidad aparente no revela

una continuidad a un nivel más profundo o si no proporciona un indicio metafórico en relación con la significación del texto principal. La oscuridad de las baladas, por ejemplo, se puede deber al hecho de que el narrador interrumpe los comentarios que dan una nueva dimensión a la interpretación de la historia.

Las autocitas representan una clase especial de inserciones. Aquello que se ha denominado *abismar* (Gide, 1965, 41) y se ha descrito como un elemento característico del *nouveau roman* (Ricardou, 1973, 47-75) es una historia dentro de la historia que actúa como espejo. Su empleo como estrategia narrativa data de los tiempos más remotos y se utiliza con diferentes funciones. Aunque en las novelas de Robbe-Grillet llama la atención sobre la artificialidad tímida del texto e implica un elemento de jovialidad, en una *Traumnovelle* romántica puede indicar un contraste entre el espacio abierto del mundo de la imaginación y el espacio cerrado de "la realidad objetiva".

El paréntesis siempre ejerce una influencia sobre la estructura temporal. No sólo borra la distancia espacial y temporal, sino que también aminora el ritmo narrativo. Abismar y describir pueden hasta detener la narración. En realidad, la descripción es el resultado de la interacción de varias figuras. En una acumulación sinecdóquica se acumulan detalles temporales o espaciales. La descripción de un paisaje o de un personaje, un retrato —que combina la descripción del aspecto externo de una persona con una caracterización psicológica—, un "cuadro", más complejo, una descripción paralela —como la caracterización comparada de varias personas—, todo ello suspende la narración del relato, aun cuando la caracterización indirecta ("hipotiposis") está en el límite de la descripción de un proceso temporal y forma una transición entre la descripción y la narración, y como tal nos conduce más allá del terreno de las interrupciones.

Como es más fácil abrir un paréntesis que cerrarlo, los oradores que hablan en público y los ensayistas repiten con frecuencia el último segmento del texto principal después de un paréntesis antes de continuar aquél. Esta estrategia —denominada a veces "retroacción"— facilita el retorno a la continuidad primaria y puede hasta convencer al destinatario de que aquello que a primera vista parece una digresión, en realidad es parte integrante del desarrollo de la argumentación. Esta estrategia señala también una transición entre los paréntesis y las estructuras lógicas.

La figura más importante perteneciente a este tercer grupo de estructuras es la antítesis, que puede ofrecer el mismo amplio abanico de dimensiones que el paralelismo o el engarce. A veces, la antítesis apenas es algo más que un giro inesperado dentro de una frase; en otros casos, es una oposición entre dos unidades estructurales más extensas (estrofas, capítulos, etc.). El hecho de que todo diálogo implique un elemento de contraste indica claramente que la

antítesis posee simultáneamente los aspectos sintáctico y semántico y que es capaz de ejercer una influencia sobre la macroestructura semántica del texto, del mismo modo que el paréntesis puede funcionar como principio rector en el nivel de los cronotopos. La tesis y la antítesis también pueden sucederse dentro de un monólogo, y esto no sólo en obras de confesión como las autobiografías, los diarios íntimos o también los pasajes de una novela escritos desde el punto de vista del personaje, sino también en las obras líricas reflejadas.

No hay más que una forma de diálogo en la que la antítesis no es necesariamente aparente. A este diálogo podríamos llamarlo catequístico porque se emplea a menudo en los manuales y en la enseñanza. Su papel no podría ser más que de subordinación en obras de teatro o en novelas, pues "se dice después de los acontecimientos y no forma parte de éstos" (Hildick, 1968, 72-73) y carece de fuerza dramática. Se trata de un diálogo trunco en el sentido en que el papel de los participantes es restringido. Y no obstante, hasta en estos casos, existe una relación vagamente antitética entre el que plantea las preguntas y el que las contesta.

Las estructuras lógicas más francas son probablemente poco frecuentes en los textos aceptados como literarios. Las estructuras silogísticas se encuentran en los ensayos, pero me arriesgaría a emitir la hipótesis de que en las obras líricas meditativas, estas estructuras muchas veces están fragmentadas o dislocadas. Sea como sea, el aspecto semántico de las figuras lógicas puede ser más importante que su estructura sintáctica. Esto es cierto no sólo de la oposición y de la permutación entre categorías gramaticales (tiempos o personas) —como es el caso del presente de la narración o de una segunda persona que se dirige a sí misma—, sino también de figuras más complejas como el quiasma, al que puede definirse a la vez como una forma de fragmentación semántica y como un ejemplo de elaboración sintáctica.

4. LAS FIGURAS SEMÁNTICAS

Dado que es casi imposible definir la línea de partición entre las figuras y los tropos, existen buenas razones para suponer que cada figura sintáctica conlleva implicaciones semánticas y viceversa. La diferencia entre una suspensión, que es ante todo sintáctica, y un efecto retardado con carácter semántico, muchas veces apenas es perceptible. Como es más adecuado hablar de dos principios rectores del lenguaje poético que distinguir entre dos clases de figuras, es sólo en el nivel de las abstracciones donde se puede sostener que algunas figuras sintácticas adjudican varios significantes a un solo elemento significado, a pesar de que las figuras semánticas pueden relacionar varios términos signifi-

cados con un solo significante. Hay una manera en que las figuras semánticas se parecen a sus homólogas: unas y otras pueden perder su valor a base de ser muy utilizadas.

Lo mismo que las figuras sintácticas se pueden dividir en tres tipos ideales: dislocación ("permutación"), fragmentación ("supresión") y elaboración ("adjunción"), las figuras semánticas o "tropos" abarcan tres clases principales. En la sinécdoque, una especie está emparentada con un género; en una metáfora, dos especies, y en una metonimia, dos géneros están vinculados. El empleo de esta simple distinción tiene sus límites, pero puede recordarnos la importancia fundamental de la primera de las tres categorías. La metáfora, muchas veces denominada elemento indispensable de la poesía, puede ser considerada el resultado de dos operaciones sinecdóquicas. "Para construir una metáfora, hemos de acoplar dos sinécdoques complementarias que funcionan de manera exactamente inversa" (Grupo Mu, 1970, 108). La similaridad, que se encuentra en la base de la relación metafórica, es el resultado de una abstracción seguida de una concreción. Para comprender un ejemplo familiar, un hombre y una caña se pueden poner en relación con base en sus elementos comunes. El resultado es que se puede sentir una fusión y una tensión.

Dicho de otra manera, una metáfora implica un proceso de clasificación que se concentra en las partes comunes a dos enteros. También se la puede considerar una figura amplificadora, pero solamente si constituye una estructura *in praesentia*, es decir, si sus dos términos —el "tenor" y el "vehículo" (Richards, 1936)— están especificados. En cambio, si en el texto aparece sólo uno de los ingredientes, la metáfora parece entonces que está ligada a la omisión sintáctica. No obstante, antes de perder esta diferencia como punto de partida a fin de determinar distinciones suplementarias, hay que admitir que se trata de una abstracción, y como tal, su pertinencia es tan limitada como la validez de la oposición entre lo metafórico y lo literal. Es más bien a partir de su interacción que de su contraste como se crea la poesía.

La poesía no podría existir sin una dimensión oculta. La creación de obras nuevas está siempre condicionada de antemano por las tradiciones. Aquello que comparten escritores y lectores se revela en lo que no se cita más que como recuerdo ("alusión") en el texto. Todas las alusiones tienen un aspecto sinecdóquico: sólo se evocan algunos elementos de otra obra o también de un contexto cultural. A causa de la importancia de lo no dicho, las obras pueden funcionar como literatura sólo cuando el escritor y el lector comparten algunas convenciones. Como estas convenciones pueden pertenecer a comunidades más vastas o más reducidas, las alusiones pueden ser comprendidas por un público más grande o más pequeño. La literatura mundial es una ilusión. La mayoría de las alusiones contenidas en la antigua literatura china no son comprensibles

para los lectores europeos. Hasta las literaturas de Europa central —que recurren a las mismas tradiciones greco-latinas y cristianas que el mundo occidental— están llenas de alusiones a lo que se heredó de la ocupación turca y al legado cultural de la monarquía de los Habsburgo, lo cual hace que las obras escritas por escritores checos, croatas o húngaros sean inaccesibles en una gran medida a los lectores que no han recibido la misma formación cultural.

Aunque la sinécdoque sea una condición *sine qua non* de la descripción y de la escritura discursiva, cuyo fin es establecer una jerarquía de algunos conceptos, la estrategia de la *pars pro toto* subyacente a las referencias intertextuales puede evocar nuestro recuerdo y manifestar su presencia en otros géneros. Para citar algunos ejemplos al azar, hay una "sinécdoque particularizadora" en el "Padre Nuestro", tal como aparece esta oración en el Evangelio según san Mateo, porque en las palabras "El pan nuestro de cada día dánoslo hoy", la palabra "pan" significa "alimento"; mientras que todos los personajes, a los que el autor tiene la intención de convertir en "tipos", en obras de teatro y en novelas, tienen algo de la "sinécdoque generalizadora", sobre todo cuando llevan nombres como Mr. Allworthy (en *Tom Jones*), Mrs. Malaprop (en la comedia de Sheridan *The rivals*), Lovelace (es decir, *loveless*, en *Clarissa*), Bovary (emparentado con "bovino"). Puede ser que hasta los títulos pertenezcan a esta clase, sobre todo en las obras realistas del siglo XIX (*Le médecin de campagne*, *La femme de trente ans*, *La vieille fille*, *Wives and daughters*, *Fathers and children*, *Guerra y paz*, etc.).

La interacción de la sinécdoque y de la metáfora no tiene necesidad de ninguna demostración complementaria, pero queda aún por determinar cómo se relaciona la metonimia con los otros dos tropos principales. La definición de Dumarsais —"es un tropo que consiste en designar un objeto con el nombre de otro objeto, con el que tiene una relación más o menos directa, pero esto a pesar de que ambos objetos existen por separado el uno del otro, y no se considera para nada que formen un solo y mismo todo" (Dumarsais, Fontanier, 1967, vol. II, 87)— es un buen punto de partida porque indica que, en contraste con la metáfora, la metonimia establece un vínculo entre dos elementos sin intersección alguna entre sus constituyentes semánticos. El aspecto sinecdóquico es muy evidente porque "en la gestión metonímica el paso del término de partida (D) al término de llegada (A) se efectúa vía un término intermedio (I) que engloba A y D" (Grupo Mu, 1970, 117). Como la metonimia implica la contigüidad lógica, es una precondición indispensable de la narración y del teatro, aun cuando pueda desempeñar también un papel importante en las obras líricas meditativas.

Dado que he hecho varias observaciones de paso con respecto al tema de un vínculo posible entre el funcionamiento de algunas unidades estructurales de

menor dimensión y las macroestructuras, a las que generalmente se conoce con el nombre de géneros, ya es hora de sacar algunas conclusiones de estas observaciones.

La primera pregunta que hay que plantearse es la de saber si es verdad que, en una novela, las metáforas sólo pueden desempeñar un papel secundario, en tanto que las conjuntivas, que señalan los supuestos y las consecuencias, así como los pronombres y las omisiones que apuntan al "tema", son de una importancia primordial. En otras palabras, hemos de decidir en qué medida es cierto que las operaciones metonímicas subtienden las estructuras narrativas.

En cuanto aceptamos la tesis de que "una definición de la poesía no puede decidir más que lo que ésta tendría que ser, y no lo que es y era en la realidad; de otro modo, esta definición se reduciría a su expresión más simple: la Poesía es lo que así se ha denominado en cualquier momento y en cualquier lugar" (Schlegel, 1980, 206), ya no podemos proporcionar ninguna respuesta simple a la pregunta que acabamos de plantear. Si la "literaturidad" no es una esencia inmanente cualquiera, sino más bien un concepto pragmático, lo mismo sucede con las macroestructuras que se han asociado a los términos *genera* y *species*, "géneros" y "modos" (Frye, 1966), o "modos" y "géneros" (Genette, 1979). Habría que definirlos no sólo con base en procedimientos estructurales, sino también con base en hábitos de lectura ("horizontes de expectativa"), con base en la relación existente entre el texto y el destinatario. Aunque las convenciones sean acuerdos —el escritor se atiene a que el lector respeta ciertas reglas—, sucede a menudo que los lectores no reaccionan de acuerdo con las expectativas. No obstante, es importante insistir en que cuando los lectores rechazan un acuerdo, se adaptan (consciente o inconscientemente) a las reglas de otra convención cualquiera. Según esta óptica, no es en modo alguno absurdo indicar que el mismo texto puede pertenecer a géneros diferentes y a épocas diferentes.

Los géneros son también instituciones sociales y, como tales, dependen de otras instituciones sociales. Cuando nos decidimos en favor de uno u otro enfoque del texto, sufrimos la influencia de factores como la educación, la literatura secundaria y la industria editorial. Si queremos definir los géneros, hemos de evitar "la ilusión de eternidad", "la del nacimiento del género", y hasta la de un corpus cerrado (Lejeune, 1975, 313, 317, 325) y no deberíamos olvidar las limitaciones inherentes a nuestra propia perspectiva histórica.

Con estas reservas, que tengo en cuenta, todo lo que puedo decir es que, a finales del siglo XX, el verso lírico, la ficción en prosa y la obra teatral son los géneros que la mayoría de la gente acepta como literatura. En este breve análisis de los elementos estructurales del texto, no puedo decir gran cosa sobre el tercero de estos géneros pues ningún tratamiento de la obra teatral puede ignorar la dependencia de éste del teatro, en el que se utilizan sistemas de signos que difieren del lenguaje. En cuanto a la relación entre los otros dos géneros, si es cierto que la literaturidad es por lo menos en parte asunto de convención, tiene que suceder lo mismo con la distinción entre lo lírico y lo narrativo; son comunidades interpretativas las que deciden si un texto dado pertenece a éste o aquél. Y por esto no resulta nada fácil decir cómo se vincula el análisis estructural de la obra lírica con el de la narración.

Aunque por lo general se piensa que un poema lírico es una obra más breve que una obra narrada, y que por lo tanto podría ser posible que en el poema las que tienen una importancia primordial son las unidades estructurales más pequeñas mientras que, en la obra narrada, las importantes son las unidades estructurales de mayor extensión, es una conclusión exagerada proclamar que "la narración es una estructura profunda independiente de su *vehículo*" (Chatman, 1981 *a*, 117) o en otros términos, que hay "en cada relato, sea cual sea su medio de representación, un segmento que en su estructura es *puramente* narrativo, independiente de este medio de comunicación" (Chatman, 1981 *b*, 260). Se puede hacer una distinción entre relato y acto de lenguaje narrativo si se los considera como abstracciones con valor heurístico, pero yo no podría aceptar la tesis de que en el análisis de la narración "hemos de distinguir entre el discurso y su manifestación material —por las palabras, los dibujos y qué sé yo qué más" (Chatman, 1978, 23-24), pues en el sentido en que utilizo el término narración ésta implica la comunicación verbal.

En las páginas que siguen la narración está considerada como una macroestructura estrechamente vinculada al concepto del narrador de una historia cuyo medio de comunicación es el lenguaje. En otras palabras, empleo el término en un sentido limitado, y presumo que no podría haber películas, pinturas, música o ballet narrativos. Como la significación de dos metáforas diferentes no puede ser idéntica, asimismo una sola y misma historia no puede ser contada de varias maneras diferentes. La metáfora y la intriga son ambas construcciones de ficción y esto puede servir de base para una comparación entre la poesía lírica y la ficción narrada. "En la metáfora, la innovación semántica consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica por medio de una atribución impertinente [...]. En el relato, la innovación semántica consiste en la invención de una intriga, que también es una obra de síntesis: en virtud de la intriga, se reúnen fines, causas y azares en la unidad temporal de una acción total y completa. Es esta *síntesis de lo heterogéneo* la que acerca el relato a la metáfora" (Ricœur, 1983, 11). En suma, las pretensiones de verdad de la metáfora y de la intriga son comparables y esta analogía puede ayudarnos a ver el vínculo entre ambos géneros.

La metonimia y la sinécdoque no están en modo alguno ausentes de la poesía lírica, pero el papel que desempeñan es secundario. En cambio, la narra-

ción no podría existir sin operaciones metonímicas porque la expectativa y la memoria son mucho más importantes en la interpretación de la narración que en la de la obra lírica. Esto no significa para nada que los otros dos tropos principales no puedan cumplir una función secundaria en la narración; se ha destacado que, en Michelet, la escritura romántica de la Historia revela una tendencia a la metáfora, mientras que Ranke, más positivista, tenía perdilección por la configuración sinecdóquica (White, 1973, 160, 177). La referencia a los historiadores es plenamente intencional puesto que las estructuras narrativas caracterizan a las obras de historiografía y a las de ficción narrativa. La oposición que algunos teóricos establecen entre ambos géneros se basa en la hipótesis injustificable de que "la ficción es fabricada y el hecho se encuentra" (Goodman, 1978, 91). El origen de esta falsa premisa se puede encontrar remontándonos hasta el racionalismo excesivo de algunos filósofos de la historia, del siglo de las Luces (por ejemplo, Bayle o Voltaire), y en algunos positivistas, si bien se encuentra incluso en algunos teóricos del siglo XX, dentro del contraste entre formas "discursivas" y formas "presentativas", a modo de ejemplo (Langer, 1971, 79-102).

Las características generales de las obras con estructura narrativa hacen que estas oposiciones sean cuestionables. Todos los textos que cuentan una historia poseen una estructura de superficie sintagmática, una red de relaciones temporales y causales, así como una estructura paradigmática consistente en relaciones lógicas tales como la antítesis. En resumen, la coherencia de la intriga se basa en principios a la vez temporales y lógicos.

Aristóteles consideraba que la narración de un relato era creíble ("verosímil") si la intriga no era episódica sino que, por el contrario, los acontecimientos narrados se sucedían siguiendo el juego de *la causa y del efecto* (Aristóteles, 1963, 41). Este criterio puede aplicarse tanto a la historiografía como a la ficción narrativa. La interpretación de la causalidad es, naturalmente, variable: depende de normas aceptadas en una comunidad determinada. En consecuencia, un mismo texto puede ser considerado más o menos creíble en diferentes periodos y en culturas diferentes. La causalidad depende de la elección e implica también la evaluación y la generalización. Por esto la sinécdoque puede desempeñar un papel secundario importante en la narración.

5. CRONOTOPOS

Con ciertas reservas, se puede aceptar la idea de que relato y proceso temporal están vinculados. La razón de ello es que en la narración oral, tanto como en la

escrita, la relación entre el tiempo ficticio y el tiempo no ficticio desempeña un papel más importante que la relación entre el espacio ficticio y el espacio no ficticio. Si bien es exacto que el aspecto espacial de "la escritura", de la lectura (o de la audición), de la historia, así como del acto del discurso narrativo, dependen mucho del tiempo, es también cierto que, al menos en parte, las relaciones temporales de una obra de historia o de una novela son percibidas por el lector como configuraciones espaciales. Por muy exagerado que pueda parecer sostener que el texto narrativo "en tanto que texto no posee ninguna otra temporalidad que la que él hace derivar metonímicamente del proceso de su lectura", y que se trata de una conclusión forzada la afirmación de que las discusiones sobre el tiempo textual "en realidad se refieren a la disposición lineal (espacial) de segmentos lingüísticos en el continuo que forma el texto" (Rimmon-Kenan, 1983, 44), ciertamente es verdad que hay algunos aspectos del tiempo narrativo que son percibidos como relaciones espaciales. El ritmo narrativo, por ejemplo, es función de la longitud del pasaje consagrado a un intervalo de tiempo dado. Debido a estas interacciones, es conveniente aceptar el concepto de cronotopo, que fue introducido por Bajtin (Bajtin, 1975).

En el acto de narrar pueden existir manifestaciones de temporalidad directas e indirectas, puesto que el narrador está en condiciones de establecer conexiones ante todo temporales, causales o modales entre los acontecimientos que narra. La determinación causal de la historia puede asimismo sugerir la teleología. No se podría sostener sin caer en la exageración que la teleología es siempre preponderante dentro de la intriga. La novela cortés de episodios, la picaresca, el "segmento de vida" naturalista o también la novela del *stream of consciousness* parece que están menos vinculadas a esta teleología que los *Bildungsromane* románticos o que las novelas realistas. La teleología del acto de lenguaje narrativo se supone, no obstante, que es una de las reglas que cambian menos, y tal vez sea así por el acto de reflexión que constituye la lectura. Es obvio que se podría mantener que *Finnegans Wake* o también *Le chiendent*, la primera novela de Queneau, son de forma circular y exigen una lectura circular, pero la estructura de estas novelas bien podría ser que fuera excepcional y hasta donde yo sé una lectura circular no se ha convertido todavía en una costumbre arraigada en la cultura que sea.

Sería cómodo introducir especies de clasificación cuando se examina el tiempo narrativo. Por una parte, se puede distinguir entre la temporalidad que no se expresa verbalmente y la que sí se expresa así, abiertamente o de manera oculta, con ayuda de categorías gramaticales. Por otra parte, se pueden distinguir los aspectos cronológicos, de duración e iterativos de la lectura, de la escritura, de la historia y del acto de lenguaje narrativo. En la historia, el punto

de referencia es el tiempo presente del personaje, mientras que en el acto narrativo, es el tiempo presente del narrador.

Lo mismo que la interpretación de la causalidad, la concepción del tiempo depende de factores culturales y psicológicos. Todos tenemos nuestro propio sentido individual de la temporalidad. Y no obstante, se pueden sacar algunas conclusiones generales del tratamiento del tiempo en los textos literarios. Desde hace aproximadamente cien años, se hace cada vez más hincapié en la psicología de los personajes y esto ha llevado a un ritmo narrativo más lento. *Ulysses* tiene varios cientos de páginas, pero cuenta la historia de un sólo día; en cuanto a los "acontecimientos" de *L'agrandissement* de Claude Mauriac (1963), novela de doscientas páginas, éstos no duran más de dos minutos. El uso de diferentes puntos de vista puede implicar varias interpretaciones del mismo incidente: al lector de *Absalom, Absalom!*, de Faulkner, se le cuenta la muerte de Charles Bon no menos de treinta y nueve veces. El analista del tiempo narrativo puede definir características no sólo históricas sino también genéricas. Para dar un ejemplo, el *Lebensbild*, género muy cercano al realismo, es una forma de lo que Gérard Genette ha llamado "relato iterativo" (Genette, 1972, 148).

Cualquiera de las posibilidades narrativas que acabamos de mencionar puede tener una importancia fundamental para el intérprete de una obra. Se ha escrito mucho sobre los anacronismos, los flashbacks y las anticipaciones, la tensión entre la cronología de los acontecimientos y el orden en que se relatan. Iniciar un relato *in medias res* es una tradición varias veces milenaria. En muchos casos, el texto empieza más tarde que el comienzo y antes que el fin del relato. Cuando el principio y el fin del relato están señalados (por ejemplo, el nacimiento y la muerte del protagonista, el comienzo y el fin de un proceso teleológico) por elementos temáticos, mientras que el principio y el fin de la narración están marcados por mecanismos formales ("Érase una vez...", "Y heme aquí llegado al fin de mi relato"), es relativamente fácil separar el tiempo de la narración de el del acto de lenguaje narrativo.

Ya sea que el tiempo no esté marcado gramaticalmente, o lo esté directa o indirectamente, nunca hemos de perder de vista que la temporalidad narrativa y la imaginaria están entrelazadas. No hay razón alguna para que las semanas no tengan dos domingos en una novela, puesto que en ficción los tiempos de los verbos sólo tienen valor por las relaciones mutuas entre ellos. Las últimas palabras de *Molloy*, de Beckett, pueden servirnos de ilustración: "Es medianoche. La lluvia golpea los vidrios. No era medianoche. No llovía." Aquello que a veces llamamos el presente de la narración nos proporciona otra ilustración del fenómeno: si se cuenta una historia en presente, el interlocutor concluirá con toda naturalidad que la historia que se está contando se ha de situar en el pasado. Claro que hay que desconfiar de las generalizaciones fáciles ya que los aspectos temporales de la lectura bien puede ser que compliquen aún más los problemas. Si existe algo como un subgénero llamado novela histórica, los que tratan de definirlo han de tomar en cuenta no sólo la distancia que separa el momento de la acción del de la narración, sino también el abismo, que va ahondándose siempre más, entre el momento de la composición y el de la lectura. Como ya hemos indicado, el mismo texto puede cambiar de carácter genérico con las circunstancias. Es posible que hasta *1984* haya cambiado de estatuto una vez pasado este año.

Sea como sea, el relato sólo sabe de modelos ficticios de temporalidad. El tiempo narrativo es un sistema de signos, una convención, como la perspectiva en pintura. Dado que la literatura crea una ilusión mimética pero constituye al mismo tiempo un fenómeno textual, lo mismo sucede con las obras narrativas: la historia es una serie consecutiva de acontecimientos, pero la narración es un enunciado lingüístico. Las formas verbales y los adverbios que se puede encontrar en el texto de una obra literaria parecen embragues en la medida en que sólo tienen pertinencia en el marco de los valores temporales del texto. La historia de *Wuthering Heights* no fue deformada, dislocada, ni siquiera transformada por Nelly Dean y Lockwood, sino que en este caso se trata de una abstracción que el lector efectúa. Roland Barthes ha hablado de textos que son "legibles" y "escribibles" (Barthes, 1970); él hizo una distinción entre "textos de placer" y "textos de goce" (Barthes, 1973). Jean Ricardou, por su parte, expresó la idea de que las obras literarias crean ya sea una "ilusión naturalista", ya sea una "ilusión literal" (Ricardou, 1971, 35-36), y que, por lo tanto, había novelas miméticas y novelas textuales, novelas de la representación y novelas de la antirrepresentación, novelas de la reproducción y novelas de la producción. Yo preferiría pensar en términos de modos de lectura históricamente diferentes. Puede suceder que el sistema semiótico de un texto no le resulte familiar al lector y que los significantes oculten a los significados. En el caso contrario, alguien ha asimilado tan bien un cierto sistema semiótico que los significantes le son casi transparentes. En otras palabras, la originalidad o la novedad consisten en una negación de una cierta red de expectativas que han sido construidas como parte integrante del proceso de lectura.

Es bien sabido que el canal del que disponemos para recibir los datos sensoriales es relativamente angosto, y que el ritmo al que podemos absorberlos es más bien moderado. No podemos percibir demasiados fenómenos simultáneos y por esto es necesario que la información nos llegue de manera sucesiva. Percibimos el tiempo sobre la base de la información que entra; tenemos el sentimiento de la brevedad si los datos se suceden rápidamente, y de una larga duración si lo hacen lentamente. Esto es lo que forma la base del ritmo narrativo. Si se tiene la impresión de que no se siente el tempo ni como rápido ni como

lento o, en otros términos, si las duraciones de la historia y de la narración parece que coinciden, el lector puede tener la impresión de que es el testigo de una escena. La omisión ("elipsis") puede ser considerada una forma extrema de aceleración, a pesar de que una descripción estática puede representar el tempo lo más lento posible. Entre estos dos polos existe una amplia gama de ritmos posibles, pero no habría que olvidar que el sentido del transcurso del tiempo del lector desempeña un papel tan importante en materia de opinión sobre el ritmo narrativo que los cronotopos dependen en gran medida de los modos de recepción. No es sólo el cálculo que tenemos del tiempo transcurrido lo que está definido por nuestra cultura, nuestra época y los factores psicológicos, sino que también la interpretación de toda obra narrativa está influida por la concepción que el lector se forja del relato, por la competencia narrativa que forma un sistema de referencia que da la posibilidad de comparar diversas obras.

Cuando se habla de cronotopos de la lectura no se puede evitar las complejidades de la intertextualidad. En primer lugar, tendríamos que reconocer que este término tan de moda ha sido utilizado de dos maneras muy diferentes. Para Riffaterre (Riffaterre, 1978) o Genette (Genette, 1982 *b*), quiere decir el círculo que forma las obras citadas, parafraseadas, transformadas o a las que se hace referencia en un texto determinado. Esta aproximación inmanente puede formar un contraste con la interpretación, orientada hacia el lector, que da Barthes en *Le plaisir du texte* (Barthes, 1973). Estas dos orientaciones están representadas por algunos otros teóricos. No forma parte de mis intenciones entrar aquí en detalles; lo que quiero es indicar que ambas concepciones de la intertextualidad pueden conllevar implicaciones hermenéuticas. Si se hace remontar el mensaje de un texto hasta la intención de su autor, se vincula la intertextualidad a la cita. Si se acepta la idea de que el presente puede tener una influencia sobre la interpretación del pasado y que es el autor quien crea la significación al menos parcialmente, se permite que cualquier texto lea a cualquier otro, a la manera en que Derrida interpretó el poema inconcluso de Shelley *The triumph of life* como una especie de comentario a *L'arrêt de mort* de Blanchot (Bloom, de Man, Derrida, Hartman, Miller, 1979).

Casi no es necesario insistir aquí en que no sólo hablo de dos especies de hermenéutica, sino también de dos acercamientos diferentes de la literatura comparada. Lo que trato de demostrar es muy simple: el analista de la temporalidad narrativa no puede desdeñar las convenciones interpretativas y tiene que aceptar por lo tanto una concepción de intertextualidad históricamente controlada y orientada al lector. Esto podría significar que las lecturas interculturales, en traducción o en lengua extranjera, sean susceptibles de minar las interpretaciones establecidas y que tengan que ser aceptadas como una forma de comunicación internacional en literatura.

La investigación de los cronotopos de la lectura puede suscitar dificultades y problemas no sólo teóricos, sino también prácticos. Hasta donde yo sé, éste es un terreno no explorado todavía en gran parte. Ésta es la razón de que sólo pueda dar indicaciones sobre algunas hipótesis arriesgadas. Es probable que una primera lectura tenga tendencia a ser lineal e implique una memoria con sentido único. Rectificamos constantemente nuestra decisiones interpretativas a la luz de la información que entra. Esto es particularmente evidente cuando se trata de cómo construimos un personaje sobre la base de rasgos de personalidad que están dispersos a través del texto. A lo largo de nuestro primer contacto con el texto, a medida que avanza la lectura, ésta está cada vez más influida por una visión retrospectiva. Si a esta primera decodificación le sigue una segunda lectura también lineal, nuestra atención puede variar de manera radical. El recuerdo con doble sentido se vuelve preponderante y a veces nos hace dudar de que sea indispensable releer cada pasaje en el orden consecutivo. En nuestro primer contacto con el texto, podemos leerlo a un ritmo relativamente constante, a pesar de que en la relectura este ritmo manifiesta con frecuencia grandes variaciones puesto que las diferentes partes no retienen nuestra atención en la misma medida. Puede suceder incluso que nos saltemos algunos detalles, consciente o inconscientemente, y que leamos otros más lentamente que la primera vez, todo depende de cuánto nos parece todavía inexplorado en un pasaje. Está fuera de duda que, en este tipo de momentos, las intermitencias del recuerdo dependen todavía parcialmente de las particularidades individuales.

Una relectura hace avanzar en medida significativa el proceso por el que la información se transforma en experiencia. En una primera lectura, reconocemos de manera bastante inconsciente estructuras basadas en analogías y repeticiones internas. En la relectura, abordamos la obra en virtud de hipótesis ya forjadas. Es posible que estemos menos abiertos a una revisión de las interpretaciones que nos hemos formado anteriormente porque la atención prestada al desarrollo del texto es sustituida cada vez más por hipótesis sobre la estructura y la significación del conjunto de la obra.

Al menos en cierta medida, saber si un texto exige ser releído varias veces es una cuestión de género. Las formas relativamente cercanas a las "formas simples" de la cultura oral, como el proverbio, la adivinanza, el cuento de hadas, el caso, la leyenda, la saga, el mito, etc., prácticamente no necesitan una nueva interpretación. Cuando acabamos de leer una novela policiaca, es muy raro que volvamos a empezar su lectura, a no ser que la novela en concreto rebase las pretensiones comunes del género. No obstante, para evitar un malentendido, hemos de insistir que lo que enfrentamos en este caso son diferencias de grado. Por un lado, la mayoría de los textos con estructuras narrativas

se vinculan con las formas simples de la cultura oral, y por el otro, puede haber formas escritas de narración que exijan más relectura que los versos de circunstancia.

Se ha dicho que el espacio narrativo está subordinado al tiempo. Esta tesis es de fácil demostración. Los deícticos, llamados *shifters*, *embrayeurs* o *débrayeurs* (Jespersen, 1922; Jakobson, 1957; Jakobson, 1963, 176-196; Greimas, Courtès, 1979, 81), organizan simultáneamente el tiempo y el espacio del acto de narración en torno al locutor. El tiempo y el espacio del acto de lenguaje narrativo, así como la misma historia, están marcados por contrastes entre "yo/tú" y "él/ella", "aquí" y "allí", "ahora" y "entonces", "hoy" y "aquel día", "ayer" y "anteayer", "mañana" y "pasado mañana", "esto" y "aquello". El montaje es el resultado de una interacción entre la cronología de la narración y el espacio del relato. El paso del segundo plano al primer plano —de un espacio extenso a un espacio más restringido (una escena fuera de un edificio, en la que se mezclan numerosos personajes, seguida de una escena íntima dentro del edificio) o también lo mismo pero en sentido inverso, mecanismo característico del realismo del siglo XIX, el cual muchas veces implica el paso de un ritmo rápido a un ritmo lento o a una narración prolongada (la presentación de escenas de la vida de provincia, que ponen de relieve algunos elementos muy difundidos de la vida de una comunidad más o menos cerrada)—, y también la descripción de un movimiento que va por delante (el narrador que sigue las huellas del periplo de un viajero), pueden crear la ilusión de continuidad. Un montaje arbitrario en apariencia (que el narrador no trata de justificar) o también el engarce con otro espacio (una historia dentro de la historia, o una *mise en abyme*), interrumpen no obstante el acto narrativo, a pesar de que la presentación sucesiva de acontecimientos simultáneos (a modo de ejemplo, dos personajes se dicen adiós y el narrador sigue a uno de ellos para volver más tarde al otro) puede contener elementos continuos y discontinuos a la vez.

La continuidad y la discontinuidad se presentan al lector bajo la forma de lo previsible y lo imprevisible. En general, lo previsible acelera la lectura, mientras que lo imprevisible la aminora, pero hay que recordar que una interrupción puede revelar una continuidad a un nivel más profundo, como se ha indicado más arriba. Podemos atribuir lo previsible a los conocimientos comunes al escritor y al lector, a la conciencia de una tradición avalada por una comunidad dada. Uno de los factores responsables de los cambios en historia literaria podría ser la reevaluación de lo previsible. Además, lo previsible depende también de la frecuencia de la lectura, y esto tiene una significación particular en las obras narrativas. Interpretamos el principio de un relato de manera completamente diferente si sabemos de antemano cómo va a terminar la historia. El espacio de lectura sufre cambios significativos en la relectura:

algunas de las repeticiones que crean, que informan la estructura de la novela, sólo surgirán cuando nuestro recuerdo trabaje en doble sentido, es decir, cuando podamos acordarnos de las partes ulteriores mientras estamos leyendo pasajes anteriores.

La relectura hace los textos más previsibles. No obstante, me atrevería a formular la hipótesis de que en las obras de ficción habrá siempre elementos de discontinuidad. Estoy de acuerdo con Pierre Macherey (Macherey, 1966, 103) y Karlheinz Stierle (Stierle, 1980, 102-103) en que Eco, Iser y hasta Ingarden tal vez hayan sido injustos con las implicaciones de las interrupciones textuales. Las lagunas, vinculadas con la indeterminación, no deben ser colmadas por el lector en su totalidad. Aquello que no está específicamente enunciado no representa siempre una pérdida provisional que pueda o que deba compensarse; podría muy bien tratarse de una ausencia calculada. El intérprete de *The wings of the dove* tendría que aceptar que la naturaleza de la enfermedad de Milly Theale está destinada a permanecer ignota, así como el lector de *Le voyeur* no debería tratar de dar una respuesta a la pregunta de saber qué hizo Mathias durante la hora que falta en su empleo del tiempo. Estos vacíos no difieren de la indeterminación que caracteriza el final de muchas novelas.

Aunque la relectura no pueda llenar todos los espacios vacíos y todas las interrupciones de la información en una narración, nos vuelve con seguridad más abiertos a asociaciones intertextuales y esto puede resultar en otra especie de indeterminación. Una segunda lectura con frecuencia es más personal porque el sistema de referencia más vasto que se ha utilizado, la biblioteca imaginaria en cada uno de nosotros, varía de un individuo a otro. Nadie ha leído exactamente las mismas obras que otra persona. Es muy difícil decidir qué otros textos serían útiles para una interpretación correcta de una determinada obra literaria. Si no asociamos la significación de la obra a la intención de su autor y si no tratamos de separar al lector de su propia posición en el tiempo y en la historia, hemos de considerar la interpretación como una fusión de horizontes, una interacción entre el pasado y el presente. Esto implica que la intertextualidad sea un campo de referencia vasto. Hay un solo factor que limita este campo: la tradición lingüística compartida entre el autor y el lector.

6. PUNTO DE VISTA Y SITUACIÓN DEL DISCURSO

Además de los cronotopos, hay otros dos principios estructurales que funcionan en la creación de una intriga. Ambos dependen el uno del otro, como dependen el tiempo y el espacio. Ningún especialista ha superado a Gérard

Genette en la aclaración de este segundo par de conceptos. La distinción fundamental de Genette es entre el "modo" de narración del relato y la "voz" narrativa (Genette, 1972, 183-267). El primero de estos conceptos abarca la "perspectiva" o "focalización" y la "distancia" narrativa. Este concepto es casi idéntico a aquel que los críticos ingleses y norteamericanos, siguiendo la tradición iniciada por Henry James, describen como el "punto de vista". La complejidad de las relaciones entre los personajes de una obra narrativa está producida por la tensión entre estos dos factores. En *Great expectations*, la penúltima novela terminada de Dickens, por ejemplo, el adulto Philip Pirrip es el narrador, pero la mayoría de los acontecimientos están contemplados desde el punto de vista de un muchacho al que generalmente se conoce con el nombre de "Pip".

El punto de vista es una noción que conlleva un sujeto y un objeto: crea la ilusión de que alguien o algo está siendo observado. Jean Pouillon introdujo los conceptos de "visión con", "visión por detrás" y "visión desde afuera" (Pouillon, 1946). Pero todos los términos que se refieren a la visión son algo ambiguos, pues la perspectiva narrativa tiene implicaciones conceptuales, emocionales y hasta ideológicas. En otros términos, no representa únicamente posiciones espaciales y temporales, sino también sistemas de valores. Uspensky mostró que hasta los nombres de los personajes revelan la influencia de la focalización (Uspensky, 1970).

Si bien el punto de vista ha sido estudiado durante casi un siglo, la voz narrativa es un concepto relativamente nuevo. La teoría de los actos de lenguaje constituye una base posible para su análisis. Si admitimos que para comprender un texto hay que identificar el género al que pertenece, y que los géneros son sistemas de costumbres interpretativas, entonces podemos sugerir una cierta correspondencia entre algunos géneros y los actos de lenguaje. Al combinar la teoría de las funciones lingüísticas de Jakobson (Jakobson, 1963, 213-220) con la segunda clasificación de Searle (Searle, 1979, 12-17), podemos arriesgarnos a formular algunas hipótesis. Así pues, los "asertivos" —que tienen una función sobre todo referencial, pero que también ordenan las diferentes partes del texto— pueden surgir en la narración y en la descripción. Los "directivos", con función connotativa, dominan las obras didácticas. Los "promisivos", con función fática, caracterizan a los ensayos cuyo tono es subjetivo. Los "expresivos", con función emotiva, están estrechamente vinculados a la poesía lírica, y las "declaraciones" en los textos discursivos al carácter profético. Es casi seguro que cualquiera de estos elementos lo podemos encontrar en las obras dramáticas. Dado que las categorías que acabamos de enumerar son de nuevo tipos ideales, todo acto de lenguaje, por lo tanto, puede tener, una función secundaria en una obra narrativa. En una confesión, son los expresivos, en una parábola, los directivos y las declaraciones los que pueden estar subordinados a la focalización en el "campo de referencia interno" (Harshav, 1984, 232) construido por el texto.

Existen fundamentalmente dos tipos de situaciones narrativas según la primera persona hace referencia al narrador del relato o al personaje. Si tomamos al narrador como punto de partida, a la primera posibilidad la podemos denominar subjetiva, mientras que la segunda posición corresponde a la narración objetiva del relato. La interacción entre el observador y el narrador hace posible la distinción entre las variantes subjetiva y objetiva de puntos de vista más o menos distanciados, y también entre el monólogo narrativizado y el monólogo interior.

Es importante hacer una distinción entre dos aspectos de la relación entre el observador-narrador y el personaje. Por una parte, esta relación hace referencia a la información relacionada con los acontecimientos de la historia y, por otra parte, implica una evaluación de los personajes. Un observador-narrador subjetivo puede saber más, mientras que su homólogo objetivo puede saber menos sobre estos acontecimientos que sobre el personaje, y el narrador de un relato puede contemplar a su protagonista con admiración o desprecio. A Henry James le preocupaba sobre todo el primero y a Aristóteles el segundo de estos aspectos. Las oposiciones entre alta y baja mímesis, entre literatura heroica e irónica, establecidas por los teóricos aristotélicos, en realidad se basan en implicaciones evaluativas del punto de vista y de la situación del discurso. Entre estos dos polos existe una variedad infinita de combinaciones posibles. En teoría, la distancia entre el observador-narrador y el personaje puede ser temporal, espacial, intelectual o moral, pero en la práctica estos elementos siempre están combinados para provocar la simpatía hacia el protagonista o también para enajenarlo.

No hay duda de que la credibilidad ("verosimilitud") depende en gran medida de la interacción entre el punto de vista y la situación del discurso. Genette propone "la pretendida borradura de la instancia narrativa" y "el carácter detallado del relato" como factores creadores de la ilusión mimética. Su conclusión es que "estos detalles crearán tanta más 'ilusión' cuanto que aparecerán como funcionalmente inútiles" (Genette, 1983, 31). Además, una instancia y un ritmo moderados son asimismo precondiciones posibles de una credibilidad narrativa. Mientras que la retrospección muchas veces puede producir un efecto de distancia, en un escena, parece que el narrador-observador sigue el curso de la acción sin dejar que se descubra su presencia.

Los ensayos de Lukács sobre el realismo pueden advertirnos del peligro que puede representar no dinstinguir entre la credibilidad narrativa y el realismo del siglo XIX (Lukács, 1955). Mientras que la credibilidad es un concepto históricamente variable, el realismo es una tendencia literaria y, como tal, ha de

ser descrito como una red de convenciones. La más fundamental de éstas es un cierto tratamiento de la perspectiva narrativa: el orden lineal de los acontecimientos es puesto de relieve por un principio estructurante basado en la distinción entre un primer plano y un segundo plano que hemos mencionado anteriormente. El tiempo del segundo plano con frecuencia es pura sucesión y no tiene presente real, a pesar de que el primer plano está dominado por un presente que incluye el recuerdo y la expectativa.

Si bien el concepto que podríamos denominar "interiori-temporalidad" (*Innerzeitigkeit*) posee tres elementos distintivos —ésta es fechable (*datierbar*), pues forma un sistema de fechas provisto de un punto de partida de referencia; posee la duración (*Dauer*) o el margen (*Spanne*), implicando una relación entre "actualmente" y "en aquel tiempo, entonces"; posee también un carácter público (*öffentlich*) (Heidegger, 1976, 404-411) a pesar de que es mensurable—, y si "los tres modos del tiempo son la constancia, la sucesión y la simultaneidad" (Kant, s.f., vol. II-III, 142), los componentes principales del tiempo narrativo se pueden expresar de manera diferente en términos de perspectiva. La duración es el resultado de la interacción entre la sucesión y la inmutabilidad, entre una perspectiva más cercana y otra más alejada; la cronología se basa en la interdependencia de la sucesión y de la simultaneidad, en una focalización que no es ni puramente externa ni enteramente interna, y en cambios del punto de vista; la frecuencia se puede considerar suscitada por la influencia recíproca de los tres componentes.

Con base en estas premisas, una de las convenciones del realismo del siglo XIX se puede definir por el contraste entre la presentación escénica de una serie de acontecimientos fechables, que no cubre más que un lapso relativamente breve —dos o tres años—, y el resumen iterativo de un periodo mucho más prolongado, de focalización puramente externa, relativamente libre de restricciones y distanciado. "Un lapso breve [...]. Y no obstante, ¡qué no sucedió después!" Estas palabras pertenecen a *Effi Briest* y son sintomáticas porque forman parte del monólogo interior indirecto de la protagonista en el capítulo 22 de la novela: la idea subyacente es que los acontecimientos significativos que exigen un análisis estricto se distinguen claramente del estado común de cosas, que parece que es casi inmutable.

Si bien es cierto que la representación de la conciencia del personaje es la piedra de toque que separa a la narración de los demás géneros (Hamburger, 1957), el desplazamiento gradual de la focalización externa hacia la focalización interna se puede considerar el resultado de una evolución dentro de la cual la narración escrita puede realizar su potencial más distintivo.

Todos los textos o pasajes susceptibles de ser reescritos en primera persona están focalizados de manera interna. Si ninguna reescritura es necesaria, tenemos entonces un monólogo interior, mientras que, en caso contrario, el monólogo silencioso es indirecto o está sustituido por el "psico-relato" (Cohn, 1978, 21-57). La oposición entre ambos es también manifiesta en el nivel de los cronotopos: un monólogo interior directo implica una correspondencia casi exacta entre los tiempos de lo narrado y de la narración, mientras que la mezcla de focalización interna y de narración subjetiva implica una cierta distancia entre ellos.

Es muy posible que el monólogo interior directo implique particularidades sintáticas. Las exclamaciones compuestas por una palabra única, que aparecen con frecuencia en este modo, indican que un monólogo silencioso citado no parece que tenga interlocutor al que dirigirse. Hasta los términos de "discurso silencioso" son algo engañosos, ya que el discurso interior —como lo afirma el psicólogo ruso Vygotsky— es una función discursiva bastante distinta. La dislocación y la fragmentación desempeñan ambas un papel muy importante. El segundo elemento se debe sobre todo a la omisión de palabras que se refieran al sujeto psicológico. El empobrecimiento de la sintaxis se ve compensado, no obstante, por una plenitud semántica: las palabras vinculadas al predicado psicológico adquieren connotaciones suplementarias (Vygotsky, 1956).

Un problema que merece ser analizado es el de saber si una focalización interna incrementa la dificultad que puede experimentar el lector para construir la significación del texto. Es cierto que la ironía, y el análisis detallado de procesos psicológicos, así como las generalizaciones y las evaluaciones directamente didácticas del narrador, indican la existencia de una cierta distancia entre el narrador del relato y los personajes. No obstante, sería un error formular una hipótesis que no haga justicia a la complejidad del problema. Todas las combinaciones posibles del punto de vista y de la situación narrativa pueden conllevar ventajas y desventajas, en términos artísticos.

El contraste entre narración subjetiva y objetiva exige una mayor clarificación. En primer lugar, hay que admitir que las evaluaciones de un narrador no son necesariamente fiables y distan mucho de serlo. Su credibilidad depende de las condiciones de la verdad formuladas por el texto. El narrador de un mito se atribuye una autoridad sin apelación y nunca considera a su auditor como a un igual. Un cuento de hadas exige un escucha ingenuo, y una leyenda cuenta con que alguien la creerá, mientras que la mayor parte de las novelas del siglo XX piden un lector suspicaz. Aunque existan narradores que se embaucan a sí mismos —ejemplos evidentes son Dowell en *The good soldier* de Ford Madox Ford, o también Clamence en *La chute* de Camus—, no por esto es menos posible que un narrador, que contempla a su protagonista desde lo alto y hace sentir su presencia, pueda pretender que sabe más sobre la psique de los perso-

najes que estos últimos. Entre otras cosas, esta contradicción aparente nos da la posibilidad de combinar el punto de vista interno con una situación de narración en tercera persona. Los escritores que no vacilan en recurrir al monólogo narrativizado —conciencia narrada, *erlebte Rede*, o al "estilo indirecto libre"— pueden pensar que el monólogo interior directo oculta una buena parte de la vida interior del personaje, o puede que tengan razones que no son estrictamente miméticas para su preferencia, y difuminar la distinción entre la conciencia del narrador y la del personaje.

Henry James y Proust tal vez hayan sido de los primeros novelistas en escribir obras que implican este tipo de ambigüedad. Musil —quien más tarde iba a criticar el *Ulysses* por el culto al monólogo interior del que da muestras el autor (Musil, 1955, 584)— emplea comparaciones para franquear el abismo entre la conciencia narrante y la conciencia figurativa en sus primeras obras, escritas antes de la primera guerra mundial. Virginia Woolf y más tarde Claude Simon han recurrido a los participios presentes para desprender una fusión de las focalizaciones externa e interna. Otros escritores han tratado de encontrar otras posibilidades: *La modification* de Michel Butor está escrita en segunda persona, mientras que las novelas de Robbe-Grillet presentan numerosos pronombres impersonales e inconsecuencias buscadas, que tratan a la vez de la perspectiva y de la situación del discurso.

Se podría anticipar que la elección entre el monólogo interior y el monólogo narrativizado tiene implicaciones filosóficas, lingüísticas y psicológicas. Los partidarios del monólogo interior tienen tendencia a concebir el pensamiento como un producto del lenguaje; ésta es una toma de posición representada por aquellos que siguen la tradición relativista y convencionalista que empezó con Vico, Herder y Wilhelm von Humboldt, y que fue continuada por Sapir, Whorf y el Wittgenstein de los últimos años, en tanto que la concepción del lenguaje, universalista, generativa, casi instrumental, que es la de pensadores como Descartes, Leibniz o Chomsky, puede que se encuentre en la base de la desconfianza por la verbalización que se detecta en novelas escritas por autores que creen que sus narradores tienen acceso a los estados de ánimo preverbales de los personajes. ¿El lenguaje habla por nosotros o nosotros hablamos por intermedio del lenguaje? Parece que éste es el dilema fundamental de novelistas que han de escoger asociar la primera persona a un personaje o a un narrador.

Dado que el monólogo narrativizado es el resultado de una evolución bastante tardía, es posible considerarlo como manifestación de una enajenación creciente frente a la cultura oral. Para responder a la pregunta de saber si el monólogo narrativizado goza de particularidades estilísticas, tomemos la frase siguiente a modo de ejemplo, extraída del capítulo 34 de *The wings of the dove* de Henry James:

Ir tirando a sabiendas en Londres mientras que el dolor, ése sí, continuaba —¿de qué le serviría esto sino para hacer su vida imposible?

Una estructura de esta índole no sería posible ni en discurso directo ni en discurso indirecto. Se puede sugerir por lo tanto que los factores sintéticos podrían hacer que el lector tomara conciencia de que el narrador del relato no presenta su propia conciencia. Sea como fuere, el monólogo narrativizado casi no se puede combinar con el empleo de las tres personas gramaticales. O bien la primera y la tercera persona se alternan en esta combinación del relato con la primera persona y la focalización interna, o bien —en casos excepcionales como el de *La modification*— el texto está dominado por la segunda persona. Además, la frase que acabamos de citar podría indicar que el *erlebte Rede* se parece a la combinación de la focalización externa y de la narración subjetiva en lo que respecta al empleo de formas en singular y plural así como a las personas gramaticales; pero es similar a una cita directa en la medida en que no tiene necesidad de transformar la cita en una proposición que sirva de complemento. No obstante, habría que agregar que los elementos característicos del "estilo indirecto libre" podrían estar modificados por las diferencias entre las lenguas individuales, lo mismo que las lenguas en general no todas poseen los mismos tiempos y esto puede tener una influencia sobre el empleo de los cronotopos. El orden invertido de la segunda mitad de la frase citada de *The wings of the dove* es conforme a las reglas del discurso directo. Hay lenguas —y el húngaro es una de ellas— que no conocen la oposición entre los órdenes "normal" e invertido; en consecuencia, algunos de los elementos distintivos de la conciencia narrada pueden perderse en ellas.

Algunos analistas de la focalización interna se inclinan por atribuir más valor mimético al monólogo interior que a la conciencia narrada o viceversa (Humphrey, 1965; Cohn, 1978). Si la mímesis es un término histórico, hay que admitir que todas las formas de presentación de la conciencia son convenciones. Ninguna de ellas tiene valor fijo y que le sea propio. Cada una posee una ventaja, o ventajas, sobre las otras.

Dado que incluso un proverbio, la más simple de todas las formas, posee un contexto que tiene un efecto sobre su significación propia, lo mismo debe ser verdad del punto de vista y de la situación del discurso. Ninguno de ambos puede ser definido sin tomar en consideración los factores pragmáticos. Resultaría fácil afirmar que un acto de lenguaje puede ayudarnos a reconocer su meta. Es cierto que enunciados performativos (Austin, 1976, 233-252; Austin, 1977, 13-22) como "Perdón por...", "Le aconsejo que...", "Prometo que...," etc., hacen que la interpretación sea más fácil y que algunos elementos sintácticos y modales pueden proporcionar un indicio. Pero algunos textos no contie-

nen este tipo de ingredientes. Si no hay verbos en modo definido,* es difícil identificar al locutor y al interlocutor. Aun los pronombres son ambiguos: el pronombre personal en segunda persona del singular, por ejemplo, se puede utilizar a lo largo de un soliloquio o designar a un sujeto impersonal; puede también referirse a otro personaje o también a un público imaginario. Sería una simplificación burda llegar a la conclusión de que el punto de vista y la situación narrativa siempre pueden ser identificados, de manera general, en obras consideradas representativas y, en particular, en las novelas psicológicas, pero nunca pueden ser identificados, o no deberían serlo, en la literatura no representativa o de vanguardia, puesto que las dificultades que se encuentran para reconocer al observador y al narrador del relato atraviesan todas las variedades de relato escrito.

He aquí dos ejemplos, escogidos al azar, procedentes de dos periodos diferentes. El primero está extraído de *The tell-tale heart*, cuento escrito por Poe y publicado por primera vez en 1843, y el segundo extraído de la versión francesa de *Compagnie* (Compañía) de Beckett (1980):

Ahora, ¡ahí está el quid! Cree que estoy loco. Los locos no saben nada de nada. ¡Pero si usted me ha visto! ¡Si ha visto con qué prudencia procedía, con qué precaución, con qué previsión, con qué disimulo me puse a actuar! Nunca fui tan amable para el viejo como toda la semana anterior al asesinato.

Te apiadas de un erizo fuera, en el frío, y lo colocas en una vieja caja de sombrero con algunos gusanos. Después colocas dicha caja, con el erizo dentro, en una conejera en desuso y dejas la puerta abierta para que el pobre animal entre y salga cuando quiera.

En ambos textos hay una segunda persona cuyo referente no puede ser identificado sin ambigüedad, aun cuando se lea el texto íntegro. Y es que las dos obras sugieren que puede depender de la decisión del lector que un determinado pasaje sea aprehendido como discurso hablado, escrito o silencioso.

Dado que las condiciones culturales son variables, la distinción entre narrador y personaje está tan abierta a la influencia de los hábitos de lectura como la fiabilidad del narrador, lo lineal de la intriga, el valor de los tiempos y de los pronombres o también en qué medida el objeto de una descripción es visualizado y se colma un vacío. La razón por la que la clasificación genérica impresionante de Northrop Frye es vulnerable es que conceptos como los de romance, en el sentido medieval del término, o de Sátira Menipea (Frye, 1966, 304-307, 308-312), no se pueden definir sin considerar el hecho de que el lector se inclina por interpretar lo que no le es familiar en términos de lo que

* Es decir modos "personales" [*finite*, en inglés], aquellos que muestran género y número. [T.].

sí le es. Así como la alegoría, o la parábola, también es una estrategia interpretativa, la reacción del lector se ha de tomar en cuenta en la definición del monólogo interior y del monólogo narrativizado. En teoría, el monólogo transcurre a un ritmo sostenido, mientras que la narración se puede acelerar o aminorar con facilidad, regresar hacia atrás o avanzar hacia adelante, pero, en la práctica, los acontecimientos a los que se hace referencia en una obra literaria no existen más que en la forma en que han sido narrados. Así pues, su cronología y su duración, lo mismo que el punto de vista de acuerdo con el que se han expuesto, y el locutor por el que son interpretados, es el lector quien los ha de construir.

Pudiera ser que hubiera todavía otras razones por las que la oposición entre *erzählendes* y *erzähltes* o *erlebendes/Ich* (Spitzer, 1928, vol. II, 478; Gutzen, Oellers, Petersen, 1981, 18) parece algo problemática. En muchos casos, la situación narrativa es compleja; los narradores de relatos primarios y secundarios muchas veces están en relación por engarce más que por sucesión. Además, los actos de discurso secundarios o indirectos pueden desempeñar un papel más importante en literatura que en las lenguas naturales. El mismo enunciado puede tener una función a la vez explícita e implícita, y la contribución de esta última puede ser la más importante para la significación de la obra literaria. Aquí, una vez más, el contexto tiene la mayor importancia, y una situación de este tipo, en la que la comunicación se realiza, está siempre muy influida por las instituciones culturales.

A condición de que las obras literarias puedan ser consideradas como las imitaciones escritas de actos de lenguaje, y de que éstos constituyen procedimientos convencionales recibidos, las estrategias de interpretación que los lectores han asimilado determinan, al menos parcialmente, el efecto de estos procedimientos. En otras palabras, los presupuestos de un acto ilocutorio abarcan siempre las expectativas del destinatario así como proyectos ante lo inesperado. El punto de vista y la situación narrativa sólo se pueden identificar por referencia a las actitudes del descodificador en tanto que observador y narratario, y estas últimas dependen de la competencia, de la educación, de las creencias y del sistema de valores del lector. El receptor del mensaje no sólo reconoce sino que también construye la significación; la intención del emisor siempre está modificada por los presupuestos del destinatario. Tratándose de actos de lenguaje, se podrían señalar torpezas, pero en lo que se refiere a sus imitaciones escritas, no es tan fácil definir las maneras en que pueden desviarse.

Bien ponderado, clasificar a los personajes de una obra narrativa dista mucho de ser una tarea fácil. Una de las tentativas más ambiciosas se debe a Susan Sniader Lanser, cuyo modelo tiene seis niveles. El lenguaje es el medio de las relaciones entre los personajes. El focalizador y el espectador se comunican

por la acción. Los narradores y los narratarios privados se enfrentan en el nivel de la escena y sus corresponsales públicos están implicados en la creación del relato. Podemos establecer una correlación entre una voz y un lector fuera de la ficción, por una parte, y por la otra, aquello que llamamos ficción, finalmente, en último lugar pero no menos importante, el texto implica un autor y un público históricos (Lanser, 1982, 108-148). El narratario ha sido definido por otros investigadores como un elemento de la situación narrativa, que es al mismo tiempo un elemento del texto (Genette, 1972, 265-266; Prince, 1973; Piwowarczyk, 1976). En cuanto a la voz y al lector fuera de ficción, corresponden *grosso modo* a lo que otros llaman "autor implícito" (Booth, 1961) y "lector implícito" o "lector virtual" (Brooke-Rose, 1981; Genette, 1983, 103-104), pero hay dos o tres distinciones más que se pueden tener en consideración sólo en cierta manera, como si se buscara cuatro pies al gato, o como mínimo necesitarían una aclaración complementaria.

El punto más importante que hay que recordar es la separación del autor y del narrador. Por esto yo considero las categorías de *auktorial, personal* (o "figural"), "neutral" e "*Ich-Es*" como algo engañosas, aunque se las denomine *Erzählsituationen* (Stanzel, 1955) o *Erzählverhalten* (Gutzen, Oellers, Petersen, 1981, 18-22). Contar una historia es un acto que no puede existir sin narrador, aunque el grado de su perceptibilidad pueda recorrer la gama del máximo de hermetismo al más alto grado de lo explícito. La función del narrador es tan importante que nos podríamos entregar a distinciones complementarias en cuanto al grado de su participación en el relato. Por lo tanto, hay dos tipos ideales de relación de un relato: "una con narrador ausente de la historia que cuenta [...], otra, con narrador presente como personaje en la historia que cuenta" (Genette, 1972, 252).

La definición de los conceptos de narratario, de lector virtual e histórico, plantea problemas mucho más graves. El último de éstos es el decodificador real del texto; el lector virtual participa en el proceso de comunicación y puede responder a las expectativas de la obra; el narratario es una persona a la que se dirige el texto. El lector virtual de un obra literaria es una especie "de archilector" (Riffaterre, 1971, 327) que ha de reconocer relaciones intertextuales de las que el lector real no puede ser consciente. El decodificador implícito o construido de *Ulysses*, por ejemplo, ha de conocer la *Odisea* a la perfección.

Todavía más penoso es distinguir el autor implícito del narrador y del escritor real del texto. La mejor manera de caracterizarlo es tomar la obra singular como punto de partida. No sólo el narrador de *Resurrección* puede no ser el mismo que el de *La guerra y la paz*, sino que también hasta los autores implícitos pueden ser diferentes en ambas novelas de Tolstoi. Elementos fuera de ficción como el subtítulo, indicador genérico, prefacio, dedicatoria o inscripción (epígrafe, divisa) pueden proporcionar un indicio de la identidad de la conciencia auctorial creada, última autoridad textual en una obra individual. A falta de estos indicadores, tal vez sea imposible determinar una distinción entre el autor implícito y ya sea el narrador, ya sea el escritor real, lo mismo que la fiabilidad del que cuenta el relato puede ir desde una pretensión de verdad fáctica hasta a un franco compromiso con lo fantástico. Una vez más, hay que recordar que los valores del lector real son, al menos en parte, la causa de su decisión de considerar el texto como ficción o como Historia. En algunos casos, novelas del siglo XIX han sido leídas como documentos sobre la vida social, mientras que algunas obras de historiografía han cambiado de estado y se han convertido en obras literarias hacia fines del siglo XX.

Hay tres principios estructurales que parecen afectar el grado de ficción de una obra literaria "y abarcan la relación del locutor con el auditor, el mensaje y el acto verbal". Se los ha denominado "estado", "contacto" y "actitud" (Lanser, 1981, 86), pero yo prefiero referirme a los dos primeros con los términos credibilidad y modalidad.

La credibilidad es el resultado de la autoridad, de la fiabilidad y de la sinceridad del comunicador. Puede constituir un punto de partida para una distinción entre un narrador privado cuyas palabras se dirigen a un personaje, y un narrador público que entabla un diálogo con el narratario. El primero altera la ilusión mimética y forma un elemento característico de los textos de vanguardia y posmodernos, mientras que el otro es una manifestación de lo que Jakobson, siguiendo en ello el ejemplo del antropólogo Bronislaw Malinowski, definió como el uso fático del lenguaje. Esta función lingüística sirve "esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación" (Jakobson, 1963, 217), y constituye un ingrediente casi indispensable del realismo del siglo XIX. La credibilidad del narrador en las obras de novelistas como Balzac, Trollope, Tolstoi o Fontane se debe tanto a sus generalizaciones como a la manera en que ordenan la secuencia de los acontecimientos y orientan al narratario en el tiempo y en el espacio. Si la intención principal de un narrador de este tipo es la de comunicar información, puede hablar en primera persona y dirigirse al narratario en la segunda, pero de vez en cuando, recurrirá a la primera persona del plural, cada vez que quiera crear un sentimiento de comunidad. El tipo de narratario en el que piensa el narrador puede estar indicado a la vez por alusiones a los personajes históricos y por la intertextualidad: está extraído de una tradición que comparte con su público. Estos factores contribuyen asimismo a la credibilidad, con alusiones a la actualidad, y anecdóticas, así como con proverbios que indican el sentido común. Éste es la base de todos los juicios de valor formulados por el narrador con intención de obtener la aceptación de los mismos.

En el tercer libro de *La República*, Platón, por mediación de su personaje, Sócrates, plantea una distinción entre dos maneras de exponer el discurso. En lo que él llama diégesis, el poeta "habla en su nombre sin tratar de hacernos creer que es otro y no él quien habla". En cambio, en la mímesis, "el poeta se esfuerza por dar la ilusión de que no es él quien habla" (Platón, 1946-1947, 393 *a*). Con base en esta oposición, podemos hacer una distinción suplementaria entre la autoridad diegética y la autoridad mimética. Mientras que la primera depende de la relación entre el autor implícito y el narrador, así como de la identidad social del que narra (sexo, nacionalidad, religión, clase, situación de familia, edad, educación, cultura, estructura mental, etc.), la segunda se confunde con su fiabilidad. Como todos los narradores pertenecen a varias comunidades, su autoridad varía según el contexto. El mismo narrador podría ser considerado más confiable en una comunidad de interpretación determinada y menos confiable en otra.

La modalidad, relación recíproca entre el narrador y el narratario, es espacialmente perceptible en los pasajes en los que el empleo referencial del lenguaje está remplazado temporalmente, o eclipsado, por sus funciones de metaficción, fáticas o conativas. La modalidad implica dos componentes apenas distinguibles. El marco es una especie de diálogo entre el narrador y el narratario, que puede ser más o menos directo y formal. La actitud que se objetiviza en este diálogo está influida por factores como los miramientos del narrador, su seguridad y su respeto por el narratario. Un narrador no sólo se puede identificar con un personaje, sino también con el narratario, o bien puede acentuar la distancia temporal, espacial, intelectual o moral que los separa.

La actitud, o interacción del narrador y del mensaje, es el más complejo de los tres principios estructurales que actúan en la creación del campo interno de referencia del texto. La actitud depende no sólo de las proporciones relativas del discurso del narrador y del de los personajes, sino también de distinciones cronotópicas como una focalización fija, por una parte, o móvil o libre, por la otra, o también de una presentación "escénica" y "panorámica" (Lubbock, 1965, 67), del "relato" y de la "exposición" (Booth, 1969, 173), de una narración anterior, simultánea, y posterior (retrospectiva). Se adhieren a ella además implicaciones psicológicas. Quizá sepamos más o menos cosas sobre los personajes individuales; la información que tenemos puede referirse a su aspecto exterior o a su vida interior, y por eso podemos denominarla *flat* o *round* (Forster, 1927, 67-68).

Los personajes "de dos dimensiones" son con frecuencia negros y blancos y requieren de un lector menos sofisticado. En cambio, para un realista del siglo XIX, la credibilidad de una dicotomía de este tipo es muchas veces objeto de sospecha; su caracterización se basa, así, en estructuras neutras (ni...ni) o

complejas (y...y). La actitud que caracteriza a una novela realista no permite que el protagonista posea los rasgos distintivos de un ser humano excepcional —vale la pena recordar que *Vanity Fair* de Thackeray, llevaba el subtítulo de "novela sin protagonista"— porque no hay punto de focalización privilegiado.

El ejemplo del realismo del siglo XIX indica que la actitud posee un aspecto espacial en la medida en que puede crear un primer plano y un segundo plano, pero también establece un sistema de valores y tiene implicaciones ideológicas. Y esto porque un texto puede ser leído como una declaración positiva o negativa con respecto a un contexto cultural: se puede clasificar a los personajes de acuerdo con su posición en el primer plano o en el segundo plano, y con base en su capacidad para ejercer acciones que sean sintomáticas del sistema de creencias, de la constelación de posiciones construida por el lector, y se puede considerar que ésta es la significación del conjunto de la obra.

7. LA INTRIGA

Los personajes forman parte de la intriga (*action*, *intrigue*), que es probable que sea la macroestructura más importante de la obra literaria. Aristóteles consideraba que el personaje era secundario en relación con la intriga (Aristóteles, 1963, 36), y Henry James comparaba a los personajes con las piezas numeradas de un rompecabezas (James, 1962, 53). Pero la investigación a fondo de las relaciones entre los personajes y la intriga no comenzó sino con la publicación de la obra pionera de Vladimir Propp. En ésta, el autor analiza la intriga del cuento de hadas como sucesión sistemática de las funciones de los personajes y describió el elemento constante de este género como un acto definido a partir de la perspectiva de su significación para el desarrollo de la intriga (Propp, 1969).

Después del folklorista ruso, ha habido muchos teóricos que han estudiado la intriga de las formas simples de la cultura oral. Se han hecho muchos menos estudios para aclarar los principios estructurales subyacentes de la estructura de las formas complejas de la cultura escrita. Es sintomático que no exista acuerdo sobre la clasificación genérica de obras narrativas más extensas. El término "novela" se usa indiferentemente como término global, lo mismo en el lenguaje común, donde resulta cómodo reagrupar todos los textos que cuentan una historia bajo este término. Puede ser que Northrop Frye y sus discípulos hayan sido los investigadores más influyentes que han hecho distinciones de mayor alcance (Frye, 1966, 303-326; Scholes, Kellogg, 1966; Scholes, 1977 *a*).

Inspirándome en sus trabajos, voy a tratar de hablar de cinco modos de organización de una intriga. En los géneros estrechamente emparentados con el

cuento de hadas —la novela de caballerías, la novela picaresca y la novela policiaca podrían ser ejemplos evidentes—, las funciones tienen todavía una importancia extrema y el empleo de la tercera persona es preponderante. Aunque la misma forma gramatical sea característica de la novela, en el sentido estricto de la palabra, en este género, los personajes están individualizados y situados en un contexto con límites espaciales. Además, viven en el tiempo teleológico de la Historia. La confesión es una forma mucho menos dialógica; es una autobiografía interpretada, escrita en primera persona. En cuanto a los dos últimos géneros, ambos están regidos por la tercera persona, pero su tiempo y su espacio podrían ser existenciales, cósmicos (circulares) o por lo menos indefinidos en el sentido histórico. La diferencia entre ambos es que mientras que, en una parábola, los personajes son sustituidos por los que abogan por ciertas ideas, tomas de posición o actitudes, en un "romance", los actantes son arquetipos psicológicos estilizados.

Si es posible dividir las condiciones de la competencia narrativa en dos grupos, el primero de los cuales constaría de lo autobiográfico, lo emocional ("sentimental") y lo social, mientras que el sengundo abarcaría los componentes constatantes, aprobatorios (*approbatif*) y satíricos (Wittman, 1975, 23), entonces podemos afirmar que el lenguaje de la novela de caballerías es muy emocional y capaz de expresar la aprobación o la desaprobación, mientras que la novela es rica en connotaciones sociales y satíricas. La ironía casi siempre está ausente de la novela de caballerías, pero puede constituir el principio rector de una parábola. El abanico de la novela se sitúa entre estos dos géneros. El "romance" —como su nombre lo indica— está emparentado con el relato en verso en general y con la balada en particular; la parábola proporciona la ilustración de un proverbio o de una máxima. Ambos pueden poseer elementos que recuerdan a los cuentos de hadas porque sus protagonistas están vinculados muchas veces con funciones específicas. En otras palabras, los actantes de la historia en estos dos géneros son tan alegóricos que se los puede considerar casos, ilustraciones de una regla general que concreta las sinécdoques. En cambio, el *Lebensbild* y el retrato son formas que pueden inspirar a un novelista. Se pueden observar afiliaciones aún más lejanas: la interacción de la confesión y del "romance" con el poema lírico no es menos evidente que la influencia de la escritura discursiva sobre las parábolas, o también la de la descripción sobre las novelas.

Huelga decir que las abstracciones que acabamos de trazar sólo tienen valor heurístico. Casi todas las obras literarias pertenecen a un género mixto, aunque en la mayoría de los casos se pueda establecer una jerarquía de sus elementos característicos. En *Madame Bovary*, por ejemplo, predominan los atributos de una novela; *Naked lunch*, de William S. Borroughs, es más o menos una

confesión; *Gulliver's travels* se puede considerar una parábola, y *Adolphe*, de Benjamin Constant, está lleno de rasgos característicos de un "romance".

El creciente alejamiento de la forma simple de la cultura oral ha llevado a una mayor complejidad en la estructura de la intriga. Podemos considerar el encadenamiento como el primer paso de este proceso. En los cuentos de hadas, cualquier elemento estructual puede constituir la base de una historia aparte, o también estar triplicado, y muchas veces las secuencias de funciones están unidas por el encadenamiento. En los relatos escritos, la continuidad está rota con mayor frecuencia por peripecias (inversión repentina e inesperada de la situación) o por engarces que por la repetición interna, de manera que puede estallar un conflicto entre diferentes continuidades y expectativas. El encadenamiento sigue siendo posible, pero solamente en una forma más compleja. En los casos más simples de estas formas, las historias están subordinadas a una conciencia narrativa apenas estilizada y distanciada. Las formas más sofisticadas pueden variar no sólo cuantitativamente, sino también de naturaleza: en algunos casos, el narrador es también un personaje, en otros, las historias son interdependientes.

Todos los géneros mencionados anteriormente pueden experimentar realizaciones históricas muy diferentes. Para dar un ejemplo, la estructura profunda de una parábola recuerda muchas veces a una fórmula silogística, pero muchas cosas dependen de la situación: ¿es el narrador o el personaje el que saca la conclusión de la historia? La situación de lenguaje siempre es "prelocutoria", produce "ciertos efectos importantes sobre los sentimientos, los pensamientos o las acciones del público, o del locutor, o también de otras personas" (Austin, 1978, 101), pero la estructura lógica subyacente de la intriga no es siempre tan perceptible como en las parábolas didácticas de la época de las Luces, en las que las ideas no están subordinadas a los personajes. El diálogo final entre Pangloss y Candide, por ejemplo, casi no es más que un pretexto que sirve para establecer un contraste entre una posición rechazada y otra posición aplaudida por el narrador.

Una variante posterior del mismo género está representada por *Visiones fantasmales sobre el horizonte del alma* (1853), de Zsigmond Kemény, el novelista húngaro más original del siglo XIX. Hay cuatro relatos en esta obra. Ninguno está contado en orden cronológico y la estructura es más complicada aún porque el narrador principal es también un personaje. Además, hay cuatro narradores secundarios que también son personajes. Ningún narrador asume por sí solo la responsabilidad total de la integridad de cualquiera de los relatos; la situación de lenguaje se impone a los datos temporales y las dos estructuras se contradicen. El protagonista más importante de los relatos es un aristócrata que trata de promover la condición de sus campesinos, pero el saldo de su intento es un

total fracaso. En el texto, no se proporciona ninguna respuesta a la pregunta de si su fracaso se debe a su hipótesis de que sólo la coacción puede llevar al hombre hacia la libertad o a la falta de comprensión de los campesinos. Lo que está en juego es la posibilidad de la redención, y la respuesta a la pregunta que se plantea la ha de proporcionar el lector, quien no puede dejar de ignorar el hecho de que esta obra es un mezcla de parábola y la novela psicológica. Por un lado, hay un conflicto no resuelto entre diferentes ideologías —el liberalismo y el conservadurismo, el voluntarismo romántico y el determinismo positivista— y, por el otro, está el protagonista, un hombre mal casado que se tortura a sí mismo. El significado final del texto es una contradicción no resuelta: los actos exigen una convicción bien cimentada, pero una creencia necesita ser intolerante hacia aquellos que no la comparten con nosotros.

Parece posible que una obra literaria pueda poseer una significación compleja en la medida en que representa un tipo genérico compuesto. En este contexto, hay que decir algo sobre el lugar que ocupa la novela histórica. Mi opinión es que ésta no puede ser considerada un género aparte. Dado que las obras cuya acción está estrechamente vinculada a la Historia son susceptibles de seguir cualquiera de las tradiciones genéricas aquí descritas, sólo la posición de los personajes y de los acontecimientos necesita un tratamiento aparte.

Los personajes de obras narrativas presentan aspectos sintácticos así como semánticos y pragmáticos. En el caso de los narradores y de los narratarios, las implicaciones pragmáticas tienen una importancia primordial puesto que los actantes participan en el proceso narrativo y pueden compararse con los elementos deícticos. En cambio, los personajes ficticios del relato son objeto de una disposición sintáctica compleja; su funcionamiento está vinculado a la actividad del lector, que consiste en establecer un vínculo entre las briznas de información que se proporcionan en las diferentes partes del texto. Las figuras históricas tienen un componente semántico ausente en los otros dos tipos: no sólo tiene un *Sinn* textual, sino también una *Bedeutung* extratextual (Frege, 1892). Philippe Hamon denominó a estos tres tipos "personajes-embragues", "personajes-anáforos", y "personajes-referenciales" (Hamon, 1977 *a*, 122-123). Naturalmente, un mismo personaje puede pertenecer a dos categorías —en *La guerra y la paz*, Napoleón es un personaje histórico y un personaje ficticio a la vez—, pero sólo los personajes que pertenecen al tercer tipo están en condiciones de contribuir a la intriga. Algunos teóricos hacen una distinción complementaria entre aproximaciones "esencialistas" y "existencialistas" a los personajes (Docherty, 1983, 48), pero yo consideraría éstas como dos estrategias interpretativas que corresponden *grosso modo* a la ilusión mimética y textual que las obras literarias crean.

El personaje "es una construcción, reunida y erigida por el lector a partir de indicaciones diversas esparcidas en el texto" (Rimmon-Kenan, 1983, 36). Estas indicaciones consisten en rasgos de personalidad que pueden afectarnos directa o indirectamente. Mientras leemos el texto, las ordenamos en estructura jerárquica. Los principios esenciales que nos ayudan en esta actividad son la repetición, el contraste y la implicación. Cuando, en el transcurso del proceso de construcción de un personaje, encontramos un rasgo de personalidad que parece que contradice nuestra generalización, nos vemos en la obligación de reconstruir al personaje en su totalidad. Así pues, todos los personajes están emparentados con sinécdoques generalizadoras, aunque su complejidad pueda hacer que este parecido sea vago.

Hay por lo menos tres precondiciones indispensables para construir un personaje. La continuidad de una personalidad ficticia depende de la conciencia permanente que tenga el lector de la información que llega. La memoria permite interpretar un personaje y sentir simpatía por él. Por último, las expectativas ayudan a que el lector reconozca la transformación de un personaje, así como inversiones de situación repentinas e inesperadas. De estos conceptos, el de la simpatía tal vez sea el más ambiguo. Es importante recordar que hay tradiciones de autenticidad psicológica muy diferentes. Además, en las obras que se leen como ficción, son virtuales no sólo el tiempo y el espacio sino también los propios personajes. Por un lado, éstos crean la ilusión de una realidad extratextual y, por el otro, forman los componentes de un texto, es decir, nombres calificados por predicados y elementos atributivos. El hombre es representado e inventado simultáneamente por los novelistas. A fin de cuentas, nunca podemos conocer mejor al personaje de una novela de lo que estamos en condiciones de escuchar la *Sonata* de Vinteuil que se interpreta en *À la recherche du temps perdu*.

8. A MODO DE CONCLUSIÓN

No deseo ocultar el hecho de que estre breve estudio implica estrictas limitaciones. En primer lugar, hemos de admitir que no hay acuerdo general entre los investigadores sobre la manera en que los principios estructurales de un texto tengan que ser analizados. Hay un conflicto de métodos, y aquel que trate de abordar la labor de distinguir entre los estratos, que sólo se pueden separar en lo abstracto, está obligado a optar. Es difícil evaluar las diferentes concepciones según su validez teórica, dado que todas las teorías presentan una base hipotética proporcionada por los elementos que tienen por raíces las metáforas

sobre las que estas teorías están construidas. Además, podríamos anticipar que el análisis de la estructura de los textos se detiene bruscamente y precisamente en el momento en que empiezan los verdaderos problemas de interpretación.

En el análisis que acabamos de presentar, las reglas constitutivas del texto se han abordado como configuraciones de convenciones. Mi intención ha sido encontrar un justo medio entre dos extremos y avanzar sin vacilación con la hipótesis de trabajo de que no habría que sobrestimar la relatividad de las convenciones y de que habría que evitar la normatividad. Comprender las obras literarias significa que el lector esté constantemente sumergido en la comparación entre las convenciones familiares y otras que no lo son. El lector asimila incesantemente la información nueva, pero nunca se cuenta con que sitúe el inicio de su actividad en comienzo absoluto. Ni los universales ni la relatividad histórica pueden tener validez ilimitada. En otras palabras, un texto sólo puede funcionar como literatura si la interacción de principios estructurales diferentes no está trabada por la perspectiva limitada del lector, porque las convenciones no se desacreditan unas a otras en modo alguno, sino que están en situación de diálogo en el marco del proceso histórico, sin fin, de la comprensión.

13

Retórica y producción del texto

ARON KIBÉDI VARGA

NOMBRAR O COMUNICAR

¿Por qué el hombre inventó la palabra, con qué fin se forjó en el transcurso de los siglos una herramienta tan compleja? Las hipótesis y las especulaciones son numerosas y contradictorias a este respecto. ¿"Recibió" el hombre la palabra, como así lo quiere la tradición bíblica, para *nombrar* las cosas, es decir, para establecer un contacto con la realidad y para familiarizarse con ella? O por el contrario, la palabra nació de la miseria de aquéllos, los débiles, los niños y los ancianos, que para sobrevivir, sienten la necesidad existencial de entrar en contacto con el otro? ¿Será la palabra el reflejo y el resultado patético de la voluntad de *comunicar*?

En el primer caso, hay que partir del supuesto de que la realidad es susceptible de ser captada en palabras, de que es "verbalizable"; hay que tener confianza en la facultad que tendrían las palabras de apegarse a las cosas y de imitar a la naturaleza. Gracias a las palabras que penetran su esencia, las cosas se revelan al hombre. La palabra, sea ésta la de la ciencia o la de la poesía, revela. Y el conjunto de las palabras y de las cosas constituye, en su relación armoniosa, la realidad: inalterable e inalienable.

En cambio, comunicar es privilegiar las relaciones interhumanas, es tratar de explorar los meandros de los mecanismos psíquicos y, a la vez, relegar a un segundo plano el problema del conocimiento de la realidad. Comunicar es preferir la existencia a la esencia, es fabricar un discurso que nos integra a la vida, pero al mismo tiempo, es resignarse a aceptar el doloroso divorcio entre la palabra y la realidad. Por lo tanto, la ciencia positiva plantea un problema: ¿cómo nombrar la esencia de las cosas si la palabra está destinada en primer lugar a abrazar al Otro, es decir, aquello que cambia y huye?[1]

La palabra que nombra y la palabra que comunica entran en conflicto, pero no se excluyen. La actividad humana se sirve del discurso en ambos sentidos;

[1] Bernard d'Espagnat, *À la recherche du réel*, París, Gauthier-Villars, 1979.

a pesar de su imperfección respectiva, ambas palabras, aunque se oponen, se complementan. La terminología tradicional de las artes del discurso refleja este estado de cosas. Veamos algunos ejemplos. Si la relación entre *poética* y *retórica* es tan compleja, tan difícil de captar, es porque la retórica se interesa en la palabra eficaz que no busca apegarse a lo que es, sino a formar lo que se transforma: las opiniones y los comportamientos. Asimismo, para la retórica, se dan —y los positivistas modernos se ofuscan por ello a veces— dos definiciones parcialmente contradictorias: "arte del bien decir" y "arte de persuadir". La primera presupone una realidad estable que la palabra captará y decodificará correctamente; la segunda presupone un auditorio de naturaleza no del todo previsible. Por último, dentro incluso de la retórica, se habla de los tres "medios" que ésta utiliza: para el orador, se trata de *enseñar*, es decir, de trasmitir el conocimiento de algunos fenómenos, pero también de *complacer* y de *conmover*, es decir, de establecer un contacto interhumano.[2]

La retórica —y ésta es una primera y prudente definición— es un conjunto de técnicas que permiten describir y reconstruir la producción de discursos y de textos; implica una preferencia por la concepción comunicativa de la palabra.[3] No hay análisis retórico más que si aceptamos contemplar cada discurso y cada texto como parte de un acto de comunicación, con —desde Aristóteles hasta Bühler y Jakobson— un emisor, un receptor y un mensaje.

La comunicación retórica convencional se basa en dos supuestos:

1] El sentido del texto es único y no ambiguo. La eficacia del mensaje no se puede valorar más que si se conoce la finalidad del mismo; los manuales de retórica recomiendan que se empiece con la formulación clara del tema del discurso y del fin que el orador se propone alcanzar. Melanchton critica a los jóvenes predicadores de su época que escriben sermones sin establecer previamente el tema único.[4] Los textos que pertenecen a un género oratorio como el sermón y el alegato son explícitos a este respecto; en cambio, lo que caracteriza a las obras literarias de la época clásica es que, aunque admitan el mismo principio de la estricta no ambivalencia del mensaje, siguen el procedimiento de la "verdad oculta" (*celare artem*). El padre Le Bossu, en 1675, estableció en su *Traité du poëme épique*, una jerarquía de los géneros basada en las modalidades —y la complejidad creciente— del disimulo de las intenciones del autor. En suma, la retórica tradicional no admite la polisemia ni siquiera en literatura: ya sea hombre de estado o novelista, abogado o poeta, se considera que ningún autor compone un texto sin una intencionalidad fija y precisa.

2] Entre el emisor y el receptor existe un acuerdo tácito respecto de un cierto número de cosas. Un total desacuerdo aniquila toda posibilidad de comunicación; lo que es mucho más difícil es determinar el grado de acuerdo, el número de puntos sobre los que debe reinar un consenso antes del inicio de la comunicación. Perelman ha llamado la atención sobre este problema. Si bien el *grado* depende de la situación particular en que se encuentra el orador y en principio, por lo tanto, sigue siendo indefinible de antemano, se puede en cambio tratar de establecer los *tipos* de acuerdo que son indispensables. Tiene que haber un consenso entre el orador y su público respecto del modo con ayuda del cual el orador argumenta. Así pues, éste tratará de probar la verdad que expone invocando autoridades, proporcionando definiciones, estableciendo comparaciones, etc. (*lugares* formales), y procurará recurrir a las autoridades que su auditorio respeta, a definiciones que éste admite y a comparaciones que le gustarán (*lugares* del contenido). Los lugares, cuya definición es problemática desde Aristóteles y que han formado siempre el capítulo más controvertido de la retórica, representan el conjunto de los tipos de acuerdo tácito y se basan en un fondo común de racionalidad; los acuerdos ideológicos son inestables.[5] Por lo demás, el consenso no concierne únicamente a la racionalidad sino que afecta también a la calidad del orador (los *hábitos* que deben gustar: por ejemplo, la modestia) y a las emociones que éste suscitará (las *pasiones*): hay una tipología estereotipada de los auditorios posibles (distinguiéndolos principalmente según la edad, el sexo y el oficio), y cada auditorio está sometido a emociones adecuadas y particulares.

En lo que precede, hemos utilizado indiferentemente los términos *discurso* y *texto*. No obstante, como Manfred Frank[6] lo ha mostrado, el paso del discurso al texto conlleva el riesgo de imprecisiones: las dificultades que existen para determinar con exactitud el sentido de un mensaje aumentan. En principio la retórica se elabora como un conjunto de preceptos destinado a los oradores públicos; el discurso oral se dirige a un auditorio estrictamente contemporá-

[2] Se habrá reconocido aquí el *logos*, el *ethos* y el *pathos* de la tradición, llamado *appeals* en la retórica anglosajona.

[3] La *teoría de la comunicación*, tal como se desarrolla en el mundo moderno y en particular en los círculos tecnológicos, apenas tiene relación alguna con la retórica porque se interesa ante todo por los aspectos técnicos de la trasmisión de un "mensaje". Son escasos los que, como Hovland y sus discípulos en Yale, estudian los vínculos entre la comunicación y la persuasión.

[4] Cf. Schnell (1968), p. 49, n. 65: "Oratio, quae non habet unam ac simplicem sententiam, nihil certi docet."

[5] Respecto de este inmenso problema que se ha estudiado sobre todo en Alemania, remito a Breuer Schanze (1981) que es, que yo sepa, la última compilación colectiva dedicada a este tema (véase en particular el capítulo de introducción de J.A.R. Kemper). Véase también el segundo capítulo de mi libro *Discours récit, image*, Bruselas, Mardaga, 1989.

[6] 1986, pp. 22-24.

neo: la isocronía garantiza la comunicación óptima y en principio excluye toda ambigüedad. Pero el texto escrito nunca puede ser absolutamente isocrónico: el lector está indefectiblemente con retraso respecto del autor. Fijar por escrito implica un desfase temporal, fuente posible de malentendidos. El problema que indicamos aquí, a pesar de su eminente interés filosófico, sigue siendo no obstante prácticamente indisoluble, dado que las tradiciones culturales en el seno de las cuales una retórica se elabora son tradiciones escritas.

Por lo tanto, como método que permite reconstruir y simular la producción del texto, la retórica tiene un cierto número de restricciones. Presta notorios servicios cuando se estudian textos que emanan de comunidades bastante estables ideológicamente, como lo han sido los siglos clásicos en Europa,[7] y el manejo de la misma es más fácil en el caso de textos que anuncian explícitamente su intención, a saber, los textos no literarios.[8] No obstante, hay que decir que a pesar de sus limitaciones, la retórica es casi el único instrumento del que disponemos para describir la manera en que se construye un texto.

LOS GÉNEROS

1] Al inicio del acto de comunicación, la relación triádica entre emisor, texto y receptor se constituye de la manera siguiente. El autor de un texto determina, como hemos visto, el mensaje y trata al mismo tiempo de evaluar y de definir la situación social en la que él se encuentra frente al receptor, al público. La retórica tradicional distingue, según las grandes categorías de temas a tratar, tres situaciones de comunicación, tres géneros retóricos (*tria genera causarum*).[9] Según el primer escenario, que fue en el origen *judicial*, aquel que produce su texto se encuentra ante un público que se constituye como tribunal: este tribunal juzgará el hecho (y la persona que lo ha cometido) y el autor del

[7] No obstante, ha habido múltiples intentos de "modernizar" la retórica. La rehabilitación que ésta experimenta en la actualidad parte en realidad del supuesto de creer en la posibilidad de esta modernización (cf. *Communication 16*, 1970). Olivier Reboul ha esbozado así la distinción que separa a la retórica de la *publicidad* moderna y de la retórica tradicional (1984, pp. 95-98).

[8] Sería falso pretender que los textos literarios "ocultan" totalmente el mensaje que vehiculan: el simple hecho de pertenecer a un *género*, de presentarse como soneto y no como elegía, como novela policiaca y no como comedia, abre un horizonte de expectativa que privilegia a unos mensajes y excluye a otros.

[9] No hay que confundir los *géneros retóricos*, que son situaciones sociales, con los *géneros oratorios* (sermón, alegato) y los *géneros literarios* (elegía, drama).

texto (del discurso) lo defiende o lo acusa. Una situación de esta índole no se limita ni mucho menos a la abogacía, sino que la podemos encontrar siempre que el receptor ocupa un puesto de autoridad en relación con el emisor: el niño y el alumno ante los padres y los docentes por ejemplo. Asimismo, el escenario judicial es el privilegiado por algunos géneros literarios, como la tragedia clásica.[10] El acontecimiento que el tribunal juzga tuvo lugar en *el pasado*; en la segunda situación que presenta la doctrina retórica, el autor trata de interesar a su público en un hecho *futuro*, en un acto que habrá que realizar en el porvenir. **El *deliberativo* es el género persuasivo por excelencia: el autor trata de conducir a su público a tomar una decisión, a pensar o actuar como él. Éste es el caso de los grandes discursos ideológicos, ya sean éstos de naturaleza política o religiosa.** La relación entre emisor y receptor no es la misma que en lo judicial, el receptor no es necesariamente superior al emisor, no tiene poder ni autoridad sobre él. Por último, el tercer escenario es el de lo *epidíctico* (demostrativo): se trata de reafirmar en el presente, de confirmar o de celebrar, valores admitidos tanto por el emisor como por el receptor. Estamos en presencia del discurso de pompa: panegírico de un santo, oración fúnebre, brindis de aniversario. El elemento persuasivo aquí se reduce a un mínimo, el orador parte de valores seguros, de un acuerdo tácito previo entre él y su público. La naturaleza retórica de esta tercera situación se ha puesto muchas veces en duda, pero sólo en la medida en que se trata de definir a la retórica estrictamente como un *ars persuadendi*. No obstante, no podrían negarse las connotaciones persuasivas que se crean en torno a la reafirmación de los valores existentes: el elogio refuerza las convicciones de los que podrían vacilar.

En el rico arsenal de procedimientos retóricos, los discursos toman opciones diferentes, según el género al que pertenezcan. Así, la *narración* de los acontecimientos que han de permitir disculpar o condenar al acusado ocupa un lugar importante en el género judicial, allí donde **el género deliberativo privilegia la *argumentación* racional y emotiva**, y el género epidíctico la *descripción* (elogio y reprobación). No cabe duda de que es por esta particularidad por lo que en los siglos clásicos se comparó a la poesía lírica con lo epidíctico:[11] la poesía "embellece la naturaleza", su labor principal es la amplificación decorativa. Por la influencia conjugada de esta tradición y de la regla llamada horaciana que dice que la poesía imita a la pintura (*ut pictura poesis*), la poesía se concibe durante mucho tiempo como esencialmente descriptiva. No obstante, esto no impide que Daniello, un crítico italiano del siglo XVI, considere que un

[10] *Le Cid* y *Horace* [de Corneille] se pueden clasificar en esta categoría, pero, al contrario de Jacques Morel, yo no creo que todas las tragedias pertenecieran a lo judicial.

[11] Véase sobre este tema el estudio clásico de Burgess (1902).

soneto de Petrarca pertenezca más bien al género deliberativo que al epidíctico. Los múltiples géneros y subgéneros literarios no corresponden exactamente por lo tanto a los tres "géneros" retóricos.[12]

2] ¿Hay géneros que escapan a la retórica, hay categorías de texto sobre las que los procedimientos persuasivos no tienen ninguna repercusión? Pregunta difícil. Existe la tentación de responder afirmativamente cuando se piensa por ejemplo en los textos *científicos*: no es necesario que se nos persuada de las certezas, se nos *demuestran*. La ciencia es el terreno de la verdad, la retórica el de los valores y de las opciones que los valores nos imponen. Estamos obligados a escoger entre el bien y el mal, entre el bien y el menos bien, pero no escogemos entre "dos y dos son cuatro" y "dos y dos son cinco": allí donde reina un consenso perfecto y universal, como en el caso de las leyes elementales de la matemática, se puede prescindir de la retórica. Se podría desarrollar una argumentación paralela para los textos *históricos*: allí donde la ciencia presenta verdades universales, la historia se decanta por las verdades estrictamente individuales. Como la ciencia, la historia describe las cosas como son —se decía en la época clásica, parafraseando de manera bastante infiel el noveno capítulo de la *Poética* de Aristóteles—, mientras que la poesía las describe como deberían ser: la imaginación y las herramientas de la retórica son superfluas para comunicar la verdad universal y la verdad accidental, pero son necesarias para presentar y hacer aceptar la verdad ideal.

No obstante, persiste una duda. Todo texto presupone su propia situación comunicativa. La relación entre el que enseña y el que aprende la verdad es una relación de poder: la verdad no se demuestra sola, tiene siempre un docente —vivo o muerto, un autor, una tradición— que *quiere* comunicar una verdad y un alumno que ha consentido con mayor o menor libertad en aceptar la verdad y en admitir —o impugnar, lo cual viene a ser lo mismo aquí— la autoridad del docente. Esta observación no sólo es válida para la ciencia, sino también, en el otro extremo del campo de las verdades, para la verdad histórica, tanto más cuanto que la producción de un discurso histórico coherente exige una selección previa, una elección —realizada en nombre de un principio de moral o de ideología, por tanto de un principio retórico— entre los innumerables hechos y acontecimientos del pasado.[13]

[12] Esto plantea un problema interesante en la medida en que los géneros literarios, lo mismo que los géneros retóricos, se pueden definir en una perspectiva sociológica. La diferencia tal vez tenga que ver con que el género retórico remite a una *situación* y el género literario más bien a un *medio*: la oración fúnebre se pronuncia durante un entierro, la comedia estilo Feydeau está dirigida a la burguesía.

[13] El estatuto de la historiografía ha sido siempre ambiguo: ora es lo opuesto de la poesía como portadora de una verdad inesencial, sin acceder por ello al rango de una verdadera ciencia; ora está llamada a comunicar las "lecciones de la historia" y entonces se retoriza, se convierte en un género literario entre otros, una "novela verdadera", como dice Paul Veyne. Giovanni Pontano percibió muy bien el problema y ya en el siglo XV escribe en sus *Diálogos* que tanto la historiografía como la poesía se valen de procedimientos estéticos de amplificación, pero *deberían* (!) diferenciarse en principio en cuanto a sus fines, siendo el de la historia decir la verdad sin adornarla (citado según Peter Burke, *The Renaissance sense of the past*, Londres, Edward Arnold, 1970, p. 120).

Resumamos. El texto "gratuito" y estrictamente no retórico en principio es concebible: un poema de Mallarmé o de Denis Roche, una argumentación científica que propone verdades sobre un tema no pertinente; pero es irrealizable, ningún texto funciona fuera de una situación comunicativa. Todo texto pertenece a un género y ningún género escapa a la retórica porque el concepto *género* es un concepto social.

El proceso de comunicación exige en torno a un texto —durante un discurso— un emisor y un receptor. Reboul introdujo a este respecto una distinción sumamente interesante.[14] El emisor y el receptor ¿son o no *conscientes* del carácter retórico del texto (producido, escrito-pronunciado o recibido, leído-escuchado)? Esto nos da el esquema siguiente:

Emisor	*Receptor*	*Ejemplo*	*Género retórico*
+	+	Enseñanza	Epidíctico
+	-	Propaganda	Deliberativo
-	+	Psicoanálisis	Los tres
-	-	Ideología	Los tres

Los dos primeros casos son claros indudablemente porque representan el caso en que el emisor es consciente de su poder. Aquí, los ejemplos dados se pueden poner en relación fácilmente con uno de los tres géneros retóricos: la *enseñanza* pertenece al género epidíctico, pero como éste presupone un amplio consenso, podemos estimar que el público epidíctico es siempre más o menos consintiente, cómplice y consciente: piénsese en el discurso de pompa. Asimismo, la propaganda, pero también toda elocuencia política y religiosa, forma parte del género deliberativo y en general el efecto producido será tanto mayor cuanto menos consciente sea el receptor de los medios y procedimientos retóricos utilizados. En ambos casos, la distinción que propone Reboul no aporta ninguna diferencia a nuestro problema: todo texto sigue siendo retórico. Ser consciente del carácter retórico de un mensaje no permite por ello librarse de él.

[14] 1984, p. 107.

¿Pero los otros dos casos? ¿Se puede hablar del carácter retórico de un texto cuando el emisor es inconsciente de los efectos que utiliza y que produce? Según Reboul, el tercer caso "se verifica en una cura psicoanalítica en la que el paciente ignora la retórica de su imagen mientras que el analista es capaz de decodificarla". El carácter retórico del texto no ofrece, pues, ninguna duda: sólo ha cambiado el lugar en el que la conciencia retórica se manifiesta; ésta no se presenta en el momento de la producción, sino en el momento de la recepción y de la interpretación.[15]

Es el cuarto caso de Reboul el que al principio parece plantear el problema más espinoso; el ejemplo que él da es el de la ideología: hay ideología cuando ni el emisor ni el receptor son conscientes del carácter retórico del mensaje, como por ejemplo en el caso de los discursos nazis. La retórica de éstos es sin embargo evidente, pero para darse cuenta de ello, es necesario un observador externo, un crítico que devele y acuse. Esto supone la existencia de situaciones comunicativas que no son percibidas como tales. En realidad, este cuarto caso es el más simple y el más difundido: nos encontramos en el inmenso terreno de la retórica natural, tal como se emplea en los diálogos cotidianos, en una oficina, en el mercado, en la calle, y que en general escapa a cualquier examen consciente y a cualquier observador. Su carácter retórico no es por ello menos claro.[16]

Si, en el campo infinito de textos y discursos, la retórica natural ocupa con mucho el lugar más grande, los textos literarios, en cambio, forman parte de la primera clase: la literatura presupone un comercio intelectual entre personas cultivadas; el poeta y su lector, el actor y su espectador son conscientes de las ilusiones deliberadamente asumidas: el lector sabe que lo que lee es la cosa y la palabra, el espectador sabe que lo que ve es Cinna y es Floridor.[17]

[15] En principio, es imposible determinar de antemano el género retórico al que pertenecería un discurso de esta índole. El ejemplo que da Reboul es muy interesante porque tiene que ver —a la vez o más bien sucesivamente— con los *tres* géneros retóricos: "Los tres tipos de oratoria —escribe Van der Zwaal— muestran un sorprendente paralelo con tres fases capitales en el complejo proceso de separación individuación descrito por la teoría psicoanalítica del desarrollo emocional del ser humano individual: de la ilusión simbiótica con idealización y dependencia, mediante conflictos de ambivalencia, hacia la independencia y la individuación" (Van der Zwaal, 1987, 136). El paciente sitúa así su discurso, aunque no sea consciente de ello, dentro de uno de los tres géneros retóricos.

[16] Lo mismo que en el caso precedente, es imposible determinar de antemano el género retórico en el que entran los discursos de la retórica "natural".

[17] Para retomar el ejemplo que, a propósito de la ilusión teatral, da el abate d'Aubignac en su *Pratique du théâtre* (1657), libro I, capítulo 7.

LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN

La retórica no es una ciencia sino un conjunto de técnicas que se trata de aprender. El aprendizaje se hace en un cierto orden y este orden es el de la producción de un discurso. En los manuales de retórica, la presentación sistemática coincide con la cronología del aprendizaje: los capítulos se suceden según las fases en las que el aprendiz prepara su discurso.[18]

Una vez determinada la situación comunicativa (el género retórico), el autor sigue las cinco fases de la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio*. La *memoria* comprende consejos para aprender a conciencia un discurso ya terminado y ocupa un lugar selecto en las formas orales de las civilizaciones —piénsese en la Edad Media europea—, mientras que la *actio* enseña la voz y los gestos adecuados durante la pronunciación de este discurso y presenta así, por extensión, un gran interés para los actores y también los pintores —ya que el rostro y los gestos expresan las emociones (*pasiones*) a las que se apunta desde el inicio del trabajo retórico: la *actio* traduce, en el nivel de la comunicación no verbal, el trabajo mental y psíquico de la *inventio* y las operaciones del lenguaje de la *elocutio*.[19] No obstante, para el estudio de los procesos que culminan en la producción de un texto escrito, estas últimas partes de la retórica no son pertinentes.

La *inventio* consiste en reunir el material que se va a utilizar. Para la tradición retórica, la *inventio* raras veces implica la elección del tema; tras el autor —sea éste un orador, un poeta o un pintor— casi siempre hay un destinatario: un mecenas, un partido político, la Iglesia.[20] En esta primera fase, se trata, antes bien, de reunir las pruebas adecuadas a los tres "medios" de *instruir*, *gustar* y *conmover* (*logos, ethos, pathos*). Este trabajo es mental: las pruebas son conceptos todavía no formulados. El futuro autor recorre los *lugares* que corresponden a su género: reúne las leyes y las causas históricas para lo judicial, los motivos de elogio y de reprobación para lo epidíctico. Reflexiona sobre los modos posibles del razonamiento, no sólo teniendo en cuenta la calidad inte-

[18] Véase a este respecto mi artículo "Rhetoric, a story or a system?" (Kibédi Varga, 1983).

[19] Véase mi artículo "La rhétorique des passions et les genres" (Kibédi Varga, 1987). Los estudios modernos sobre la comunicación no verbal son muchos (véase, por ejemplo, la excelente introducción de Mark L. Knapp, 1980). Como sus autores son psicólogos y semióticos, estos estudios apenas insisten en las relaciones con la retórica; no obstante, se impone un examen a fondo, comparado y sistemático, de la teoría de la comunicación no verbal y de la *actio* retórica.

[20] Si, en nuestros días, el autor es relativamente libre de escoger el tema es porque los que detentan el poder prefieren otros medios de propaganda a la literatura: el público, desde el siglo XIX, se desinteresó de ésta. La libertad del artista depende del desapego a la literatura.

lectual, sino también las emociones previsibles de su público: ¿le gustarán a éste las narraciones y los ejemplos, será sensible al efecto patético de los entimemas, es decir, de los silogismos "truncos", que pasan por alto la premisa mayor (y por lo tanto la más trivial)?

La segunda parte del trabajo se denomina *dispositio*: el autor dispone y ordena el material reunido, se pregunta en qué puntos estratégicos tendrá que dar este o aquel argumento. Los manuales dan muy pocos consejos: es en el inicio y en el fin del texto, en el *exordio* y la *peroración*, donde han de ir los llamados más directos y más frecuentes a las emociones del público; la *narración* ha de preceder a la *argumentación* propiamente dicha y, en ésta, la *refutación* precede a la *confirmación*. Para la disposición general del razonamiento, el autor tiene opción, según Blair, entre dos métodos. El método analítico, que fue el de Sócrates, consiste en ocultar sus intenciones el mayor tiempo posible y en no revelarlas más que paso a paso; pero como pocos temas se prestan a este tratamiento, en general se opta por el método sintético, que anuncia claramente su objetivo desde el principio. Para este método, más fácil de aprender, Blair enuncia algunas reglas: no hay que mezclar los argumentos de naturaleza diferente; hay que proceder gradualmente, presentarlos en un orden de intensidad creciente; amplificar los argumentos mejores sin caer por ello en excesos que perjudican al crédito del orador.[21]

La *teoría de la argumentación*, tal como se desarrolla en nuestros días en muchas facultades de lingüística y de filosofía, retoma algunas reflexiones de la *inventio* y sobre todo de la *dispositio* retóricas para elaborarlas y precisarlas. Estudia las estructuras de los argumentos simples y complejos, su encadenamiento, y propone métodos para subdividirlas: así pues, para Gilbert Dispaux, la práctica de los mecanismos de la argumentación es diferente según la intención inicial del locutor (¿defenderá una observación, una evaluación o una prescripción?).[22]

Lo que acerca la teoría de la argumentación a la retórica es que ambas insisten en el carácter no estrictamente lógico de la argumentación discursiva: el discurso apela a la racionalidad y al buen sentido natural, que pueden contradecir la lógica pura. En cambio, lo que las distingue es que: *a*] la teoría de la argumentación quiere ser un instrumento de análisis crítico que permita descubrir los supuestos tácitos y denunciar los razonamientos inválidos, mientras que la retórica no separa el análisis crítico, es decir, la recepción y la interpretación, de la producción: las tres (o cinco) partes de la retórica representan las cinco etapas de la producción de un texto; *b*] la teoría de la argumentación casi no estudia sistemáticamente los otros dos "medios de la persuasión", es decir, el *ethos* y el *pathos*, los hábitos y las pasiones: en cambio, para la retórica, la persuasión es el resultado conjunto de argumentos racionales y de un cierto número de factores psicológicos, como las cualidades y los méritos del orador —una actitud modesta puede suscitar la simpatía del auditorio— y las emociones previsibles del público, sabiamente orquestadas y excitadas por el que habla.

[21] Blair (1788), vol. II, pp. 362-368.

[22] Junto a los trabajos casi "clásicos" de Maess y de Toulmin, se leerán con interés las publicaciones del Centre de Recherches Sémiologiques de Neuchâtel, dirigido por Jean-Blaise Grize, así como los libros —para limitarnos al campo francés— de Vignaux y de Dispaux. Hay centros de investigación muy activos en la Universidad de Ámsterdam y en la Universidad Libre de Bruselas, que acaban de lanzar (1987) una nueva revista internacional, *Argumentation*.

Se ha impugnado a menudo el lugar que ocupa la *dispositio* en medio de las demás fases del trabajo retórico.[23] En efecto, esta fase implica otro tipo de actividad diferente a las otras dos: es un intento de clasificación que sólo tiene una ascendencia indirecta sobre el texto y su operación no se refiere a las ideas y las palabras que se encontrará después en el texto, sino únicamente al ordenamiento de éstas. También los vínculos entre *inventio* y *elocutio* son mucho más claros: en la práctica, se pasa de una a la otra y es difícil determinar exactamente el momento en que la *dispositio* interviene en realidad.

La elaboración definitiva del texto, momento de la redacción, conlleva en realidad una reflexión rigurosa sobre el estilo: ¿cuál es el vocabulario, cuáles son las figuras que mejor convienen al tema y que más impresionan al público? En este punto, los manuales de retórica de antaño se parecen singularmente a los tratados modernos de estilística: junto a algunas observaciones sobre las virtudes y los defectos del Estilo,[24] estas obras ofrecen en primer lugar una lista muy minuciosa de las figuras de estilo. Una lista de este tipo, a menos que no sea simplemente alfabética, como las de Dupriez o de Morier, presenta una vertiginosa variedad de figuras, designadas por lo general en términos griegos bastante áridos hasta a los ojos de los contemporáneos de Molière, en un determinado orden. Los tratados estilísticos de la actualidad ofrecen en general principios de clasificación tomados de la lingüística: designan operaciones *morfológicas* como la adjunción o la supresión (de una letra, de una palabra, de una idea).[25] En cambio, algunos de los manuales de otras épocas, fieles al espí-

[23] Cf. M. Cahn (1986), pp. 25-26.

[24] Los epítetos que se utilizan para juzgar la calidad de un estilo presentan una gran riqueza metafórica (*descosido*, *frío*, *florido*, *rampante*, etc.). En un estudio dedicado a la terminología de la evaluación estilística, B. Spillner cita el *Traité du style* de Dieudonné Thiébault (1801), que contiene una lista de unos 1 500 términos que designan cualidades de estilo. Lo cual no sorprende demasiado si nos damos cuenta de que incluso las figuras suman varias centenas en algunos tratados.

[25] Véase por ejemplo, J. Dubois, 1970, y H. Plett, 1981.

ritu de la retórica, tratan de presentar clasificaciones *funcionales*. Las figuras son adornos que agregan algo a la pura argumentación; tienen que gustar al público y afectarlo: su valor es estético y afectivo. La *elocutio* se vincula así en particular a esta parte de la *inventio* en la que de lo que se trata es de las emociones. El padre Lamy, en su *Art de parler* (1676), trataba ya de establecer un vínculo entre unas figuras de pensamiento, una exclamación o la interrogación, y un estado emocional. Cien años después, J.C. Adelung elabora una clasificación psicológica completa de las figuras: sólo es figura el giro gramatical que está en relación directa con una de las "fuerzas inferiores" del alma (*untere Kräfte der Seele*);[26] los giros que han perdido su frescura primera ya no nos afectan, como la onomatopeya, el proverbio o el anagrama, y no deberían ser considerados figuras.

EL ANÁLISIS RETÓRICO DE LOS TEXTOS

Conocer la retórica debería facilitar en principio el análisis de los textos. Sobre todo en los textos antiguos, podemos suponer que sus autores utilizaron con plena conciencia las reglas que habían aprendido en la escuela. La interpretación, por lo tanto, podría inspirarse en gran medida en los principios de la producción y recorrer las etapas del trabajo retórico. Pero ¿en qué sentido? Aquí se plantea un problema de método.[27] Nuestro punto de partida tendría que ser el texto acabado, un documento cierto; el intérprete tendría que recorrer el camino del autor en sentido inverso —pasar, por ejemplo, de las figuras a las emociones, a la intención primera. Pero un trabajo inductivo de este tipo está lleno de riesgos; no hay relación unívoca y necesaria entre los fenómenos estilísticos de la superficie, los medios racionales y los emotivos a los que se considera que estos fenómenos remiten, y el mensaje al que se considera que estos medios sirven. Es una red compleja y siempre variable de figuras la que sostiene

[26] Adelung dinstingue cuatro "fuerzas": *Aufmerksamkeit* ["atención"], *Einbildungskraft* ["imaginación"], *Witz* ["chiste"] y *Scharfsinn* ["agudeza"]. Las figuras "se dividen en tantas clases cuantas fuerzas interiores hay, sobre las cuales deben actuar de inmediato: y digo *de inmediato*, porque una figura puede actuar sobre más de una fuerza, y es tanto más hermosa cuando actúa a la vez sobre más de una, por ejemplo cuando una metáfora no sólo despierta la imaginación, sino también la sensibilidad" (vol. I, p. 252). La repetición y la gradación pertenecen a la primera de estas fuerzas; los tropos, la alegoría y la prosopopeya a la segunda, la hipérbole y la elipsis a la tercera; la antítesis y la paronomasia a la cuarta (pp. 245-445).

[27] En realidad, Leo Spitzer señala el mismo problema a propósito de su método de análisis estilístico cuando insiste en la dificultad de pasar de un fenómeno particular a una "verdad" o a una explicación ("Art du langage et linguistique", en *Études de style*, París, Gallimard, 1970).

una emoción y es una red compleja de emociones interactivas la que porta y revela "el mensaje". Ninguna figura remite a un mensaje, pero un mensaje puede desencadenar (y explicar) el uso de una u otra figura. Si se adopta el método deductivo, indudablemente que los riesgos no son menores, en especial en el caso de los textos literarios. Es cierto que una vez determinada la intención primera del autor, el intérprete verificará si los medios y procedimientos retóricos puestos en acción son los adecuados.[28] Pero si la literatura, al contrario de los textos más directamente utilitarios como el sermón o la reprobación, se caracteriza porque su mensaje está "oculto", es que quiere precisamente conducir al lector *a espaldas de éste*. El autor ha hecho todo lo posible por ocultar aquello que el intérprete busca. El conflicto entre la "verdad escondida" de la poética y la intencionalidad postulada por la retórica sólo se puede resolver mediante intentos reiterados de volver a encontrar la finalidad disimulada del texto. El intérprete, que quiere valerse de la retórica para su análisis textual, no puede hacer otra cosa más que seguir el mismo camino que el autor: él empieza por la *inventio* y vuelve cada vez que constata, mediante ulteriores verificaciones en el nivel de los lugares y de las figuras, que se equivocó, para corregir y precisar su posición de partida. En este sentido, el análisis retórico es una interpretación que se inspira en las intenciones (postuladas) del autor.[29]

El análisis retórico de un texto completo sería muy largo;[30] nosotros nos contentaremos con algunos ejemplos fragmentarios. Tomemos la primera estrofa de una paráfrasis de salmo, un texto muy conocido de Malherbe que se cita en numerosas antologías:

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde:
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde,
Que toujours quelque vent empêche de calmer;

[28] Soy consciente del carácter burdamente esquemático de estas observaciones. ¿Qué quiere decir *verificar*? La retórica, lo mismo que la psicología moderna, nunca ha tratado de elaborar un método para medir su propia eficacia. ¿Y qué quiere decir *adecuados*? Todo lo que el intérprete puede esperar es mostrar —por una vía "falsificadora"— lo que hay en un texto de absolutamente superfluo o contrario al mensaje principal (digresiones tediosas, ironía involuntaria). Y aun así...

[29] Véase mi artículo "Some questions about the rhetorical analysis of literary texts" (Kibédi Varga, 1986).

[30] Dejo de lado la cuestión de saber si es posible un análisis retórico preciso y completo. Estoy tentado a responder negativamente. Un análisis *preciso* es imposible porque las herramientas, es decir, la terminología, son imprecisas: tal giro puede pertenecer a dos *lugares* diferentes, tal expresión puede formar parte de varias *figuras* de estilo al mismo tiempo. Un análisis *completo* es imposible porque el estudio de los supuestos, el análisis de los argumentos utilizados o semiocultos y el examen de las emociones son en principio ilimitados.

Quittons ces vanités, lassons-nous de les suivre:
C'est Dieu qui nous fait vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.

[No esperemos ya más, alma mía, de las promesas del mundo: / su luz es un vidrio, y su favor una ola, / que siempre algún viento impide que se calme; / abandonemos estas vanidades, dejemos de seguirlas: / Dios es quien nos hace vivir, / a Dios hay que amar.]

En cuanto a la *inventio*, se observará que aquí se trata de una argumentación afectiva que en los versos 2 y 3, se sirve del *lugar de la comparación* [31] para llevar al destinatario ("mi alma") a aceptar el consejo que se formula en el verso 1. El verso 4 retoma la conminación de una orden y los dos últimos forman una conclusión (abandonémoslas porque hay que seguir a Dios). Los dos puntos al final de los versos 1 y 4 tienen una función argumentativa. El verso 5 puede ser considerado un *lugar de la causa* en relación con el verso 6: Dios es la fuente de nuestra vida y por eso hay que amarlo.

No se puede decir gran cosa de este texto en el plano de la *dispositio* porque es demasiado breve y la *dispositio* concierne en primer lugar al ordenamiento de las diferentes partes de un texto entero. A lo sumo, lo que se hará es observar que la segunda metáfora es más larga y está colocada en segunda posición para impactar con mayor fuerza nuestra imaginación.

En cuanto a la *elocutio*, hasta estos pocos versos dan lugar a varias observaciones. Las figuras de *repetición* son múltiples: hay tres verbos que tienen la misma forma imperativa, las dos metáforas la misma construcción de frase (con *elipsis* del verbo en "su favor una ola"), y lo mismo se aplica a los versos 5 y 6. El primer verso contiene un *apóstrofe*, y los versos siguientes contienen dos metáforas, de las que la segunda, más explícita, tiende a transformarse en *alegoría*. Por último, el verso 5 está construido en torno a una *antítesis* ("abandonar" — "seguir"). Estas figuras remiten —para tomar la terminología de Adelung— a las diferentes categorías emotivas de la *atención* (antítesis, repetición), de la *imaginación* (metáfora) y de las *pasiones* (apóstrofe).

Nuestro segundo ejemplo es la última parte de una canción popular.

MA BELLE SI TU VOULAIS

Ma belle si tu voulais
Ma belle si tu voulais
nous dormirions ensemble lonla
nous dormirions ensemble

[31] En el plano de los lugares, no se distingue todavía la comparación de la metáfora.

Dans un grand lit carré
couvert de taies blanches;

Aux quatre coins du lit,
un bouquet de pervenches.

Dans le mitan du lit
la rivière est profonde;

Tous les chevaux du roi
y viennent boire ensemble.

Et là, nous dormirions
jusqu'à la fin du monde.

[*Mi bella si tú quisieras* // Mi bella si tú quisieras / Mi bella si tú quisieras / dormiríamos juntos lonla / dormiríamos juntos // En un gran lecho cuadrado / cubierto de fundas blancas; // En las cuatro esquinas del lecho, / un ramillete de vincas. // En el centro del lecho / el río es profundo; // Todos los caballos del rey / llegan a beber juntos. // Y allí, dormiríamos / hasta el fin del mundo.]

Esta canción es célebre por la misteriosa belleza de sus metáforas amorosas, que parece que se abren a horizontes metafísicos y que exigen sin duda una interpretación psicoanalítica. No obstante, desde un punto de vista retórico, esta canción puede ser considerada como un intento de seducción en el que la música desempeña una parte nada deleznable y que habría que clasificar por lo tanto, lo mismo que a la estrofa de Malherbe, en el tipo de textos deliberativos: el autor trata de persuadir a alguien más o a sí mismo (*ma belle, mon âme*) de hacer algo. En cuanto a la *inventio*, se observará que la argumentación no implica pruebas racionales, sino que se refiere únicamente a las *costumbres* del autor y a las *emociones* que se trata de suscitar en el corazón de la que escucha. La primera estrofa contiene una proposición, pero al mismo tiempo indicaciones que sugieren la modestia del cantor y que tendrían que inspirar confianza a la bella: el apóstrofe "mi bella" y sobre todo el condicional de cortesía son los signos ciertos del *ethos* retórico (*si tú quisieras, dormiríamos*). Las cuatro estrofas siguientes son *lugares de circunstancias*: probamos algo insistiendo en la bondad, la utilidad, la belleza de los detalles que lo rodean y acompañan. Por último, la última estrofa puede ser considerada un *lugar del efecto*, que es al mismo tiempo una promesa (y por lo tanto un retorno al *ethos*): si aceptaras que durmiéramos juntos, sería para siempre. La *dispositio* es clara: los elementos personales y emotivos se encuentran en medio y al final, y las cuatro estrofas de enmedio forman la argumentación. Ellas solas podrían representar una

amplificación encomiástica y el lugar del elogio es el que caracteriza al género epidíctico: el carácter deliberativo de esta canción es manifiesto a pesar de todo, lo cual se debe a las estrofas del principio y del final que transforman los lugares epidícticos del elogio, a la mitad, en lugares deliberativos de circunstancias. En el plano de la *elocutio*, destacaremos una vez más las diversas formas de la repetición, sostenidas por la música y por las metáforas.

El análisis retórico parece imponerse cuando un texto, y hasta un texto literario, posee un carácter argumentativo. No obstante, si admitimos la presencia de elementos retóricos puesto que hay comunicación e intencionalidad, el análisis retórico se puede extender mucho más allá de la categoría de los *textos argumentativos*. Así, estamos habituados a valernos de otros instrumentos para el análisis de *textos narrativos*: la narratología puede jactarse en nuestros días de una tradición ya respetable. No obstante, como los presupuestos de las dos perspectivas son muy diferentes —a los de la narratología se los podría calificar de antropológicos, mientras que los de la retórica remiten a un contexto jurídico-político—, el análisis retórico de un texto narrativo podría revelar cualidades insospechadas que un análisis estrictamente narratológico sin duda no hubiera permitido descubrir.[32]

La función retórica de los minirrelatos, como los que encontramos dentro de un monólogo por ejemplo, en un marco argumentativo, es totalmente evidente; así pues, Camus hace decir a su personaje central en *La caída*:

> Cuántos crímenes cometidos simplemente porque su autor no podía soportar sentirse culpable. Conocí hace tiempo a un industrial que tenía una esposa perfecta, admirada por todos, y a la que no obstante engañaba. Este hombre se enfurecía literalmente por estar desencaminado, por encontrarse en la imposibilidad de recibir y de dar un título de virtud. Cuantas más perfecciones mostraba su mujer, él más se enfurecía. Finalmente, su error le resultó insoportable. ¿Qué creen que hizo? ¿Dejó de engañarla? No. La mató. Así fue como yo entré en relación con él.[33]

La novela corta del Renacimiento, cuyo sentido lo iluminan tanto los comentarios de los oyentes —los "charlistas" de Margarita de Navarra— como los otros relatos que la rodean, es eminentemente retórica. El mensaje es más explícito y, en consecuencia, la función retórica del relato es todavía más clara en el caso de las fábulas de La Fontaine. La elección del título y de los personajes, las ampliaciones descriptivas, el ritmo; todo tiene un valor de persuasión, todo concurre a poner de manifiesto "la moral" de la fábula.

[32] Un estudio comparado de los supuestos narratológicos y de los supuestos retóricos sería muy de desear. Para la "reversibilidad" de lo narrativo y de la argumentación, véase mi estudio "Texte: discours et récit" (Kibédi Varga, 1979).

[33] Ed. Folio, p. 23.

El análisis retórico de un texto narrativo se vuelve más difícil cuando hace falta un mensaje más explícito: el mensaje explícito, acentuado con tanta frecuencia en La Fontaine, es un criterio de verificación de los procedimientos del mensaje a partir del sentido que se postula. A este respecto, podemos hacer una prueba interesante con los cuentos de hadas. No es cierto que todos los cuentos de hadas se hayan contado antaño con un fin preciso y fácil de formular, pero se puede dar una interpretación moral a un gran número de ellos, lo cual implicaría automáticamente que junto a un análisis narrativo hubiera un análisis de los procedimientos de persuasión. Así pues, la larga conversación, peculiar e inverosímil, entre Caperucita Roja y el lobo disfrazado de abuelita, llega a ser sumamente pertinente si el lector interpreta este cuento como puesta en guardia a las muchachas contra los peligros (del exterior, de la sexualidad, etc.): la gradación ascendente de las repeticiones está destinada a impresionar a un público juvenil, a infundirle miedo.[34]

Es difícil saber si todos los textos narrativos son susceptibles, sin excepción, de ser analizados desde una perspectiva retórica. Hay relatos muy complejos, de carácter épico o novelesco, a los que es imposible conferir un sentido único y que no parece que hayan sido concebidos para trasmitir un mensaje más o menos práctico: hay un placer del relato que es de orden psíquico y que no concierne directamente al comportamiento moral. La retórica se compone de un conjunto de instrumentos destinados a producir y a analizar textos de utilidad práctica y cuya extensión nunca es excesiva: habría que perfeccionar mucho estos instrumentos para no dejar que se le escapara nada a la retórica: ni Cervantes, ni Dostoievski, ni Proust...

Indiquemos por último que el análisis retórico se puede extender no sólo a los textos argumentativos, sino incluso más allá del campo de los textos. El análisis retórico de las imágenes es un terreno inmenso, apenas explorado todavía (a pesar de Barthes): la semiótica visual, a la que los investigadores de hoy en día tienen tanto apego, ganaría mucho si se valiera paralelamente de los instrumentos que la retórica tradicional pudiera poner a su servicio. Así pues, las imágenes de los santos que se encuentran en las iglesias (véase la figura de la página) constituyen otras tantas exhortaciones a venerar a estos santos. Estas imágenes se componen en general de dos partes: la *imago* del santo, que está en medio y que nos mira de frente, está rodeada de los elementos de su *historia*. El personaje central nos lanza un llamado patético que, en un texto, se

[34] En el plano de un análisis narratológico de inspiración greimasiana, esta conversación tendría otra función: entre las secuencias narrativas, ésta representa la fase de la *competencia* (o más exactamente en este caso, de la competencia fracasada).

situaría al inicio y al final, en el momento del exordio y de la peroración; en cambio, las escenas narrativas circundantes representan la argumentación: son otros tantos *lugares del ejemplo*, y nos dicen que el santo, que vivió de esta manera y que realizó estas acciones, merece que el espectador lo venere. Muchas veces, la imagen está en la misma situación de comunicación que el texto, y el análisis retórico de la imagen no es, en consecuencia, una hermosa especulación analógica, sino que es teóricamente posible.



Trani, S. Nicolás Pellegrino y escenas de su vida (siglo XIV)

CONCLUSIÓN

El valor de la retórica nunca ha sido puesto seriamente en tela de juicio para el análisis de textos que tienen una finalidad práctica. Pero ¿cuál es su papel en lo que se refiere a los textos literarios? En tanto que la literatura proclamaba tener una finalidad, el análisis retórico, a pesar de la doctrina de la "verdad oculta", formaba parte del arsenal crítico: los manuales citan entre sus ejemplos a oradores como Bossuet o Cochin, así como a poetas como La Fontaine o Racine. Pero entre el Renacimiento y el siglo XIX, la literatura se retrae o, para ser más precisos, el término *literatura* abarca cada vez menos categorías textuales: el sermón, la historia y otros géneros más llegan a ser autónomos y lo que queda se pliega cada vez menos a las exigencias de una retórica de la persuasión.

No obstante, también la retórica evoluciona. Por una parte, sobre todo en Francia, se literaliza, se poetiza, posterga la *inventio* que ella impulsa, bajo la influencia conjunta de Ramus y de Descartes, hacia los terrenos de las evidencias lógicas y las certidumbres científicas, en beneficio de la *elocutio*: la retórica ofrece un inventario de figuras de estilo, constituye el aprendizaje de los futuros poetas y de los futuros oradores, deseosos de construir bellas descripciones.[35] Por otra parte, sobre todo en Escocia, la retórica se "psicologiza": en especial en Campbell, encontramos un intento sumamente original de basar la retórica y la relación entre su expresión verbal y los movimientos del alma, en las experiencias de una psicología sensualista moderna.[36]

Es cierto que la retórica subsiste y su presencia es imponente incluso en la obra de Hugo, quien no obstante quiso "torcerle el cuello". Pero ¿puede el análisis retórico revelarnos los procesos de la producción de textos literarios cuando escritores y poetas se oponen a la sociedad y a la idea de que el arte ha de ser útil?[37] El principio del arte por el arte acaba definitivamente con la retórica. Y las huellas de este principio son plenamente visibles en el siglo XX: tanto el formalismo ruso como el concepto de intransitividad en Barthes dan fe de su tenacidad. El poeta se niega a la comunicación tal como la hemos definido y la autoexpresividad no se deja captar en términos de retórica argumentativa.

Constatamos en nuestros días una crisis, ya indicada por los estructuralistas, del concepto de literatura. La doctrina del arte por el arte, así como la de la autonomía de la obra de arte, parecen superadas sin que pueda hablarse por ello de un retorno decisivo al consenso ideológico y, en el plano práctico, a la retórica. Una inmensidad separa la producción del texto en Malherbe y en Mallarmé: la búsqueda de lo natural comunicable y del artificio incomunicable exige no obstante los mismos sacrificios. ¿Existe un esfuerzo idéntico tras la pluralidad de los procedimientos? La retórica tendría que perfeccionar sus instrumentos para establecer contactos precisos con la narratología como método de análisis y con la psicocrítica como método de interpretación. No cabe duda de que en la encrucijada de estos tres campos es donde se desarrollan tanto la producción como la interpretación del texto. Que brota, que relata y que arrastra.

[35] Piénsese en particular en esta retórica "restringida", redescubierta por Gérard Genette y la crítica estructuralista a fines de los años sesenta y cuyo principal representante es indudablemente Pierre Fontanier.

[36] Cf. la excelente introducción de Lloyd F. Bitzer a la reedición de Campbell (1963).

[37] Véase sobre este tema las reflexiones pertinentes de Michel Beaujour ("Rhétorique et littérature", en Michel Meyer (comp.), *De la métaphysique à la réthorique*, Bruselas, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1986, pp. 157-174).

14

"Subjectum comparationis": Las incidencias del sujeto en el discurso

WLADIMIR KRYSINSKI

SUJETO: LA PALABRA Y EL CONCEPTO

> ¿Es posible que yo, súbdito de Yacub El-Mansur, muera como debieron morir las rosas y Aristóteles?
>
> J.-L. BORGES

Comencemos con una puntualización. Etimológicamente, el sujeto remite al término *subjectus*, participio pasado del verbo *subjicere*, cuyos diferentes sentidos convergen en la idea de sumisión, de subordinación y de sujeción. El sujeto está determinado, así pues, por una acción que le es exterior y a la que debe someterse. *Subjicere* es un verbo con múltiples sentidos materiales que designan acciones como *colocar debajo*, *exponer*, *entregar*, *englobar*, como en las expresiones "*subjicere cervices securi*" (colocar la cabeza en el tajo), "*subjicere partes generibus*" (hacer entrar las especies en los géneros). Para que el *subjectus* de sumisión y de sujeción se convierta en una categoría antropomorfa por entero, categoría filosófica, jurídica, sociológica, etc., ha habido que hacerla pasar por algunas operaciones discursivas e ideológicas que, del papel de paciente, la han elevado al de agente. Estudiar estas operaciones desde Descartes y Hume hasta Heidegger y Levinas, pasando por una multitud de filósofos, sería una labor considerable. Esta investigación pondría de manifiesto una arqueología de las ideologías del sujeto. Pero éste no es nuestro fin. No obstante, antes de inscribir el sujeto en una rejilla de lectura comparativa y textual, hemos de reconocer estos deslizamientos significativos de la palabra al concepto (*Begriff*) que marcan una liberación de la noción y una complejificación semántica. El sujeto-agente adquiere una autonomía contextual relativamente

grande, pero su estatuto semántico se amplía indefinidamente porque rige discursos divergentes que lo piensan en una multiplicidad de parámetros. A modo de ejemplo, indiquemos que entran en él, si no por obligación al menos por necesidad epistemológica y empírica, los signos del yo, de la conciencia, de la persona, del inconsciente, de la interioridad, de la identidad, de la ideología y de la alteridad. Profundizaremos esta multiplicidad de remisiones y las perspectivas críticas que se desprenden de ella allí donde texto y sujeto se reúnen. Es indudable que el sujeto es un agente primordial de la obra, que está representado en ella, que es uno de sus componentes fundamentales. Vamos a tratar de mostrar de acuerdo con qué modalidades y en virtud de qué desplazamientos contextuales.

DESTINO DEL SUJETO EN LAS TEORÍAS LITERARIAS

> El eje dialéctico de la crítica, pues, tiene como uno de sus polos la aceptación total de los datos de la literatura, y como el otro la aceptación total de los valores potenciales de esos datos.
>
> NORTHROP FRYE

El sujeto no es un componente sistemático de las teorías literarias. Si bien se trata de un concepto importante en la filosofía, el psicoanálisis y la hermenéutica, sólo aparece en la crítica literaria a través de una importación de estos saberes que le son laterales, señalando así una indeterminación y hasta una abertura de la teoría literaria. Gracias al retorno a Freud proclamado por Jacques Lacan en los años sesenta, gracias también al pensamiento de Heidegger y de Adorno, el sujeto irrumpe en numerosos estudios y Michel Foucault retomará el tema.

Recordemos sucintamente el destino que le dan al sujeto las diferentes teorías literarias desde Ingarden hasta Northrop Frye. Inspirada en la fenomenología, en un formalismo más o menos estructural o en el *close reading* del *new criticism*, la comprensión científica de la obra literaria no garantiza al sujeto más que un estatuto de creador "inspirado", "genial" u "original", simple hacedor de la obra que aparece ora con su nombre propio (Shakespeare, Sterne, Balzac, Goethe, Rilke), ora como autor. Claro está que en el origen de la obra hay un sujeto humano, que éste es su artesano, pero su papel se limita al de

aquel que ha "concebido", "construido" o "creado" la obra. Es el resultado lo que cuenta en sus múltiples estratos (Ingarden), formas, motivos, temas, singularizaciones y funciones (Shklosvski, Tomachevski, Propp, Jakobson) y procedimientos como la ironía y la paradoja (Cleanth Brooks). La última teoría literaria global, *Anatomy of criticism* de Northrop Frye, diseca el cuerpo de la obra o, con mayor precisión la alotropía de la literatura. La literatura es una, pero se encarna en formas y organismos diversos. La crítica anatomista no se interesa en la fisiología de la obra. Enumera los creadores, los poetas, los novelistas o los cuentistas y las diferentes configuraciones de la obra. Implícitamente, el creador o el autor es un sujeto que inviste a la obra con su problemática subjetiva. Ninguno de los movimientos o de las críticas se interesa por los fundamentos subjetivos de la obra. La subjetividad de la obra que pasaría por el autor-sujeto y se concretaría en la obra no se plantea en ella.

Mantenemos no obstante la investigación estilística de Victor Vinogradov (1930), para quien la "imagen del autor" se convierte en un denominador común y en punto de fuga para la captura del estilo de la obra. Mantenemos también la tentativa de Jan Mukarovsky, que en 1944 dedica un estudio al papel de la personalidad en el arte. Mukarovsky (1977, 150-168) no pretende que la personalidad y la subjetividad del creador se disuelven en la obra. Antes bien, insiste en su transformación necesaria, dado que la obra es un fenómeno social, una gestión de comunicación y un signo. Entre el emisor y el destinatario se ejerce fatalmente una dialéctica que impone al creador el respeto de los códigos del receptor. Así pues, la subjetividad del creador se transforma en signos que el receptor tendrá que poder descifrar. Parece que Mukarovsky quiera objetivar al máximo el contenido, la forma y el mensaje de la obra, olvidando que no hay contenidos, formas y mensajes absolutamente sociales en el sentido en que pueden serlo un anuario telefónico o un horario de trenes. La dialéctica de la escritura y del mensaje implica un dialogismo y una interdiscursividad que se juegan entre los sujetos y las ideologías. La parte del sujeto puede ser determinante y el receptor la capta sin que el creador haya tratado de dotar a su mensaje de un carácter social absoluto.

Volvamos a plantear la cuestión del sujeto en sus múltiples determinaciones teóricas para remontar la pendiente del mundo hacia la obra y sus discursos.

DE LA ANTROPOLOGÍA A LA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA

> El yo, como lo que puede ser objeto para sí mismo, es esencialmente una estructura social, y surge en la experiencia social. Después de que surge un yo, en cierto sentido proporciona para sí sus experiencias sociales, y así podemos concebir un yo absolutamente solitario.
>
> GEORGE H. MEAD

Situada en la encrucijada de diferentes disciplinas, la categoría de sujeto las atraviesa todas produciendo efectos de conocimiento diversos. La antropología, la psicología, el psicoanálisis, la etnología, la sociología, la lingüística, la historia y, recientemente, la semiótica inscriben al sujeto y sus instancias correlativas en campos críticos variados cuyos denominadores comunes son ya sea observaciones empíricas, ya sea discursos analíticos que tratan de constituirse en verdadera ciencia del sujeto. Si, en el campo de la antropología, la personalidad es una de las instancias correlativas del sujeto, puede adquirir significaciones y funciones diferentes según el observador de los datos empíricos la someta a una valorización que responda a ciertos criterios. Edward Sapir observa:

> El interés que producen las palabras cultura y personalidad permite un desarrollo inteligente y útil porque cada una de ellas está basada en un modo de participación entre el observador y la vida que lo rodea. El observador puede dramatizar las conductas que registra en función de un conjunto de valores, de una conciencia que rebasa al yo y a la que él tiene que adaptarse, en el modo real o imaginario, si quiere conservar su lugar en el mundo de la autoridad o de la necesidad social impersonal (1967, 78-79).

La "persona", la "personalidad", el "individuo", la "individualidad" son empíricamente observables y se inscriben en las diferentes rejillas de interpretación de la antropología, de la sociología o de la estética. Lo mismo sucede con el sujeto. Aunque de procedencia filosófica, el sujeto es una categoría interdiscursiva diversamente interpretada. Trasladado al campo de la crítica de la literatura o de la teoría literaria, el sujeto no puede más que difícilmente adquirir un estatuto autónomo "textual" o "literario". Su estatuto interdiscursivo produce de rebote efectos de sentido que muchas veces desequilibran el alcance de un discurso crítico en beneficio de un psicoanálisis o de una filosofía, pero en detrimento de la inscripción textual del sujeto en un relato, poema o novela. Este estado de cosas no hay por qué deplorarlo puesto que la paradoja del sujeto quiere que, en formas diferentes, empíricas, sociales, filosóficas, posea un mo-

do de existencia polivalente, y hasta ambiguo, y no puede eludir las interpretaciones cuyos parámetros confirman la inestabilidad de la relación entre el observador y el sujeto, ya sea éste una personalidad, un yo, una interioridad o un inconsciente.

De la antropología a la teoría literaria, los caminos llevan a campos conexos en los que se acentúa la diversidad de las concepciones del sujeto. No por esto es menos cierto que la antropología pueda enseñarnos a comprender al sujeto a partir de datos objetivos de su participación en el mundo, a reserva de volver a pensar la literatura sobre el modo elemental de experiencias humanas del mundo. El surgimiento de la cultura en el campo antropológico presupone la constitución de un sentido a partir del cuerpo y de lo que el cuerpo afronta. Margaret Mead observa con razón:

> Podemos concebir la cultura como un sistema de tradiciones en el que las sensaciones elementales que provienen del cuerpo —la aceleración del pulso, la contracción de los músculos de la garganta, la trasudación de las manos— o aquellas cuyo origen procede del exterior del cuerpo —la aparición progresiva de la luna o el brusco destello de una lámpara eléctrica, el perfil de un árbol o de un poste sobre el cielo invernal, el canto de un pájaro o el mecanismo de trituración de un camión de basuras domésticas—, todos reciben un sentido (1964, 214).

El sujeto es un mediador, un creador del sentido ya en el primer nivel de su situación en el mundo como estructura-receptáculo de las sensaciones y como su traductor. Como actividad cultural, la literatura tiene su origen en el cuerpo del sujeto. La reflexión y la sublimación se engendran en y por la relación dinámica entre el sujeto y el mundo.

Los refinamientos filosóficos de la antropología realzan el estatuto del sujeto cuando éste se convierte en una denominación filosófica del hombre. En efecto, las filosofías antropológicas de Kant y de Maine de Biran construyen el campo reflexivo y crítico del sujeto cuando el hombre se convierte en *esencia*, *naturaleza* o *condición* y se lo toma "ante todo como objeto de análisis" (Châtelet, 1974, 610). La revolución kantiana constituye al hombre en sujeto de conocimiento:

> La crítica kantiana muestra que para comprender el orden de lo real, es conveniente hacer del hombre, sujeto abstracto, conocedor, el pivote de lo que la metafísica denomina el Ser. A causa de esto, todo se revierte: el Ser, Dios, la Naturaleza son restablecidos como conceptos secundarios o ilusorios. El centro es el sujeto constitutivo del conocimiento y de lo conocido (613).

Maine de Biran restablece las condiciones y las formas del ser del sujeto como sí y como experiencia inmediata del mundo:

> Maine de Biran tiene la valentía de llevar el asunto a su suelo empírico: el sujeto-objeto de la reflexión, es y no puede ser sino, si se lo coloca en la veta correcta de la demostración explícita que proporciona la "Primera Meditación metafísica" de Descartes, el hombre que se experimenta como conciencia en lucha contra la materialidad. El "yo" no está *dado* en el orden de la creación o de la lógica: él se construye en el combate vivido (616).

Maine de Biran plantea la necesidad de instituir el yo y presta una atención totalmente subjetiva a los movimientos de la subjetividad. Su psicofilosofía establece los campos problemáticos de la subjetividad y de la psicología. El sujeto accede a un autoconocimiento científico.

LOS FILOSOFEMAS DEL SUJETO

> Finalmente, ¿no se puede resolver aquí el problema del yo, dando un sentido a la esperanza de Hume? Ahora podemos decir qué es la idea de la subjetividad. El sujeto no es una cualidad, sino la calificación de una colección de ideas. Decir que la imaginación es *afectada* por los principios significa que un conjunto cualquiera es calificado como un sujeto parcial, actual. La idea de la subjetividad es por lo tanto la reflexión del afecto en la imaginación, *es la regla general misma*.
>
> GILLES DELEUZE

El sujeto de los filósofos no es uniformemente unitario ni autónomo. Es una red de investiduras ideológicas o reflexivas, de extrapolaciones conceptuales realizadas en función de filosofemas como el *cogito* cartesiano, la *identidad de los indiscernibles* de Leibniz, la *conciencia de sí* de Hegel, el *imperativo categórico* de Kant, el *Dasein* de Heidegger, el *para-sí* y el *en-sí* de Sartre o la *muerte del hombre* de Foucault. El sujeto se encuentra conceptualizado en *Monadología*, *La fenomenología del espíritu*, *El ser y la nada*, *Las palabras y las cosas* que afirman su estatuto de "mónada", de "concepto aun existiendo concretamente de manera empíricamente perceptible" (*der daseiende Begriff*), de

"pasión inútil" y aun su desaparición. Es evidente que las filosofías del ser constituyen depósitos de conceptos y de tematizaciones del sujeto que permiten interpretar la obra literaria a la manera hegeliana, kierkegaardiana, heideggeriana o sartriana. Estas interpretaciones son en su mayoría casos de extrapolaciones de sistemas conceptuales abstractos cuyos valores sumergen el texto que se analiza. Como la obra literaria es una modelización secundaria de lo real, las teorías filosóficas sólo pueden captar a ésta parcialmente. La filosofía o el psicoanálisis no dan cuenta de los cuatro componentes de la obra literaria (retórico, temático, sociocultural y semiótico) más que de manera aproximativa y modificando considerablemente los datos de la obra. El sujeto entra también en la *dispositio*, la *elocutio* o la *narratio*, pero como autor es productor del sentido. Para acceder a este papel, tiene que borrarse ante las obligaciones de la creación literaria, que está regida por el respeto a los códigos artísticos y a los imperativos de la comunicación social. El sujeto representa para el observador un relevo problemático entre la teoría y la empiria. Como tal, permite explicar la obra literaria en relación con sus sobredeterminaciones filosóficas, psicoanalíticas o sociológicas. No hay que olvidar sin embargo que estas sobredeterminaciones de la crítica atenúan la dinámica del texto, red polivalente de relaciones que descubre una densidad considerable de signos intertextuales, retóricos, ideológicos y dialógicos. Por lo tanto, la subjetividad pensada a la manera de Kierkegaard, el *ser-ahí* o el *siendo* de Heidegger y el *yo trascendental* de Husserl neutralizan la complejidad del texto en tanto que producción, sistema y proceso. Un conflicto de interpretaciones se vislumbra entre la subjetividad y lo real modalizado en segundo o en enésimo grado en el que el relato y el discurso tienen una función determinante. La evolución del fenómeno literario moderno desde el romanticismo y las aportaciones de la crítica (Bajtin) desestabilizan algunas categorías filosóficas al servicio del sujeto, que se disuelve de alguna manera en el juego de las limitaciones textuales. La interioridad, el yo, la identidad, el inconsciente no resisten a lo que se denomina modelización textual del sujeto. Hay que reconocer que el sujeto necesita una reformulación en el espacio de una crítica epistemológica y de una literatura consciente de sí misma.

DE LAS TEORÍAS DEL SUJETO A LAS TEORÍAS DEL TEXTO

> Una vez reconocida en el inconsciente la estructura del lenguaje, ¿qué suerte de sujeto podemos concebirle?
>
> Podemos tratar, con un deseo de método, de partir de la definición estrictamente lingüística del Yo como significante: allí donde no es nada más que el *shifter* o indicativo que en el sujeto del enunciado designa al sujeto en tanto que él habla actualmente.
>
> JACQUES LACAN

Algunas teorías modernas del sujeto circunscriben la inestabilidad y la multiplicidad de los signos que lo caracterizan. Estas teorías se complementan y sitúan al sujeto en sus relaciones con el lenguaje, con los otros y con la escritura. Acaban con las visiones totalizadoras del sujeto en favor de conjuntos fluidos que lo definen. Hay que destacar el paralelismo y la complementariedad de las tomas de posición de Nietzsche, Freud, Bajtin, Lacan, Ricœur y Derrida, para quienes el sujeto sería una especie de indeterminación determinada, si se puede expresar con este oxímoron sus diferentes maneras de poner de relieve la inestabilidad y la dinámica compleja, bio-ideológica, con la que está marcado el sujeto.

Nietzsche expone la idea de la multiplicidad del sujeto (*Das Subjekt als Vielheit*) tomada en el sentido de una voluntad de ser y de un receptáculo fortuito de los diversos sentidos del mundo. Lo múltiple destruye la concepción de una supuesta unidad fundadora del sujeto. Así como el mundo está compuesto por un número indefinido de significaciones (*sie hat keinen Sinn hinter sich, sondern unzählige Sinne*), el sujeto sufre el juego de las perspectivas. Lo múltiple no es una falla del ser. Está fatalmente inscrito en el mundo y en la cultura. Nietzsche subvirtió de este modo la idea de un origen que aseguraría al sujeto una permanencia de las representaciones de sí.

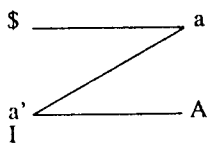
El psicoanálisis funda el sujeto como proyecto de una personalidad y de un equilibrio pulsional que deben advenir. Lo inscribe en una dialéctica idealmente progresiva, pero en realidad difícilmente capturable, de tópicas en las que el ello, el yo y el superyó, así como el preconsciente, el inconsciente y el consciente son determinantes que rodean al sujeto como la falta, la escisión y las pulsiones. La máxima freudiana *Wo es war, soll Ich werden* opone simétricamente un ello y su pasado a un yo y su futuro. Esta simetría retórica refleja una realidad compleja y tensional cuyos polos y focos conflictivos abundan. Sería útil seguir la carrera epistémica de esta fórmula que, de Jacques Lacan a Ilya Prigogine, adquiere sentidos particulares y redefine en formas paradójicas la grave labor freudiana.

Lacan afirma que Freud no escribe "*Das Ich*" sino "*Ich*". Este pronombre personal no es, así pues, nada más que un embrague (*shifter*). No asegura nin-

guna autonomía al yo y Lacan propone la traducción siguiente: "Donde estuvo ello, tengo que advenir yo." Como lo señala Catherine Clément, Lacan indica a la vez la subjetividad absoluta del sujeto y el mundo no pensante del ello:

> La inversión sintáctica del *soll Ich* está respetada y a la vez el *yo* [*je*] se convierte más manifiestamente en el producto de un trabajo, el del análisis mismo. La potencia del yo [*moi*] se restringe, limitada por el orden de las palabras; el proyecto freudiano se convierte en una "desconstrucción del sujeto" (1978, 175).

Esta desconstrucción del sujeto que Lacan emprende y prosiguen los lacanianos se convierte en un proyecto laberíntico en el que la recurrencia casi obsesiva de algunos conceptos sitúa al sujeto en la permanencia de su(s) falta(s) y de sus ilusiones. El psicoanálisis lacaniano, que ha de ser una "ciencia de los espejismos", sabe que su proyecto es infinitesimal y que no podrá hacer milagros. Para Lacan, "el inconsciente es el discurso del Otro". El Otro y el otro se convierten en signos fantasmas, criptas en donde el sujeto aprisiona a sus semejantes. La alteridad sobredetermina, así pues, el porvenir problemático del yo, que ocupa el lugar del espejismo en el sujeto. Este lugar está definido como función "imaginaria". La estructura del sujeto dibujada por Lacan es la célebre figura "en zigzag" cuyos términos definen las modalidades del no-ser o, si se prefiere, del ser negativo del sujeto. Recordemos que la letra Z, la última del alfabeto, por su propia indolencia dice de la *a* a la *z* la historia del fracaso del sujeto en el mundo. Lacan posiciona en ella las estructuras siguientes:



"$", sujeto atravesado por la barra que significa su escisión (*Ichspaltung*), "a", objeto del deseo, objeto parcial e incesantemente en movimiento, "pivote de la escisión interna-externa, hueco en la estructura plena del sujeto" (Clément, 1978: 174); "A", el "gran Otro", representa las figuras diversas de lo simbólico: la ley paterna, la ley del grupo, lo prohibido, el padre y también el inconsciente, es decir, precisamente el Otro; "a'", el "lugar del yo" donde "se proyectan las determinaciones que son los puntos a y A, es decir, el objeto del deseo y el orden simbólico"; "I", lo imaginario, el ideal del yo y el *Infans*, es decir, "el niño que no habla y que está determinado en su futuridad por un objeto de amor incapturable y una ley apremiante —figuras paterna y materna" (174).

Esta figura constituye un paradigma posible de los recorridos críticos del texto literario, sea cual sea la estructura de éste. Podemos considerarla como una especie de metarrelato que engendra, generaliza y refleja la contingencia de las investiduras temáticas del texto literario. Habría que diferenciar sin duda la noción de texto literario en poema, novela, relato, autobiografía, diario íntimo, teatro, y plantear la existencia de formas más privilegiadas, más *naturalmente* aptas para acoger las investiduras temáticas que la figura lacaniana modaliza y presupone. El poema lírico sería entonces la forma subjetiva por excelencia, el molde textual ideal del lugar imaginario del yo en el sujeto. Lo mismo que el diario íntimo y la autobiografía corresponderían a estas formas seminarrativas, semiautorreflexivas en las que el sujeto autonarrador daría libre curso al juego de las tensiones psicoanalíticas. Una restricción al apremio de las fatalidades del sujeto según el paradigma lacaniano fue una de las operaciones críticas frecuentes de los años setenta. Ésta dio lugar a una serie de estudios que, todos de inspiración freudiana o lacaniana, problematizan menos la forma y el contenido que la significación del texto literario. La noción de sujeto adquiere ahí un sentido a la vez específico y general; se la erige al rango de una metacategoría que subsume una multiplicidad de intrigas, de fuerzas temáticas y actanciales, así como de formas discursivas diferentes.[1] Por otra parte, la metáfora del espejo rige al parecer los análisis textuales de inspiración freudiana o estructuralista a la manera de Lacan. La literatura está constituida en ellos en espacio discursivo con múltiples prácticas, en las que los diferentes espejos del sujeto captan a éste en sus configuraciones psicoanalíticas del deseo, del insconsciente, de las pulsiones, de la represión y, por supuesto, del Edipo. La matriz especular de esta captura del sujeto la define muy bien Catherine Clément:

> *Espejos del sujeto*: si he escogido este título ambiguo en el que no se sabe demasiado bien si el sujeto se refleja en él o se refleja para él otra cosa que él mismo, es porque el término de *espejo*, en su función constitutiva y protectora, designa el modo inicial de las relaciones entre simbólico, imaginario y real; de este modo, nos hace pensar en el fantasma cuyo soporte y mito él es. La etapa teórica por la que hay que pasar para ir más adelante es el *estadio del espejo*, tal como Lacan lo definió desde 1932 (1975, 17).

El catálogo psicoanalítico resulta relativamente reductor y repetitivo. Su fuerza incuestionable reside no obstante en su capacidad para plantear al sujeto

[1] Pensamos en los trabajos de J. Kristeva (*La revolution du langage poétique*, *Polylogue*), de C. Clément (*Miroirs du sujet*), de Sh. Felman (*La folie et la chose littéraire*), de F. Orlando (*Per una teoria freudiana della letteratura*), de M. Lavaggeto (*Freud, la letteratura e altro*), de S. Agosti (*Cinque analisi, Il testo della poesia*) y de H. Finter (*Semiotik des Avantgardetextes*).

como objeto delimitable a partir de categorías suficientemente universales que permitan comprender los determinismos temáticos generales del texto literario. No obstante, si el texto refleja al sujeto, si el sujeto es el punto de mira del texto, en tanto que sujeto de escritura éste se convierte en una especie de manipulador de espejos. El discurso literario relativiza su propio alcance psicoanalítico en la medida en que es dialógico, intertextual, estético e intercognitivo, es decir, está de acuerdo con los diferentes saberes. En este sentido, el texto literario escapa a las generalidades estables, ya sean éstas psicoanalíticas, filosóficas o sociológicas.

A la fórmula de Freud *Wo es war, soll Ich werden* y a su reformulación por Lacan, se puede replicar con "*Ahí donde estaba ello han advenido varios*" ["*Là où c'était plusieurs sont venus*"]. Como lo recuerdan Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, insistiendo en su solidaridad con "las diferentes corrientes de la ola cultural llamada estructuralista y con la problemática del yo disuelto" (1979, 269). El sujeto es, así, por excelencia una estructura disipadora. El orden y el despilfarro se conjugan en él. El *quid* de la pureza subjetiva está necesariamente perturbado por ruidos de fondo de naturaleza social, intersubjetiva, histórica y de lenguaje. Con mayor razón, así es el sujeto del texto literario. El pensamiento de Bajtin nos ayudará, directa e indirectamente, a remontar a partir de lo subjetivo y de lo social a una literaturidad del sujeto.

TENSIONES DE LO SOCIAL Y CAMINOS DE LA LITERATURA

> Las artes constituyen, en un sentido, esfuerzos para comunicar por diversos medios algunos aspectos de una representación privada del mundo.
>
> FRANÇOIS JACOB

Para Bajtin, el lenguaje y el contenido de la literatura tienen un origen fundamentalmente social. En una sociedad, los individuos reman en la misma barca de una pluralidad de discursos, los que ellos afrontan o los que ellos producen constantemente. Lo social se traduce en una pérdida de la energía subjetiva, solipsista, sin la que la sociedad renunciaría a su razón de ser. El determinismo social de lo subjetivo es, así pues, ante todo discursivo y dialógico. El sujeto se convierte en un signo en un espacio donde otros signos aparecen y se hacen respetar. Aun cuando se pueda dudar de la idea bajtiniana del *gran diálogo* que se realizaría idealmente en la sociedad, hay que reconocer la validez del paradigma dialógico que define la posición y la finalidad del sujeto, incluido el del discurso artístico. Lo que el sujeto comunica entra en el circuito de las mediaciones entre la ideología y la subjetividad, siendo ésta una simple configuración del lenguaje formado en la encrucijada de los discursos del prójimo. El sujeto que Bajtin inscribe en su rejilla de análisis de las novelas de Dostoievski y de Rabelais o de la creación verbal es un signo de dependencia para con el Otro. Gira sobre el lenguaje del Otro. Para Bajtin, las leyes de la creación artística son de naturaleza colectiva.

La obra crítica de Bajtin es una teorización completa de la creación novelesca de Dostoievski. El crítico ruso generaliza la estructura de la forma y del contenido de esta creación observándola desde un ángulo particular. Al dialogismo de Dostoievski él contrapone el monologismo de Tolstoi, cuya obra no entra en su rejilla axiológica. Cuando Bajtin constata que los protagonistas de Tolstoi "están insertos en el todo consumado, monolítico y monológico de la novela que nunca llega a ser [...] 'un gran diálogo' como en Dostoievski" (1970 *b*, 113), está valorando la escritura y la estética de Dostoievski en relación con las de Tolstoi que, implícitamente, se juzgan inferiores. La oposición entre novela polifónica y novela monológica se resume en que la primera contiene un "destino dialógico [...] inherente a todas las palabras" (306) y las "relaciones dialógicas se establecen entre todos los elementos estructurales de la novela" (77), mientras que en el segundo, el relato no es "ni polifónico, ni contrapuntístico" y no hay más que "un solo *sujeto capaz de cognición*; todos los demás no son sino objetos de su conocimiento" (112). Esta característica de la técnica de Tolstoi presupone al parecer que el verdadero conocimiento es dialógico y que el sujeto individual, ya sea escritor, narrador o personaje, si acaba en el monologismo, sin mediación dialógica, se sitúa a un nivel inferior del conocimiento y de la creación artísticos. Esta petición de principio no puede explicarse más que mediante una cierta idealización de las relaciones dialógicas que, en el análisis de Bajtin, oblitera otros elementos del texto novelesco, en especial la narración y la narratividad. Por narración nosotros entendemos un modo verbal de exposición del relato por una voz narrativa. La narratividad se define como la valorización del hilo de los acontecimientos (o hilo del relato) en su continuidad o su discontinuidad espacio-temporal. El pandialogismo de Bajtin ignora que el monologismo no es sólo un método, una actitud creadora (en la que se acantona Tolstoi), sino que también es una modalidad de la narración. Involucra, así, al sujeto en la construcción de un microuniverso semántico que se indexa sobre su punto de vista y que relega el dialogismo al segundo plano. Es cierto que este universo semántico está mediatizado por los otros:

éstos forman parte del universo humano en el que está implicado y se implica el sujeto, que no renuncia por ello a su subjetividad. Para Bajtin, lo real no es suficientemente conflictivo o violento para engendrar en el sujeto anomias e idiosincrasias. No obstante, como lo prueba el camino de la literatura, el sujeto desempeña en la obra el papel de destinatario de lo real y el de destinatario de los mensajes. Éstos, aunque están engendrados por lo real, más agresivo y violento que dialógico, están investidos de contenidos idiosincráticos por el sujeto en conflicto con lo real. En este sentido, el carácter social del sujeto se realiza como una ruptura en relación con la norma dialógica que Bajtin establece y de la que él quisiera hacer un parangón absoluto de la obra novelesca. No podemos dar la razón a Bajtin cuando afirma que "el hombre del subsuelo [...] está preocupado sobre todo por lo que los otros piensan o podrían pensar de él" y "trata de aventajar cada otra conciencia, cada pensamiento, cada opinión de los demás sobre sí mismo" (89). El relato del subterráneo es a nuestro parecer mucho más polémico y agónico (*agônia*: lucha) que dialógico en el sentido en que lo entiende Bajtin. El subterráneo comunica su desencanto y su desacuerdo, sus fantasmas y sus manías, su discurso finalmente, que se inscribe en una relación metadialógica con el mundo: es la comunicación subjetiva de una visión del mundo dirigida a tòdos y a nadie, al Otro y a la conciencia misma del subterráneo. La ficción dialógica sobre la que descansa la estructura del *Sub-suelo* (la remisión constante a los "Señores" mudos e invisibles) refuerza la posición subjetiva más que intersubjetiva de su discurso.

Lo real no es por lo tanto dialógico. Es cacofónico. Y es el sujeto quien lo transforma en discurso del que él es la causa y el efecto. En este sentido, el efecto-sujeto del discurso literario nos parece fundamental en la medida en que la creación literaria, aun cuando se juega en la encrucijada de los discursos ideológicos, políticos, estéticos, religiosos, éticos, etc., es un acto individual resultado de la implicación de una subjetividad en el universo social de los mensajes. Por la misma razón, la causa-sujeto del discurso es determinante, puesto que ella rige el contenido, la forma y la *differentia specifica* de la obra.

LA PERTINENCIA DEL SUJETO EN LO LITERARIO

> El acto estético engendra la existencia en un plano nuevo de los valores del mundo: nace un hombre nuevo y un contexto nuevo de valores —un plano nuevo del pensamiento del hombre sobre el mundo.
>
> BAJTIN

La categoría del sujeto es central en el análisis literario, pero se ha de recolocar en la perspectiva de la obra que es específicamente contextual. Para ello, hay que tomar en consideración la tematización literaria de lo que hemos llamado las instancias correlativas del sujeto, a saber, la subjetividad, el inconsciente, el yo, la interioridad y la identidad. Hay que tener también en cuenta la literaturidad del sujeto. Estos elementos remiten a articulaciones complejas y más que seculares. En vez de hacer funcionar las referencias teóricas a toda prueba de la filosofía, de la sociología o del psicoanálisis, habría que postular una correlación de estos campos teóricos y del discurso literario. Hay que admitir que el ser ontológico del sujeto-yo-identidad-interioridad-conciencia en el texto del poema o de la novela no puede ser más que una ficción de la filosofía y que ésta no tiene jurisdicción sobre el texto literario. Los principios de inteligibilidad de este último son sobre todo la ficcionalidad, la narratividad, el relato, el narrador y el yo lírico. El sujeto y sus instancias correlativas han de ser puestos en correspondencia con estos principios a fin de obtener una pertinencia óptima de la función del sujeto en el discurso de la obra. Por otra parte, es evidente que esta pertinencia es realizable a condición de reconocer que la dimensión cognitiva de la literatura está vinculada a otros discursos y que su literaturidad no se concreta aisladamente. Al evocar la narración y la narratividad al margen del análisis bajtiniano, quisiéramos mostrar cuáles son las categorías específicamente literarias y formalizadoras y cómo hacen ver al sujeto como presencia individualizante.

El narrador es una voz del autor, sujeto humano que ocupa un lugar polémico y hasta conflictivo en el mundo real y que trasmite su punto de vista al lector. Este punto de vista apela a un dialogismo cognitivo puesto que, al dirigirse al lector, el autor se apoya en la particularidad subjetiva de su mensaje que está por objetivar. En este sentido, Gogol y Dostoievski, Proust y Joyce, Musil y Broch, Unamuno y Pirandello, Gadda y Faulkner, Calvino y Bernhard adoptan tácticas narrativas diversas, pero también son sujetos cuya conciencia de sí, subjetividad e intencionalidad están implicadas en el proceso complejo de la creación estética. La narración es un discurso del sujeto. Es un dispositivo del lenguaje, complejo, que da forma a enunciados narrativos, discursivos y dialógicos y que indica la posición del sujeto en un conjunto social y literario. La subjetividad actúa como agente y receptor de una visión. En este sentido es en el que Adorno (1965, 71) habla de la posición (*Standort*) del narrador en la novela moderna. En la época moderna, esta posición compromete muy en particular a una subjetividad y hace de la novela el testimonio (*Zeugnis*) de un estado de cosas (*eines Zustands*) donde el individuo se liquida a sí mismo y donde ha de enfrentar lo preindividual (*in dem das Individuum sich selbst liquidiert und der sich begegnet mit dem vorindividuellen*). El sujeto creador,

por lo tanto, no es un sujeto colectivo. Él porta el mensaje de una o de varias colectividades a las que se lo puede asociar.

La narratividad de un texto remite a la estructura del relato, a su fábula (*fabula*) y a su sujeto (*sjužet*), en el sentido que dan a estos términos los formalistas rusos, a los sintagmas y a las configuraciones actanciales; la narratividad también remite a la constitución y a la dinámica del sujeto, ya sea éste visto como personaje, narrador o autor. No es nada raro, así, que la evolución epistemológica de la semiótica textual moderna vaya desde la actancialidad hasta las modalidades y las pasiones. En un recorrido semántico y sistémico del relato, las configuraciones variables de los seis actantes (emisor/destinatario, sujeto/objeto, adyuvante/oponente) revelan las fuerzas temáticas que actúan. En las modalidades y las pasiones, estas mismas configuraciones actanciales se duplican en un cierto número de características modales y pasionales que fundan al sujeto. Éstas corresponden a una pluralidad psíquica sociocultural y discursiva de los sujetos, que adquieren diferentes rasgos específicos, modales y páticos, de acuerdo con las concomitancias de las modalidades y de las pasiones que los fundan. Jean-Claude Coquet (1984) y Herman Parret (1986) han mostrado que, en sus universos respectivos, las modalidades y las pasiones se reúnen. H. Parret divide a las pasiones en *quiásmicas* (las de estructuración y de la puesta en relación del sujeto, con un total de 16, desde la curiosidad hasta la indecisión, pasando por la angustia y el tedio), *orgásmicas* (intersubjetivizantes, con un total de 12, como la solicitud, el desprecio y el amor) y *entusiásmicas* ("las pasiones de la pasión", con un total de 8, como el entusiasmo, el éxtasis, la admiración y la esperanza). Con las modalidades del querer, del saber, del poder y del deber, estas pasiones convergen en una tipología semiótica de los sujetos cuyas clases se definen con base en los ordenamientos modales o páticos. Así pues, por ejemplo, a los diferentes sujetos (autónomo, personal, actual, virtual, instaurador, sujeto de búsqueda o de la igualdad) corresponden disposiciones de modalidades y de pasiones que estructuran la especificidad de cada uno.

Al margen de esta valorización del sujeto mediante el rodeo de las modalidades y de las pasiones, dos observaciones nos harán entrever las perspectivas de un análisis literario y comparativo. En primer lugar, los diferentes tipos de sujetos, así como las configuraciones modales y páticas, son eco del discurso filosófico sobre el ser. Las formas del sujeto, variables pero recurrentes, coinciden con lo que Heidegger denomina "el carácter determinado del ser" y que él elucidó a partir de cuatro escisiones del ser en sus correlaciones con el devenir, con la apariencia, con el pensar y con el deber. Lo cual define al ser como permanencia, identidad, subsistencia y proyacencia (1967, 205). La reflexión filosófica algo abstracta está enriquecida por la semiotización rigurosa y particularizante del sujeto y, por ello, de las cuatro categorías de Heidegger.

En un corpus literario al que se puede estructurar de manera diferente en función de los criterios de un género, de una visión del mundo o de un estilo, la diversidad del discurso corresponde al primer capítulo de las estructuras modales y pasionales del sujeto. Estas estructuras están en el origen de la enunciación. H. Parret constata que "es el sujeto como pasión el que se enuncia en el discurso" (7). J.-C. Coquet observa por su parte que "el sujeto recorre un espacio multidimensional y 'poli-isotópico' [...] y se presenta [...] ya sea en forma de un término complejo, sujeto *y* no-sujeto, ya sea en forma de un término simple, sujeto *o* no-sujeto" (206). Estas afirmaciones abren un camino al análisis literario que permitiría comprender el texto como proceso y como sistema y ver en él al discurso como "un encadenamiento de enunciaciones producidas en contexto dialógico y comunitario" (Parret, 1986, 7). En contra de Bajtin, un análisis de esta índole debería poder mostrar que el dialogismo forma al sujeto y no que el sujeto se mira en la palabra del Otro.

PERSPECTIVAS COMPARATISTAS: CORPUS DE SUBJETIVIDADES

> Lo individual se opone a lo puro que él concibe, se opone a la forma que le sucede, se opone como individual a lo que la alternancia implica de general.
>
> HÖLDERLIN

El sujeto es un operador heurístico fundamental del análisis literario. Éste no puede satisfacerse plenamente con recorridos filosóficos o psicoanalíticos ni con macrocategorías como la ideología o el dialogismo, la polifonía o el monologismo. El recorrido del sujeto en el discurso obliga a tomar en consideración la diversidad y la dinámica discursivas del texto literario, aun reconociendo que el sujeto es una determinación múltiple y que sus investiduras se realizan en el contexto comunitario.

Un reequilibramiento de los parámetros críticos que tuviera en cuenta una cierta plasticidad de las categorías tales como sujeto, identidad, subjetividad, yo, narrador, autor y enunciación, exige que se reconozcan las incidencias del sujeto en los discursos de la obra que lo instalan en ella como sujeto de la escritura y como sujeto en la escritura. Esta distinción permite contemplar reco-

rridos de un corpus comparativo en estos dos aspectos: problematización y tematización del sujeto. En el primer caso, el sujeto es un autor-creador y su relación con la obra hace de él un *narrador semiótico* (Krysinski, 1981, 117), organizador de un universo axiológico coherente y referible a una subjetividad problemática, en expansión cognitiva. Se podría entonces contemplar una correlativización de las categorías modales y páticas con los universos axiológicos de *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Le neveu de Rameau*, *Madame Bovary*, *La comédie humaine*, *À la recherche du temps perdu*, *Ulysses*, *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Ferdydurke*, *La nausée*, *Yo el Supremo* o *Grande sertão: Veredas*. Las correlaciones establecidas de este modo mostrarían en estas obras la parte del sujeto estético, ideológico, axiológico, irónico, polémico, etc. La tematización del sujeto se realiza mediante una manipulación y una mediación de los códigos estéticos, culturales y literarios. Segundo caso: la isotopía del sujeto se vuelve central en algunos de los textos poéticos o narrativos más importantes, los de San Agustín, Petrarca, Leopardi, Hölderlin, Baudelaire, Pessoa, Artaud, Celan, Clarice Lispector... El sujeto en posición asumptiva tematiza su búsqueda de identidad, su yo y su interioridad lo mismo que su inconsciente. La subjetividad en el texto no es la subjetividad del texto. Aquélla se basa en las configuraciones modales en las que conjuntos dinámicos del querer, del poder y del saber se constituyen en formas del sujeto, al que se podría definir como sujeto de deseo, de falta, de ilusiones, de meditación, de combate o de goce. Estas formas del sujeto se encarnan en un discurso que dramatiza, mediatiza o ironiza la relación tripartita: cosmos, logos, ántropos.

En el espacio literario, la tematización del sujeto y de sus identidades es inseparable de una retórica del yo, testimonia las anáforas del "yo" y del "sí mismo" en Jules Laforgue, Walt Whitman o Fernando Pessoa. No obstante, la identidad del texto es tributaria de una puesta en forma del sujeto (Stierle, 1977). En el espacio evolutivo, es decir, diacrónico, la identidad del texto marca una multiplicidad de separaciones identificatorias en relación con las normas de un género. El sujeto del discurso literario relativiza el absoluto literario. Por lo tanto, podemos decir que no hay poesía ni novela, sino discursos del sujeto en la novela o el poema. La literatura está siempre en devenir bajo la influencia del sujeto, cuyo discurso la redetermina cada vez.

15

La recepción literaria

ELRUD IBSCH

I

Lo que la ciencia de la literatura recubre hoy en día bajo el término de "recepción" no corresponde ni mucho menos a un solo y mismo fundamento epistemológico o a una misma ética científica. La fenomenología, la hermenéutica, la sociología de la estética o el estudio empírico del lector, todos ellos han contribuido al desarrollo de la teoría de la recepción en el espacio germanófono, y continúan haciéndolo, pero son demasiado incompatibles en algunos puntos para que se los pueda reunir en una sola escuela. No obstante, no queda excluido que se descubra un elemento cualquiera de convergencia que nos autorice a hablar incluso de "ciencia de la recepción" a propósito de todas estas diferentes gestiones, y yo propongo admitir provisionalmente que todas las gestiones que apelan a la teoría de la recepción abren un campo cuyo objeto concierne a la vez a los textos (literarios) y al lector de los textos. Ahora bien, de momento conviene dejar abierto el sentido del concepto de "lector": dar un sentido unívoco a este término no haría sino acentuar el carácter problemático del objeto que estas diferentes gestiones pueden tener en común.

No quiero incluir entre los estudios sobre la recepción en el sentido propiamente dicho a los estudios de influencias que tienen una larga tradición en la investigación comparatista, en la que ocupan un lugar específico. Los conceptos de "influencia" o de "fortuna" han desempeñado un papel considerable dentro incluso de las escuelas comparatistas, por ejemplo en los debates entre las escuelas francesa y norteamericana: ¿hay que entender por "influencia" los vínculos literarios basados en contactos verificables ("relaciones de hecho") o bien se puede aplicar también el concepto cuando se constatan rasgos comunes sin que haya ningún contacto efectivo? Las principales etapas de esta discusión se encuentran en las obras que tratan de literatura comparada (por ejemplo, Weisstein, 1968; Kaiser, 1980). No olvidemos que la versión positivista de estos estudios de influencias, al insistir en los contactos que se establecen mediante los hechos, trata ante todo de imponerse frente a los conceptos de

periodo hipostasiados. Esta actitud defensiva perdió su razón de ser con el surgimiento del estructuralismo, cuyos principios excluyen toda hipóstasis conceptual. Por lo tanto, los estudios de influencia regresan a una posición de repliegue estratégico; subsisten y constituyen un campo específico de la historia literaria, al que se ha puesto en duda relativamente poco. Para Karl Robert Mandelkow (1974), los estudios de influencia representan —sobre todo en Alemania— una versión "trágica" de la historia de la literatura, cuya intriga consistiría "en deducir y en constatar el desconocimiento y la ignorancia" de las que el autor sería objeto (91). Podríamos replicar que los estudios del tipo *Goethe en France* (Baldensperger) o *Nietzsche en France* (Bianquis), o también *Shakespeare und der deutsche Geist* (Gundolf) y *Goethe und die Weltliteratur* (Strich) no tienen por objeto en modo alguno reparar una injusticia, sino más bien deducir cánones de lo literario. En resumen, nos está permitido decir que la ética científica de los estudios de influencia lleva a éstos a una actividad de valorización de la que resulta una jerarquía literaria, que puede reflejar tanto una política literaria nacional como tendencias universales. Finalmente resultó que el carácter demasiado unilateral de la mirada con que se analizó las obras era una de las debilidades de la investigación de influencias: se describía la influencia en función de la fuente, de la obra o del autor que ejercieron alguna influencia. Acerca de esto, las reflexiones teóricas sobre la literatura comparada que expone Durišin (1972) han aportado un cambio. Cuando él hace de la instancia receptora, y no de la instancia influyente, el elemento que determina el tipo de influencia, se sitúa en el terreno de los estudios de recepción, donde se adhiere en particular a las tesis sostenidas por Mukarovsky, de las que trataremos más adelante. La ciencia de la literatura adoptó, así, una nueva orientación que no ha dejado de tener consecuencias ni para la determinación de su objeto ni para su estatuto epistemológico. En este sentido, refutamos la posición de Wellek (1973) y de Dyserinck (1980) cuando pretenden que la recepción siempre ha sido objeto de la ciencia de la literatura y que no es más que una manera que está de moda de designar una práctica ya antigua. Dyserinck lamenta que cuando Jauss elaboró su modelo de la recepción no utilizara las "aportaciones de la literatura comparada francesa" (Dyserinck, 137). Wellek hace de la historia de la recepción "una nueva versión de la historia del gusto y de la historia de la crítica" (Wellek, 515). Estos juicios tienen su origen en reflexiones y tradiciones completamente distintas. La imagología de Dyserinck y la primacía de la calidad estética en Wellek no son directamente compatibles. Según Wellek, la debilidad de la historia de la recepción reside en el hecho de que ésta tampoco permite evitar esta aporía: "Una historia de los productos estéticos escapa a las categorías de causalidad y de evolución" (517). Esta afirmación saca a relucir la zanja que separa la concepción de la literatura

de Wellek de la teoría de la recepción. Para esta última, en efecto, la causalidad y la evolución se convierten de nuevo en problemas totalmente centrales, en tanto que la "estética", considerada como una categoría universal o como una esencia, suscita serias reservas tanto desde el punto de vista histórico como de la teoría del conocimiento.

La teoría de la recepción en sentido estricto rechaza la objetividad a la que apelan la teoría y el análisis de los textos. Este postulado reúne:

1] el proyecto fenomenológico, que desde Husserl refuta la objetividad;

2] el proyecto hermenéutico, que parte del supuesto de la unidad del sujeto productor y del sujeto intérprete del sentido en el proceso de comprensión;

3] el punto de partida de las investigaciones de un Mukařovský, basadas en la formación social de las convenciones;

4] por último, el proyecto de los empiristas, basado en la teoría de la acción, la psicología y la sociología.

Pero que se rechace la pretensión del texto a la objetividad dista mucho de significar que se coincida con la definición del polo del lector o con la manera de designar y de describir la relación del texto y del lector.

Tratemos primero de desarrollar los supuestos de las cuatro variantes principales de la teoría de la recepción en el espacio germanófono a fin de hacer que surja, en un primer momento, la amplitud de la variaciones de este camino; veremos entonces que se nos permite dudar de que estas diferentes gestiones pertenezcan a un mismo paradigma; contemplaremos finalmente las posibilidades de una futura colaboración entre estas diferentes orientaciones.

Sobre la pregunta, "¿A qué lector nos referimos aquí?", la concepción fenomenológica de Wolfgang Iser lleva a la constatación siguiente: conforme al interés del conocimiento fenomenológico, no puede tratarse de un lector concreto, histórico o contemporáneo. El lector del que se trata es necesariamente una abstracción, un artefacto, cuyas características están construidas *a priori*, independientemente de toda existencia real. Iser descarta conscientemente el concepto de lector "ideal", empleado por Ingarden (Iser, 1976, 50 *ss*) porque rechaza la idea de "concreción adecuada" que este concepto implica. Iser explicita su concepto de lector en *Der Akt des Lesens*: "Así, cuando se trata del lector en los capítulos que siguen de este trabajo, hay que entender la estructura del lector implícito inscrita en los textos [...]. El lector implícito no posee existencia real, ya que encarna el conjunto de orientaciones previas que un texto de ficción propone a sus posibles lectores, y que son las condiciones de su recepción. El lector implícito no está anclado, en consecuencia, en un sustrato empírico, sino que está arraigado en la estructura misma de los textos" (60). Por haber hecho del lector implícito una orientación textual previa y una condición de la recepción, a Iser se le impugnó el título de teórico de la recepción

y se quiso colocar su concepción en el paradigma de la interpretación con el pretexto de que, de acuerdo con su concepción, el lector sólo cubriría estrategias textuales (por ejemplo, Barnouw, 1980; Mailloux, 1982; Ray, 1984). El interés que despertó en los angloamericanos la teoría de Iser fue una razón complementaria para considerar a ésta cercana al *new criticism*. En nuestra opinión, esta acción fue prematura y no está confirmada por la argumentación de *Der Akt des Lesens*. La fenomenología de la lectura en Iser se basa a la vez en una teoría del lector *implícito* y en una teoría del lector *posible*. Esta distinción restringe un poco el papel puramente intratextual del lector que se atribuye a Iser, y permite tomar en cuenta al lector real. Iser dice del papel del lector: "El papel del lector del texto admite realizaciones históricas e individuales diversas, en función de disposiciones existenciales, así como de la comprensión previa que el lector individual aporta a la lectura [...]. El papel del lector contiene un abanico de potencialidades que en cada caso concreto son objeto de actualizaciones definidas y, en consecuencia, solamente 'momentáneas'" (65). Hay que admitir no obstante que Iser, de conformidad con su orientación fenomenológica, no llega a describir concretamente estas "actualizaciones momentáneas".

Una razón complementaria para suponer que en Iser el lector es una construcción abstracta —a pesar de su insistencia en el concepto de lector implícito— la tenemos en el modelo del lector que él elabora a partir de la teoría de la interacción. En el capítulo "La asimetría entre texto y lector" (257 *ss.*), hace referencia a la teoría de la interacción de Edward E. Jones y Harold B. Gerard. Estos autores desarrollaron un tipología de la reducción de las contingencias en la interacción social. Iser traslada del comportamiento social a la comunicación entre texto y lector los grados de incertidumbre y los imponderables de la relación entre los participantes de la comunicación: "Su característica es la asimetría fundamental entre texto y lector, debida a la ausencia de una situación común o de un marco común de referencia preestablecido" (262 *ss.*). "Comunicación" significa reducción de estas lagunas, suponiendo que los participantes estén dispuestos a evolucionar en el transcurso de la interacción comunicativa: "La interacción fracasa cuando las proyecciones recíprocas de los participantes no se modifican, o bien también cuando las proyecciones del lector invaden el texto sin resistencia. Por esto fracasar significa siempre colmar íntegramente el vacío con sus propias proyecciones" (263). Iser se vale asimismo de la investigación psicoanalítica en el terreno de la comunicación. La cita que sigue se refiere también al fracaso de la comunicación, esta vez con una explicación psicoanalítica: "Lo interesante tal vez resida simplemente en la observación, confirmada por la experiencia, de que las relaciones interhumanas adquieren rasgos patológicos en la medida en que los participantes colman,

con mayor o menor exclusividad, las lagunas de la experiencia con ayuda de proyecciones que provienen de la imaginación pulsional" (261). Esta cita es instructiva: muestra que la herencia fenomenológica de Iser no lo conduce a excluir las observaciones de naturaleza experimental. Para resumir breve y esquemáticamente su posición de acuerdo con nuestras dos categorías capitales, los supuestos epistemológicos y el concepto de lector, haremos el balance siguiente: de conformidad con su orientación epistemológica, Iser no formula hipótesis que no serían más que las explicaciones provisionales de hechos por verificar. Él no distingue tampoco entre los enunciados con valor descriptivo y los enunciados de evaluación (estos últimos se refieren al efecto que se atribuye a la literatura y afectan a conceptos tales como el "fracaso"), sino que conserva a lo largo de todo el libro un enunciado que es semidescriptivo, seminormativo. Su lector es, como hemos dicho, una construcción. El análisis de los procesos referibles al lector potencial podría traducirse sin esfuerzo alguno en hipótesis empíricamente verificables —y esto tanto más cuanto que W. Iser no impugna el valor de la investigación empírica. Desde un punto de vista empírico, su fenomenología de la lectura ofrece una preciosa heurística (cf. también Schram, 1985; Müller, 1981).

La contribución de Hans Robert Jauss a la teoría de la recepción tiene por origen el cuestionamiento hermenéutico de las relaciones que unen los horizontes de expectativa históricamente diferentes. Desde su introducción a la *Querelle des anciens et des modernes* de Perrault (1964), Jauss se ha aplicado al problema de la apropiación del arte del pasado por los participantes ulteriores en el proceso artístico —que están impregnados de la conciencia histórica de su presente. Este tema implica un juicio de valor sobre las obras y el reconocimiento o la constitución de una norma artística. En efecto, no se trata tanto de reconstruir formas y sociedades artísticas del pasado como de mostrar cómo se puede superar la distancia histórica entre la comprensión de ayer y de la hoy. La hermenéutica de la apropiación, que Jauss desarrolla de manera crítica a continuación de Gadamer, apunta a la reconstrucción de una tradición cultural ininterrumpida: "gozar de sí en el gozo del otro", según la fórmula de Jauss (1977, 59).

La reconstrucción del horizonte de expectativa objetivable ("en el sistema objetivable de las expectativas... que, para cada obra en el momento histórico en el que ésta aparece, resulta de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de las obras conocidas hasta entonces, y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico" (Jauss, 1970 *a*; 173, 174) no es un fin en sí; la reconstrucción sirve en cambio para construir una tradición de obras que pertenecen a una estética de la negatividad. Hay que señalar que Jauss parte del postulado de que la destrucción de la norma es el elemento más importante

del gran arte. La distancia estética transgrede y modifica el horizonte de expectativa. En otros términos: una gran obra transgrede el horizonte de expectativa de su época; al romperlo, implica una transformación duradera de este horizonte.

Mostremos con algunos ejemplos el papel que desempeña el juicio de valor en la investigación práctica de Jauss: en los años sesenta, un estudio revela que los estudiantes de los institutos de enseñanza secundaria alemanes, candidatos al bachillerato, ya no leen la *Iphigenie* de Goethe. Jauss explica este desapego por el drama clásico mediante el hecho de que, a lo largo de su recepción, *Iphigenie* se convirtió en un modelo de armonía en el que el eterno femenino contrapone a la tiranía una fuerza serena y apacible. Ahora bien, Jauss, que piensa que este modelo proviene de la recepción de la obra y no de su estructura, quiere liberar la significación de *Iphigenie* y esta significación se inscribe en la tradición de la contradicción.

Al reconstruir el horizonte de expectativa del que *Iphigenie* se desmarca como obra negativa, él restaura la continuidad de la tradición (Jauss, 1975 *a*). De manera similar —pero sin tener que roer previamente el mendrugo de una recepción armonizadora—, Jauss pone de manifiesto la estética "negativa" de Flaubert en relación con un horizonte de expectativa formado, entre otros, por los vodeviles de Feydeau (Jauss, 1970 *a*), y hace hincapié en el poder con que *Les fleurs du mal* de Baudelaire rompen la norma en un contexto en el que la poesía de entretenimiento se había convertido en un modelo de legitimación social (Jauss, 1975 *b*). Tenemos que preguntarnos de nuevo por el valor epistemológico y por el concepto de lector en la estética de la recepción de Jauss.

Percibimos aquí una contradicción epistemológica: la reconstrucción del horizonte de expectativa, que Jauss exige en teoría y que él realiza en la práctica, obedece a los postulados de un método histórico basado en la búsqueda empírica de documentos. No obstante, es sorprendente que Jauss logre esta reconstrucción en el momento en que aparece la obra que él considera decisiva, la que destruye la norma (es por ejemplo, el año 1857, cuando aparecen *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal*). Esta limitación cronológica en el establecimiento de las fuentes podría tener una justificación práctica. No obstante, no habría que subestimar las consecuencias más remotas de este procedimiento. Seguir la reconstrucción del horizonte de expectativa más allá de la aparición de la "obra negativa" permitiría tener una idea más conforme a la realidad del efecto que Jauss supone retroactivamente. Así pues, nos hemos visto obligados a relativizar considerablemente la tesis de que Baudelaire habría inaugurado y legado a la posteridad un nuevo horizonte de expectativa (Ibsch, 1981).

Admitimos que Jauss, gracias a su gestión, pueda construir el "valor innovador" de la obra, pero la innovación tal como se realiza sigue estando fuera

de su alcance. Habría que ¡roseguir mediante estudios sobre la manera en que fue recibida la obra por los lectores históricos. El "valor innovador" (tomado del formalismo ruso, en donde representa un concepto intraliterario) no puede más que indicar, en un cuestionamiento orientado a la recepción, un efecto potencial y requiere por esta razón una verificación material.

Hemos constatado que Jauss construía el horizonte de expectativa de manera histórica y empírica. No obstante, este punto de vista se abandona a partir de que él acaba interpretando la obra innovadora. Jauss encuentra el método hermenéutico, que da preferencia a la producción de sentido personal con respecto a la comprensión objetivable de otros lectores. Jauss se vale de una historia de la literatura que "explora el proceso de recepción con ayuda del instrumento que, en el terreno de la comprensión del sentido, sustituye el modelo empírico de observación por 'ensayo y error': el juego de la pregunta y de la respuesta entre el lector y el texto" (Jauss, 1975 *c*). El lector en cuestión no es sin embargo un lector histórico y real, sino un lector idealizado, un lector profundamente idéntico al sujeto de la enunciación; para ser más exactos, es el intérprete, el propio Jauss.

A la contradicción epistemológica (este salto de la reconstrucción histórico-empírica del horizonte de expectativa a la interpretación hermenéutica subjetiva) corresponde una contradicción en el concepto de lector: Jauss examina la recepción que practica el lector histórico hasta el momento en el que él mismo presenta una interpretación de la obra innovadora y abandona, así, la posición "objetiva" en beneficio de la confusión del sujeto y del objeto. Como su interpretación no se expone en forma de hipótesis verificable, no se puede evitar la conclusión de que no responde más que en parte a su propia exigencia de un horizonte de expectativa objetivable, y que por lo demás sigue siendo tributario del paradigma hermenéutico. Su adhesión a la teoría hermenéutica, claramente afirmada, se opone con bastante firmeza a las interrogaciones empíricas: él les reprocha un carácter arbitrario (Jauss, 1975 *c*).

Más recientemente, con motivo de una discusión interdisciplinaria con juristas y teólogos, Jauss intentó aclarar los puntos de convergencia metodológica. Sitúa la reconstrucción histórica después de 1] la comprensión que implica la percepción de la obra, y Jespués de 2] la interpretación; él la define como tercera etapa de la interpretación hermenéutica. La reconstrucción histórica sirve para circunscribir y para definir la alteridad de la obra, no en beneficio del historicismo, sino al contrario, para suscitar la pregunta: "¿Qué me dice el texto y qué tengo que decir al texto?" (Jauss, 1981). Es interesante constatar que Jauss parece que quiere justificar aquí su posición de intérprete refiriéndose al procedimiento de simulación: "[Si yo me] coloco en el papel de un lector con el horizonte cultural de nuestro presente..." (476, 477).

Los sucesores de Jauss disfrutan de una clara ventaja porque no están obligados como él a atenerse a la interpretación hermenéutica de la trasmisión cultural ni a retomar su tesis de la innovación. Pueden dedicarse al establecimiento de fuentes documentales relacionadas con los lectores históricos y a la construcción de horizontes de expectativa muy diversos, que integran las determinaciones culturales y sociales. Hay que conceder a Jauss una mayor originalidad, con los riesgos que ésta implica. Podríamos citar muchos trabajos y dos de ellos tienen un valor ejemplar (Nies, 1972; Kloek, 1985).

La tercera variante de la teoría de la recepción está asociada al nombre de Jan Mukařovský, que no pertenece al grupo de los teóricos de la recepción. Sus principales escritos preceden en treinta años el proyecto de la Escuela de Constanza. Pero el parentesco entre sus concepciones y las de los teóricos de la recepción, el hecho de haber sido acogido como tal por H.R. Jauss, Jurij Striedter, Herta Schmid y Lubomir Doležel, justifican plenamente que lo presentemos aquí. Mukařovský se inscribe en la tradiciones del formalismo ruso y de la lingüística estructural (que tenía vínculos con Husserl y Carnap), así como en la estética formal de Herbart y del neokantismo de Broder Christiansen. El proyecto antihegeliano es el denominador común de estas tradiciones.

La ambición principal de Mukařovský fue superar el idealismo y la metafísica estética a la vez, así como la psicología individual de la creación. Este objetivo pasaba por el reconocimiento del valor convencional y funcional del arte, que él expone en su ensayo *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten* [Función estética, norma y valor estético como hechos sociales] (1970) (publicado en 1935 en revista y en 1936 como libro). Mukařovský renuncia al cuestionamiento ontológico de Ingarden: "¿Cuál es la esencia de la obra de arte y cómo se puede conocer?" y confía a la sociedad o a un grupo social la decisión del estatuto artístico de un texto o de un objeto: "La aptitud activa de un objeto para la función estética no es una propiedad real de este objeto, aun cuando éste se destine a esta función; esta calificación sólo surge, en cambio, en determinadas circunstancias, en un contexto social determinado: un fenómeno que en una época o en un país determinado era el portador privilegiado de una función estética, en otra época o en otro país, puede resultar impropio para esta función" (Mukařovský, 1970, 13, 14). Al dar una definición pragmática del campo estético, Mukařovský lo vuelve permeable a fenómenos a los que en una determinada época no se les reconocía ninguna función estética. Veamos algunos ejemplos: al molino de café, técnicamente superado desde hace tiempo —y con fines puramente prácticos en otros tiempos— cuando se lo combina con flores secas y una plancha de hierro también obsoleta, se le concede una *función* estética (no se trata todavía de su *valor* estético); la bicicleta herrumbrosa, una vez aislada y transferida a otro espacio,

se expone en el museo de arte moderno; se interpreta la Biblia como "literatura", y el *Mephisto* de Klaus Mann desdencadena una batalla jurídica porque la familia de Gustav Gründgens atribuye a la novela una función documental, histórica y biográfica a la vez. A pesar de algunas reservas —Mukařovský se interesa por las constantes antropológicas en la experiencia estética y piensa que algunos textos son más aptos que otros para penetrar en el terreno estético—, él concede al lector-receptor la libertad de decidir tanto sobre la función como sobre el valor estético. Esta decisión no es individual y subjetiva, sino social: "La estabilización de la función estética es asunto de un colectivo" (1970, 129).

Lo mismo que el concepto de función, el concepto de valor adquiere una significación convencional. A un concepto de valor absoluto e inmanente, que supondría valores "eternos" inscritos en el objeto o en el texto, Mukařovský contrapone un concepto de valor instrumental y relacional, definido por la "capacidad de una cosa para servir un objetivo definido"; hace depender la "definición del objetivo y la orientación hacia este objetivo de un sujeto definido" (36, 37).

Mukařovský sostiene que el valor estético es el más elevado cuando la obra de arte se vuelve contra la norma cultural dominante. Esta relación entre la norma y el valor es un rasgo característico del campo estético, mientras que, en el campo no estético, la conformidad con la norma se considera un valor positivo. A este respecto hay que señalar que la posición de Mukařovský, que coincide con la de Jauss, sufre la influencia de la producción artística posromántica y eleva al rango de norma una parte de esta producción. Mukařovský no matiza demasiado cuando plantea: "Si la consideramos a partir de la norma estética, la historia del Arte es la historia de los levantamientos contra las normas dominantes" (46). Parece que Mukařovský se da cuenta de esto porque agrega la siguiente reserva: "No obstante, hasta en los casos extremos, [la obra de arte] debe respetar la norma al mismo tiempo: hasta en el desarrollo del arte hay periodos en los que el respeto de la norma es claramente prioritario en relación con su destrucción" (48). No obstante, Mukařovský se atiene en conjunto a su concepción de la norma. Ésta lo lleva a realizar una dicotomía entre "gran arte" y arte "culinario". Este último no enfrenta en absoluto, o muy levemente, a la norma estética dominante; se desarrolla de manera paralela al gran arte y asegura la coexistencia entre diferentes sistemas normativos en el campo artístico. Estas reflexiones se articulan sobre un modelo sociológico que relaciona la norma estética y la morfología social: "Se impone la idea de que hay una relación directa entre la jerarquía de las normas estéticas y la jerarquía de las capas sociales: la norma más reciente, que está en la cima, parece que corresponde a la capa social más elevada, y las dos jerarquías parece que comparten

BIBLIOTECA CENTRAL

los mismos grados intermedios, de manera que a las capas sociales más bajas les corresponderían los sistemas de normas análogos" (58, 59). El modelo sociológico de Mukařovský es criticable: en nuestra sociedad, en la que la tecnología decide sobre el desarrollo económico, político y cultural de los estados y de las entidades supranacionales, este modelo no es defendible.

Para que fuera más pertinente, este modelo sociológico tendría que tener en cuenta los niveles de experiencia y de competencia del individuo en ciertos terrenos (en literatura, por ejemplo) más que la pertenencia a una capa social. Nosotros creemos que estos factores, que sólo reflejan indirectamente (mediante el sesgo de la formación social por ejemplo) las categorías sociales, desempeñan sin embargo un papel determinante en la definición de la norma.

Mukařovský prolonga el formalismo ruso historizándolo y atribuyéndole una preocupación pragmática. Por esto nosotros podemos considerar que su punto de vista corresponde a la teoría de la recepción (cf. asimismo Fokkema/Ibsch, 1977). La distinción entre *artefacto* y *objeto estético* (que él toma de Broder Christiansen, pero suprimiéndole el elemento subjetivo neokantiano) lo confirma: el *artefacto* es el texto literario invariante; el *objeto estético*, la obra concretada cada vez. El objeto estético es variable ya que depende de la conciencia, así como de la operación de concreción que efectúa el lector receptor (74). Formulada en nuestra propia terminología, la invariancia textual es una magnitud analítica y teórica que se puede describir por medio de la lingüística y de la teoría de los textos. No obstante, si la comparamos con la interpretación del texto, el análisis no nos conduciría a una elección, sino únicamente a un *potencial* de significaciones. Las opciones de significación que realizan los lectores se estudian después como documentos o también como testimonios de la recepción.

El concepto de lector en Mukařovský permite el estudio del lector histórico y concreto. Su discípulo Vodička trabajó en esta dirección (Vodička, 1976). Por su relativismo histórico y cultural tan acentuado, la posición epistemológica de Mukařovský indica una separación entre sujeto y objeto favorable a un camino empírico. Pero, por otra parte, encontramos en él una herencia fenomenológica notable, en el hecho de que si bien la argumentación es descriptiva, implica un cierto número de postulados.

La *teoría de la recepción empírica*, que hemos distinguido como cuarta variante, ha abandonado la ambición de que las disciplinas que tienen que ver con las ciencias humanas tengan un estatuto particular. Esta teoría, como campo de estudio particular, se sitúa en la tradición científica de un racionalismo crítico liberalizado (Groeben) o de un constructivismo radical (Schmidt). Ambas posiciones se diferencian según la importancia que conceden a la influencia de los subjetivos sobre los "hechos".

En la ciencia de la literatura germanófona, la investigación empírica está vinculada a los nombres de Norbert Groeben y Siegfried J. Schmidt, que son sus fundadores. En 1977, se publicó en primer lugar *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft* [*Estudio de la recepción como ciencia literaria empírica*], ensayo en el que Groeben se separa de la concepción hermenéutica. Groeben sostiene la separación entre el sujeto investigador y su objeto mediante el criterio absoluto de un ciencia literaria empírica. El objeto —como ya lo hemos anunciado al inicio— no es un texto, sino la significación que el lector atribuye al texto. Groeben quiere impedir que el investigador conceda una importancia exagerada a su propia interpretación. Sólo así —eludiendo la confusión del sujeto y del objeto característica de la hermenéutica— esta disciplina podrá convertirse en una ciencia. Las decisiones relacionadas con las significaciones de un texto literario únicamente pueden provenir de los receptores y no del intérprete. El deber de este último es reproducir de manera experimental operaciones de recepción, aplicando a un texto diferentes métodos para la puesta en relación semántica (por ejemplo, diferencial semántico, *close-procedure*, *free-card-sorting-system*), cuyos resultados interpretará. La hipótesis sobre la significación de un texto, que es la mejor verificada por las concreciones de los receptores, podrá alimentar la ambición de ser (relativamente) generalizable, es decir, de poseer una cierta "adecuación" para un grupo dado en un momento dado.

Éste es el marco teórico del análisis de las interpretaciones que Groeben, junto con otros investigadores, aplicó a *Hasenkatastrophe* [*Catástrofe de la liebre*] de Robert Musil (Groeben, 1981 *a*). Groeben pidió a los representantes de diferentes métodos de interpretación (hermenéutico, análisis marxista, psicoanalítico, formal) que cada quien propusiera una interpretación del relato de Musil. Los resultados se sometieron a una muestra de personas encargadas de verificarlos por medio de tres métodos empíricos (*close-procedure*, aplicado por W. Faulstich, diferencial semántico, aplicado por R. Zobel, categorización semántica, aplicada por H. Oldenbürger). Se trataba de responder a dos preguntas capitales:

1] ¿Cuál de estas cuatro proposiciones de interpretación (hermenéuticas) se puede calificar de adecuada (válida) en vista de las significaciones textuales concretas?

2] ¿Cuál o cuáles de los tres métodos empíricos utilizados para poner de manifiesto la concreción permite o permiten la respuesta mejor a la pregunta de la interpretación más adecuada? (24).

Aquí no podemos dar cuenta de todos los procesos y de todas las descripciones de los dispositivos experimentales; hemos de contentarnos con un esbozo burdo de los resultados: la interpretación correspondiente al análisis formal

BIBLIOTECA CIVÁN

fue eliminada porque las citas íntegras alcanzaban un tamaño desproporcionado. Por lo tanto, no quedaron más que tres proyectos. La interpretación psicoanalítica se descartó en las tres experiencias como una concreción de sentido inadecuado al texto (237). Según los términos de Groeben, plenamente consciente del alcance limitado de los resultados, "el proyecto de interpretación psicoanalítica [puede] ser declarado inválido, al menos para la República Federal de Alemania y para la población de lectores consultada" (237, 238). La hipótesis interpretativa marxista "reveló la mayor concordancia (aun cuando no fue completa) con la significación del texto". La hipótesis hermenéutica muestra de nuevo las mayores desviaciones en relación con el texto literario tal como éste es recibido; estas diferencias no bastan sin embargo para invalidar este proyecto (238). Uno de los resultados de la experiencia fue que los investigadores reformularan la pregunta: las encuestas empíricas únicamente permitieron afirmar cuál de las hipótesis de interprètación resultó inadecuada, mientras que resultó imposible una decisión sobre la adecuación (239).

No vamos a examinar aquí la segunda pregunta, que se refiere al método mejor. Indiquemos simplemente que el método *close-procedure* resultó poco económico y por lo tanto inadaptado.

El concepto de lector que propone Groeben se refiere al lector concreto sometido a la experiencia; su posición es radicalmente no hermenéutica. Su pretensión de intersubjetividad está garantizada por la separación del sujeto y del objeto. Groeben tiene la ambición de "empirizar" la ciencia de la literatura. La forma gramatical del concepto de empirización deja entender claramente por sí misma que se trata de transformar una problemática hermenéutica por excelencia en una problemática empírica. El punto de vista de Groeben insiste en que una gestión empírica también permite, y hasta mejor, responder a las preguntas hermenéuticas. Esto le valió la crítica siguiente por parte de la hermenéutica: tratándose de problemas históricos, esta gestión no tiene ningún valor —el lector histórico, en efecto, no puede cumplir el papel de un sujeto de experiencia. Groeben admitió entonces que la investigación histórica no podría prescindir de "escuelas hermenéuticas" (Groeben, 1981 *a*). Entre los propios empiristas —el círculo de colaboradores de Schmidt en particular—, se reprochó al programa de empirización de Groeben que estaba demasiado centrado en la pregunta hermenéutica de la interpretación del texto y de que permanecía prisionero por esto mismo del pensamiento hermenéutico, a pesar del método empírico. Esencialmente, la pregunta de la validación/no validación de las significaciones dadas a los textos sería un enfoque típicamente hermenéutico, ya que el objeto sigue siendo precisamente designar una sola significación adecuada al texto. En su respuesta, Groeben llama la atención entre otras cosas sobre el hecho de que la importancia del concepto de adecuación es diferente

en su programa: este último admite que la significación es variable y, en consecuencia, es la amplitud de la variación lo que llega a ser prioritario. No se puede ocultar que Groeben propone esta empirización en función de lo que la teoría de la recepción pone a su disposición. El subtítulo del último ensayo citado es la prueba de ello: "*L'empirisation comme conséquence et critique de la théorie de la réception*" [*La empirización como consecuencia y crítica de la teoría de la recepción*].

Por su parte, el programa de Siegfried J. Schmidt y del grupo NIKOL reivindica el estatuto de concepción nueva. Si Groeben se preocupa ante todo por el método (adaptando métodos empíricos con el fin de garantizar la validez científica de la disciplina), Schmidt se interesa en primer lugar por la teoría antes de emprender cualquier investigación empírica. La empirización de la interpretación no es su objetivo. Se trata ante todo de asignar su lugar a la interpretación en el marco de la teoría empírica de la literatura (Empirische Theorie der Literatur, ETL).

Schmidt basa su ETL en la teoría de la acción (*Handlungstheorie*); parte del principio de que los "fenómenos literarios" nunca son el producto del comportamiento de los sujetos concretos (Hauptmeier/Schmidt, 1985), que se trata de actos de producción, de transmisión, de recepción o también de tratamiento (59). En este marco teórico, la interpretación de los textos literarios no es una operación científica, sino que se inscribe en el sistema literario (130). Por lo tanto, el intérprete no es exterior al sistema de acciones que el científico tiene por misión estudiar empíricamente, sino que actúa dentro de este sistema, ya sea receptor o experto: "Los científicos analizan el sistema literario; su actividad obedece a los criterios del sistema de la ciencia. Los intérpretes toman parte en el sistema de la literatura, son actores de este sistema" (130).

Hauptmeier/Schmidt destacan que su concepción de la interpretación se acerca a la de H. Steinmetz, para quien las interpretaciones, lejos de ofrecer una coherencia científicamente demostrable, con apoyo del texto, no son sino "confrontaciones socialmente logradas con textos literarios" (129) en las que intervienen las referencias propias del intérprete, sus "necesidades, competencias, conocimientos e intenciones" (128). De acuerdo con Steinmetz, pero también con Stanley Fish, aquéllos se niegan a deducir la significación justa del texto; la investigación empírica permite descubrir las diferentes interpretaciones en función de su contexto y de su pertinencia social.

Los críticos deben ser considerados también como actores del sistema literario. Junto a su deber de información, tienen un papel decisivo en la discusión de las normas del sistema de lo literario: contribuyen activamente a defender o a rechazar la pertinencia de algunos modelos de comportamiento o de pensamiento abordados en los textos literarios (Schmidt, 1982).

En el nivel teórico, Schmidt plantea preguntas sobre los diferentes terrenos del sistema literario (productor, intermediario, receptor), por ejemplo, sobre la función y el efecto de la literatura (su producción y su recepción). La puesta al día sistemática de estas preguntas puede generar hipótesis que habrá que verificar empíricamente. Los criterios científicos son: el carácter explícito, sistemático, y la posibilidad de una demostración intersubjetiva. Su fundamento epistemológico no es el descubrimiento, sino la construcción de los "hechos" (Finke, 1982).

Las investigaciones empíricas no se refieren únicamente a los lectores, sino también a los otros actores del sistema literario. Así, encontramos por ejemplo un trabajo sobre los productores literarios (Schmidt/Zobel, 1983). El postulado de una distinción entre *convención fáctica* y *convención estética* reviste particular importancia en la ETL de Schmidt. La hipótesis de un dominio de la convención estética sobre la convención fáctica se verificó y confirmó en un estudio por sondeo (realizado en toda la República Federal, Hintzenberg/Schmidt/Zobel, 1980): "Las respuestas muestran claramente que la verdad, en tanto que categoría semántica y referencial, forma parte de los valores que son los menos importantes en la atribución del carácter literario" (65). Para matizar, hay que agregar que cuanto más elevado es el nivel de cultura, más fuerte es la socialización respecto de la convención que se postula (67). Se podría emitir además la crítica siguiente: el propio tipo de la encuesta (preguntas globales de acuerdo con supuestos y criterios de clasificación, en vez de una confrontación directa y personal con los textos literarios escogidos en los campos temáticos diferentes) dejaba prever una confirmación de la hipótesis. Para percibir las tensiones entre convención estética y convención fáctica (que como bien sabemos, siempre han existido en literatura), habría que construir hipótesis que tuvieran en cuenta resistencias muy concretas (por ejemplo, implicación emocional en algunos temas, competencia en un terreno, reacciones a las informaciones que no coinciden con el saber adquirido [disonancia congnitiva], estructura dogmática de la personalidad [Ibsch, 1984 y 1985]). Nuestra hipótesis es que, en muchos casos, la fuerza de la convención fáctica limitaría considerablemente el dominio de la convención estética.

Un estudio empírico de los diferentes actores del sistema literario, que examina con ayuda de métodos sociopsicológicos los supuestos, las reacciones y los comportamientos, se distingue por una estructura de enunciados en la que las afirmaciones descriptivas, explicativas o los pronósticos están diferenciados de los postulados o de los juicios de valor.

Basados en una suma de datos válida, los resultados obtenidos después de verificación empírica permiten matizar y corregir los postulados especulativos de la hermenéutica. En la primera fase, aquella en la que se proyecta un

BIBLIOTECA CISAN

programa de investigación a partir de una problemática, se abre el espacio para un cuestionamiento socialmente pertinente y hasta, cuando esto es necesario, para un rechazo de la tradición.

Hasta ahora, la investigación empírica es relativamente impotente frente a las cuestiones históricas. El estudio sobre Trakl de Rusch y Schmidt (1983) tiene el inmenso mérito de haber aclarado los problemas (cf. a este respecto Pasternack, 1985). Hay que observar también que la investigación histórica hermenéutica se ha mostrado convincente hasta ahora, aun cuando se le pueda reprochar que no aclara suficientemente su manera de plantear los problemas ni su marco teórico.

II

El discurso del estudio de la recepción no ofrece unidad alguna. Las tendencias que ahora vamos a abordar, como la *reader's response theory* norteamericana (Bleich, Holland) o la contribución alemana oriental a este debate, dan aún más fuerza a esta problemática.

Expondremos en primer lugar las *investigaciones norteamericanas sobre el lector*, que nos permitirán hacer la transición a la *investigación empírica alemana*. Comparando estas dos variantes, se comprueba que ambas se basan en *motivaciones*, *supuestos epistemológicos*, *conceptos de literatura* y, por último, *objetivos* diferentes.

A la motivación científica y teórica, dominante en el espacio germanófono, corresponde una motivación del orden de la psicología y hasta del psicoanálisis de los procedimientos cognitivos en los norteamericanos. Los supuestos epistemológicos de los norteamericanos se sitúan en el "*subjective paradigm*", y hasta en el "*transactive paradigm*", mientras que la investigación empírica alemana reagrupa, como ya hemos mostrado, una rama racionalista crítica y una rama constructivista.

Al concepto alemán de literatura, concepto convencional que emana del formalismo y del estructuralismo, corresponde un concepto de literatura sin especificidad del lado norteamericano. Si en Estados Unidos los objetivos de la investigación son el conocimiento de sí y la ampliación de los conocimientos del sujeto, en Alemania se fijan en la validación empírica de interpretaciones hermenéuticas así como en la descripción de la literatura como sistema social.

En el *subjective criticism* (1978) de Bleich, no hay lugar para la intención del autor, y la estructura del texto no es una instancia que guíe las interpretaciones. Tratándose de la estructura de los textos, examinemos la cita siguiente: "En

el paradigma subjetivo, el papel epistemológico de estas limitaciones no tiene importancia: funcionan como cualquier objeto real funciona, puesto que pueden ser modificadas por la acción del sujeto" (112). En este contexto, lo importante es el concepto de "*real object*". Éste representa la referencia absoluta del paradigma objetivo, mientras que, en el paradigma subjetivo, cuyo portavoz es Bleich, este objeto "se considera admitido" —se supone no problemático ya que la conciencia se dirige inmediatamente a la manipulación simbólica de estos objetos ("La conciencia considera a los objetos reales admitidos y dirige sus esfuerzos ya sea a la manipulación simbólica de los objetos reales, ya sea a la manipulación de objetos que ella ha creado y que son objetos simbólicos" (88)). La literatura, como las demás manifestaciones del lenguaje y como el sueño, pertenece al terreno de los objetos simbólicos, cuya función es servir, gracias a la interpretación, al conocimiento de sí: "Porque la literatura es un objeto simbólico, tiene por función normal crear ocasiones de interpretación: algo como una obra literaria autónoma no existe" (159). El proceso de conocimiento de sí, cuyos objetos simbólicos —sueños u obras literarias— son el estímulo principal, excluye prácticamente el deseo de conocer la intención del autor. Es cierto que se puede contemplar un conocimiento de sí que pase por el conocimiento de otras personas —lo cual puede incluir también al autor. Pero no es esto lo que entiende E.D. Hirsch, por ejemplo, con el término de "*stable meaning*", adquirido por el conocimiento de la intención del autor: "Como la interpretación de los sueños, la interpretación de un objeto estético no está motivada por el anhelo de conocer las intenciones del artista [...], sino por el deseo de elaborar, para nuestra propia cuenta y para la de nuestra comunidad, un saber a partir de la experiencia subjetiva que tenemos de la obra de arte" (93).

El *subjective criticism* de Bleich está orientado a la cognición. Reserva un gran lugar a la acumulación de conocimientos y de experiencias, una de las razones de su polémica con Norman Holland. En este último, el *identity-theme* conduce a una *self-replication* que ciertamente puede tener valor terapéutico, pero que perjudica la adquisición de todo conocimiento nuevo e impide, así, toda adaptación social y psicológica, como sería posible y deseable: "Pero el involucramiento común del yo en nuevas experiencias no tiene estas razones terapéuticas, sino que es resultado del impulso natural a expresar un nuevo sentido del yo, que responda mejor a las circunstancias más recientes de la vida" (122). El objetivo de Bleich, centrado en una psicología de la cognición, pasa por los grados del conocimiento de sí, de la ampliación de este conocimiento y, por último, de su traducción en comportamiento. Se alcanza gracias a diversas formas de conceptualización de las experiencias de lectura y mediante un trabajo común sobre estas experiencias entre alumnos/estudiantes y profesores. Los

BIBLIOTECA CISAN

hechos empíricos son en consecuencia los siguientes: la reseña de la experiencia de lectura, el análisis de esta experiencia y, eventualmente, la comparación entre una experiencia de lectura de infancia con una lectura ulterior de la misma obra. En efecto: "En especial cuando los recuerdos de las lecturas de la infancia son fuertes, es probable que la comparación de estos recuerdos con una nueva respuesta aporte un elemento de conocimiento diferente, pero de importancia igual" (201).

Para que las experiencias de lectura subjetivas se traduzcan eficazmente en conocimiento intersubjetivo, es necesario que las conceptualizaciones se reflexionen en un debate de grupo en el que el profesor —una diferencia más con Holland— no es un simple observador, sino un participante. Para designar esta reflexión en común, Bleich emplea el término "*negotiation*": "dentro de la relación pedagógica, se negocia el enunciado según el fin que ha sido objeto de un acuerdo común" (151) (cf. asimismo William Ray, 1984, 85).

El *subjective criticism* de Bleich no hace de la literatura un terreno particular. Como lugar de interpretación, la literatura tiene el mismo estatuto que todos los enunciados, que los sueños o que la acción humana. Ni las particularidades del lenguaje, ni los juicios de valor influyen en cualquiera que sea el conocimiento de sí. En cambio, una reacción de evaluación negativa equivale para Bleich a una autocensura: "El rechazo de un objeto simbólico es una especie de autocensura, puesto que en realidad se rechaza su propia simbolización más que el objeto mismo" (211). Al estímulo material sólo se le pide una "*interpretive occasion*" que suscite la "simbolización" (puesta en palabras) de los contenidos de la conciencia. "El *subjective criticism* tiene por hipótesis que los móviles más apremiantes de un sujeto son comprenderse a sí mismo y que la vía más simple de esta comprensión es que tenga conciencia de que su propio sistema lingüístico es el medio de la conciencia y de la autodirección" (297, 298).

No es nada extraño que la perspectiva de Bleich, con sus supuestos epistemológicos, no lo acerque para nada a la estética de la recepción alemana (cf. su observación de la p. 101, en la que los nombres que cita revelan un conocimiento muy global de esta corriente).

El programa de Norman Holland, centrado en el lector, concuerda en puntos importantes con el de David Bleich. Es probablemente el acuerdo en las opciones fundamentales lo que les permite confrontar sus posiciones respectivas.

Hay acuerdo sobre la definición del objeto de investigación: éste no es el texto literario, sino la reacción del lector. Están también ampliamente de acuerdo sobre los métodos empíricos, que conciernen más a un análisis de contenido (la interpretación de informes de experiencias y de entrevistas) que a un estudio estadístico. Comparten por último un mismo concepto de literatura no específica.

Bleich y Holland se distinguen no obstante en el nivel de la epistemología y de la función de las experiencias del lector. El ensayo de Holland *The new paradigm: subjective or transactive?* (1976) expone en términos muy mesurados la controversia. Holland critica en primer lugar el paradigma subjetivo de Bleich y le contrapone su paradigma transactivo. El idealismo subjetivo de Bleich, impregnado de Berkeley, tiene una consecuencia inaceptable para Holland; en efecto, el hecho de declarar: "El observador es un sujeto; su medio de percepción define la esencia del objeto y hasta, para empezar, la existencia de este objeto" (339) vuelve imposibles todas las distinciones y toda influencia recíproca: "No se puede hacer ninguna diferencia entre unicornios y caballos, ni entre el presidente McGovern y el presidente Ford" (339). Además, el subjetivismo de Bleich, quien mantiene la dicotomía entre sujeto y objeto, ignora, según Holland, el radicalismo del saber más reciente, que concibe la "realidad" como una *transaction*. Holland toma un ejemplo de transacción de Piaget, en el que se trata de una "niña de dieciséis meses, que utilizaba la apertura de su boca para comprender la apertura de una caja de cerillos" (340).

Holland piensa también que el subjetivismo epistemológico de Bleich está en contradicción con su estudio empírico del lector: "Los ejemplos que da Bleich de una respuesta subjetiva responden mejor al paradigma de la transacción, que sitúa la realidad fundamental en la relación entre el yo y el no-yo" (340). Él no ofrece ningún medio de establecer, gracias a la "*negotiation*", un consenso entre las "*perceptions*" (342), puesto que la interacción entre *self* y *other* está impedida por el privilegio que se le acuerda de entrada al subjetivismo.

En el centro de la interacción, en Holland, se sitúa la "*identity-recreation*" de un individuo en su encuentro con otra "realidad". La concepción de Holland necesita la "*other reality*", que le permite crear un lugar en el que la identidad se pueda reflejar: "El individuo aprehende los recursos de la realidad (incluido el lenguaje, el propio cuerpo, el espacio, el tiempo, etc.), mientras que la relación que mantiene con ellos son las réplicas de su identidad" (343). El individuo encuentra esta realidad "con un conjunto de expectativas características, cuyo caso ejemplar es el equilibrio entre los deseos y los temores que se encuentran vinculados". El fin de la percepción del "otro" es "satisfacer estos deseos y minimizar estos temores: el sujeto perceptor recrea sus modos característicos de adaptación y de defensas —que son aspectos de su tema de identidad— a partir de materiales que la literatura o la realidad ofrecen" (338).

La identidad es definida como "la unidad que se descubre en el comportamiento de un individuo" (343). El trabajo empírico de Holland consiste en circunscribir la identidad de una persona (mediante conversaciones, observaciones) y en redescubrir el tema de la identidad después del encuentro de

cualquier realidad. Ahora bien, este último punto es el que nos interesa: el despliegue del tema de la identidad no supone la especificidad de un extracto de esta "*other reality*". Cuando Holland habla del encuentro de un individuo con una "*other reality*", cita una serie de "realidades", entre las que la literatura no ocupa una posición eminente. Dice, por ejemplo: "el sujeto que percibe a otra persona o cualquiera otra realidad" (338), "los materiales que la literatura o la realidad ofrecen" (338), "los recursos de la realidad (incluidos el lenguaje, el cuerpo propio, el espacio, el tiempo...)" (343). Podríamos multiplicar los ejemplos.

El hecho de trabajar sobre las reacciones a la literatura no es una condición necesaria para Holland, sino sólo contingente. El "*set of symbols*" —él traduce así *Hamlet* como lugar del encuentro con la realidad— no tiene más función que cualquier otro extracto de realidad. No se puede emitir ningún enunciado sobre *Hamlet*, sino únicamente sobre las interacciones de un individuo con el texto. Si producir un enunciado sobre la "realidad" antes de que tenga lugar una transacción es imposible, la "realidad" puede muy bien prescindir de toda especificidad.

Si en Bleich la posibilidad de adquirir un saber nuevo no estaba en el objeto (recordemos que él rechaza este concepto) sino en la negociación entre diferentes sujetos sobre las experiencias, la concepción de Holland ignora todo saber nuevo (ya hemos citado la crítica de Bleich a este respecto). La primicia del tema de la identidad es el reconocimiento, no el "descubrimiento".

Podríamos preguntarnos en qué medida estas variantes estadunidenses son verdaderamente empíricas. ¿No se trataría más bien de una especie de hermenéutica *dialógica*? Este concepto fue utilizado por Groeben (1981 *b*) para distinguir la perspectiva de Norman Holland de la hermenéutica *monológica*, que suscita interpretaciones en las que el investigador es simultáneamente el receptor (como el enfoque psicoanalítico, al que Groeben hacía referencia). Bleich y Holland garantizan la separación entre el sujeto y el objeto. No obstante, el hecho de que sus métodos sean difícilmente controlables y la intervención interpretativa del propio investigador cuando evalúa las *respuestas* amenazan el estatuto empírico de este camino. Incluso los conceptos teóricos de Bleich y Holland, que pretenden ser generalizables, no pueden compensar totalmente estas debilidades. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que Bleich y Holland representan una variante avanzada de la teoría de la recepción al renunciar a su propia interpretación del texto y trabajar con los lectores históricos concretos.

Para terminar con la contribución norteamericana a la teoría de la recepción, expliquemos por qué nos hemos limitado a Bleich y Holland. Estos dos representantes de la corriente psicológica/psicoanalítica han desarrollado sus

posiciones independientemente de la situación europea, y aportan de este modo una contribución norteamericana autónoma, que saca a la luz claramente las diferencias, sobre todo con relación al programa alemán. Hay otras concepciones norteamericanas del estudio de la recepción que hacen referencia explícita a la estética de la recepción alemana o se integran, por su motivación y sus objetivos, a la discusión europea. Esto se aplica incluso al concepto de comunidad de interpretación de Stanley Fish (1980). Hay estudios sobre la adaptación en Estados Unidos de las escuelas europeas de teoría de la recepción, por ejemplo Suleiman/Crosman (1980), Mailloux (1982), Ray (1984) y Holub (1984).

III

La exposición de la teoría de la recepción quedaría incompleta sin la reacción y la contribución de la ciencia de la literatura en la República Domocrática Alemana. Si esta variante no se ha abordado al mismo tiempo que las otras escuelas alemanas es porque el estudio de la recepción en la RDA no representa un cambio de paradigma ni un proyecto nuevo. La autonomía del texto, de la que la teoría de la recepción tenía que separarse para redefinir su objeto, estaba de todas maneras ausente de la ciencia literaria marxista. Tampoco se experimentaba de este lado la necesidad de una nueva orientación epistemológica porque se consideraba que la teoría del conocimiento dialéctico, fundamento a la vez sólido y flexible, era suficiente. En la RDA, el debate a propósito de la teoría de la recepción se ha de considerar, por lo tanto, una reacción cuyo blanco principal es Jauss e Iser.

Las proposiciones que formula la Escuela de Constanza han proporcionado una posibilidad de diálogo con los investigadores de la RDA que hacía falta en la época en la que la interpretación inmanente dominaba. La teoría de la recepción ha hecho que vuelva a surgir el problema de la historicidad, eclipsado por un momento en la RFA, pero que siempre había estado en el centro de la ciencia en la RDA.

Vamos a describir en primer lugar la reacción marxista a Jauss e Iser y después una variante empírica del estudio del lector en la RDA.

Uno de los reproches más frecuentes y más importantes de los representantes de la RDA a la estética de la recepción tiene que ver con la manera en que la recepción se separa de la relación dialéctica entre producción y consumo (Naumann, 1973; Warneken, 1974; Naumann, 1974; Weimann, 1974).

Cuando privilegia la recepción con relación a la producción, la estética de la recepción pierde toda pretensión de construir un paradigma. Manfred Naumann

(1976) formula: "Yo no veo tanto un cambio de paradigma como un movimiento de péndulo" (455), dejando entender así que él considera que el programa de Jauss es más bien un desplazamiento arbitrario del centro de interés que un avance teórico.

Aquellos que critican la estética de la recepción citan las palabras de Karl Marx (*Introducción a la crítica de la economía política*): "La producción produce, pues, el consumo, 1] creando el material de éste; 2] determinando el modo de consumo [puesto que el objeto es siempre un objeto específico]; 3] provocando en el consumidor la necesidad de productos que ella ha creado [...]" En relación con el consumo, la producción representa "el elemento englobador" (Naumann, 1974, 217, 218).

La aceptación de la concepción marxista implica irremediablemente algunas primicias epistemológicas importantes. En primer lugar, la de la objetividad ("puesto que el objeto siempre es específico"): "Designamos con el concepto de *prerrecepción* (*Rezeptionsvorgabe*) la capacidad de una obra para guiar la recepción [...]; se trata de una categoría que expresa las funciones potenciales que puede cumplir una obra a partir de sus características" (Naumann, 1974, 224). Asimismo está dada la *realidad* objetiva (de)scrita en la obra de arte: "La obra es el producto de una actividad en la que el autor entra necesariamente en relación, no sólo con la realidad, que le es dada objetivamente, y con el proceso literario [...]" (Naumann, 1974, 224). O bien, en una formulación más concreta en Robert Weimann: "La función *formadora* (*bildende*) de la literatura es paralela a su función *mimética* (*abbildende*), refiriéndose ambas funciones al movimiento histórico de la sociedad a través de la fuerza de producción y la lucha de clases" (Weimann, 1974, 239).

La objetividad determina la respuesta de los investigadores marxistas a la "libertad del lector", a propósito de la cual Naumann afirma: "La libertad de los lectores frente a las obras encuentra sus límites en las propiedades objetivas de las propias obras" (Naumann, 1973, 85). No obstante, para no resultar sospechoso de haber hablado de una influencia mecánica del objeto sobre el lector, agrega que la actividad receptora está determinada por la obra y por el lector (86). Sus interlocutores no marxistas podrían dar su asentimiento si una observación complementaria no viniera a romper este acuerdo. Leemos a Naumann: "[...] La obra es la cara objetiva y el lector la cara subjetiva (igualmente determinado objetivamente en última instancia) de la relación" (86).

El relativismo de la interpretación de tipo burgués halla su contrapartida en la genética literaria de tipo marxista. Weimann reprocha a la estética de la recepción que oculte la cuestión de la verdad poética. Y le contrapone: "la labor realmente decisiva del historiador de la literatura no consiste en demostrar que todas las normas de interpretación sean los desarrollos legítimos de un poten-

cial poético infinito, sino relativizar las interpretaciones históricamente determinadas, refiriéndose a la génesis histórica de la objetividad" (Weimann, 1974, 275).

Como estos reproches apuntan a Jauss e Iser, vamos a recordar lo que hemos dicho a propósito de las concepciones de la Escuela de Constanza: que ellos limitan en gran manera esta arbitrariedad. Iser, mediante su concepto del lector implícito, así como con su observación sobre el fracaso de la comunicación; Jauss mediante el recurso a su propia actividad interpretativa y con el postulado de un horizonte de expectativa objetivable. En el ensayo sobre *Iphigenie*, Jauss realiza en la práctica lo que Weimann exige. Relativiza las interpretaciones refiriéndose a las circunstancias que corresponden a la génesis literaria, es cierto que sin apelar a una "objetividad histórico-genética". Jauss y Weimann están cerca el uno del otro cuando abordan el problema hermenéutico de las relaciones de horizontes de experiencia históricamente diferentes. Como ya lo hemos señalado, la confrontación de estos horizontes tiene por objetivo en Jauss el restablecimiento de una cadena de tradiciones que corresponde principalmente a una estética de la negatividad. Weimann habla del "proceso consciente de confrontación de valores pasados con evaluaciones presentes" (Weimann, 1974, 239). Se trata de la relación actual con la literatura del pasado, "que sólo se vuelve viva a partir de esta puesta en relación". Su ambición es volver actual la literatura del pasado, "sin por esto actualizarla de manera vulgar". Hay que respetar "la objetividad obtenida mediante una reconstrucción histórica lo más meticulosa posible"; sólo con esta condición, la relación con la herencia se enriquece y llega a ser fecunda (239).

Ahora podemos también preguntarnos en qué consiste el valor de una actualización que sigue siendo tan claramente prisionera de la génesis histórica. Weimann responde, junto con Marx, que esta actualización nos permite aclarar las etapas de la conciencia de sí. A partir del punto de vista histórico progresivo del presente, el pasado es reinterpretado (262). La interpretación adquiere así una pertinencia social: "La historia literaria no se agota en un estudio de los textos del pasado, que procede por proyección; abarca el principio de la aplicación de los valores reconocidos, desde el punto de vista del presente. El fin último del trabajo histórico no reside en una 'comprensión' (simplemente por el placer de comprender), sino que consiste en volver vivo y realizar lo que es válido (a partir del punto de vista más avanzado del presente)" (265). Jauss y Weimann, que coinciden en la confrontación hermenéutica entre el pasado y el presente con el fin de permitir una elucidación recíproca del uno y del otro, divergen a propósito de la norma. La teoría de la interpretación de Jauss tiene por motor el hecho de que el arte pone continuamente en tela de juicio cualquier modo de legitimación, sea cual sea. Weimann, en cambio, se

basa en la convicción de un progreso logrado a partir de ahora en la sociedad socialista, progreso susceptible todavía de ascender en el porvenir, mientras que las máximas de pensamiento y de acción siguen siendo las mismas.

La incompatibilidad entre estas normas fundamentales está reforzada por las reflexiones de Naumann (1973) y de Rita Schober (1982). En nombre de la "percepción *justa*, Naumann se erige contra el postulado de una "percepción *nueva* e inquietante de las cosas" (Naumann, 1974, 74). No se trata de choques o de efectos estéticos, sino de "inteligibilidad". Critica el concepto de distancia estética en Jauss: "El lector ideal ahora es aquel que se deleita en la destrucción permanente de su 'horizonte de expectativa literario' en la literatura 'más reciente' [...] mientras que cualquier acuerdo auténtico, por ejemplo, entre una literatura revolucionaria y sus lectores en tanto que sujetos históricos reales, quedaría descalificado como objeto estético desde su aparición" (139).

En un artículo publicado en 1976 en la revista *Poetica*, Naumann registra positivamente los matices que aporta Jauss a lo largo de los años al tema de la destrucción del horizonte de expectativa, en particular en su ensayo intitulado "El modelo interactivo de la identificación con el protagonista" (en Jauss, 1977). Jauss concedía en él un cierto lugar a la legitimación de las normas y a la identificación catártica con el protagonista. Naumann habla de un "giro catártico en la estética de la recepción" (Naumann, 1976, 465) y llega incluso a situar en este lugar un "cambio de paradigma en la estética": "El arte tenía de nuevo el derecho de establecer un consenso, de seguir y de fundar la norma, y la percepción estética simple, relevada por la catarsis, podía cumplir de nuevo una función de conocimiento" (464).

Además, Naumann pretendía que Jauss había descubierto al "lector real", mientras que al principio le había reprochado que renunciara a integrar las diferencias sociales e históricas del público (Naumann, 1973, 138). Cita el estudio de Hillmann, mencionando incluso las reservas que Jauss formula contra este estudio, sin dejar de predecir las decepciones a las que le llevará este tipo de estudio del lector: "Esta 'estética del efecto', convertida en dominante, y que se ha adaptado de manera intencional a las condiciones heterogéneas de la producción y de la recepción literarias, resulta empirista, pragmática y oportunista; se reviste también a veces con vestiduras populistas o retóricas" (465).

El juicio que Naumann pronuncia entonces sobre el estudio empírico del lector conduce a preguntarse si el concepto funcional desarrollado en la RDA por Weimann, Naumann, Schober, Schlenstedt y otros en reacción a la estética de la recepción *a*] ha conllevado el desarrollo en la RDA de un estudio empírico de la comunicación literaria, y *b*] si ha permitido eventualmente un debate interno entre los susodichos representantes de una hermenéutica dialéctica y los representantes de la corriente empírica.

Podemos contestar de manera afirmativa a la primera parte de la pregunta. Con la obra *Funktion und Wirkung* [*Función y efecto*] (1978), Dietrich Sommer representa junto con sus colaboradores un grupo de estudio empírico en sociología de la literatura. En ningún momento del estudio se trata ni de separarse, ni de oponerse, ni de superar a los representantes de la hermenéutica dialéctica. Ni el concepto de lector, ni las condiciones epistemológicas, ni las opciones éticas de los empiristas parece que proporcionan la ocasión de un debate comparable más o menos al que contrapuso a Groeben y a Schmidt, por una parte, y la estética de la recepción en la RFA, por otra, en la teoría de la recepción en la RFA. Existe la tentación de juzgar positiva esta continuidad de la investigación, esta transición casi perfecta de la hermenéutica histórica al método de los cuestionarios (cf. la utilización de los resultados empíricos por Sommer, en Schlenstedt, 1979, 88 *ss*). Aquí, la perspectiva empírica despierta no obstante algunas preguntas.

La parte teórica del estudio de Sommer desarrolla las mismas normas con respecto a la función y al efecto del arte que las que encontramos en la variante hermenéutica de la ciencia marxista. Acerca de esto hay poco que objetar como no sea que todo estudio empírico tiene la obligación de verificar las hipótesis funcionales; es posible seriamente atenerse a que sean refutadas. Sin embargo, en Sommer y sus colaboradores, lo que se busca no es tanto comprobar las hipótesis funcionales como legitimar la manera en que se representa la función social del arte en una sociedad socialista desarrollada. Los resultados de las encuestas demográficas no tienen por lo tanto ninguna influencia sobre el aparato teórico, sino que únicamente sirven para evaluar el desempeño del lector. El efecto previsto y el efecto obtenido se hacen corresponder para medir el acercamiento al objetivo. Hay proximidad cuando —en el terreno de la teoría de la herencia cultural— todas las tendencias progresistas del arte del pasado son apropiadas y cuando —en el caso de la literatura contemporánea— los productores y los receptores reconocen "que el arte y la literatura realistas socialistas permiten expresar de manera comprometida todo el abanico y las diferencias de las propiedades estéticas de la realidad social y natural" (Sommer, 1978, 97) y también que "la clase obrera no es sólo la clase dominante de manera absoluta, sino que su visión del mundo y su actividad práctica contienen y producen la mayor riqueza de relaciones prácticas y espirituales que son determinantes para una sociedad socialista desarrollada" (p. 96).

Si bien surgen diferencias entre el efecto previsto y el efecto obtenido, se comprueba que aquéllas se basan en "que en una sociedad socialista desarrollada subsisten, dentro incluso de las orientaciones que tienden a una comunidad de intereses y al acercamiento de las clases y las capas sociales vinculadas por la amistad, diferencias notorias entre las condiciones sociales de trabajo y

de existencia, en materia de educación, en las ambiciones culturales y espirituales y , por último, en las experiencias existenciales y artísticas más concretas" (111). Las encuestas demográficas sobre las expectativas de los lectores, sus motivaciones, los temas y las materias que ellos prefieren, permiten captar estas diferencias todavía notorias. Así pues, se reparte a los lectores según sus necesidades sean 1] difusas, 2] no del todo difusas, pero tampoco claramente diferenciadas, y 3] diferenciadas. El primer grupo privilegia las novelas de amor y sentimentales, las novelas provincianas y campesinas, las historias pueblerinas. El segundo grupo escoge las historias de viajes, de animales y de caza, las memorias, la literatura para la infancia y para la juventud, mientras que el tercer grupo prefiere las novelas y los relatos sobre el desarrollo de la sociedad socialista de hoy, sobre el movimiento revolucionario obrero, sobre la resistencia al fascismo, sobre el exilio, así como sobre las luchas de liberación de los pueblos oprimidos (271, 272). Los cuadros que se agregan en el apéndice (los cuestionarios no se proporcionan) autorizan a concluir que las personas interrogadas no tenían la posibilidad de citar otros campos temáticos más que los que se les proponía.

Nos esforzamos por evitar la impresión de que las diferencias entre las necesidades coinciden con las diferencias entre trabajadores e inteliguentsia. Un estudio de contrastes sobre el comportamiento de estos dos grupos indica que "el esfuerzo por ampliar la experiencia del mundo es tan fuerte en la clase obrera como en la inteliguentsia y revela una misma orientación" (319). Las diferencias residen en la manera en que los obreros "ponen en relación las experiencias adquiridas por la literatura con su propia vida práctica: su propia experiencia existencial es el punto de referencia". La inteliguentsia se comporta de otra manera; no está vinculada tan firmemente a su propia vida práctica: "Este grupo concibe los objetos literarios [...] como universos socialmente determinados y , al mismo tiempo, como representaciones estéticas" (320).

Parece evidente que los resultados estadísticos son interpretados de inmediato en el sentido de las normas del estado obrero, de modo que estas mismas normas que definen la parte empírica de la encuesta sirven también para su evaluación. Para citar algunos ejemplos: el resultado empírico (que es sólo una instantánea limitada espacial y temporalmente) de acuerdo con el cual las amas de casa y los jubilados tienen un interés muy escaso por la lectura, se generaliza de la siguiente manera: "El abandono del mundo del trabajo debe necesariamente alterar las relaciones con la sociedad. Estas relaciones se distienden porque el compromiso activo [...] disminuye" (330). En relación con el factor edad, se manifiesta la convicción de que las generaciones futuras reaccionarán de otra manera gracias a la política educativa.

Mediante una oposición explícita a la sociología literaria empírica burguesa, a la que se reprocha que no estudie suficientemente las condiciones de formación, el papel clave que corresponde generalmente a la posición cultural queda relativizado: "Los intereses no están determinados, por lo tanto, por un nivel cultural abstracto, sino por el sistema social y por los esfuerzos que hace la sociedad para asegurar a todos sus miembros una formación elevada" (342). De este modo se destaca el éxito de la enseñanza superior politécnica.

El trabajo empírico del grupo de Halle dio lugar a una discusión en el *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* (1984 y 1985). Los alemanes occidentales reprocharon a Sommer que hubiera borrado la diferenciación social confinándola a los grupos de edad separados del mundo del trabajo (Albrecht, 1984). En efecto, lo que está en juego en esta discusión es lo que se denomina el "tema de la evasión", la voluntad de olvidar lo cotidiano con ayuda de la lectura. Albrecht deduce de los cuadros de Sommer que en la sociedad literaria de la RDA también hay motivos y opciones de lectura indiferentes con respecto a la literatura socialista actual, y que corresponden formalmente a las necesidades de literatura de entretenimiento de las sociedades occidentales capitalistas" (Albrecht, 1984, 113). Después de una réplica de Dietrich Sommer y Achim Walter (1984), la discusión desemboca en un callejón sin salida. Se reprocha a Albrecht que interprete de manera selectiva los resultados con el fin de "verificar a toda costa una nueva tesis preconcebida" (Sommer/Walter, 1985, 201).

Es evidente que los resultados estadísticos no dicen nada sin interpretación y que no se obtiene ningún resultado estadístico sin premisas teóricas. No obstante, la diferencia entre un aparato conceptual que guía la encuesta y los conceptos que la inmunizan, reside en que en el primer caso, *a*] se aceptan los desmentidos y *b*] que se resiste en la investigación empírica al *jumping to conclusions*, formulando nuevas hipótesis que a su vez se verifican a partir de que se cree que se ha encontrado una explicación a una pregunta para la que la primera prueba no preveía verdaderamente respuesta. Concretamente, los resultados estadísticos muestran que las amas de casa y los jubilados tienen poco interés por la lectura y ésta es la respuesta a la pregunta que se les ha hecho. Pero la explicación de este hecho debería producir de nuevo una hipótesis y no servir para formular una norma.

En un panorama del estudio de la recepción, es imposible dar cuenta equitativamente de todas las variantes del discurso con todas sus ramificaciones. La magnitud de la materia lo impide, así como, *a fortiori*, la perspectiva en la que se sitúa el investigador que emprende una descripción crítica y una evaluación de los conceptos y de los trabajos prácticos. Su manera de ver y de juzgar estructura un material que no habla de sí mismo. El criterio que se ha empleado

en este estudio para juzgar la consistencia del discurso teórico —determinar si el objetivo de la investigación es realmente el estudio de la producción de sentido por otros lectores o si esta investigación lleva a la actividad interpretativa del propio investigador— no es ajeno al lugar que se ha asignado a cada una de las corrientes, consideradas en sus relaciones con el conjunto. Nos hemos preguntado asimismo en qué medida cada uno de los proyectos permite describir y explicar el sentido producido por otras personas. En función de estos criterios, el estudio empírico de la recepción se ha beneficiado de una segura preferencia. Asimismo, los proyectos hermenéuticos cuyos conceptos se pueden convertir en operacionales y que por esto mismo son susceptibles de cooperar con las otras perspectivas, se han juzgado más bien positivos. Éste fue el caso con Iser, a quien se ha reprochado, por otra parte y con razón, que conservara en el texto demasiado sustrato ontológico.

La decisión que hemos tomado de distinguir enunciados descriptivos, explicativos y evaluativos, fue una razón complementaria para hacer hincapié en algunas contribuciones a expensas de otras, mientras que otro investigador tal vez hubiera decidido de otra manera.

Se han dejado de decir muchas cosas. Otras se han pasado por alto porque su articulación sería prematura de momento. En la discusión actual, no todas las posiciones están decantadas todavía. Ésta es la razón de que hayamos mencionado la discusión dentro de la escuela empírica sin entrar en detalles. Este artículo no puede ser más que una instantánea que será necesario rectificar al cabo del tiempo. El estudio de la recepción no puede pretender ser el único enfoque científico de la literatura y de la comunicación literaria. No obstante, dentro de sus límites, tendría que operar de manera consecuente y dedicarse a un auténtico estudio del lector. El estudio histórico de los documentos, así como el estudio empírico y experimental del lector eluden la sospecha de positivismo si se inscriben en marcos conceptuales más amplios, enriquecidos por la ciencia y por la sociedad.

CUARTA PARTE

VÍAS Y MEDIOS DE LA CRÍTICA

16

De la interpretación

MARIO VALDÉS

I. FUNCIONES DE LA INTERPRETACIÓN

En el uso común que se le da en nuestros días, la interpretación ocupa el justo medio en un continuo que va de la objetividad a la subjetividad, donde los dos polos serían la descripción y la evaluación. Este término medio no sólo sirve de lugar teórico asignado a la interpretación, sino que es también el que le corresponde en el orden metodológico. Nos parece por lo tanto un lugar común que la interpretación sea más subjetiva que la descripción, pero menos que la evaluación. Además, la posición metodológica convierte a este orden en causal, lo cual hace que la interpretación sólo sea posible a causa de la descripción y únicamente en la medida en que la descripción esté bien hecha. A su vez, la evaluación toma el relevo de la interpretación y depende de ella para la validez de los juicios que se emiten. En otros términos, después de haber descrito un poema, podemos formular hipótesis sobre lo que significa y en función de estos dos caminos estamos en condiciones de pronunciarnos sobre su calidad.

El sentido común y el uso de todos los días, incluido el mío, son impotentes, no obstante, ante el papel y la función de la interpretación en la crítica literaria y la representación que hace de ella el sentido común es fundamentalmente errónea. Rechazo la división tripartita de las gestiones de la descripción, de la interpretación y de la evaluación basándome en la posición teórica que defiende que la función crítica de la interpretación, lo mismo que su objeto, invalidan este desarrollo. La interpretación, para la mayoría de los críticos literarios de hoy, constituye el fin primero de la crítica literaria y no se sitúa al mismo nivel epistemológico de investigación que la descripción y la evaluación, ya que la interpretación abarca el análisis del texto así como numerosos juicios. Es cierto, por supuesto, que la interpretación ha sido expulsada de algunas escuelas debido a su subjetividad demasiado evidente y en otras por su exceso de objetividad. Abordaré estos argumentos en la segunda parte de este estudio.

La función de la interpretación es producir una comprensión y, como consecuencia, compartir significaciones precisas con otros lectores. No obstante,

tenemos que preguntarnos *quién* ha comprendido y lo que ha comprendido exactamente. Algunos aspectos de los textos, nos podemos responder, que el crítico-intérprete ha considerado que poseían un sentido. No hemos de caer en el error común que consiste en postular que todo tiene un sentido; hay muchas cosas que están desprovistas de significación y no a causa de su hermetismo o de su ininteligibilidad, sino porque no habría razón para aplicarles un sentido. Es un error lógico sostener que todo aquello que puede ser descrito puede en consecuencia ser interpretado y evaluado, pues no todo es significativo. Yo puedo describir una forma geométrica como un cuadrado o un cubo, puedo incluso entablar una discusión sobre el grado de conformidad de un cuadrado particular con mi descripción, pero todo esto está desprovisto de sentido a menos que el objeto descrito tenga una función que cumplir. Por esto yo sostendría que la interpretación se sitúa en un plano ontológico diferente al de la descripción y la evaluación.

La interpretación como operación consciente llevada a cabo de manera formal o informal denota la operación de base de la *explicación* y de la *comprensión*. Los objetos de nuestra atención los podemos captar mediante la explicación, pero no todas las explicaciones serán satisfactorias. La explicación consiste en quitar toda extrañeza al objeto que se examina de modo que se lo vuelva más familiar. La necesidad de explicar no está hecha de lugares comunes y de familiaridad, sino únicamente de lo ajeno y de lo no familiar que no tienen función inmediata en el contexto del crítico-intérprete. Cuando estos objetos se inscriben en nuestro contexto, adquieren un sentido.

Un buen punto de partida para esta búsqueda de la naturaleza de la interpretación consiste en examinar la actividad normal que designamos con el nombre de explicación. Cuando yo digo algo que no está claro para mi destinatario y él me pide que le explique lo que he dicho, respondo describiendo aquello que considero que es el contexto de mis observaciones y la situación que yo espero provocar en este contexto mediante el sesgo de mis señalamientos. Al proceder así, he tratado de eliminar la extrañeza que era la causa de la falta de comprensión. Cuando los acontecimientos históricos o los fenómenos naturales se explican, el que habla trata de insertarlos en el contexto de lo conocido o de situarlos en una perspectiva científica o filosófica más amplia. Los objetos individuales en general no necesitan explicación; la vía explicativa no interviene más que cuando la inscripción de estos objetos en un contexto establecido me plantea un problema. Por eso el contexto al que se refiere la explicación es una condición previa al sentido. Por esta razón los pintores y los demás artistas con tanta frecuencia son incapaces de explicar sus obras. El contexto inteligible en cuestión pertenece con prioridad al destinatario y no al productor. Si la explicación de una obra de arte está vinculada a su contexto histórico, se plantea

el problema de los contextos distintos porque el contexto histórico de un texto es el contexto del productor y no del destinatario. Si el que sirve es un contexto personal, el problema de los contextos divergentes se plantea una vez más porque el contexto en el que nos apoyamos es el del crítico-intérprete y no el de los destinatarios de la obra de arte en general. Puede suceder que la explicación de la obra de arte se dé basándose en una tradición técnica que se ha utilizado en la producción. En este caso, el intento de explicación tiende a mostrar cómo se ha compuesto la obra y entonces el contexto es el sistema de relaciones de la obra propiamente dicha y de las obras emparentadas con ella. No cabe duda de que esta manera de explicar tiene una ventaja práctica y un cierto grado de validez, pero, puesto que se rechaza lo que en la obra hace de ella una obra de arte y no simplemente otra producción del hombre, entonces no se plantea la cuestión de un excedente metafórico del sentido.

En la crítica literaria se habla comúnmente de exégesis para designar la explicación. La exégesis es una forma de explicación, pero se aplica a un conjunto más restringido, el de los textos escritos. Hay un cierto número de importantes restricciones que afectan a este modo de explicación de las que la primera es el contexto de la literatura con la que el texto en concreto se "debe" relacionar. Como todo lo que se ha escrito se ha escrito en un contexto social al que ha de hacer alusión de uno u otro modo, aun cuando sólo sea porque se ha usado la lengua socialmente marcada de una sociedad particular, el contexto esencial de la explicación de un texto es en realidad el código de escritura con el que se vincula. Por lo tanto, el problema de la interpretación es claramente un problema que rebasa lo que el texto pretende decir o no dice, y concierne antes bien a la manera en que el contexto determina la interpretación de lo que se dice. Hemos llegado al punto crítico de nuestra argumentación. Si la explicación por sí sola no basta, si hemos de poseer el contexto de la obra que se examina para producir una explicación útil, hemos de establecer con claridad de quién es el contexto al que se apela y quién lo determina. Imaginemos por un momento que los contextos de la producción, del crítico-intérprete y de la organización formal son inaptas para la labor porque no coinciden con el contexto del lector. Esa falta de conformidad es una labor primordial para el crítico-intérprete, porque la finalidad de la interpretación es alentar la discusión. Este punto de vista va en contra del papel tradicional del crítico-intérprete como mediador entre el texto, que es inaccesible de alguna manera, y el público de los lectores. No hay ninguna justificación para mantener una concepción complaciente del crítico-intérprete que funge como gran sacerdote de lo oculto. La única función defendible del crítico-intérprete consiste en tomar un texto completo en sí y en consecuencia inteligible para los lectores de la comunidad lingüística en cuestión y extraer de él su significación humana, no

para establecer un sentido determinado del mismo, sino para abrir el camino a otros sentidos.

Si la explicación es social en su origen y en su objeto fundamental, la comprensión es individual en su orientación de base. Pero debido a la confrontación entre explicación y comprensión, la interpretación que resulta es intersubjetiva. El encuentro de la explicación y de la comprensión constituye la realidad del acto crítico. La interpretación está caracterizada aquí como actividad altamente especializada y realizada en interés de la comunidad de los lectores y para la propia elucidación del crítico, más que por esta idea sospechosa que quisiera que la interpretación tuviera lugar en virtud de los poderes especiales del oficiante. Históricamente, esta idea procede de la exégesis religiosa, pero no está en su lugar en la crítica literaria contemporánea. La interpretación está en el centro de la actividad de comentario de los textos realizada en interés compartido del crítico-intérprete y de los lectores del texto en la sociedad.

La descripción y la evaluación son ambas actividades subalternas que responden a otros criterios diferentes a los que hemos dado para la interpretación. La descripción no precede a la interpretación y no forma parte de la actividad que acabamos de discutir. La descripción tiene como labor general asegurar la estabilidad por medio de un inventario del objeto o del acontecimiento en cuestión. El objetivo no es la comprensión; en realidad, en la mayoría de los casos va en contra de la comprensión de la obra de arte, ya que la descripción reduce necesariamente la obra de arte a un conjunto de condiciones y de relaciones, mientras que la comprensión se esfuerza por captar el sentido de la obra en su totalidad. La descripción es la labor obligatoria del compilador de antologías.

Tampoco se puede sostener que la evaluación sea la consecuencia necesaria de la interpretación. Esta manera de ver tradicional se basa en un error fundamental que considera que la descripción es objetiva, que la interpretación suprime las ambigüedades que afectan al sentido y que la evaluación le asigna un valor. Los juicios de valor están presentes en todos los aspectos de la interpretación, desde la selección del texto hasta el final de la lectura y ciertamente a todo lo largo de la redacción de la interpretación. La asignación de valores a las obras literarias no está ligada a la práctica de la interpretación. Cada vez que un crítico-intérprete se vale de un juicio de valor después de haber producido un comentario detallado, él o ella no hacen más que volver explícito lo que ha estado implícito a lo largo del comentario. Querer que de alguna manera la evaluación siga a la interpretación perpetúa un error evidente. La descripción tiene su lugar junto a la taxonomía y a otras formas de inventario del contenido y de metrología; la evaluación forma parte del proceso socio-económico que consiste en establecer los valores de las mercancías en el mercado.

La interpretación está muy al margen de estas prácticas y se relaciona con el proceso general de la explicación y de la comprensión. La explicación termina cuando se ha transmitido el sentido y la comprensión parece estar completa. El problema es que la comprensión nunca es verdaderamente completa. Como la explicación trata siempre de adaptar el sentido del texto a un contexto que satisfará el punto de vista particular, con el tiempo llegará a no haber límite ni al número ni a la variedad de las interpretaciones que engendrará un determinado texto. La comprensión que se obtiene es necesariamente provisional e incompleta. Interpretar un texto consiste en apropiarse aquí y ahora la intencionalidad del texto. Explicar consiste en poner de manifiesto la estructura del texto, o mejor dicho, en comentar la organización interna en el contexto del conjunto de los textos que denominamos literatura; comprender consiste en captar la unidad de un texto y responder a sus exigencias, interpretar un texto, en suma, es seguir la vía abierta por el texto y comunicar esta experiencia.

En la práctica, los críticos-intérpretes difieren en la dirección que confieren a la interpretación, y que va de una explicación considerable que no conlleva más que conclusiones sumarias hasta una breve explicación seguida de una comprensión razonada en profundidad. Pero, en todos los casos, la interacción entre la explicación y la comprensión produce la interpretación.

Ahora que he expuesto qué es la interpretación, podemos explorar la aceptación o el rechazo teórico de esta práctica. Hay un cierto número de teóricos que rechazan en parte o casi enteramente el proceso de interpretación. No me toca a mí arbitrar su discrepancia. En este capítulo, mi papel se limita a plantear lo más claramente posible la naturaleza de los argumentos a favor o en contra de la interpretación.

II. CONTRA LA INTERPRETACIÓN

Hay dos argumentos muy distintos contra la interpretación y ambos ponen en duda la validez de las diversas perspectivas interpretativas y el valor del comentario que hace el crítico-intérprete a partir de los dos extremos de un dualismo sujeto-objeto. La mayor parte de los formalistas han puesto en duda la validez del proceso de interpretación en razón de su pretendida subjetividad arraigada en la aprehensión del texto por el crítico-intérprete. Los defensores de la desconstrucción posestructuralista ponen en tela de juicio las reivindicaciones implícitas según las cuales la interpretación sería más que una reescritura personal del texto hecha por el crítico-intérprete. Así pues, por una parte, se rechaza la excesiva subjetividad de la interpretación en tanto que, por otra,

le son negadas sus pretensiones implícitas a la producción de hechos. Examinemos un poco más de cerca estos dos argumentos.

El argumento formalista hereda de la lingüística la búsqueda de una ciencia del estudio de los textos y, al así hacerlo, acepta un determinado número de supuestos filosóficos de la ciencia del siglo XIX sobre la naturaleza del conocimiento humano, entre ellos en especial la dicotomía sujeto-objeto que caracteriza a la adquisición del saber. El sujeto conocedor debe alcanzar estos hechos que conciernen al objeto en cuestión, que se sitúa independientemente del sujeto conocedor, y que son descripciones verdaderas y precisas del objeto. Se supone que la verificación de los descubrimientos de un investigador por otros es la justificación de los descubrimientos del investigador. Y esto porque la interpretación, en tanto que proceso implica necesariamente la experiencia receptiva del crítico, nunca podrá lograr el estatuto desinteresado e independiente de la verdad objetiva. Este argumento, por lo tanto, trata de trazar una línea de demarcación entre aquello que puede ser demostrado sobre una base científica como análisis válido del objeto y las afirmaciones que dependen de las facultades de persuasión del crítico-intérprete y no pueden existir aisladamente como hechos. Este argumento sostiene que la primera vía es una ciencia, que puede ser enseñada, que puede progresar mediante la investigación, mientras que la otra es un arte y es exclusiva y singularmente una búsqueda individual por seres de más o menos talento, como es el caso en las artes del espectáculo.

A.J. Greimas nos da el ejemplo más coherente y completo del argumento formalista. Su *Sémantique structurale* es un sistema complejo de descripción funcional que trata de producir una lógica de las operaciones de los textos narrativos. El sistema en su conjunto apunta rigurosamente a desembarazarse de la interpretación en favor de una ciencia de la literatura. El sentido de los textos como apropiación de una experiencia de lectura queda en suspenso, aun cuando no se lo rechace. En la búsqueda de la objetividad científica, el sentido del lector queda relegado a las bellas letras que se sitúan fuera del terreno de la investigación seria. El único sentido de un elemento textual que se acepta es su capacidad funcional para entrar en relación con los demás elementos y con el conjunto del texto en un modelo "actancial" estricto que ha sido revisado y reelaborado casi sin interrupción desde que se presentó en 1966. La lógica de la acción narrativa, por ejemplo, consiste en vincular núcleos de acción que, fragmento a fragmento, constituyen la continuidad narrativa organizada. Este sistema se centra exclusivamente en los niveles funcionales de la acción, los actantes narrativos (papeles narrativos que cumplen los personajes) y la secuencia narrativa. Este poderoso argumento formalista trata de establecer un álgebra de las funciones semánticas en un nivel estructural profundo que se

realizarán de manera diversa en el nivel superficial de la representación. En consecuencia, no es exagerado decir que este sistema rechaza toda forma de interpretación por no pertenecer a una investigación racional legítima.

Está fuera de duda que Greimas y sus discípulos puntualizaron un sistema de análisis importante. En general, su recurso al rigor y a la asunción de responsabilidad por el crítico es bienvenido. No obstante, su sistema, como todas las posiciones formalistas que quieren ignorar la base ontológica de la literatura, presenta algunos problemas teóricos. El principal problema de la *Sémantique structurale* de Greimas es que no logra suprimir del todo el proceso interpretativo y conservar la objetividad que pretende; este sistema no hace más que relegar el fenómeno interpretativo de la recepción y de la reacción a un proceso de inferencia, ya que la base misma de la identificación de la acción de los actantes se sitúa en lo que se oculta, es decir, el proceso de recepción y la capacidad del lector del texto para reaccionar a éste. Por lo tanto, en vez de resolver el problema de la objetividad en el análisis textual, los argumentos formalistas hacen que la tarea de la interpretación sea aún más perentoria. En otras palabras, la suspensión del proceso interpretativo no se puede mantener en la práctica; el problema del sentido recibido como base de la investigación no desaparecerá. Esta labor puede dejarse para más adelante, y esto es lo que busca la mayor parte de los formalistas, pero todos lo que hablan del sentido en el texto han de enfrentarse a él algún día. Más aún, el proceso de interpretación no es necesario como inferencia, sino como argumento razonado, puesto que sin él la lógica de las operaciones formalistas corre el riesgo de convertirse en un juego de palabras insignificante.

En el otro extremo del trayecto sujeto-objeto se encuentra el rechazo de la interpretación por la desconstrucción posestructuralista. Esta oposición se basa en la negación de la posibilidad de pronunciarse sobre el sentido de un texto sin agregarlo a él. El texto como fuente, según este argumento, nunca se logra y cada lector que hace un comentario a propósito de él no dice nada del texto; el comentario es otro texto derivado del texto original; no es más que una de sus innumerables caídas.

En general, los desconstruccionistas norteamericanos han interpretado mal los escritos filosóficos de Jacques Derrida porque en la filosofía derridiana hay un profundo conservadurismo que en Estados Unidos ha sido interpretado como una posición radical. Derrida postula que cada signo es un producto de la diferencia y que por lo tanto el signo difiere y defiere su sentido perpetuamente. La naturaleza de cada signo es la de afirmar una vez más, pero esta capacidad conlleva el impulso de la alteración. La repetibilidad de esta significancia alternante vuelve a todo signo polisémico. Esta polisemia universal hace que todas las afirmaciones relativas al signo sean parte integrante del jue-

go de la diferencia aun cuando conserven la apariencia del mismo. Pero hemos de reconocer que si todo es un signo, no se gana nada con llamar a algo un signo, y si todo es un texto, es superfluo decir que nada existe fuera del signo; si todos los signos son polisémicos, acabamos por buscar gatos negros en lo más profundo de la noche más profunda. En otras palabras, la filosofía de Derrida, al reducir esencialmente la posibilidad de comunicación, ha provocado la parálisis intelectual más restrictiva desde la escolástica medieval. La desconstrucción, en vez de ser un movimiento de liberación que nos quite de encima las limitaciones del logocentrismo y de la filosofía de la presencia, es todo lo contrario: una invitación a callar. La desconstrucción, que liberará al lenguaje crítico de la referencia y de la representación, invita en realidad a la ausencia total. La referencia es la función más fundamental de la comunicación y es por medio de esta función como nosotros establecemos nuestras relaciones con los objetos de nuestro discurso y con los demás miembros de una comunidad hablante y escribiente. Y es esta función primordial la que ha sido rechazada debido a sus limitaciones logocéntricas y de ello se desprende que el comentario sobre la referencia por la interpretación también se rechaza. Afirmar que, en el mejor de los casos, la interpretación es reduccionista e impone la clausura al texto que la interpretación comenta ha sido el artículo de fe de los desconstruccionistas. Pero aquí basta con señalar que no todas las interpretaciones clausuran el texto y hasta los comentarios que se pretenden definitivos no lo son en la práctica. Evidentemente, las posiciones que rechazan la interpretación se sitúan en la historia de la teoría de la interpretación.

III. EL DESARROLLO DE LA TEORÍA DE LA INTERPRETACIÓN

El argumento en favor de la interpretación es metacrítico y no partidario, es decir, trata las cuestiones importantes que se han expuesto contra la interpretación en general y no aborda los detalles de claves interpretativas como el feminismo, el psicoanálisis, el marxismo o cualquier otra escuela interpretativa.

Como lo hemos indicado más arriba, el análisis descriptivo del discurso ha afirmado que con la lengua poética se realiza la eliminación del referente externo, que la lengua poética es esencialmente autorreferencial. La teoría interpretativa sostiene que esta afirmación sólo está parcialmente confirmada por un estudio escrupuloso. No cabe ninguna duda de que el discurso poético presenta el proyecto de un mundo liberado mediante la suspensión de la referencia descriptiva, pero no su eliminación. Si toda referencia externa fuera eliminada, el discurso que se desprendería de ello sería un lenguaje privado y, en

BIBLIOTECA CISAN

consecuencia, indescifrable por todo aquel que no fuera el autor. La suspensión de la referencia autoriza en cambio que la impertinencia semántica se instaure en función del recuerdo de la referencia en suspenso. Este punto de vista es el que ha defendido eficazmente Paul Ricœur en *La métaphore vive*. Cito un fragmento del capítulo 7, "Metáfora y referencia":

> Es en el análisis del enunciado metafórico donde se ha de arraigar una concepción referencial del lenguaje poético que toma en cuenta la abolición de la referencia del lenguaje común y se rige por el concepto de referencia desdoblada. [...] Repliquemos a esto que el sentido de un enunciado metafórico está suscitado por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Ahora bien, esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez el desmoronamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: tiende a conseguir la abolición de la referencia mediante la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que llega a ser manifiesta mediante una interpretación literal imposible. Pero esto no es más que la primera fase o, más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, bajo el peso de la impertinencia semántica, es solamente el anverso de una innovación de sentido en el nivel del enunciado completo, innovación obtenida mediante la "torsión" del sentido literal de las palabras [...]. ¿No se puede decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, provoca *también* una nueva mira referencial, en favor incluso de la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado? (p. 289). Por lo tanto, lo que necesitamos entender es el encadenamiento entre tres temas: en el discurso metafórico de la poesía, la potencia referencial está unida al eclipse de la referencia común; la creación de ficción heurística es el camino de la redescripción; la realidad referida al lenguaje une manifestación y creación (Ricœur, 1975, 301).

He citado deliberadamente pasajes que son la defensa fundamental de cualquier interpretación. Si no hay ninguna forma de referencia al mundo de la acción, no hay ninguna vía interpretativa válida. En cambio, si el modo dinámico de la referencia duplicada que Ricœur describe se acepta, tenemos en él el fundamento de las vías interpretativas.

Cada una de estas vías, se trate de la feminista, la psicoanalítica, etc., no difiere en el análisis de las características formales del texto, sino en la importancia que se da a la redescripción del mundo. Así pues, una interpretación feminista de *Jacob's room* de Virginia Woolf daría prioridad a la visión del mundo particular de la mujer que se expresa como narrador dramático y que suspende en torno de Jacob el ausente no sólo un modo de vida, sino un modo de vida en relación con las mujeres, su madre, sus amantes, sus amigas, las mujeres cultas o incultas, las mujeres superficiales y las profundas que en el

transcurso de sus relaciones con Jacob establecen los componentes extraordinariamente femeninos del personaje; factores que no serían visibles en una perspectiva masculina del mundo. El hecho es que el lector, sea quien sea, un hombre o una mujer, accede a una perspectiva del mundo feminista única en la redescripción del mundo, que es el sentido estético de la recepción. Una interpretación psicoanalítica del mismo texto haría hincapié en los medios de conocimiento del individuo y en cómo es percibido por los otros; el intérprete marxista se concentraría en la dinámica social de los personajes y en lo que los determina en la estructura social abundantemente descrita de la Inglaterra de principios del siglo XX, y así sucesivamente para cada clave de interpretación. Ninguna de estas interpretaciones confundiría el mundo de la acción con el mundo narrativo, y en vez de esto, cada una captaría la realidad de un mundo "como si" tuviera el poder de volver al mundo del lector y de provocar una redescripción.

Para poder describir la teoría contemporánea de la interpretación, es necesario desarrollar lo que hemos dicho del acto de lectura que es en sí la praxis de la interpretación. El lector puede desempeñar el papel de un jugador en una interminable partida en la que es absorbido por la red interna del texto y en la que él suspende indefinidamente la referencia del texto al mundo de la acción y al público de sujetos hablantes del que él forma parte. Si bien este papel tiene sus raíces en los estudios de traducción de la Biblia, ha sido ilustrado por las vías formalistas de las que hemos hablado en la sección precedente. El lector puede asimismo rebasar el estadio de referencia en suspenso y realizar el texto en el mundo de la acción determinado lingüísticamente. Indudablemente, se trata en este caso del objeto de la lectura. La suspensión de la referencia en la óptica formalista funciona como una suspensión precisamente porque frena el curso natural de la lectura, cuyo movimiento va hacia el sentido. Pero esta suspensión no puede retener el impulso hacia el sentido indefinidamente sin desviar el movimiento hacia otro eje, como el del juego de palabras. Así pues, la suspensión de la referencia puede funcionar en el proceso de la explicación y el descubrimiento de las relaciones internas únicamente porque el texto es legible, es decir, porque puede realizar el retorno al mundo de la acción como comunicación. La lectura es posible porque un texto no está cerrado sobre sí mismo; hay algo que decir a alguien a propósito de algo. Leer es realizar la fusión de la competencia lingüística del lector en el discurso del texto. Esta acción confiere a la lectura la capacidad de renovación del texto en cada nueva lectura y confiere también al texto su apertura polisémica de la que hemos hablado en la sección precedente.

El reto que plantean los formalistas a la interpretación sólo se puede contestar con una reevaluación de los fines y de los métodos; la teoría de la interpretación ha de responder simultáneamente a las exigencias de la explicación formalista y a su objetivo tradicional, la comprensión.

La tradición hermenéutica ilustrada por Schleiermacher, Dilthey y Bultma acentúa la integración del texto y del lector. Si bien este concepto es todavía una faceta de la teoría de la interpretación, no obstante ha de ser modificado por el lugar que dan a la explicación analítica los formalistas como Greimas y Lotman, ya que está claro que la explicación formal puede servir de poderosa herramienta en la realización de la comunicación intersubjetiva haciendo de la explicación propiamente dicha un punto de partida común.

Paul Ricœur, en su *Théorie de l'interprétation* (1976), ha indicado un nuevo horizonte reservando un lugar al análisis formal dentro de la interpretación hermenéutica. No obstante, la teoría de la interpretación tiene que evitar también la clausura reduccionista que los desconstruccionistas pretenden que es el fin inevitable de cualquier interpretación. Las pretensiones de interpretaciones definitivas y de la verdad objetiva han sido suplantadas por el movimiento hacia una captación del potencial redescriptivo de los textos en términos del yo.

Ricœur hace la síntesis de esta hermenéutica fenomenológica: "La interpretación de un texto culmina en la comprensión de sí mismo de un sujeto que en lo sucesivo se comprende mejor, se comprende de manera diferente o simplemente empieza a comprenderse verdaderamente. Esta culminación de la comprensión del texto en una autocomprensión es característica del tipo de filosofía reflexiva que en varias ocasiones he denominado reflexión concreta" (Ricœur, 1979, 198).

La hermenéutica fue radicalizada por Hans Georg Gadamer en su libro *Wahrheit und Methode* (1960), que rechaza la búsqueda romántica del genio del autor o de sus intenciones y la sustituye por una valorización del encuentro del crítico-intérprete con el texto en una tradición de comentario. Esta reestructuración de la hermenéutica resolvió el callejón sin salida dualista sujeto-objeto en el que Dilthey se había metido. La prioridad que se da al ser-en-el-mundo sobre el sujeto o sobre el conocimiento que el sujeto tiene de los objetos está tomada de la fenomenología revolucionaria de Heidegger en *Sein und Zeit* (1927).

Cuando la hermenéutica, después de Gadamer, ha sido formulada exclusivamente como una búsqueda de la comprensión que desdeña la explicación, su fracaso ha sido característico bajo la acusación de complacencia y de impresionismo subjetivo intelectualizado. La inadecuación de esta vía es evidente para la hermenéutica. Hay dos razones fundamentales de este estado de cosas. La primera es que la comprensión del texto no es un fin en sí, ya que esta vía rechazaría la propia recomendación de Gadamer de la autonomía del texto.

BIBLIOTECA CISAN

El objeto de la interpretación es la mediación entre el texto y el lector. Así, la comprensión hermenéutica sin la mediación del sistema de signos del texto deja de lado las exigencias esenciales que el texto impone al lector. Ya hemos insistido en el hecho de que el análisis formalista sin la constitución reflexiva del sentido no rima con nada; la hermenéutica fenomenológica reúne ambos. La otra razón por la que la hermenéutica necesita la explicación tanto como la comprensión tiene que ver con la necesidad fundamental en la crítica en tanto que comunicación de establecer un terreno de encuentro con los diversos lectores del texto y del comentario. La explicación cumple este papel.

Interpretar un texto es responder a la intencionalidad del texto aquí y ahora para mí. Así pues, la hermenéutica puede apelar a la tradición de Schleiermacher y de Dilthey, pero además debe formular preguntas decisivas: ¿cómo se apropia el crítico-intérprete del texto?, ¿sobre qué bases se involucra (él/ella) en la reconfiguración de su sentido?

La hermenéutica fenomenológica después de Gadamer y Ricœur ha rechazado las tesis opuestas según las cuales el sentido del texto está vinculado a las intenciones supuestas del autor, es decir, a la experiencia histórica del escritor, y también ha rechazado por inaceptable la hipótesis de la ausencia de un sentido estable en el texto, siendo el comentario un complemento derivado de la lectura inmediata. Los lectores de los textos se convierten en críticos-intérpretes de los textos cuando satisfacen las exigencias del texto y completan su sentido para ellos mismos y para los demás que comparten el texto. Es aquí donde hemos de reconocer que la antigua labor de la interpretación superó algunas de las aberraciones del siglo XIX y que la comprensión ha sido atemperada por la explicación. Como hemos dicho en la primera parte de este capítulo, explicar un texto consiste en poner de manifiesto las relaciones internas de la organización y de la composición, y comprenderlo es captar la intencionalidad que hace de él un todo y no simplemente un ensamblaje de palabras. La labor del crítico-intérprete hoy es ir más allá del proceso subjetivo de la lectura y de la comprensión del texto aprovechando las brechas del análisis formal. Tanto la estática formal del texto como la lengua en la que está escrito son independientes del intérprete y han de ser abordados como tales.

La interpretación que permite el sistema de signos no puede ser más que una deducción lógica, ya que el sistema de signos debe producir sentido. La interpretación es un comentario, una glosa del sistema semiótico en su relación con el sujeto que conoce.

Aunque esta noción más consumada de la interpretación ha sido expuesta en el seno de la tradición filosófica en obras de pensadores tales como Juan Luis Vives, Giambattista Vico, Wilhelm von Humboldt, Benedetto Croce y muchos más, siempre ha sido una voz discordante que se oponía al absolutismo reinan-

te. Recordemos con Aristóteles que la interpretación es la interpretación por la lengua antes de ser la interpretación de la lengua. La interpretación evita las trampas del objetivismo así como del escepticismo al insistir en que la propia interpretación es una expresión simbólica, pero con un estatuto ontológico que es distinto al del texto que se examina. Cualquiera que sea el método que se utilice en la explicación, hay algo que se impone: la relación de la interpretación con el texto sólo es posible dentro de una comunidad de locutores, de auditores y de comentaristas de este texto y de otros análogos. La labor del crítico que realiza la interpretación no se puede reducir ni a la explicación de la organización formal del texto ni a una elevación lírica del espíritu del crítico-intérprete. El proceso de explicación tiene el papel de una limitación necesaria a la comprensión individual del crítico-intérprete. La interpretación en la tradición de la crítica relacional acaba por describirse como vaga y provisional en sus ambiciones, pero también como una contribución al conocimiento dirigido a una comunidad y verificado por la comunidad. Sin una fuente común y sin arbitraje, la interpretación se convertiría en la promoción complaciente de los gustos personales, que la lectura nos impone de vez en cuando.

Si es cierto que siempre hay más de un medio de interpretar un texto literario, esto no quiere decir que todas las interpretaciones sean iguales y que puedan traducirse en ganancias o pérdidas como aproximaciones. El texto literario presenta un campo ilimitado de configuraciones posibles en un punto determinado de la historia, no se trata de un número ilimitado de variantes. Además, un aspecto esencial de la cuestión es la lógica de validación que, en cualquier momento de la historia en el seno de una comunidad de locutores, forma un consenso que evita el dogmatismo y el escepticismo a la vez. Tiene que seguir siendo posible defender o atacar una interpretación y confrontar interpretaciones rivales o servir de intermediario y encontrar un terreno de entendimiento. Así debe ser en la comunidad de los investigadores.

Para concluir, la interpretación, sean cuales sean los métodos que se utilicen para explicar la configuración del texto y sean cuales sean las ideologías y las prevenciones culturales que formen parte del proceso de comprensión del intérprete, consiste en la expresión reflexionada de la comprensión del intérprete mediatizada por el conjunto de vías explicativas que la precede y que la acompaña en el comentario crítico. La explicación desprende un sentido dinámico que el intérprete ha de hacer suyo si él quiere (si ella quiere o si yo quiero) comunicarlo a alguien más, es decir, debo (él, ella deben) comprender los indicadores referenciales que se han deducido de las vías explicativas. La dialéctica de la explicación y de la comprensión constituye el poderoso revelador de la interpretación.

Deducir el sentido de un texto es la primera etapa de la comprensión; comunicar el sentido de un texto a otros es el primer paso en la vía de la explicación

y el vaivén entre la explicación y la comprensión es el primer movimiento de la interpretación. Esta actividad común de la interacción humana en una colectividad se convirtió en una disciplina cuando se ocupó de textos escritos que se consideraba de alguna importancia para el conjunto de la colectividad, es decir, textos religiosos, jurídicos, históricos y literarios. La naturaleza de la interpretación tal como la he descrito en este estudio, al principio es conflictiva y de inmediato se convierte en una dialéctica productora de un equilibrio comedido entre la potencia del polo de apropiación del texto por el sujeto y las exigencias de los polos de trasmisión, en los que el texto se convierte en propiedad figurativa de otros.

Cada lector lee un texto utilizando modelos de coherencia basados en las experiencias de la vida en general y más particularmente en los lectores anteriores. Estos modelos de coherencia en general se ponen en tela de juicio y algunas veces la lectura de textos literarios los alteran. Así pues, la fenomenología de la lectura de los textos literarios se puede describir como la aplicación primera de modelos de coherencia, su desarrollo y su modificación continuos y, por último, su sustitución. El papel del crítico-intérprete en este proceso no es interrumpirlo, sino trasladarlo del terreno subjetivo al terreno de lo intersubjetivo; en otras palabras, proseguir la apertura del texto literario y hacer del diálogo a propósito del texto una parte integrante de la vida creadora, presente y futura, de la colectividad.

17

La evaluación en literatura

JOCHEN SCHULTE-SASSE

I

A lo largo de los años cincuenta, sesenta y comienzos de los setenta, se publicaron centenas y tal vez miles[1] (H. Schüling, 1971; J. Schulte-Sasse, 1976) de artículos y de libros sobre la evaluación literaria en Gran Bretaña y en Estados Unidos, en los países de lengua alemana, en la Unión Soviética, en Polonia y, en menor medida, en Francia. El punto culminante de esta obsesión por las cuestiones de valor se alcanzó probablemente entre 1965 y 1969, cuando algunos de los críticos literarios más conocidos del mundo llamado occidental, pero también en Alemania oriental, en Polonia y en la Unión Soviética, publicaron toda una serie de artículos y de libros sobre la evaluación literaria. Sólo de Estados Unidos y Alemania Occidental conté sesenta y dos publicaciones, de importancia capital, sobre cuestiones de valor estético durante este periodo de cinco años. Esta cifra se podría multiplicar considerablemente, por supuesto, si quisiéramos incluir publicaciones sobre cuestiones generales de crítica literaria, que tocan asimismo constantemente cuestiones de evaluación. Es un hecho que cualquier crítica literaria presupone la comprensión de lo que constituye la esencia del arte —de la función del arte en la vida del hombre. Toda premisa que se refiere a la función del arte implica, no obstante y necesariamente, una jerarquía de valores aceptada. La mayoría de los críticos son conscientes por supuesto de las premisas axiológicas subyacentes a la práctica de la crítica. El crítico y poeta norteamericano Yvor Winters, por ejemplo, declara en un ensayo influyente en su época y titulado *Problems for a modern critic of literature* (1956), que tendríamos que tener "una idea clara de la función de la

[1] Una bibliografía que sólo abarca publicaciones que tratan del "kitsch" antes de 1971 comprende 819 títulos; véase Hermann Schüling (1971).

Mi propia bibliografía (selectiva) ofrece una lista de 317 títulos sobre el problema de la evaluación literaria antes de 1975.

literatura en general para que pudiéramos evaluar las formas a la luz de esta causa final" (Winters, 1957, 24).

A primera vista, mi declaración con respecto a la abundancia de publicaciones que tratan de las cuestiones de valor contradice las primeras líneas de un ensayo reciente e importante de Barbara Herrnstein Smith sobre "Contingencies of value". "Un rasgo curioso de los estudios literarios norteamericanos es que uno de los conjuntos de problemas más venerables, más centrales, más significativos en materia de teoría e inevitables en el plano pragmático, de los problemas relacionados con la literatura, no es objeto de investigaciones serias desde hace cincuenta años. Hago alusión aquí a que no es sólo el estudio de la evaluación literaria el que ha sido, podríamos decir, 'descuidado', sino que también toda la problemática del valor de la evaluación se ha esquivado y descartado explícitamente del mundo de las letras"[2] (B. Herrnstein Smith, 1983, 1). Es cierto sin duda que, de manera más o menos paralela a la ola de escritos sobre los problemas axiológicos, ha habido movimientos críticos de importancia igual que se han empeñado en descartar completamente las cuestiones de la evaluación. *Anatomy of criticism* (1957) de Northrop Frye, texto en el que se lanza un llamado para que se dejen de lado las cuestiones axiológicas en la práctica de la investigación y para que se acepte "el juicio de valor directo del buen gusto, basado en una información segura", es el caso idóneo mejor conocido. Pero Herrnstein Smith no pretendía que su declaración se limitara a estos gestos de exclusión deliberada: esta declaración tenía que incluir también los escritos sobre problemas axiológicos. Herrnstein Smith describe el proceso de una evasión que se remonta mucho en el tiempo, a partir de una perspectiva que el discurso tradicional sobre la evaluación ha descartado no hace mucho. Las discusiones tradicionales sobre el valor presuponen siempre la existencia y la fuerza de los valores estéticos; estas discusiones se desarrollan en el marco de un sistema establecido o aceptado de valores diferenciados, y concentran su atención en la regulación minuciosa del conocimiento de los valores. Dado el interés que este conocimiento dedica al papel global que desempeñan los valores en la reproducción cultural de las sociedades humanas, Herrnstein Smith trata en cambio de comprender los mecanismos mediante los cuales las diferentes culturas privilegian algunos objetos y de este modo suprimen la contingencia fundamental de todos los valores. El problema de saber si los valores son relativos o absolutos, que ha paralizado el pensamiento tradicional en materia de evaluación durante tanto tiempo, puede también verse transformado

[2] Éste es un elemento esencial de la discusión sobre los valores estéticos en las sociedades modernas, al menos desde el ensayo de David Hume *Of the standard of taste*, que data de 1757.

en cuestión histórica y económica. Si los valores no son "ni una propiedad inherente de los objetos ni una proyección arbitraria de los sujetos sino, antes bien, productos de la dinámica de un sistema económico" (B. Herrnstein Smith, 1983, 11), entonces el análisis de los mecanismos mediante los cuales estos sistemas se reproducen o no prosperan, desplaza la preocupación tradicional referente a la validez de los valores de la que siempre se parte. En este sentido, Herrnstein Smith tiene toda la razón cuando afirma que el mundo universitario ha esquivado las cuestiones referentes al valor.

En este ensayo, no seguiré la trayectoria de Herrnstein Smith, sino que prefiero acampar dentro de las fronteras del discurso establecido en materia de valor y preguntarme si este discurso contiene signos que nos permitan leerlo contra su propia naturaleza y descubrir las motivaciones ocultas que no hallan expresión directa en los fines que declara como propios. Después de esto, con base en mi crítica, me preguntaré si una práctica crítica diferente que evitara los problemas que voy a analizar pertenece al terreno de lo concebible y cuál debería ser la dirección de la investigación para concebir una práctica así. Para preparar este acercamiento, empezaré por esbozar algunos elementos fundamentales del discurso crítico-literario sobre el valor.

Cualquier discusión de los valores *estéticos* está influida por las normas no estéticas y los valores representados en literatura. En su ensayo titulado "Función, norma y valor estético, en tanto que hechos sociales", el estructuralista praguense Jan Mukařovský (1970 *b*, 103) llega a definir la obra de arte como "una verdadera reunión de valores no estéticos (extrínsecos) y nada más que, precisamente, esta reunión". El valor estético de una obra de arte nace de la manera en que organiza los valores no estéticos; el valor estético "no es más que una... expresión sumaria de la totalidad dinámica de sus relaciones recíprocas". Antes de que podamos abordar la cuestión de saber cómo, según el discurso establecido que trata de la cuestión de los valores, la organización textual de valores exteriores a la obra puede transformarse en valores estéticos, hemos de preguntarnos cómo se re-presentan (por lo común) las normas y los valores en literatura.

La literatura contiene elementos ideológicos cuyo valor semántico sigue estando determinado en parte por su contexto socio-histórico y psico-histórico. El nivel más importante en el que la literatura basa su naturaleza normativa (ideológica) es el de las constelaciones de personajes y de las estructuras de la intriga. Se puede describir la narración de relatos como un proceso ideológico de comunicación porque no se separa de la aptitud del relato para mediatizar la significación de una manera indirecta, gráfica, no conceptual, es decir, de construir modelos explicativos de comportamientos y de actos —por los que los lectores están en condiciones de captar o de elaborar sus propias expe-

riencias. La ficción puede desempeñar el papel de un modelo de esta índole porque los personajes literarios funcionan como paradigmas ideológicos yuxtapuestos. Los lectores son conducidos de este modo a la evaluación del aspecto de los personajes, con los que se identifican de manera favorable. En otras palabras, en el transcurso del proceso de narración, a los personajes literarios se les atribuye una serie de normas y de valores de acuerdo con un orden jerárquico; esto es susceptible de modificar la reacción de los lectores. En términos textuales, a estas normas y estos valores se los puede describir —según la semántica estructural de Greimas— como marcadores semánticos (es decir, ideológicos). Estos marcadores no sirven para caracterizar a los personajes como individuos, sino más bien para situarlos en tanto que construcciones ideológicas congruentes que pueden asumir funciones en el seno de la constelación ideológica del texto. Los marcadores semánticos de un personaje literario determinado pueden ser descritos, por lo tanto, como haces de marcadores, generalmente coherentes; en la "gran" literatura, pueden ser más vastos y más complejos y también más sujetos a variaciones que en la literatura popular. No obstante, en todos los casos, identifican más o menos claramente al personaje. Dado que estos marcadores pueden ser ideologemas (y con frecuencia lo son) emanados del contexto socio-histórico, la literatura tiene la posibilidad, no sólo de construir oposiciones de valores intrínsecos entre los marcadores semánticos o sus soportes, los personajes literarios, sino también de incorporar o de reconstruir las oposiciones de valores de la realidad social (y psicológica) que ofrecen una pertinencia ideológica. Los elementos, que constituyen constelaciones ideológicas, no permanecen naturalmente en un estado de equilibrio estático. En literatura, la estructura de la intriga se despliega en el eje temporal; se transforma así en una lógica de la intriga y somete a las constelaciones semánticas del texto a un proceso intrínseco de evaluación, del que el lector comúnmente es inconsciente.

Hasta aquí, este esquema se aplica a dos formas de narración literaria, la de la "gran" literatura y la de la literatura "de masas". El discurso tradicional sobre la evaluación introduce en esta etapa categorías de las que se pretende que son aptas para hacer la distinción entre textos de gran valor y de poco valor. El grado de complejidad o de ambigüedad (*new criticism*), "de profusión de la tensión estética" (Wolfgang Kayser; Walter Müller-Seidel), el equívoco, la "polisemia" o "la fecundidad de la interpretación" (Wellek/Warren; Max Wehrli), se considera que separan lo "bueno" de lo "malo". La organización o la potencia formadora, específicamente estéticas, del arte integran a los elementos externos "al orden de composición y al orden gramatical [de manera tal] que sean atrapados en un tejido de relaciones", que se "liberen de sus límites propios y de su carácter unilateral, y que generen una multiplicidad de

significaciones. Estas significaciones, en su multiplicidad, no pueden ser reflejadas de manera consumada. Los elementos integrados producen significaciones representativas y hasta simbólicas para otras formas de vida, otras épocas y otras representaciones" (W. Emrich, 1964, 983). El modo de organización textual que caracteriza a la "gran" literatura se considera que reduce el vínculo entre el texto artístico y el contexto social; nos permite liberarnos de las limitaciones sociales y reflejar la significación artística, sin hacer caso de las necesidades de la vida.

La argumentación característica del uso de estos criterios toma el siguiente aspecto (cito un ensayo escogido al azar, escrito en 1969 por el crítico norteamericano Murray Krieger):

> Cada uno de los aspectos, [de una obra de valor, contribuye] a mantenernos en el mundo de sus símbolos e impide que huyamos al mundo de los referentes y más allá, al de la acción, al mundo de las relaciones externas, en el que lo cognitivo o lo ético tienen tendencia a descartar lo que no es más que estético... la poesía de primer orden [...] recrea sus significaciones a partir de su propio sistema [...] Todo acto crítico, a condición de que su objeto sea un poema adecuado [...], es una lucha y un compromiso entre la estructura simbólica intraducible que es el poema y los símbolos más triviales que el crítico le aplica. Estos símbolos definen y limitan su visión. Y por esto cada acto crítico resulta que es también una lucha y un compromiso entre la nueva visión de la obra única en su género y la visión antigua de su lector, la cual sólo trata de reforzarse. Hay en ello una doble actividad, aparentemente paradójica, que 1] permite que el lector consciente de sí mismo (lo cual no es sino otra expresión para el término "crítico") capte la obra únicamente mediante el sesgo de las categorías de visión que él le aporta —lo cual quiere decir: mediante la reducción de la obra a lo que permitirá el yo antecedente— y, no obstante, 2] lo lleva a ampliar su visión para que él se adapte a la novedad que la obra acarrea. En este último caso, su visión limitada llega a ser menos limitada, su visión antigua se ha renovado, literalmente reconstruido en algo más completo, refrescado por la cualidad de lo inmediato, hasta recibir una nueva definición. Si el lector sólo se entrega a la primera mitad de esta doble actividad —si no utiliza la obra más que para reforzar su visión, y la adapta a su visión genérica preexistente—, entonces, por supuesto, le ha negado a la literatura, así como al comercio que mantenemos con ella, su función propia, que es hacer de él más de lo que era —o un ser diferente al que era—, formarlo al modo de visión de la literatura [...].
>
> Sea cual sea nuestra decisión con respecto a la situación ontológica del objeto literario, su existencia, su significación y su valor, antes de que entremos en colisión con él, sabemos que no podemos hablar de él más que a través de la polvareda de esta colisión. Nos enderezamos, no somos ya del todo los mismos, y tratamos de hablar con precisión de lo que nos ha afectado y de la potencia de lo que ha sucedido y de la especie de adversario que hemos encontrado. ¿Y quién nos corregirá sino otros que han sufrido encuentros similares y cuyas descripciones serán también parciales y egoístas? Nadie podría negar el encuentro, nadie puede negar hasta qué punto ha sido

cambiado por él, y no obstante, cada quien tendrá su versión personal, cada quien hará su propio balance (M. Krieger, 1969, 301, 304, 308, 309).

En un estudio crítico de las teorías de la evaluación literaria que escribí en 1971 (1ª ed. en libro, 1976), expresaba la opinión, con la que estaban de acuerdo otras personas, colegas que se interesaban por el aspecto socio-histórico de las cosas, y políticamente comprometidos, de que nuestra labor principal y hasta primordial de intelectuales que trataban de desmontar el mecanismo de la ideología en la reproducción cultural, consistía en criticar los supuestos semánticos u ontológicos de declaraciones como la que precede. La pregunta que nos guiaba era la siguiente: ¿Es verdaderamente posible para una obra de arte disociarse, es decir, disociar sus materiales semánticos, las configuraciones semióticas que emplea, sus estrategias retóricas, de la Historia? O bien ¿está siempre el arte imbricado y es parte activa de lo que parece una lucha por el poder en materia de comunicación, una competencia por la significación en una sociedad dada? La respuesta es totalmente clara. Una vez que hubiéramos descubierto las numerosas interconexiones entre los textos literarios y sus contextos socio-históricos, pensaríamos que habríamos fundado sobre una base socio-histórica un nuevo modo, no sólo de interpretación, sino también de evaluación estética. Nuestro criterio último era el reconocimiento o el rechazo, mediante la obra de arte, de la lucha por la emancipación de los grupos o de las clases oprimidas y por la creación de formas estéticas portadoras de significaciones socialmente pertinentes. Como no éramos beocios en materia de arte y no creíamos en la superioridad de la obra de arte bien intencionada pero superficial, criterios como la complejidad, la ambigüedad y la ironía regresaban a nuestro discurso. Nosotros creíamos que el reflejo estético de significaciones socialmente pertinentes tenía un efecto inmediato y liberador en las actitudes y las tomas de conciencia. Raras veces extendimos nuestro interés hasta llegar a preocuparnos por un análisis crítico de la situación y de la función del arte, de su impacto en la manera en que las sociedades modernas los hombres reaccionan al contenido artístico.

Desde el punto de vista desde el que se analiza la función del arte en tanto que institución en las sociedades modernas, la creencia idealista en una autonomía semántica y estética del arte, por una parte, y, por la otra, en una evaluación socio-crítica del arte, con respecto a un continuo histórico (que por lo común se percibe estructurado desde un punto de vista histórico-filosófico), ambas tienen mucho más en común de lo que pareciera a primera vista. Ambas comparten una fe en un arte que expone los valores estéticos y que es capaz de ordenar las significaciones. Ambas implican una creencia en una conexión esencial, indispensable, entre la significación y los valores estéticos, aun cuando uno de ambos enfoques tiende a separar la significación de su contexto más que el otro. Ambos comparten por último una creencia en la comunicación común a la que se considera un fenómeno fundamentalmente polémico y en cualquier caso, un proceso que pertenece a la lógica de la identidad y mediante el cual se puede encontrar la "verdad". Ambas comparten la opinión de que el arte, de una u otra manera, estaría en condiciones de reorganizar los elementos de la comunicación común de un modo que haría del arte algo particular. Para citar a E.D. Hirsch, quien ha proporcionado varias contribuciones al debate sobre el valor estético, cuando éste hacía furor: "Los valores que se adhieren necesariamente a una descripción de la significación son aquellos que subsisten entre la significación y las actitudes subjetivas que la constituyen. En otras palabras, los únicos juicios de valor inevitables en el comentario literario son aquellos que están necesariamente subentendidos en la interpretación. Una interpretación de la significación no podría evitar los juicios de valor correlativos a la significación; es imposible representar una imposibilidad ontológica" (E.D. Hirsch Jr., 1969, 329). En este caso se considera que la literatura es una estructura significativa cuyos principios de estructuración se derivan de actitudes axiológicas que determinan nuestra visión del mundo. Para citar de nuevo a Hirsch: "La interpretación (descripción) de una obra literaria es necesariamente correlativa a las tomas de posición específicas del sujeto, que constituyen su significación... Los afectos y los juicios de valor subsisten necesariamente en la relación entre las significaciones y estas tomas de posición subjetivas que les son correlativas. Estos juicios de valor son inherentes, así, a la descripción literaria" (E.D. Hirsch Jr., 1969, 331).

Es evidente que, con apenas algunos cambios terminológicos, esta cita podría convertirse en el tipo de declaración que se encuentra en múltiples publicaciones que tratan de las cuestiones de valor y que presentan un compromiso socio-histórico. La "toma de posición subjetiva" se convertiría en la de un grupo o de una clase social, o también de un periodo histórico, y así sucesivamente. Los críticos, motivados en términos socio-históricos y que utilizan argumentos materialistas, parten asimismo del supuesto de que la obra de arte de valor es una estructura significativa organizada de acuerdo con un sistema de valores. Ellos también parten del supuesto de que el arte en general es, en cierta medida, un terreno de simulación en el que los valores, las significaciones y las identidades están en competencia. Esta toma de posición no está tan alejada como se podría creer de la del idealista liberal, para quien la obra de arte de valor es el símbolo de una "esfera pública liberal": por lo tanto, el medio gracias al cual una comunidad de críticos reflexiona sobre la complejidad de la significación de una manera que mantiene una estrecha relación con una noción ideal de debate público. En una perspectiva de esta índole, el arte per-

mite que un público liberal se dedique a una reflexión sobre los valores que guían la interacción de comunicación en una sociedad burguesa. Al así hacerlo, el público reflexiona según su modo de ser. En otras palabras, la organización estética de la significación en el gran arte establece una relación de juego entre los lectores y la significación. Esta relación, no obstante, tiene un efecto práctico de gran alcance. Permite que la literatura se convierta en un objeto de interpretación, a pesar de que, simultánea y temporalmente, se suspende toda aplicación de la significación, así interpretada, a la praxis. Dado que la interpretación y la evaluación de la literatura no se interesan más que en la discusión de una significación que podría proporcionar *en potencia* una orientación a la acción, pero cuya aplicabilidad práctica está constantemente suspendida en el momento de su discusión estética, la interpretación del arte, según esta perspectiva, no puede o no debería estar determinada por cualquier interés extrínseco; no debería incluso ser concebida para desconstruir las normas y los valores, que la obra trae consigo, ni para asegurar con ello un efecto inmediato fuera del terreno estético.

En una perspectiva "posmoderna", que es la de una reflexión crítica sobre el efecto que puede tener la diferenciación de la sociedad en la diferenciación funcional, emparentada, de discursos como el del arte, las teorías de la evaluación marxista e idealista-liberal, escritas en el mismo lapso, revelan sorprendentes afinidades. Cuando designan al arte como una configuración que se apropia de la realidad, las teorías marxistas hacen hincapié, por supuesto, en la especificidad histórica de obras de arte individuales. Pero también ven el arte como un medio gracias al cual el público adquiere un saber, interpretando constantemente las estructuras de significación. También en este caso, se considera que las estructuras estéticas son intrínsecamente infinitas (y por lo tanto, hacen de la interpretación una labor que nunca terminará), aun cuando la delimitación de la obra individual mediante fronteras externas, formales, obliga a que el crítico establezca una relación mutua y recíproca entre el arte y el despliegue de la Historia, considerado como un proceso de emancipación. Los dos enfoques tratan de la literatura como si todo lo que contara en estas cuestiones de valor fueran las formas del contenido (incluida la organización estética) y el valor de las obras *individuales*. Las discusiones sobre el valor no han tomado en cuenta la posibilidad de un poder de formación, producido por los principios *institucionales* de estructuración, que sobredeterminan los contenidos éticos y las actitudes axiológicas de los sujetos.

Como lo sostendré más adelante, el estatuto institucional de la estética determina en la modernidad el discurso sobre la evaluación. No obstante, éste no ha logrado prestar atención crítica a este estatuto institucional que ha tenido el poder de modelarlo. De ello resulta que muchas veces los críticos se preocupan

de no difuminar las fronteras entre lo estético y lo no estético. Esta preocupación sólo es posible después de que se ha logrado descartar la pregunta de la diferenciación funcional de las instituciones y de los discursos (por ejemplo, formulando la hipótesis de que la separación del arte y de la vida es algo natural), y después de que se ha aceptado la premisa de que la conciencia humana es un órgano homogéneo y unificado, libre de un sometimiento a los compartimentos institucionales. La exclusión sistemática de las cuestiones que tratan de la diferenciación funcional es más evidente, por supuesto, en los autores que se apoyan en la hipótesis de la existencia de un cosmos ordenado de los valores humanos y que sostienen que existe una continuidad entre los valores estéticos y los que no lo son. Hirsch, a modo de ejemplo, mantiene que "un ensayo técnico, una conversación común o también un poema..., poseen valores propios, necesarios; por supuesto, los valores difieren, pero la estructura del argumento en favor de su existencia es la misma. De esto se deduce que no hay ninguna razón válida para aislar a la literatura del arte dentro de un misterioso terreno ontológico separado de las otras realidades culturales [...]. Se presta un valioso servicio a las ciencias humanas aceptando y no deplorando el hecho de que los valores de la literatura forman un continuo con todos los demás valores compartidos en la cultura humana" (E.D. Hirsch Jr., 1969, 331). En esta perspectiva, el arte se percibe con demasiada facilidad como un medio de socialización que se ha de poner bajo la vigilancia de los árbitros del poder en materia de política cultural.

Sin embargo, la aplastante mayoría de las teorías de la evaluación *yuxtaponen* la comunicación estética y la comunicación cotidiana; aquélla está libre de las servidumbres a las que ésta se somete. Estas teorías parten del supuesto de una cierta noción del texto, de la lectura, y de la función de la estética considerada en relación con las demás funciones. El hecho de que el discurso sobre la evaluación no viole por lo general las fronteras institucionales del arte, es decir, que no apunte su proyecto crítico a estas fronteras, y que acepte y afirme así la diferenciación institucional, característica de las sociedades modernas, constituye en sí un objeto de investigación que vale la pena. En lo que sigue, no discutiré la posibilidad de la evaluación literaria o la existencia de valores estéticos, sino más bien la función (estética), en las sociedades desarrolladas, del *discurso universitario* establecido que trata de la evaluación y está destinado a una élite instruida.[3] Este discurso refleja la función que la estética ha ido

[3] Esto no significa en modo alguno que el discurso sobre la evaluación que surge en la actualidad en el tercer mundo tenga una función diferente. Al contrario, las presiones de la modernización parece que empujan a la inteligentsia del tercer mundo en la misma dirección; véase Edgar Wright (1973) y Rand Bishop (1975), entre otros.

asumiendo en su conjunto cada vez más en el transcurso del proceso de modernización.

II

El papel no estético que desempeña la estética (en último término) en las sociedades modernas funcionalmente diferenciadas llega a ser visible a partir del momento en que las teorías de la evaluación introducen criterios cuya finalidad es separar la estética de la vida cotidiana. Estos criterios, y esto es lo que yo expongo, designan la razón verdadera de la apreciación específica de la que goza el arte en las sociedades modernas. En la cita de Murray Krieger, este elemento emerge a la superficie cuando el autor sostiene que "criterios como la ironía, la ambigüedad, la paradoja y la tensión, reciben un valor" en la medida en que son los medios para impedir la "evasión" al "mundo de los referentes y más allá, al de la acción, al mundo de las relaciones externas en el que lo cognitivo o lo ético tienden a excluir lo que no es más que estético" (Krieger, 301). Lo moral y lo cognitivo son los dos terrenos de la reproducción de una sociedad que han sido más modelados por el proceso de modernización. La reproducción material y tecnológica, para designar con un término diferente el saber, así como la reproducción política o moral de la sociedad, ambas están determinadas por una lógica de la identidad cuyas bases filosóficas fueron establecidas a lo largo de la historia de la filosofía occidental durante el periodo que va de Descartes a Kant. Los criterios de la lógica de la identidad que atañen a la verdad o a la corrección, a modo de ejemplo, han sido la fuerza metodológica que ha guiado las tentativas de apropiarse y explotar la naturaleza en las sociedades modernas. La lógica de la identidad, que subtiende el modo de reproducción material y cultural de las sociedades modernas en su desarrollo victorioso a través de los tiempos, ha eliminado la alteridad cualitativamente significativa subsumiéndola a las limitaciones de un pensamiento que busca la identidad. En el plano psicológico, el desarrollo triunfante de la lógica de la identidad ha llevado al establecimiento y al dominio de un modo de subjetividad que ha producido identidades del Yo egocéntricas. La modernización ha significado el avasallamiento o la eliminación de la diferencia cualitativa por la diferencia cuantitativa, ya se trate de una diferencia tanto entre seres humanos como entre identidades semánticas, entre culturas o entre lo que sea. El argumento es muy conocido y no hay ninguna necesidad de comentarlo aquí.

Hay algo más, resultado de este efecto tan conocido de la modernización, y que es más importante respecto de la posición específica de la que goza el arte en el mundo moderno. Si tenemos en mente que la identidad *es* la enajenación —que hablamos de la identidad y de la enajenación en un sentido metodológico, psicológico o social—, llega a ser claro entonces que la eliminación de la enajenación siempre implica una disolución al menos parcial de la identidad. El surgimiento de un grado *más alto* de identidad y de diferencia en la organización psicológica, cognitiva y social de las sociedades modernas, ha favorecido la nostalgia concomitante de modos de existencia que eran capaces de superar o de desagregar temporalmente la diferenciación social, es decir, la enajenación o la distancia. Este deseo complementario de desmantelar las fronteras establecidas en torno a las identidades en la modernidad —complemento de las presiones sociales que obligan a comportarse como seres racionales y a entregarse a tareas racionales— es el que está en la raíz de la función específica y de la apreciación específica del arte en la modernidad.

Cuando consideramos la teoría y la práctica de la evaluación estética en esta perspectiva, podemos ver que ambas están guiadas por una concepción subyacente del arte, que es el sueño de una mediación o de una reconciliación de la identidad y de la disolución: este sueño todavía es el de rebasar la enajenación o la identidad y la alteridad. Cuando Krieger habla del valor de la ambigüedad, de la ironía o de la complejidad artísticas, él participa —únicamente con el empleo de una terminología moderna por añadidura— del proyecto kantiano de establecer un terreno para la imaginación humana que no esté determinado por las limitaciones de la identidad y de la racionalidad. El sueño liberal de una discusión sin confrontación de la significación es inherente a su definición de la "colisión" entre una obra de arte y el lector; refleja el mismo deseo de mediación entre la delimitación y la disolución. Mi opinión es que se trata de un ideal omnipresente en las teorías de la evaluación que, a fin de cuentas, no pueden comprenderse más que en la doble perspectiva socio-histórica y psico-histórica. Cuando por ejemplo Roman Ingarden habla de "la armonía polifónica" del arte o cuando Nicolai Hartmann sueña con una "generalidad intersubjetiva" de los valores —aquello que según él no significa "nada más que la unidad de aquellos que tienen la actitud que conviene (*adäquat Eingestellten*)" (N. Hartmann, 1953, 322), expresan un deseo característico de la modernidad: el de una comunidad, de un lugar aparte de la sociedad, donde la enajenación y el aislamiento han sido abolidos y donde, a la vez, la "verdad" se puede determinar mediante la búsqueda estética del rebasamiento de la incompatibilidad y de la oposición de significaciones fragmentadas y troceadas. Asimismo, cuando otro crítico declara: "Cada obra sigue siendo inagotable. Cuando se reflexiona en ella, se siente que crecen alas" (E. Trunz), la imagen del vuelo expresa manifiestamente un deseo de violar las taxonomías que se han de reconocer permanentemente en el comportamiento cotidiano. Además, la con-

notación sexual de la metáfora del ala es más que obvia (en su *Traumdeutung*, Freud observó que "es muy frecuente que soñar con volar o planear ponga de manifiesto el deseo sexual"). Esta metáfora, una de las más comunes en el discurso sobre la evaluación literaria (J. Schulte-Sasse, 1976, 65), expresa el sueño que la sociedad inculca de abandonar las limitaciones de la realidad y de la lógica.

La distinción entre identidad y disolución, que vuelve a la superficie en la retórica de los discursos sobre la evaluación, connota la distinción psicoanalítica entre proceso primario y proceso secundario. En el plano ontogenético, así como en el de la filogenia, esta distinción es muy importante. Nos permite, por ejemplo, comprender la necesidad que el individuo tiene de estrategias gracias a las que podrá construir conjuntos o bases de símbolos y de normas que permitan un dominio del entorno y superar la indiferenciación del proceso primario. Nos permite también comprender, en términos psicológicos, el surgimiento de estrategias de sistematización, de jerarquización y de polarización en los seres humanos; nos permite finalmente comprender, en términos psicogenéticos, el deseo latente de experiencias de disolución, la presencia de contraestrategias destinadas a generalizar la separación del sujeto y del objeto y el gusto por las asociaciones no lógicas. Pero cuando esta distinción vuelve a salir a la superficie en un contexto crítico-literario y determina la retórica de las teoría de la evaluación, se transforma en una dialéctica *estática* entre dos aspectos complementarios de la subjetividad moderna. Esta distinción se refiere aquí a un instinto que apunta a reconciliar, en lo simbólico y lo imaginario, la necesidad de delimitaciones cartesianas que el proceso de civilización ha obligado a adoptar al género humano —y cada vez más—, por una parte, y por la otra, el deseo romántico de disolución. Entonces es cuando reaparece un dato sociogenético y psicogenético en relación con el surgimiento de la subjetividad moderna, en forma de un deseo de presencia, de satisfacción intemporal, que cambia nuestra comprensión de las formas estéticas y de su valor. La búsqueda estética de un reconocimiento del mito en el seno de la modernidad, por ejemplo, siempre contiene un deseo de desmantelamiento de las barreras entre individuo e individuo, entre sujeto y objeto —entre los seres humanos y la naturaleza.

Las artes, por supuesto, sobre todo desde hace doscientos años, han descrito en múltiples ocasiones un deseo místico de esta índole. Las novelas en las que se piensa comúnmente cuando se piensa en descripciones de experiencias de disolución o de descentramiento en literatura, son novelas en el sentido medieval del término, historias de amor o, generalmente, historias sentimentales. En la "gran" literatura, parece que se limitan a la tradición del romanticismo. Huelga decir que ésta es una simplificación manifiestamente exagerada. En una obra fascinante, que tiene que ver exactamente con esta dimensión mítica en la novela anglo-norteamericana, Gabriele Schwab (G. Schwab, 1987) mostró cómo y por qué tantas novelas modernas tienen la obsesión de buscar experiencias de descentramiento o de modos de experiencias que reconcilien la tendencia dicotómica de la subjetividad. *Moby Dick*, por no citar más que un ejemplo, es uno de estos mitos modernos en el que la inmensidad del Océano da a Ismael la ocasión de encontrar las capas de la subjetividad moderna enterradas por el proceso de civilización. La enfermedad o la locura pueden constituir una materia tan idónea para la descripción de estos deseos como las formas de la disolución erótica. En su análisis de las novelas de Saul Bellow, Sylvia Plath, J.D. Salinger, Philip Roth y John Updike entre otros, Richard Ohmann ha expuesto la tesis de que la novela típica de los años sesenta y setenta, que expresa un deseo compensatorio de disolución, estaba centrada en la enfermedad y los recuerdos de la infancia: "La persona que se aferra a la infancia como única defensa contra las relaciones sociales capitalistas y patriarcales es la mayor parte del tiempo un hombre, o una mujer, ya instalado en su papel adulto, pero que sólo aparenta ser un miembro de la sociedad, productivo y bien adaptado." Así es como hasta la novela de la crítica social se define por un deseo de disolución: "Casi siempre, estas visiones de una vía mejor nos dirigen al pasado, y la mayor parte de las veces a una infancia individual en la que el Yo estaba engullido en el seno del amor familiar y en el que la sociedad estaba lejos, fuera de la vista... En casi ninguna de estas novelas hay un terreno de erotismo festivo que se libre de la falsedad de las relaciones sociales, y en el que se podría volver a encontrar la unidad infantil del cuerpo y del espíritu" (R. Ohmann, 1983, 215).

Por muy importantes y difundidos que estén estos elementos de las obras individuales en el arte moderno, mucho más importante es la manera en que el mismo deseo determina el estatuto *institucional* del arte en las sociedades modernas funcionalmente diferenciadas. De acuerdo con el discurso sobre la evaluación, el arte proporciona a la humanidad un modo de experiencia que no es simplemente complementario o compensatorio en un sentido lineal: no ofrece simplemente una experiencia imaginaria de la disolución por la que se suspenda temporalmente la necesidad psicológica y cognitiva de pensar y de comportarse en términos de identidad. Más aún, se considera que el arte representa un modo de experiencia que *reconcilia* la oposición entre identidad y disolución; el arte supera así el proceso de diferenciación estructural que la modernidad ha provocado.

Podemos constatar con ironía que el fardo de la redención con el que se ha cargado al arte ha llevado —y en particular, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años setenta del nuestro— a una hipóstasis y a una reificación de

la noción de valor artístico que somete al arte a esta lógica de la identidad que se considera que él rebasa. Herrnstein Smith tiene razón cuando afirma que la "tendencia en toda axiología estética formal ha sido explicar las constantes y las convergencias por medio de cualidades propias de los objetos o por la hipótesis de un conjunto de rasgos universales, y explicar las variabilidades y las divergencias por los errores, los defectos y los prejuicios de los sujetos individuales"[4] (B. Herrnstein Smith, 15). Esta tendencia a la reificación de los valores no contradice en nada mi tesis de que el discurso sobre la evaluación está determinado por un deseo de experiencias imaginarias de disolución. Pues el deseo de fijar su identidad en la estabilidad de una entidad o de un universal trascendente es idéntico al avasallamiento del Yo a otro yo. Esta sumisión del Yo a otro equivale a transgredir emocionalmente el aislado de la identidad; ésta encuentra también su origen por lo tanto en un deseo de superar la oposición entre identidad y disolución. Además, sostener que la experiencia estética es capaz de reconciliar identidad y disolución no impide que la propia reconciliación esté sobredeterminada por el deseo de una experiencia de descentramiento; la experiencia estética proporciona una disolución en segundo grado. Yo emitiría la opinión de que el desprecio habitual de las élites culturales por lo que se denomina el kitsch ha aumentado con el hecho de que el arte y el kitsch tienen funciones parecidas a los ojos de sus públicos respectivos. El kitsch ofrece experiencias compensatorias de una manera lineal, no refractada —más acá de toda reconciliación imaginaria de la identidad y de la disolución. No vacila en representar libremente situaciones sentimentales en las que se considera que el lector se identifica del modo más directo posible. Los críticos tienen razón por lo tanto cuando denominan al kitsch un "gozo de sí que los objetos kitsch estimulan", un "gozo de sí en el que el gozante puro (que no tiene motivación ni estética ni lúdica) goza de su propio estado" (L. Giesz, 1971, 48 y 40).

Por diferentes que puedan ser la experiencia narcisista del kitsch y el placer más dominado al que aspira la élite cultural, toda experiencia estética en las sociedades modernas está sobredeterminada por un deseo fundamental de experiencia de descentramiento. La razón de esta sobredeterminación está en el hecho de que el arte, en tanto que institución, está integrado a una sociedad dominada por esta lógica de la identidad. El estatuto del arte en una sociedad funcionalmente diferenciada estará, así, siempre sobredeterminado por la lógica de la identidad a la que contribuye a contrarrestar proporcionando experiencias estéticas. En una perspectiva psicoanalítica, podríamos decir que el concepto de valor en materia de arte, concepto osificado por el positivismo y que

[4] Véase nota 2.

caracteriza al discurso sobre la evaluación, está en condiciones de proporcionar y de desplazar la angustia de los hombres. La osificación de los valores estéticos y su transformación en mística reflejan una "tendencia histórica a aferrarse colectivamente a hechos no impugnables, así como a fenómenos primeros, 'arquetipos', 'categorías fundamentales' antropológicas u ontológicas, todos inmutables" (H. Kilian, 1971, 101, 102). Esta tendencia puede ser "interpretada hipotéticamente como un síntoma de inquietud o de defensa contra la inquietud. Cuando una conciencia histórica ha perdido el sistema de referencia, estático y absoluto, que formaba un escudo tradicional, se siente amenazada por una pérdida parcial de realidad" (H. Kilian, *ibid.*). Por muy incompatibles que puedan ser a primera vista la tendencia a hacer del valor una mística y un deseo de experiencia de descentramiento, ambos tienen la misma función psicológica.

En las sociedades modernas, el estado paradójico de la estética que estructura las teorías de la evaluación está determinado, pues, por la aceptación primera por el arte moderno del proyecto de la modernidad tal como fue descrito por Kant. Estas teorías persisten en pensar en términos de identidad, en considerar la comunicación, fuera del arte, en términos de lucha y consideran que el arte es una institución indispensable a la sociedad porque proporciona a la humanidad un medio en el que las leyes de la identidad están simultáneamente preservadas y en suspenso, y que, por lo tanto, protege al pensamiento humano de la atrofia semántica.

III

Yo defendería la práctica que trata de descubrir las estructuras de significación inherentes a las configuraciones narrativas como una actividad crítica esencial e indispensable, sobre todo si las configuraciones narrativas, como es con frecuencia el caso, disimulan los intereses ideológicos de los grupos sociales que recogen en ellas. Sea cual sea el grado en el que la validez de esta crítica pueda modificarse por nuestra reflexión sobre las condiciones previas y sobre las posibilidades de esta actividad crítico-ideológica, así como sobre la posibilidad de su institucionalización, es esencial dedicarse a esta crítica, aun cuando las reglas polémicas de la lógica de la identidad determinen su práctica. Es necesario que en el seno de la sociedad haya un lugar para empresas intelectuales que revelen las implicaciones ideológicas de las que son portadoras las configuraciones narrativas y las estrategias de evaluación de las intrigas. El propio término de "evaluación" logra por lo menos algo: el acento se desplaza de un

objeto hipostasiado, como el valor, a un proceso crítico, de una sustancia de valor a una función, y a una práctica en la que se pone el acento más en el acto de evaluar que realiza el sujeto que en un objeto de valor.

Pero en la actualidad yo afirmaría que entretanto ésta ha resultado ser una actividad crítica marginal, por lo menos en las sociedades llamadas "posmodernas". El lugar de esta crítica puede ser definido, pero su importancia es modificada por los cambios del modo de reproducción cultural de las sociedades contemporáneas que hacen que la práctica tradicional de la evaluación literaria —suponiendo que ésta trate verdaderamente de ser crítica— sea ineficaz con respecto a sus propios fines. A partir de ahora, comentaré la obsolescencia de esta noción de evaluación, que se puede hacer remontar al proyecto de la modernidad, tal como fue formulado por Kant. Lo mismo que los de la interpretación, los problemas de la evaluación son al mismo tiempo cuestiones relacionadas con la posibilidad de una autoconstitución de la subjetividad. En el análisis que hace del movimiento de la juventud alemana —de los años 1900—, caracterizado por un intento de liberarse de las normas y de los valores de la sociedad pequeñoburguesa, Erik Erikson expuso que esta revuelta, en definitiva, estaba condenada al fracaso porque sólo le preocupaba el *contenido normativo* y había dejado de lado poner en tela de juicio el consentimiento, inconsciente, subyacente, a identificarse y a someterse a un Otro autoritario: de este modo permitió que las relaciones fijas y estáticas de dominación del objeto sobre el sujeto y del sujeto sobre el objeto permanecieran intactas. La argumentación de Erikson es significativa para una teoría y una práctica de la evaluación literaria porque implica un defecto de la práctica de la evaluación literaria tradicional y de la evaluación crítica basada en la ideología, tal como se ha desarrollado durante los años sesenta y tal como fue practicada generalmente durante los años setenta, siguiendo la estela de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Sobre la base de su superioridad moral tal como ésta se comprende, esta praxis confronta en lo esencial una posición a otra —como lo hacía el movimiento juvenil que Erikson analizó—, sin poner en tela de juicio el presupuesto de un sujeto teleológico y dominador, subyacente a su teoría de la manipulación. En otras palabras, los fantasmas de omnipotencia y las autosatisfacciones narcisistas de una subjetividad teleológica, tal como las encarnan los relatos a través de protagonistas hollywoodenses —se espera que nosotros descubriremos los vínculos con estos protagonistas y que es nuestro deber utilizarlos como criterio del juicio de todo acto—, en el plano estructural y psicológico están en correlación con la creencia idealista en la superioridad moral de nuestros propios ideales. La crítica que se basa en la ideología es con demasiada frecuencia insuficiente porque "trata únicamente de deshacerse de los *contenidos conscientes* del pensamiento burgués, y no obstante sigue identificándose con las *estructuras de identidad inconscientes* de la conciencia burguesa" (H. Kilian, 60).

Además, la evaluación y la interpretación, tal como han sido practicadas desde mediados del siglo XVIII hasta un pasado reciente, no daban cuenta de la diferencia entre las estructuras de significación conscientes e inconscientes impresas en los seres humanos por la interacción social. El modo de lectura, que estaba en la base de esta práctica, presuponía la existencia de sujetos capaces de dominar la significación que ellos comunicaban, aun cuando esta significación fuera "inagotable". Esta suposición sólo toma parcialmente en consideración lo que significa que la formación del sujeto advenga "como una invitación a identificarse por medio de símbolos y de figuras simbólicas, padres y otros", y que las estructuras de los objetos se reproduzcan "por series de aplicaciones" (Hans Kilian). La formación de los sujetos sólo se consideraba en relación con un intercambio consciente de significación que, a pesar de todas sus complejidades intrínsecas, seguía estando sometido a fin de cuentas a una lógica de la identidad. Si está comprobado que estas series de aplicaciones se producen asimismo en los niveles de comunicación que no son los conscientes, surge entonces una nueva labor para la crítica cultural (así como para la propia literatura), labor que sería inadecuado llamar de evaluación. La práctica establecida de la evaluación planteaba como hipótesis de base, como hemos visto, que las configuraciones semánticas interiorizadas, expresadas en literatura, no pueden ser sustituidas o desplazadas más que por configuraciones míticas o narrativas *nuevas*. La evaluación era la actividad crítica vinculada a estas sustituciones narrativas. Mientras la evaluación siga siendo una actividad crítica guiada por las premisas de la lógica de la identidad y una *Bewusstseinsphilosophie* idealista, será totalmente imposible instaurar un proceso crítico que eluda las trampas de la lógica de la identidad, es decir, un proceso que cambie la naturaleza de nuestra percepción del mundo y de nuestras estructuras inconscientes. El problema de una práctica crítica está ligado inexorablemente a la posibilidad de estos cambios de naturaleza. Tradicionalmente, la evaluación se ha practicado con una dependencia feudal de la Ilustración y siempre ha borrado la necesidad de trabajar sobre un texto inconsciente.

IV

Como hemos visto, la institucionalización específica del arte en la modernidad ha producido un efecto fundamental sobre el modo de recepción del mismo. La

institucionalización tiende a aislar la recepción estética de los demás campos de la práctica humana y destroza así todo efecto que el arte, como sector de la economía política de la significación, pudiera tener sobre otros sectores de esta economía. El contenido del arte está sometido a un proceso de abstracción cuyo origen se sitúa en la diferenciación funcional de la sociedad. El discurso establecido que trata de la evaluación participa de este desarrollo y lo estabiliza, favoreciendo una forma de reflexión estética que consiste en meditaciones autónomas sobre obras singulares. Una práctica crítica, que no siempre se haya sometido previamente a los principios de la estructuración funcional de las sociedades modernas, tendría que reflejar la posibilidad de desmantelar las barreras institucionales que separan al arte de la vida, y hacer salir así al arte del gueto de la funcionalización abstracta. Hasta donde yo puedo ver, esto sólo se puede realizar siguiendo un camino que aproveche ante todo la naturaleza retórica de la literatura y después la necesidad que tienen los seres humanos de utilizar las figuras de la retórica que han permanecido puras para realizar sus experiencias materiales. La economía política de la significación artística y la experiencia material inscrita en nuestros cuerpos y nuestros espíritus han de ser sometidas a un cortocircuito si queremos que el arte salga alguna vez del gueto de la funcionalización abstracta en el que se encuentra.

Por esta razón, desearía en este preciso momento hacer un recorrido histórico para aclarar el problema en juego. ¿A qué cambios históricos se puede hacer remontar la idea, tan ampliamente aceptada en nuestros días, de un sujeto que es producto de estructuras programadas, grabadas en él a lo largo del proceso de socialización? Me parece que la respuesta más fácil es echar una ojeada rápida al romanticismo alemán en sus inicios, cuando, y no es sólo una coincidencia, situó todo el complejo de la actividad crítica en el centro de su interés teórico. Los primeros románticos se enfrentaron a un proceso social que ellos describieron como un proceso que conducía a un dominio cada vez más universal del valor de cambio. Pero al mismo tiempo, reconocieron que la subjetividad se convertía en un problema a medida que la sociedad iba tomando la forma de una estructura totalizada y totalizante. Dentro de la modernidad, los sujetos de conocimiento ya no se pueden yuxtaponer a una totalidad social, del modo en que, en tanto que lugares de conocimiento, libres y centrales, o al menos calificados de serlo, se yuxtaponen, de acuerdo con el modelo cartesiano, a un objeto sobre el que desean entregarse a una investigación. En consecuencia, el pensamiento romántico enfrentó la pregunta fundamental: ¿puede la subjetividad constituirse libre de toda dominación si el contexto social restringido se ha grabado inevitablemente en el sujeto? Dado que la respuesta de los románticos culminó en una justificación teórica de la crítica literaria, quisiera esbozar brevemente esta respuesta.

El punto de partida del pensamiento romántico fue la *Wissenschaftslehre* de Fichte. En esta obra, Fichte admitía como postulado que el acto de plantear el no-Yo (es decir, de plantear objetos mentales) precede a todo pensamiento personal, proporciona la base de la identidad y es de naturaleza preconsciente. Esto significa concretamente que la disociación de un sujeto que percibe y de su objeto no podía ser eliminada o superada, y que el Yo no existe más que como algo siempre previamente lleno de percepciones. No nos podemos remontar hasta el origen de las percepciones; sólo podemos comparar diferentes percepciones entre ellas y favorecer una a costa de la otra, siguiendo las reglas de la lógica. Para una teoría de la crítica literaria, esto significaría que podemos criticar, preferir o rechazar las normas y los valores descritos en la literatura a lo largo de una discusión de duración ilimitada, pero que nuestras conclusiones, en el mejor de los casos, sólo se pueden justificar por su lógica intrínseca. Éste es precisamente el modelo epistemológico subyacente en la teoría y en la práctica de la evaluación, tal como se desarrolló en los años cincuenta, sesenta y a principios de los años setenta, se trate por lo demás de las teorías de la evaluación idealista-liberal, crítico-ideológica o marxista ortodoxa. En cierta medida, los primeros románticos reconocieron que un acercamiento de este tipo no sólo es incapaz de eliminar las inscripciones de la totalidad social en el Yo, sino que establece que el pensamiento logocéntrico es el único posible. No obstante, éste era precisamente el fin del pensamiento romántico, desalojar "la razón petrificante y petrificada", para recurrir a una expresión de Novalis. Los románticos creyeron que podían lograrlo gracias a una forma de práctica crítica que tomaba la obra individual como el punto de partida de una reflexión infinita. La infinitud de esta reflexión no tenía que ser de naturaleza lineal y avanzar de un elemento de significación singular a otro, sino que tenía que estar basada en la complejidad del contexto histórico y de la Historia en su conjunto. La concepción romántica de la crítica, tal como fue analizada por Walter Benjamin, tenía como meta "elevar al pensamiento por encima de todas las limitaciones sociales hasta un grado tal" que la posibilidad de una autoconstitución de la subjetividad apareciera "como por arte de magia gracias a la percepción perspicaz de la falsedad de las limitaciones" (Benjamin). El arte en su conjunto es el *medio* en el que se sumerge la reflexión mediante la que se puede intentar la autoconstitución de la subjetividad.

Desde un punto de vista actual, es muy fácil volver los supuestos idealistas de un pensamiento de este tipo contra él mismo. Es indudablemente exacto que el punto de partida de los románticos es el supuesto de que no hay nada grabado en el Yo que no se pueda desprender por la fuerza de la reflexión. Asimismo, suponen que la crítica, en tanto que reflejo puramente positivo y afirmativo del arte "de valor", está en condiciones de tener los efectos liberadores

que se han descrito. De ello se desprende que los románticos no consideran que lo que ellos denominan la polémica, es decir, una crítica de los productos de la cultura de masas, sea ni por asomo esencial para una práctica crítica. En otras palabras, los románticos todavía no se habían dado cuenta de que las inscripciones materiales, en los espíritus y en los cuerpos de los individuos, de una totalidad que ya no podía ser comprendida, están objetivadas en la cultura de masas y que el Yo, atrapado en la trampa de estas inscripciones de la totalidad social, sólo puede evadirse de ella trabajando a fondo estas inscripciones, praxis crítica que necesitaría ser organizada en práctica colectiva. No obstante, la concepción romántica de la crítica contiene ideas a las que toda praxis crítica en las sociedades modernas debe adherirse. Novalis, por ejemplo, consideraba que la significación social del arte estaba en el hecho de que es un *medio* para atraer actividades críticas y "nada más" (Novalis, 1960-1975, II, 142). Oponiéndose deliberadamente a Fichte —es significativo que éste sea un punto de referencia capital en la teoría de la comunicación de Habermas que, por su naturaleza, está relacionada de manera parecida con la lógica de la identidad—, Friedrich Schlegel escribió: lo que es importante no es un "no-Yo, sino un contra-Yo, un Tú". Los primeros románticos no se preocupan por descubrir normas y valores fijos en el nivel del *contenido*, sino más bien por institucionalizar una praxis crítica que guíe un principio de diálogo basado en la diferencia cualitativa de la alteridad y en la necesidad de no contentarse con inventar, sino en someterse a los acontecimientos aleatorios del lenguaje. Estos acontecimientos pueden conducir a nuevas formas lingüísticas capaces de abrir nuevos modos de percepción. Novalis dijo: "Yo *soy*, no en la medida en que me enuncio, sino en la medida en que me supero" (Novalis, II, 196) —superación que sólo puede advenir por el lenguaje. Este proceso de superación (*Aufhebung*) tiene necesidad, no obstante, no sólo de un medio lingüístico que pueda provocar la actividad sino también de lo que Novalis llama los contra-Yos, dispuestos a *sostener* la actividad en comunidad. Así es como la literatura puede convertirse, para citar de nuevo a Novalis, en el medio de la "más alta simpatía y coactividad" (Novalis, II, 533).

Esta tradición basada en los primeros románticos —concebir la crítica y la evaluación como un proceso social capaz de desmantelar las inscripciones de la totalidad social en la subjetividad— ha sido llevada más lejos y ha recibido una inflexión materialista en autores como Walter Benjamin, Bertolt Brecht, así como Oskar Negt y Alexander Kluge.

Para citar al poeta y crítico alemán Carl Einstein, quien es probable que sea uno de los primeros posmodernistas radicales *avant la lettre*, y que hasta hace poco parecía sumido en el olvido, el arte tendría que permitir que el individuo "se opusiera a las mortales generalizaciones, al empobrecimiento radical del

mundo, y rompiera las cadenas de la causalidad y la red de significaciones del mundo (*Netze der Versinnung*)" (Penkert, 1970, 91). Einstein define la alucinación, el fantasma o la imaginación como los principios dominantes en el plano estilístico de un arte de esta índole. Él sitúa la aptitud humana para fantasear en el inconsciente. Según él, se trata de "una fuerza creadora en estado de cambio permanente, activa" (Oehm, 1976, 19), que se expresa estilísticamente como la "libre conexión de signos funcionales contradictorios"; esta fuerza va más allá de "la causalidad y de las conexiones lógicas" (Penkert, 28). "En las alucinaciones, el Yo reciente, diferenciado, muere; los niveles de conciencia recientemente adquiridos descienden, y todos los recuerdos, adquiridos o habituales, se pierden. El observador se convierte en no histórico; las variaciones ordenadas, las fachadas secundarias desaparecen; no obstante, el observador adquiere ahora una libertad poco común frente a la tradición y la historia" (Oehm, 60).

En el proyecto de revolución cultural de Einstein, el intelectual del futuro tendría que intentar ayudar a las masas a "formar sus propias convenciones apropiadas a lo real" (C. Einstein, 1973, 315), y resucitar así la función social que el arte tenía en los tiempos premodernos, es decir, organizar en imágenes y en poemas "las impresiones y las experiencias comunes" (C. Einstein, 1973, 81) de un grupo social. Dado que todas "las figuraciones ideales", ya se trate de formas estéticas cerradas o de sistemas conceptuales, "en último término" tienen por objeto "cuestiones de poder" (C. Einstein, 1973, 213 y 218), para Einstein, ni la perspicacia conceptual ni la que corresponde a la estética pueden ser definitivas. "La perspicacia revolucionaria, por ejemplo, no es más que un vínculo útil entre una fase pasada de moda de nuestra comprensión de la realidad y una nueva fase. Un conocimiento así nunca está disociado, artísticamente hablando, de sus precondiciones concretas [...] El pensamiento sólo puede ser productivo en este sentido" (C. Einstein, 1973, 192 *ss.*). Einstein insiste constantemente en la bilateralidad paradójica de todo pensamiento e insiste en que cualquier perspicacia individual significa "una detención de las funciones", un "punto de reposo", una estabilización de los acontecimientos en curso. El arte no puede ser mimético nunca. Cuando logra su fin, nos vuelve conscientes de experiencias históricas, concretas y, simultáneamente, disolviéndose en este efecto práctico, muere.

En esta perspectiva es también en la que hay que ver los intentos tan a menudo incomprendidos de Walter Benjamin por salvar el relato como un hecho social importante para el futuro: él pensaba que sólo el medio que formaba el relato podía permitir que se trabajaran a fondo las experiencias inscritas en nosotros y que adquirieran una transparencia, aunque sólo fuera relativa. También en esta perspectiva hay que ver lo que Brecht denomina la "gran pedago-

gía", que no es únicamente una teoría del teatro, sino también una teoría de la práctica crítica. En sus aspectos teóricos, si bien no en sus realizaciones prácticas, la concepción de Brecht de esta práctica es con mucho la más avanzada en su forma.

Brecht concibió siempre su teatro épico, que le valió la celebridad, como una forma de práctica teatral de transición, que a pesar de todo aceptaba el hecho de que tenía que ser representada en el marco restringido de la institución del arte burgués. Él denominó a las miras sociales de su teatro épico la "pequeña pedagogía", que él diferenció claramente del teatro del futuro, cuya concepción desarrolló con el nombre de "gran pedagogía": "La 'gran pedagogía' modifica completamente el papel del actor. Elimina el sistema [es decir, la disociación] del actor y del espectador [...]. Sólo sabe de actores que conducen directamente estudios, según el principio de que allí donde 'el interés del individuo coincide con el del estado, la comprensión del «gesto» determina el modo de actividad del individuo'. [Entonces es cuando] la imitación del actor se convierte en la parte principal de la pedagogía. En cambio, la 'pequeña pedagogía' no consigue una democratización del teatro más que en el periodo de transición de la primera revolución. [En el teatro de la Pequeña Pedagogía], la dualidad [de la escena y de la sala] permanece intacta"[5] (R. Steinweg, 1976, 51).

En la base de la intención de borrar la dualidad de la sala y de la escena está la convicción de Brecht en que, en primer lugar, todo proceso de aprendizaje importante y logrado ha de encontrar necesariamente sus cimientos en la experiencia concreta, corporal, de las actitudes o de la acción social, y en que, en segundo lugar, sólo la experiencia continua de actitudes o de acciones desfavorables y mutuamente excluyentes mediante los "juegos de imitación" podrá tener un efecto duradero. Esto quiere decir que él quiere que los actores representen papeles diferentes, incompatibles, durante la misma representación, a fin de que aprendan, es decir, que sufran la experiencia, el efecto corporal de una conducta social específica. En otros términos, los actores, que en lo sucesivo representan para ellos mismos, tendrían que hacer la experiencia, en sus propios cuerpos y cambiando constantemente de papeles, de la diferencia ideológica de la que son portadoras las actitudes binarias.

Debido a la naturaleza problemática de la autorrepresentación, de la naturaleza doble de la representación y del ser, Brecht concibió la "gran pedagogía" como un medio que abre un camino infinito de autorrepresentaciones, en el

[5] En una serie de publicaciones, Steinweg descubrió e interpretó casi solo la *Lehrstücktheorie* y resucitó la práctica de ésta. Cf. asimismo Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart, 1972), y Bertolt Brecht, *Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*, Reiner Steinweg, comp. (Frankfurt, 1972).

que sólo podemos aproximarnos a la comprensión de nuestro ser. Estas representaciones no están concebidas con la finalidad de un conocimiento contemplativo, sino más bien con la de una praxis social.

La técnica de la enajenación o del distanciamiento que se utiliza en las obras de Brecht, que en la actualidad se consideran sus obras clásicas, apunta al espíritu de espectadores aislados. Se considera que estos espectadores confrontan de manera contemplativa la significación de la obra, fundamentalmente de la misma manera que se creía que el lector al que definían las teorías tradicionales de la evaluación encontraba y evaluaba una obra de arte de valor. En el teatro que Brecht vislumbraba para el porvenir, ya no hay espectadores, nada más que actores que representan para ellos mismos. Estos actores, con su propio cuerpo y cambiando constantemente de papeles, tendrían la experiencia de la diferencia ideológica de la que son portadoras las actitudes binarias. Brecht partía del supuesto de que las estructuras que inscriben en nosotros la praxis social, no sólo determinan la forma y el contenido de nuestros pensamientos, sino todo nuestro cuerpo, es decir, los gestos y los modos de comportamiento inscritos en nuestro cuerpo. Para Brecht, nuestra lucha contra la hegemonía —y la práctica crítica no es más que esto— nunca es únicamente una lucha por significaciones específicas.

Debido a las afinidades que he indicado entre el proyecto de Brecht y el inicio del romanticismo, parece significativo que la "gran pedagogía", que por medio de los intercambios de papeles trata de desplazar las identidades fijas y mediatizar diferentes identidades, encuentre un modelo en el tema del intercambio de papeles de la escritura romántica. De manera análoga a la de Brecht, los románticos emplean este método para impedir que el Yo encuentre su propia identidad excluyendo al Otro y, al así hacerlo, excluyéndose él mismo con relación al otro.

V Resumen

Mi tesis ha sido que las preocupaciones tradicionales en relación con las cuestiones de valor se basaban y siguen basándose en una noción específica (y en una praxis) de la lectura, del público, de la significación y del sujeto en tanto que agente social. Mi segunda tesis ha sido que el concepto de evaluación, es decir, la discusión y la estimación de las estructuras de significación que ameritan ser examinadas, ha sido erosionado por los cambios históricos y sobre todo por los del modo de reproducción cultural de las sociedades contemporáneas (J. Schulte-Sasse, 1988). La condición posmoderna parece que vuelve in-

dispensable una práctica crítica diferente que desplazaría el acento de una discusión sobre las estructuras de sentido hacia las prácticas creadoras que desalojan a las estructuras existentes y hacen que se perciban significaciones fuera de las estructuras de identidad establecidas. El sueño kantiano de una "validez subjetiva universal" del arte se basaba en el supuesto de que —como lo dice E.D. Hirsch— la "significación de una obra literaria únicamente se puede conocer si se adopta la configuración mental específica que constituye esta significación" (Hirsch, 327). Dejando de lado la cuestión de saber si esta adopción es posible, yo mantendría que, aun cuando sea posible, no es deseable. A causa de los cambios sociales, perturbar estas adopciones es un fin de la práctica crítica más deseable que el éxito de las mismas.

Una estimación adecuada de las posibilidades de una práctica crítica en el seno de las sociedades contemporáneas presupone, por supuesto, un análisis de las fuerzas que dominan verdaderamente la sociedad occidental de nuestros días. Para citar algunos de los principales elementos pertinentes en este contexto, está ante todo y en primer plano la capacidad del capital en las sociedades contemporáneas para influir en la organización de los deseos humanos —desde el punto de vista del superyó para dispersarlos, y desde el punto de vista del ello para organizarlos de manera diferente— y controlar las imágenes que reflejan estos deseos. Los ideólogos organizan también al superyó. Pero hay cada vez más *sentimentologías*, si se nos permite crear un neologismo, que son organizadoras del ello. El estado tenía interés, y lo sigue teniendo, en la organización ideológica de los superyó, lo cual quiere decir de las identidades ideológicas, a pesar de que el capital se interesa cada vez más por la organización sentimentológica de los yo. Así pues, en un grado límite, el capital está en oposición con los intereses del estado. Para este último, repito, el funcionamiento sin tropiezos de la reproducción *ideológica* de la sociedad, que tiene por centro el superyó, es siempre de suma importancia. El discurso establecido que trata de la evaluación literaria es compatible con este interés del estado.

Se podría decir que el estado es la institución determinante de la modernidad; el equivalente psíquico del modo de organización del estado moderno era un superyó fuerte, a pesar de que su equivalente estético era el texto narrativo bien ordenado —en las constelaciones de personajes de este texto, el superyó, ideológicamente bien ordenado, podía insertarse mediante un acto de identificación. La circulación del capital y de imágenes capitalizadas socava todo el proceso y cambia de manera decisiva el modo de reproducción cultural en las sociedades contemporáneas.

Guy Debord ha mostrado que las imágenes, los fragmentos o los bloques de narración, y hasta incluso las fisonomías, en la fase tardía del capitalismo se convierten en capital y forman una corriente de imágenes que son controlables

a partir de algunas posiciones privilegiadas. La configuración ideológicamente compleja de la narración cerrada ya no es la forma característica en que se presenta la ideología, como era el caso en la época del capitalismo triunfante. Actualmente, nos enfrentamos a la imagen portadora de valor, comercializable, a la situación visual inmediatamente transparente. Poseer estas imágenes es poseer capital, y el capital que ellas representan refleja el capital invertido en ellas.

Hemos de plantear la pregunta de saber si los cambios en el seno de las sociedades de lo que se ha acordado en llamar el mundo occidental industrializado, cambios de los que somos testigos en el momento actual, no exigen una práctica crítica a la que se podría describir como una práctica de la política del lenguaje. A partir de este punto es cuando empiezan a deducirse los contornos de una práctica diferente en el marco de las sociedades contemporáneas. Contrariamente a la práctica tradicional de la evaluación, la praxis crítica se concibe aquí como una organización semántica de la experiencia humana: necesaria y no obstante interminable, no puede ser nunca más que una aproximación y siempre está en cierta medida ya obsoleta. Una organización de este tipo depende de acontecimientos aleatorios dentro del lenguaje mismo.

18

Literatura y representación

JEAN BESSIÈRE

Que se reconozca a la obra literaria, del género que sea, tenga la forma que tenga, una aptitud para la representación identifica a la obra con una *imago mundi* —la imagen es a la vez la de los *realia*, de las acciones, de los símbolos y de las creencias. Ésta es la vulgata de los realismos y de los naturalismos literarios que se constituyeron a partir del siglo XVIII. No obstante, la representación resulta problemática para la teoría literaria contemporánea. En la tabulación de las coordenadas críticas (R. Macksey, 1974), la representación sigue siendo indisociable de la remisión de la obra a un mundo y a una historia, siguiendo las evocaciones usuales de las estéticas de lo verdadero y de lo verosímil y de sus correlatos —coherencia, objetivo universalista o típico—; esta remisión también es inseparable de la asimilación de la representación al proceso mediante el cual la obra establece una correspondencia con los objetos o los individuos del mundo —referencia, referente. La disposición de este referente se puede definir de manera externa, interna o desplazada. La teoría de la representación se ve así conducida a una ambivalencia: está la representación del mundo y la representación de manera interna a la obra o sobre el modo de la ausencia. Mediante esta dualidad, se emparentan la notación de la representación y la de la autonomía de la obra, objeto en sí misma, identificada por los caracteres intrínsecos —diacríticos, genéricos, autotélicos. La autonomía con la autonimia: la obra es afirmación de ella misma y no del mundo. Esta partición y esta implicación de la representación y de la autorrepresentación, porque suponen las modalidades y las convenciones de la elaboración de la obra y del reconocimiento que trae la representación, se articulan en el eje de la creación y de la recepción que, según prevalezca la representación o la autorrepresentación, se analiza siguiendo el juego de la expresión y del pragmatismo, o según el del vacío del sujeto "origen" y de la cancelación de las construcciones y de las expectativas pragmáticas.

Esta situación teórica y crítica de la representación y de la autorrepresentación no se distingue del movimiento contemporáneo de la creación literaria, de los datos epistemológicos dominantes y de la interrogación sobre el poder de lo

literario. La novela, género que es el que ha ilustrado con mayor exactitud la certidumbre de la representación, desde la segunda guerra mundial se ha hecho pasar por objetal, autorrepresentativa —mostración del objeto, mención de la obra por ella misma, negación de cualquier reflexión y de cualquier reflexividad en el retorno a lo arbitrario de la elaboración estética. El primado del concepto *escritura*, que identifica el escrito estético con el escrito intransitivo, libre de la relación de objeto y de la obligación de la comunicación práctica, ha generalizado al conjunto de la creación literaria un rasgo que primero se consideraba característico de la poesía, y ha inscrito en la teoría literaria una proposición central de la lingüística: el escrito literario remite a la *función poética* del lenguaje, definida ésta por hacer hincapié en el mensaje por su propia cuenta (R. Jakobson, 1963), caracterizada de dominante —la función referencial le está subordinada. El debate sobre la representación y la cuestión del referente dejan de tener objeto; si se ha de dejar ver lo real, sólo se puede hacerlo en la perspectiva de la función poética. La partición de la representación y de la auto o antirrepresentación se confunde con la del arte moderno, que consigna el fin de la apariencia, la eliminación de lo sensible, la imposibilidad de unir concepto —forma— e intuición —materiales (Adorno, 1970). La desarticulación de la representación señala a la vez la ausencia de un poder cognitivo vinculado a la obra y el fracaso de la obra en elaborarse a partir de lo real en un rebasamiento de lo real: la obra ya no puede ser visión del mundo. La relación con la Historia se convierte en hipotética. Mientras que el primado de la representación rigió, en especial en la estética marxista, la teoría del reflejo, la deflación de la mímesis impone el examen de la propiedad objetiva e histórica de la autonomía de la obra, autonomía crítica en la medida en que es ella la que deshace las determinaciones y las enajenaciones de la Historia (Escuela de Frankfurt); exacta reificación y enajenación en la medida en que es ella la que hace de la obra una especie de fetiche (Lukács, 1955), autonomía que hasta en el realismo es desrealización y relación equívoca de la obra y del escritor con lo histórico y lo ideológico: la irrealización traduce a la vez el retorno a la ortodoxia de la ideología y una manera de salir de la reificación (Sartre, 1971-1972).

La estética y la teoría literaria contemporáneas proponen un tercer término que recusa el doblete de la representación y de la antirrepresentación. La obra literaria es *signo puro*, fuera del torniquete de la disposición transitiva y de la disposición intransitiva: actualidad continua de un *Yo hablo*, sin que haya en ella exposición de esta enunciación. Caen todo doble, todo simulacro, todo autonomía, toda interioridad de la obra. La obra del *signo puro* parece libre de la mitología que versa sobre la oposición de lo referencial y de lo no referencial, la de una positividad del lenguaje. La obra preserva la transparencia del lenguaje, que es su propio vehículo y en el que va el escritor (Foucault, 1986).

Esta teoría del signo puro que Barthes (1984) retomó mediante la notación de *murmullo de la lengua* —"el murmullo denota un ruido límite, un ruido imposible: el ruido de aquello que, funcionando a la perfección, no hace ruido" (Barthes, p. 94)—, identifica a la lengua con un modo de naturaleza sin más acá ni más allá. Esta teoría excluye cualquier movimiento reflexivo, esté dirigido al exterior o al interior de la obra. Permite decir el *lugar común* de la representación y de la antirrepresentación. Una y otra tienen como condición una interrogación sobre la propiedad de la convención lingüística y de las convenciones de la obra.

La filosofía lingüística distingue signo y referencia; indica que la referencia está determinada por el sentido (G. Frege, K. Donnellan) y que esta determinación implica estereotipos (H. Putnam, 1975). R. Jakobson marcaba desde 1921 (*Del realismo en el arte*) este primado de la convención en la función poética e identificada la función referencial con una convención en la obra —esta función puede estar presente o no. Las consecuencias de estas tesis son claras: el realismo, discurso regulado y convencional, tiene como "efecto disimular cualquier regla y darnos la impresión de que el discurso es en él mismo perfectamente transparente, en otras palabras, inexistente" (Todorov, 1982, p. 8); importa atenerse a una definición restringida de la mímesis: el discurso narrativizado o contado y el discurso trasladado en estilo indirecto (G. Genette, 1972). Decir realismo equivale a señalar los programas y los efectos puestos en acción para garantizar el "pacto referencial"— *efecto de real* (Barthes, 1968); *efecto de autoridad*. La problemática de la focalización y de la enunciación en el relato vuelve a establecer que no hay referencia al discurso ni pacto referencial más que mediatizados por el uso de normas, de códigos, de reglas. En una función mimética considerada fuera del único terreno literario, la estética de la huella (Derrida, 1967 *b*) dispone que el lenguaje no puede copiar sino al lenguaje (las nociones de cita y de copia sustituyen a la de referencia); el psicoanálisis (Lacan) identifica lo real con "la falta constitutiva del fenómeno estructural": el texto se funda en lo no dicho que es lo real. Cualquier designación de lo real remite al lenguaje. Esta duplicación infinita del lenguaje está denunciada por el monismo materialista (H. Meschonnic: la referencia forma parte integrante de la escritura), por la interpretación de la intertextualidad de Bajtin —el intertexto designa en el texto el carácter social del lenguaje (Barthes, 1984), por la teoría de las *mediaciones* que supone cualquier estética representativa. Lo mismo que por la teoría del reflejo y del estructuralismo genético de L. Goldmann (la obra está mediada por la visión del mundo propia de un grupo y ella organiza esta visión con la evocación de una totalidad coherente, 1956). Más notorio aún, esta involución de lo literario se remite a una propiedad representativa. En la autonomía de la escritura y la composición de las escrituras que constituyen los

textos, la obra se define como el conjunto de lo que se ha dicho, contado, trasmitido. Indudablemente el texto es, en su continuidad, una manera de lo inverosímil —contigüidad y similitud de escrituras, de convenciones. La paradoja sigue siendo que un texto así, en la comunidad de textos que traza, se ofrece como una suma de lo relatado, es decir como una representación de lo narrable, lo cual quiere decir todavía de la Historia y de lo verosímil. El texto participa de la simbólica social y de su devenir: por su propia autonomía y el juego sobre sus antecedentes, la escritura entra en la representación. Ésta no se define como el conocimiento de la realidad, sino como la exposición de los *niveles de realidad* (Calvino, 1980): el *yo escribo*, implícito o explícito en todo texto, identifica un primer nivel de realidad que articula a los demás. Toda reanudación del escrito por el escrito compromete estatutos diversos del escrito, de su relación con la convención y con la creencia: hay representación porque hay *refiguración* de la serie escrituraria y de sus propiedades antecedentes.

Reinterpretar la mímesis, definida por la *Poética* de Aristóteles —conocimiento del mundo por intermedio de la puesta en intriga y de la representación de una acción—, desprende, *por una parte*, la inscripción discursiva de la mímesis —imitar equivale en primer lugar a constatar un pre-articulado, lo que ya se ha dicho, representado, y a tomarlo en un movimiento reflexivo; lo representado se convierte en representante, el retorno a lo pre-articulado y el reconocimiento de éste son posibles—, y *por otra parte* (L. Jenny, 1982), la ambivalencia interna de la representación —la similitud en parte vinculada a lo impresentable a lo indescriptible; ésta apela, en el autor o en el espectador, al reconocimiento a través de la imitación de este impresentable que se confunde con la constatación de la alianza de lo *mismo* y de lo *otro*, de las antinomias de la identidad. Paul Ricœur (1983) observa que la mímesis presupone una capacidad de identificar la acción en general y sus mediaciones simbólicas —imitar una acción "es comprender a la vez el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que procede la tipología de las intrigas" (Ricœur, p. 91)—, que imitar es la configuración de una sucesión de acontecimientos y por esto configuración del tiempo. Estas interpretaciones excluyen la identificación de mímesis, representación, con alguna verdad; las interpretaciones no las separan de lo ficticio, que no es tanto lo fingido como este discurso que articula el antes y el después fuera de una validación de su letra y que hace de la autarquía de la obra el medio de designar lo ausente y lo presente, porque siempre están en juego una competencia cultural y una competencia simbólica. Como lo ha indicado Käte Hamburger (1968), lo que no se apoya en el enunciado de la realidad —lo que no expone los indicios lingüísticos de un enunciado así— la ficción, es imitación de la realidad. La autonomía de lo literario no implica la falta de relación de objeto —esta relación es relación *desplazada* y mediada.

La obra no puede ni duplicarse en ella misma ni llegar a lo real. El movimiento reflexivo del que es portadora pone al día las paradojas del realismo como clausura discursiva. El realismo pretende establecer una relación explícita con el objeto y encontrar la *palabra justa*. Ésta será justa a partir de que haga justicia al objeto. Como se hace pasar por la palabra justa, es también la palabra definitiva, la que dice que todo está dicho, que se desea la unidad *a priori* de todo lo que aparece: el extremo de la representación afirma el poder de la palabra, el mundo es a condición de que la palabra llegue. Hay que comprender: el realismo no es la cosa, sino la expectativa del escritor; él hace de toda obra mimética el relato que teje las relaciones entre las palabras justas y que no es el relato de ninguna cosa ni de nadie —impersonalidad de la obra realista. A la inversa, la obra, considerada en su autonomía y en su falta de relación referencial, llega a las inconsecuencias del convencionalismo, aun cuando se entienda que produce sentido y no referencia. Convención lingüística, convención estética, son convenciones comunes. M. Riffaterre (1979) inscribe una ambivalencia esencial en su teoría de la producción del texto —así, en la poesía no hay objetivo referencial, sino ilusión referencial que descansa totalmente en el juego de una gramática de los estereotipos verbales y en el de una agramaticalidad, la referencia externa está excluida; así pues, de una lectura de *Lys dans la vallée* (1983), el texto produce representación en la medida en que se percibe su intertexto, es decir, el conjunto de datos convencionales, lingüísticos, literarios, culturales, que no son todavía sino texto, a los que éste remite y que el lector comparte. Hay convención común que es común lectura y común visión, así como H. Putnam (1981) indica lo inevitable de los estereotipos. En este punto, el debate de la representación y la antirrepresentación es sustituido por el de representación y presentación. Si bien es cierto que, mediante la convención y sus implicaciones culturales, hay juego de reanudación y de referencia, esto no rige necesariamente una estética de la *presencia*. Ésta, tal como está ilustrada en las interpretaciones de Hölderlin que propone Heidegger, llega a indicar que el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por la obra, entonces propiamente diseño y visión del mundo como síntesis. La fenomenología hace así de la obra el testimonio del encuentro de una conciencia y del mundo (H.G. Gadamer, 1960) y el análisis de las tipologías espacio-temporales que dibuja esta común presencia del sujeto y del objeto (G. Poulet, 1949-1968). El discurso siempre da derecho a la figura. Sigue siendo notorio que el primado de la escritura condujera últimamente a Roland Barthes a una fenomenología de la fotografía, que remite a una aserción y a una representación de lo real (Barthes, 1980). Más allá de las indicaciones sobre los [illegible] de las tesis referenciales y antirreferenciales, la partición de la re[illegible] a la relación entre

hipótesis cognitiva y procesos discursivos y formales, y por otra, al vínculo de esta relación con una *mimética* general y con la simbólica social.

LA INTENCIÓN REALISTA

La intención explícitamente realista de la obra —distinta de la imitación de la naturaleza y de la evocación de los universales— supone que el sujeto del conocimiento está constituido de manera independiente y que está identificado como un individuo: lo real es lo que él siente, lo que percibe, en el tiempo, y de lo que puede dar cuenta. No hay representación más que por un lugar y un momento, por un personaje y por una acción que es la relación del personaje con los objetos de este lugar y de este momento (I. Watt, 1957). El relato está completamente regido por la notación de la causalidad y por el aserto reiterado de la aptitud para la referencia de la obra —prevalencia de las descripciones que son tanto indicios de un lenguaje transparente como de exposición de los objetos del saber. No obstante, la ambivalencia del realismo se ve acentuada a partir del siglo XVIII: hay certidumbre de lo real porque hay poder del sujeto del conocimiento. No es todavía explícita o planteada porque el conocimiento sigue siendo conocimiento para *un* individuo. A partir de que esta acción y este saber son de varios individuos, el realismo no se distingue de un problema de objetivación. La objetivación es la misma de lo real en su diversidad. Decible porque suscita acciones y afectos, no es objetivable más que por un sistema de representación que no deja de recomponerse. La seudoautobiografía constituye el sistema primero de la representación: narración, saber, representación pertenecen a un personaje narrador y actor. Las diversas disposiciones que pone en acción la narración, narrador homodiegético, narrador heterodiegético, puntos de vista, focalización, consisten en romper la unicidad primera de perspectiva del realismo, inseparable de la interdependencia del saber y del individuo, para mantener la adecuación del saber y del individuo y para multiplicar los testimonios de saber. En el fondo, el realismo es contrario a las variables de la narración, o no es más que la narración de una acción singular y única. La obra realista supone una *retórica de la representación* (W. Booth, 1961). Además de las implicaciones formales de la prueba, hay que entender aquí que el sistema de las representaciones dibuja las variables de la representación y hace de la obra la exégesis y la prosecución de las mismas. La objetivación vuelve enteramente a lo literario, y la obra emprende un juego de relaciones y de designaciones de las relaciones mediante el artificio de las estrategias narrativas y mediante el sistema de obligaciones semánticas que

definen agentes, acciones y descripciones. La estética novelesca de Henry James, seminal para una teoría contemporánea de la ficción, de lo novelesco y del realismo, observa estos medios y estos callejones sin salida —importancia del punto de vista, la descripción como síntoma del avasallamiento al objeto—, y recuerda la importancia de la relación con la pintura: el realismo no funciona sin una obsesión por lo visual; la pintura es este visual, mediatizado por el arte del pintor, que no obstante se da de inmediato. En esta alianza de lo mediato y de lo inmediato, hay más que la seguridad de lo visible, de lo visual: al mismo tiempo que el espectador ve, se le muestra mediante la pintura de perspectiva la racionalidad de su visión (W.J.T. Mitchell, 1984). Éste es el ideal de la obra realista, cuando se propone deshacerse del límite del realismo, y éste es su tope: la obra realista dice su propio convencionalismo y el poder de representar, de acuerdo con este convencionalismo, del autor de la ficción.

Por lo tanto, el realismo se lee siguiendo cuatro hipótesis. 1] Fuera de la partición del realismo entre una ilusión captadora —la escritura y la lectura son propiamente alucinatorias si la obra se confunde con la imagen de lo real— y una doctrina de la realidad —decir lo real sin residuo de objeto es ejercicio de conocimiento idealista (A. de Lattre, 1979). La ficción incluye la representación sin que la primera desfase la segunda, porque hay tanto lo que se impone como lo que resiste, como lo que es irreductible— lo real. La obra mimética se define aquí como el medio de asimilar simbólicamente este objeto que no muestra hasta tanto como que no inscribe de él más que la referencia desplazada en un sistema narrativo que la vuelve componible con otras referencias. 2] En realidad, el realismo es un discurso del sujeto, de la subjetividad que plantea la equivalencia de la exterioridad y de la subjetividad y que hace de cualquier narración un juego metafórico por el que se construye esta equivalencia. La obra realista se declara hegeliana. El afuera es una función del adentro y la representación no es más que la referencia que llega al poder del sujeto (Sussman, 1982). 3] El realismo siempre es *borderline*: la obra dispone una narración apta para *autosituarse*, para dibujar su propio espacio y para habitar el espacio del otro sin poseerlo (R. Chambers, 1984). 4] La obra realista juega explícitamente sobre el *extrañamiento* de la ficción para suscitar una lectura según su ley —los procedimientos narrativos y discursivos ya no son tanto los de la objetivación como los de un reconocimiento de la ley de la obra y de la ficción: la ficción realista es una ficción sin objeto de referencia.

Este último punto se desdobla: la obra no tiene objeto; para ella son objeto su propia narración y las emociones que provoca. El realismo es aberrante en el doble sentido de que no se lo escribe para decir cualquier cosa que no tenga en sí misma el poder de llegar y de que, por su propósito, la obra realista se da por un "todo está dicho" —no hay real a la zaga— y una unidad *a priori*. Se

formula la contradicción: no hay objeto y hay expectativa de objeto —el origen del *make-believe* del realismo. La objetivación hace de la objetividad la simple conveniencia de puntos de vista entre ellos —la obra realista es el sistema comparativo de sus propias convenciones. Si no hay objeto de referencia de la obra, el dispositivo de objetivación —narración, narrador, punto de vista— y la organización espacio-temporal —el doble locus espacio-temporal no deja de ser reiterado y diversificado— expresan la continuidad de las identidades temporales, de los objetos y de los agentes: el relato es el de la transferencia del agente y del objeto de un lugar a otro, del paso de los límites sin que las identidades varíen. Ya no se alza la figura del individuo que conoce, sino la del psicópata o del neurópata (A. Medina, 1980). La obra realista aparece aquí estructuralmente parecida a la obra antirrealista: da el blanco de la representación como simétrico del blanco del sujeto.

OBRA Y CONSTRUCCIÓN SEMÁNTICA CONVENCIONAL

La notación de esta proximidad de la representación y de la antirrepresentación, del realismo y del antirrealismo, en realidad desplaza la relación de lo cognitivo y de la obra. La obra no puede ser en sí misma medio y exposición cognitivos. Pero llegar así al extremo de las tesis convencionalistas lleva a reformular el problema de la representación. Lo arbitrario del convencionalismo dispone que no hay ninguna relación de la naturaleza, de la realidad, con la verdad de la frase —sólo importa la coherencia de la frase que es respuesta a una frase antecedente. Una historia, esto es lo que nunca remite a un sentido total y que siempre es la mediación de otras frases. De esto no se concluye que haya una libertad incondicional de la obra y que ésta no se pueda definir más que por estas serie de frases. Conviene tratar este artificio del discurso y de la obra como un punto de partida metodológico. Así, por lo arbitrario de la convención y del discurso —siempre se hubiera podido decir otra cosa—, el lenguaje es varios mundos, y la ficción pluralidad de mundos. La obra es construcción semántica de un mundo, que obedece a una regla de sistema y a una regla de incompletud. Ya no hay representaciones, sino presentación. Sistemática del enlace y convención/presentación impone que se sustituya la cuestión de la referencia, del referente, por la de la relación de la obra con sus propios antecedentes y con su exterior —los otros mundos posibles, los lectores (L. Dolezel, 1979). Por la sistemática del enlace, cualquier obra es contextual en sí misma y relativamente al conjunto de las convenciones lingüísticas y culturales. La obra no puede ser tomada por un acto de lenguaje autónomo —ilocutorio— y no puede repre-

sentar un acto de lenguaje de esta índole (S. Petrey, 1984). En lo arbitrario del convencionalismo, la obra dispone así un campo de *referencia interna* que se articula más o menos ampliamente con un campo de *referencia externa* que gobierna la variable de la representación (B. Hrushovski, 1985). Esta variable define la obra como una separación y como un retorno a la vez a los lenguajes y convenciones disponibles. En lo arbitrario del convencionalismo, éste no dice cualquier cosa, sino que permanece tributario de creencias y de opiniones. El efecto de real y el efecto de natural corresponden a este inseparable de la convención y de la creencia (Brinker, 1983).

La tesis de la antirrepresentación, indisociable, en la teoría y la estética literarias, contemporáneas de las nociones de escritura y de texto, vuelven a señalar, contra lo que se deduce del convencionalismo, por un parte, que no hay referencialidad efectiva y pertinente del texto, y a indicar, por otra parte, que la percepción de la significancia literaria, poética, no es sino relativa a otros textos. La obra no es más que la *imago litteraturae* y, por esto, siempre modo de ficción de ficciones. En el campo teórico, la tesis de la antirrepresentación es parte activa en las notaciones sobre la producción del texto —generación, autogeneración (J. Ricardou, 1978)— y en el extremo de las tesis que identifican performativo y poético: la actualidad del texto, que es ilocutoria, siempre es autorreferencial (Derrida, 1972). Cuando identifica en un texto, pero también en pintura y en el cine, tres niveles de sentido —nivel informativo, comunicación; nivel simbólico, significación; nivel de la significación, sentido obtuso, *id est*: sentido "en demasía"— Roland Barthes precisa la paradoja de la antirrepresentación y de la significancia: la significancia no va sin los datos explícitos de lo informativo y de lo simbólico, de lo que pertenece a la convención y a la referencia; la significancia es evidencia que no puede ser captada. Cuando distingue film y fílmico, novela y novelesco, pintura y pictórico —fílmico, novelesco y pictórico pertenecen a lo obtuso—, Roland Barthes no define una antirrepresentación sino una *representación que no puede ser representada*, que escapa al lenguaje y al metalenguaje articulado (1982). La antirrepresentación y la autorrepresentación en la obra —cuyo modelo consumado es el abismamiento— no se confunde con el reverso de la representación únicamente. La ambivalencia de la que son portadoras —la representación que no puede ser representada— hace saber que la significancia siempre se percibe sobre el fondo de estereotipos verbales "que concierne a las cosas", sobre el fondo de la ilusión referencial, y que esta percepción rivaliza con la de la mímesis explícita y la niega para afectar a una evidencia que tiene parte activa en lo visible. Paul Ricœur, en *La métaphore vive*, define esta dualidad como la de una *referencia desdoblada*. En el texto hay una desaparición de la denotación primaria. En este sentido, cualquier descripción sólo vale por sí misma. Es nula en denotación. Y así con toda la obra, aunque sea realista. Pero podemos decir todavía, desde un punto de vista metafórico, que *Don Quijote* describe a muchos de nosotros que se debaten contra los molinos de viento (N. Goodman, 1968). La obra es a propósito de una historia de personas así. La obra no puede dar cuenta de nada, sino que designa como real este tipo de historia que, convencionalmente, puede ser tomada por real. La denotación nula no excluye una forma de referencia, de la misma manera que la representación que no puede ser representada es no obstante representación. Esta referencia segunda remite al trabajo de redescripción de la obra: redescribir —toda descripción redescribe— opera nuevas conexiones, forma nuevos predicados, sin que esta operación pueda ser reducida al campo de la operación denotativa y aun cuando lo que se utiliza son los signos de la denotación. La antirrepresentación y la autorrepresentación corresponden por último a una *metáfora heurística* (Ricœur, 1975): queda excluido el reino de la similitud; está abierto el infinito del lenguaje en lo que éste puede describir sin volver a la obligación referencial ni sólo al artificialismo. Más esencial aún, la obra, en su partición representativa y anti o autorrepresentativa, remite al duplo lenguaje transitivo/lenguaje intransitivo; presencia/ausencia de la relación de objeto; mundo ficticio estipulado/lógicas preexistentes a esta estipulación; inmediación/mediación. La ficción, aunque sea en el realismo, no obedece a la obligación del enunciado de la realidad; convencionalista, la ficción es, en su arbitrario, medio de mediación porque supone convenciones compartidas —el propio lenguaje en primer lugar. Esta serie de duplos define a la vez a la representación y a sus conversos, *antirrepresentación* y *autorrepresentación*, por una separación perceptible entre la obra y su proyecto, separación lo bastante mínima, no obstante, para que la obra extraiga su autoridad, ya sea de la ilusión referencial que pretende procurar, ya sea de las convenciones puestas en acción.

Hay, así, una pertinencia objetiva de la representación y de la antirrepresentación o de la autorrepresentación porque la obra posee propiedades que sus materiales no poseen: el realismo no puede volver a la realidad porque no es la copia de ella; la antirrepresentación no puede ser pura irrealización porque lo arbitrario del discurso vuelve siempre a la función de la convención. En todos los casos, queda abolida la distinción figura/referente (F. Jameson, 1981 *b*). La obra no puede ser reificada ni en su movimiento referencial ni en su movimiento antirreferencial (Lukács, 1958). Esta prueba hace algo más que levantar la aporía de la oposición entre representación y antirrepresentación. Lee la obra como una institución de significaciones, inseparable de la institución social, como la manera en que ésta se simboliza y como la continuidad histórica de la escritura. Las tesis respecto a esto con frecuencia son extremas y contradictorias: relación de la literatura con la historia, definida de manera

teleológica, y, en consecuencia, relación del relato con esta determinación; disolución del concepto de Historia e indeterminación temporal a la que estaría vinculado la desaparición de la representación. El realismo se lee ora como vinculado al *exceso* de racionalidad y, por lo tanto, ejercicio del poder de la razón (Adorno, Horkheimer), ora como la descripción de la microhistoria de aquellos que han desechado la racionalidad, y se han identificado con el repertorio de prácticas desprovistas de *copyright* tecnológico (de Certau, 1980) —denuncia de la racionalidad depredadora. La indistinción de la *figura* y del *referente* redefine doblemente los poderes de representación de la obra y, mediante esta dualidad, conduce a una lectura correlacionada de la representación, de la antirrepresentación en literatura y de la autorrepresentación de la sociedad —simbólica social.

LA NOCIÓN DE SIMULACIÓN

Contra los equívocos de las notaciones de la representación y de la antirrepresentación, la noción de simulación permite señalar un poder de mostración y una autonomía de la *imago* emanada de la simulación (P. Quéau, 1986). Lo decible y lo dicho son siempre indirectos. Lo arbitrario del discurso es el resultado de una computación. La autonomía de la *imago* es paradójica. El sistema autorreferencial no se refiere a sí mismo más que indirectamente, a través de la mediación de una descripción, de una representación de sí mismo. En consecuencia, es opaco y dividido. Esta reforma de la autorrepresentación, de la que se encuentra una ilustración en *La modification* y en *Matière de rêves* de Michel Butor, define la semiosis de acuerdo con juegos de retroacción, de catálisis, de acuerdo con interacciones internas: se produce la diferencia con lo mismo. La obra se confunde con el poder de concentrar y de estructurar los signos y , mediante este movimiento, de producir sentido siempre. La relación que la obra mantiene con su afuera ya no se define en términos de analogía o de recusación de la analogía, sino en términos de real de los reales: la relación se convierte en relación de traducción de los unos al otro (M. Serres, 1968). La obra es un analizador de la tipología de lo real —lugares y flujo. La oposición de la transitividad y de la intransitividad —partición de lo representativo y de lo antirrepresentativo— que corresponde a la de lo instrumental y de lo antiinstrumental, se deshace también en el concepto *textualidad*. La lengua es una prótesis; la del discurso, de la memoria. El escrito es también una prótesis, un instrumento, pero que ya no habla del origen del discurso ni de la memoria; es el texto universal y diverso, cuya regla general no nos está dada y cuya lectura es siempre planteamiento de diferencia: medio de la intertraducibilidad de los signos, recorrido de la memoria, del discurso, sin que el recorrido pueda convertirse en captación en la memoria, en el discurso, en la relación transitiva del signo —relación con el pasado, relación con el saber y con el objeto. La obra es texto, texto en este texto universal y diverso, y por lo tanto colecta de la memoria, y exactamente ideotexto, texto específico en su parentesco con el texto universal. El dialogismo y la intertextualidad de Bajtin, además de los poderes representativos globales que prestan a la escritura —en la alteridad de la escritura está la alteridad de lo que no es la escritura—, colocan la representación en un juego de memoria y de autonomía, por el que la obra es exposición del tiempo y de la Historia fuera de la clausura de la falsificación y de la mediación simbólica social. De la misma manera que la obra-simulación es un real de los reales, la obra-texto es texto universal, diálogo de escrituras en la escritura y de tiempos en el tiempo. Ya no está en duda la relación de la representación con un supuesto objeto de referencia, ni la notación de la Historia de acuerdo con la clausura de la mediación simbólica o con la posible ruptura de ésta. En la tesis de la simulación, así como en la de la textualidad general, la obra sigue siendo sin duda un arbitrario, lo que no dispone de un enunciado de realidad, pero, por este arbitrario, la obra es indisociable de las propiedades de lo escrito.

Lo que está aquí en el fondo es la asociación del poder de representación con un neutro de la obra y con un espacio público específico. La notación de un discurso autorreflexivo, al que corresponden la representación y la antirrepresentación o la autorrepresentación, es paradójica: en lógica, el que habla de algo ha de ser algo diferente a aquello de lo que habla. Y no obstante, como está fuera del enunciado de la realidad, la obra habla de algo y es aquello de lo que habla. La obra es un proceso que se finaliza y se basa solo; tematiza algo diferente al mismo tiempo que a ella misma. Dicho de otra manera, la obra escapa a las reglas que rigen los actos de referenciación y de predicación, las relaciones de observación y de experiencia, las operaciones de objetivación y, mediante su autorreflexividad, la obra da en ella misma las reglas de producción de lo verdadero y de lo verosímil. A este respecto, no hay que distinguir representación y anti o autorrepresentación: la primera define estas reglas en la hipótesis de una mostración del afuera; la segunda en la de una designación de su "interioridad". Esta autorreflexión perfila lo neutro, neutraliza los procedimientos de los enunciados de realidad y las funciones de estos enunciados. La ficción retoma todos los enunciados fuera de su capacidad operativa en una trasgresión de las funciones pragmáticas de la comunicación. Este excedente, con el que habitualmente se identifica a la escritura, este suplemento, al que Derrida vincula la antirrepresentación, se los identifica con un potencial de al-

teridad. La ficción halla su propiedad y apela a la interpretación mediante este excedente (C. Lefort, 1978): ¿a qué corresponde el hecho de que este excedente esté disponible y cuáles son sus finalidades? En el seno del intercambio lingüístico y simbólico, hay un además y hay un posible. La ficción es la representación de este además y de este posible; ella no es irrealización, puro paso al acto de imaginación, sino exposición de los posibles de los que es portador el intercambio lingüístico y simbólico. La oposición y la elección entre representación y antirrepresentación cae, así como la oposición entre un realismo crítico (Lukács, 1958) y una ficción eversiva (Barthes, 1953), puesto que dentro del intercambio lingüístico y de la mediación simbólica social, juega lo neutro de la ficción que tiene una propiedad histórica: lo neutro perfila la alteridad en el tiempo, en tanto que expone las condiciones del intercambio lingüístico y de la mediación simbólica.

LA SIMBOLIZACIÓN SOCIAL

El convencionalismo, con el que se identifican finalmente representación y anti o autorrepresentación, por la propia noción de convención, dispone que hay acuerdo de los sujetos sobre las reglas. El lenguaje no es intersubjetivo por su sola función de información, sino también por sus convenciones. La posibilidad de la traducción da fe, como lo señaló Walter Benjamin (1955), de la posibilidad de la composición de las convenciones y, en consecuencia, el universal de la intersubjetividad. La ficción, en su textualidad y en su neutro a la vez —la textualidad es el contenido y la transferencia de lo escrito en sí mismo; lo neutro remite a lo transhistórico de la ficción—, pertenece a un universal de esta índole. La ficción simboliza un espacio público. De acuerdo con esta perspectiva, la representación se define por una cierta autonomía frente a lo real y por un cierto cierre sobre sí misma, y en relación con la historicidad y con la mediación simbólica social, que retoma respectivamente bajo el aspecto de la universalidad del texto y del espacio que perfila, por la simbolización, la ficción. Aquí no puede tratarse ni de realismo, entendido estrictamente, ni de artificio estricto de la ficción: ésta se comprende como una reanudación y una reforma de la manera en que una sociedad se simboliza a sí misma, simboliza su Historia y sus poderes a través de sus agentes y sus acciones (L. Quéré, 1982). Si la obra deja de ser el espejo crítico de la Historia o aquello que se exime de la coerción ideológica, ha de ser tomada por la objetivación de situaciones de comunicación y de simbolización culturales y por la reanudación de esta objetivación en el juego de lo neutro. La representación es siempre, por una parte, interpretativa del modo en que una cultura se representa y, por la otra, es siempre una metaforización, por la propiedad de lo escrito, de esta representación. Queda excluida una asignación objetiva o ideológica única. Sistema construido de símbolos, la obra se comprende en el conjunto social y cognitivo de una cultura y de una Historia de la que propone un paradigma de lectura. La actualidad de la obra es un juicio y un analizador de la Historia. Por esto la ficción es siempre mediadora —representación y contrarrepresentación.

La paradoja de la obra, reflejo y espejo de la Historia, se resume en el hecho de que la literatura se toma entonces por lo que representa un estado, un devenir social, al mismo tiempo que trasciende las condiciones de su producción, que es un lugar que habla de él mismo, y por lo tanto es un acceso privilegiado a la Historia. La evolución contemporánea de la teoría del reflejo, que en primer lugar asimila con gran frecuencia el valor cognitivo de la obra al realce de las contradicciones ideológicas de una sociedad, señala esta disolución de una identificación del realismo y de la visión del mundo e indica la importancia de las funciones de comunicación. El distanciamiento brechtiano enseña desde esta perspectiva que no hay representación sin inquietante extrañeza —sin disminución de la función de reflejo. En una hermenéutica narrativa de la Historia, el derrumbe de la notación de la visión del mundo conlleva, por una parte, el relato de la Historia en el régimen de la escritura (M. de Certeau, 1975), y por la otra, reconocer la Historia, no en la serie de los acontecimientos y en un modo de teleología, sino en el conjunto de las prácticas de conocimiento y de narración que *la identifican*. Los relatos literarios son una identificación de esta índole (F. Jameson, 1981 *b*).

La literatura sólo es representación en la medida en que se inscribe en esta simbolización global de una sociedad y en la medida en que la retoma y la modifica. En realidad, esta tesis es una tesis con dos facetas: da cuenta de la historia de la propiedad representativa de lo literario; no separa la evolución de la representación literaria de la de los cambios de la *esfera pública*, que son reforma de la simbolización social y desaparición de las mediaciones de la representación. Habermas ha ilustrado en particular esta tesis (J. Habermas, 1962). El contexto sociocultural es un contexto de comunicación y de simbolización: en términos de simbolización, puede producir el mito o la tragedia. Con el mito, no hay representación propiamente hablando porque esta simbolización no es reflexiva sino práctica —el mito y su discurso son siempre actuales. Con la tragedia, hay representación en la medida en que el espectáculo supone la abolición de la proximidad, de la inmediatez del sentido —este sentido es reflejo. La propiedad y la función representativa de la literatura, particularmente en sus versiones realistas o descriptivas —la descripción es la

confesión de la representación, de la distancia de esta representación de lo real y, en consecuencia, de un artificio y de un dominio de la descripción—, remiten a una sociedad que produce su simbolización, por la que se convierte a sí misma en su propio objeto —se manifiesta en su autonomía, en el dominio de sus orígenes y de sus fines, se define por esta simbolización como pública. La contradicción de lo transitivo y de lo intransitivo se disuelve en este punto: la simbolización social es intransitiva en cuanto que expone la clausura del espacio social abandonado a sus leyes —no hay afuera de este espectáculo—, y conserva una pertinencia objetiva porque es la simbolización de una sociedad. En este sentido, la representación literaria es representación que una sociedad se da a sí misma, e implica el realismo —que es a la vez mostración de lo real y distancia con lo real. Hay homología entre la economía de la representación literaria y la de la representación social. El paso de la representación a la auto o a la antirrepresentación en la literatura se interpreta como una pérdida de referente: la ficción es en sí misma regulación de una producción de signos —sistema de autogeneración de signos del que escritores como Robbe-Grillet han dado ilustración en términos estéticos. La obra no se convierte por lo tanto en un arbitrario completo: sigue siendo todavía una manera de visión del mundo porque la pérdida del referente —la ficción es la exposición de los simulacros y de la apariencia engañosa (Baudrillard, 1972)— remite a la regulación de la simbolización social —el cuerpo social se simboliza produciendo signos, fragmentos de reales, dichos, exposiciones en el discurso de los *media*. La tesis constante, la de Habermas, la de Jauss, la de Baudrillard, es que esta pérdida del referente se confunde con una pérdida de lo cognitivo. La visión es visión vacía del mundo, como la sociedad contemporánea se deja ver mediante construcciones empíricas de lo real. La representación literaria funciona como funciona el espectáculo que da de sí misma la sociedad. Lo intransitivo de la obra es también aquello por lo que ésta tiene una propiedad objetiva.

Lo neutro, la textualidad de la ficción, la visión del mundo, relacionada con la conciencia de clase u homóloga de la simbolización social, precisan la pertinencia de la dualidad de lo transitivo y lo intransitivo y muestran en qué la representación y la antirrepresentación responden a situaciones de comunicación que implican representación y antirrepresentación en la Historia. Pero esto deja intacta la cuestión de la relación de lo neutro y de la textualidad con esta evolución de la simbolización social y del estatuto de la representación literaria. Por lo neutro y la textualidad, la ficción es a la vez autónoma, temporal e histórica: es un modo de relato por sí misma, recolección y anticipación y, en realidad, representación que no corresponde a la variación de la representación tal como ésta se da en la simbolización social. La interpretación de esta representación residual de la ficción es doble. Por una parte, la serie de las

ficciones da fe de que ha ha! ido, de que hay comunidades de comunicación, esta remanencia de la representación de la ficción es la representación constante de una comunidad simbólica. Habría que leer en Walter Benjamin una continuidad y una representación de este tipo en la confesión de la nostalgia, en la expectativa del mesianismo y en la universalidad del escrito traducible (G. Hartman, 1980). Conviene destacar que Occidente, al pensar su historia literaria como continua, al narrativizarla, define *ipso facto* lo literario como una representación así y a esta representación como el lugar de un diálogo. La hermenéutica literaria es muestra de estos supuestos y relaciona con la problemática de la representación la tesis husserliana: el lenguaje constituye el horizonte de los hombres en la historia. La literatura en la Historia y la representación de la que da fe tienen una función de identificación y de transferencia de las identidades, fuera de los límites históricos de las situaciones de comunicación y de simbolización. Por otra parte y a la inversa, a través de la crítica del dialogismo y de la intertextualidad de Bajtin se pueden recusar esta continuidad y esta aptitud de lo literario para la exotopía porque esta aptitud identificaría lo literario con un reflejo generalizado de sí mismo y de los discursos en y por lo literario. Éste es uno de lo correlatos de las tesis de la antimímesis, de la antirrepresentación, el de asimilar toda representación a un poder del representante sobre lo representado y el definir toda escritura y, por consiguiente, toda ficción, como aquello que le falta a este poder y no puede manifestar ninguna clausura ni ninguna fuerza rectora. Por lo tanto, la continuidad de lo literario ya no ha de interpretarse como la continua propiedad de una representación, sino como una cadena de discursos a los que no se puede correlacionar con seguridad y nunca ofrecen en sí mismos legibilidad consumada. Los relatos y sus ficciones pierden toda pertinencia —representativa. Geoffrey H. Hartman (1975) recuerda que la representación en literatura y en arte accede siempre a una presencia no mediada —con carácter religioso— o a una aptitud para la presentación inmediata porque la representación pretende hacer de todo símbolo un signo y porque la representación que escapa a estos dos enfoques de la presencia es la de la muerte que, en la novela policíaca, está relacionada con un campo visual —lo cual quiere decir que la representación no es represent: ción de nada. Las obras literarias no son compatibles entre sí más que por su incompletud.

De esto se concluye que lo literario no perfila una comunidad de comunicación y que el régimen del discurso literario es el de la discrepancia: ya no hay gran relato que haga de la narración y de la representación una comunidad de comunicación. Como lo indica Jean-François Lyotard (1983), lo narrativo se divide entre la tentación de despotismo —todo relato expone su propia autoridad— y la anarquía —el *pueblo de las historietas*: los diversos regímenes de

discursos y relatos no concuerdan. En realidad, se trata de redefinir la dualidad de la representación y de la antirrepresentación. Es conveniente distinguir realidad y referente: no se puede decir nada de la realidad que no la presuponga —para todo discurso hay un universo—, pero esta presuposición y el universo no se identifican con el referente. Toda ficción juega por lo tanto sobre el fondo de lo que le es heterogéneo y la propia ficción es heterogénea a toda otra ficción. La actualidad de la teoría de la representación vuelve a esta constatación de lo heterogéno, entendido en doble sentido, heterogeneidad de los testigos de lo literario entre ellos y heterogeneidad de lo real frente a lo literario. Es decir, que el examen de la representación en literatura equivale a una notación de la deflación de la mímesis y a la interpretación de esta deflación.

Así pues, Northrop Frye, en *The great code*, dispone que la literatura moderna es la de lo demótico —de la muchedumbre— y por lo tanto, de la descripción: esta lectura de lo moderno y de lo contemporáneo es lectura por remisión a la Biblia —lugar de un discurso y de una representación propiamente sincréticos. *Anatomy of criticism* no trata exactamente de la representación, pero propone una historia de las relaciones de lo literario —y de lo figurativo de este literario— con la simbólica del poder. Los diferentes géneros literarios puedan ser clasificados de acuerdo con la capacidad de actuar del protagonista, del personaje: sólo hay personaje principal en la medida en que está dado apreciar su aptitud para realizar aquello que se espera, se exige de él. Este principio normativo rige la caracterización y, en el plano literario —el saber de la mímesis—, traduce las ideas dominantes en una sociedad dada sobre la potencia humana y los límites de su ejercicio. Tipología y sucesión histórica de los géneros señalan un contorno decreciente de esta capacidad de actuar. Surge, así, una disminución de la mímesis —entendida ante todo como la representación enciclopédica de lo real. La reanudación de lo pre-articulado es una degradación de éste. Para Auerbach, la historia de la mímesis se confunde con la historia de una desublimación. Del discurso de los semidioses y de los héroes épicos a la novela contemporánea, de la igualdad de la medida de la que es portadora lo sublime y que asegura la perfección de la mímesis —en la igualdad de los objetos y de los seres de lo alto, de lo sublime, todo ser y todo objeto valen por ellos mismos y toda descripción es este valor (como sucede con el escudo de Aquiles)—, a la igualdad de lo contemporáneo, en la que hay que ver una desmesura, se pierde la mímesis asegurada, aquella que no remite tanto a un sentido como que no haga sentido en sí misma porque es la adecuación al objeto. En cierta manera, la mímesis es saber de esta caída, de la pérdida de la simbolización que la hacía posible. La creación literaria funciona por singularización —inevitablemente crítica. Al mismo tiempo que sigue siendo un *requesit*, la mímesis no deja de deshacerse —una especie de ley de la entropía de lo literario y de la ficción. La historia de la mímesis se acerca al pensamiento de la anti-mímesis. La notación de la mímesis sigue siendo, no obstante, la finalidad de este acercamiento. Se relaciona explícitamente a la mímesis con la falta de poder, con la ausencia de signo anagógico, con la constatación de la igualdad. Mímesis y mediación, en René Girard, indican que la generalidad de la representación resulta de la igualdad de los agentes y que las figuras del desmembramiento dan fe de la ambivalencia de toda representación —parcializar en signos la mediación de la que depende. En *Roman des origines et origine du roman* de Marthe Robert hay que leer otra variante de este juego de la deflación de la mímesis: realismo y antirrealismo o realismo formal están ambos fuera de lo anagógico y ambos son prácticas del saber que tienen como condición la pérdida del origen. Representación, antirrepresentación: salvo si se sale de lo literario, todo se juega en la evaluación de la deflación de la mímesis. Esta deflación, legible en la historia de la mímesis, se destaca por el uso de la teoría lingüística: partición del significante y del significado por la comprobación de un falta de comunidad determinada: el pensamiento de la antimímesis rechaza que la comunidad se reconstruya sobre el poder de la representación. Todo lo que se escribe hoy sobre ficción, retórica, lectura y lector, habla, a partir de las tesis usuales de la retórica y de la lingüística, de esta comunidad sin regla de los lectores y del libro. Lo literario no remite a algún saber del mundo: muestra la actualidad y la serie de singularidades y de igualdades. Es el saber de esta actualidad y de esta comunidad —que no es representación de esta comunidad— con la comprobación de la igualdad de los signos, de la igualdad de todos los sujetos y de todos los reales, respuesta a la *discrepancia* de los discursos.

EL ESTATUTO DE LO LITERARIO

Representación, antirrepresentación, autorrepresentación: lo que está aquí en duda es el estatuto y el poder de lo literario. Estos términos siguen siendo imborrables en la actualidad y exactamente recíprocos en que uno —la anti o la autorrepresentación— sugiere que el artificialismo del dicurso recoge el infinito del sentido de lo decible, y el otro —la representación— señala un imperialismo del realismo —la palabra justa y su decir sin residuo. En la relación de lo literario con los otros modos de expresión —la relación de la literatura y de la pintura es paradigmática porque vuelve a interrogar histórica y teóricamente lo que puede simbolizar con el texto—, surge la pregunta esencial que plantean las tesis sobre la representación y la antirrepresentación. ¿En qué son

convertibles los sistemas semióticos de base diferentes (É. Benveniste, 1974)? O también, ¿en qué puede darse la literatura como una realización pansociológica y pansemiótica porque ésta sigue siendo la intención de la representación y de la antirrepresentación? Sería conveniente dejar de avanzar teóricamente siguiendo la especularidad de los duplos. Lo inverso de la representación no es la antirrepresentación, sino lo que a la vez es heterogéneo de la mímesis y de la anti-mímesis: lo impresentable marca la falta radical de relación entre el sujeto y el objeto; el sujeto se define según la exclusión del otro y está obligado por lo tanto a mantener un discurso del horror sobre sí mismo y sobre todo (J. Kristeva, 1981). Ningún discurso de lo real es definible y todo acercamiento a lo real está dado como un peligro. Llegados a este punto, todo relato y la noción misma de ficción se vuelven caducos porque ya no hay lugar para jugar de manera reglamentada la frontera de la interioridad y de la exterioridad. Decir representación y antirrepresentación, decir aptitud referencial y autonomía de la obra de acuerdo con un juego estricto de oposiciones equivale a sostener lo real y la materia lingüística como consumados porque éstos serían entonces el lugar de que esta autonimia a veces, y otras, de esta aptitud referencial. Salvo que se dé por mítica o propiamente simbólica, la representación nunca está consumada. Provisional, puesto que no es más que lo que funciona puntualmente de acuerdo con la autoridad del lenguaje y la autoridad de las cosas, la representación es simultáneamente repetición y diversidad. La representación indica que subsiste un insolvente del lenguaje y de las cosas. Salvo si se hace pasar por la síntesis del lenguaje, la antirrepresentación es dueña parcial y finita —es precisamente secundaria en relación con el lenguaje. Este insolvente, el objeto de la ficción, hace de éste una inclinación frente al lenguaje y a lo real; es el indicio de la incompletud de la ley del lenguaje y de la ley de lo real. Hay un arbitrario de la obra y, en consecuencia, de la mímesis; hay una emancipación de la representación de toda razón reflexiva —la que inscribiría explícitamente a la representación en el sistema de las mediaciones. Lejos de leer en ello la oposición habitual entre representación y antirrepresentación, es conveniente señalar que la obra atrae al lenguaje en sí misma y que esta abundancia de lenguaje produce precisamente representación. La obra es mimética en la medida exacta en que retoma del lenguaje su principio de síntesis y en que hace de su existencia la certidumbre de una comunicación: la comunicación está planteada en el seno de lo que se comunica, la obra. No se puede hablar ni de un identidad en sí misma, ni de un remito de la obra sobre el lenguaje o sobre su afuera. No se puede concluir que la obra, construcción que rechaza los esquemas constrictivos, carezca de semejanza. Suponerla así equivaldría a definirla como propiamente ideal y a interpretar el momento de la creación según una paradoja, el que se remite al lenguaje puede sobrepasar este lenguaje en un

discurso que sería apto para hablar por sí mismo. Que la obra sea a la vez autónoma y representativa, objeto mediato y objeto inmediato, muestra que la obra alcanza una objetividad, la que debería extraer del lenguaje, y que no puede dar esta objetividad más que mediante el juego de su propia autonomía (T.W. Adorno, 1974). Esta ambivalencia extrae su significación de la situación de la obra: en un mundo en el que la mediación es universal, queda excluido que la obra logre fingir la inmediatez, pero está garantizado que puede rechazar las identidades que proponen estas mediaciones. La partición entre mímesis y anti-mímesis corresponde, no tanto a la de las dos lógicas de creación y de definición de las obras, como a la notación de la paradoja de la obra. La síntesis que constituye la obra se realiza contra la dominación del logos y de la mediación; esta síntesis no instaura ni su propio logos, ni su propio mito; se da como unidad provisional dentro de estas mediaciones y de este logos y, por esto, como apta para manifestar un modo de objetividad.

19

Cuestiones epistemológicas

DOUWE FOKKEMA

Desde la publicación de la obra de Hirsch, *Validity in interpretation* (1967), las cuestiones relativas a la justificación de las proposiciones en lo que a la literatura se refiere se han hecho más insistentes. Según el diccionario *Webster*, la validez "se ha de basar en una verdad objetiva o en una autoridad reconocida generalmente".[1] Pero raras veces se hace mención en nuestros días a una verdad objetiva, ¿y qué autoridad es reconocida todavía en general? No es extraño que la cuestión de la validez de nuestras proposiciones sobre la literatura no pueda encontrar respuesta fácil. Hasta ahora el debate ha tomado dos direcciones. En primer lugar, el objeto de los estudios literarios se ha desplazado de la interpretación de textos aislados al examen de la comunicación literaria en contextos sociales particulares. Este desplazamiento, sin embargo, no ha implicado en lo inmediato hipótesis que se hayan ganado un consenso. Por lo tanto, era necesario algo distinto: más que buscar una validez absoluta, hemos aprendido a distinguir diversos grados de certidumbre y a buscar en virtud de qué reglas una proposición particular puede ser considerada correcta.

Si las reglas de un argumento no se ponen en duda, las calificamos de ideológicas. Por eso la popularidad de la *Ideologiekritik* es un síntoma de una crisis epistemológica.

LA DISTINCIÓN DEL SUJETO Y DEL OBJETO EN ESTUDIOS LITERARIOS

La determinación del objeto de los estudios literarios no puede ser conducida a una elección banal entre la interpretación textual y el examen de la comunicación literaria, pero puede hacer que intervengan otros elementos. Uno de los criterios principales que permiten optar por una u otra posibilidad consiste en preguntarse si el sujeto de estas actividades es distinto del objeto del examen.

[1] Traducido del *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary* (1986).

En un debate reciente en Alemania, Norbert Groeben (1977) ha establecido claramente la necesidad de una separación del sujeto y del objeto, y Siegfried J. Schmidt (1980, 1982) el de una distinción entre el participante y el observador. En un capítulo de este volumen, Ibsch defiende el punto de vista de ambos. Pero otros, más cerca de la tradición hermenéutica, como Paul Ricœur (1969), Hans Robert Jauss (1970 *a*), René Wellek (1960), Claudio Guillén (1985) y, en este volumen, Mario Valdés, sostienen en cambio que, en los estudios literarios, la separación total del sujeto y del objeto es ficticia y hasta indeseable. Según ellos, el análisis y la interpretación, la interpretación y la evaluación van a la par. Uno de sus argumentos consiste en afirmar que el hecho de escoger un texto y no otro con miras a examinarlo dota al texto de un valor. En segundo lugar, sostienen que el objeto de los estudios literarios está cargado de valores (Wellek, 1960, 15), y, en tercer lugar, han llamado la atención en numerosas ocasiones sobre el hecho de que es cosa del investigador literario mostrar el valor de los textos literarios que nos lega la tradición (por ejemplo, Jauss, 1977).

Estos argumentos son o bien falsos o bien inaplicables o ambas cosas. El aserto de que la selección de un objeto dota a éste de valor no puede ser negado, pero la elección de un objeto con miras a una investigación no tiene ninguna razón para entorpecer las reglas de investigación que se aplican después de esta elección. A pesar de que la elección es valorizadora, se puede hacer una distinción entre la elección del objeto y el examen del objeto, entre el interés subjetivo y la gestión científica. En la práctica, es posible que la selección del objeto que se ha de examinar la haga alguien diferente a quien llevará a cabo la investigación. (Pensemos en la relación enseñante-enseñado, o en la investigación colectiva, o en la investigación que encargan editores o cualquier otra institución.) En otras palabras, la elección de un objeto de investigación en un determinado momento no implica *ipso facto* que la distinción sujeto/objeto no pueda producirse en los estudios literarios.

El segundo argumento es falso y carece de pertinencia. Los textos literarios no están cargados de valor. El punto de vista de que la literatura encarna el valor emana de la teoría que hace del valor parte integrante del objeto, independientemente de un observador potencial. Podemos exponer por lo menos dos objeciones a la teoría del valor intrínseco. En primer lugar, la teoría no puede explicar ni los grandes deslizamientos de la evaluación en el transcurso de largos periodos, ni las grandes diferencias de evaluación entre contemporáneos inteligentes. Después, como ha sugerido Nicolas Rescher (1969), no hay ningún medio de establecer la presencia de un valor en un objeto específico, independientemente de la observación humana. ¿Cómo podemos saber si una aurora es bella si no hay nadie allí para verla? La teoría del valor intrínseco tiene un poder explicativo muy endeble y además no puede ser criticada. Esta

teoría ha cedido ampliamente el lugar a la teoría del valor relativo, es decir, que la atribución de un valor a un objeto por un sujeto depende tanto de las cualidades del objeto como de criterios, de conocimientos, de intereses y de disposiciones del sujeto. En consecuencia, la noción de textos literarios cargados de valor se ha de rechazar para sustituirla por la concepción de que los textos literarios "llevan" a sus diversos receptores a atribuirles más o menos valor. A pesar de su falsedad, el argumento que hace de los textos literarios el depósito de valores se podría reformular de la siguiente manera: los textos literarios son textos que algunos lectores consideran que tienen un valor y tal vez (aunque no necesariamente) también lo considera así el investigador que estudia estos textos. No obstante, no hay ninguna razón para que el valor que se atribuye a un objeto influya en las reglas de la vía científica. Si contemplamos las otras profesiones científicas, se presenta la misma situación: el botánico que analiza una flor o el cirujano que opera a su mujer no tienen ninguna razón para dejar que sus sentimientos se inmiscuyan en su actividad. Al contrario, si el objeto de examen está dotado de valor, el investigador en general hará cosa de pundonor observar las reglas de la vía científica. En otras palabras, el argumento de que el valor que se atribuye a un texto literario impide la separación del sujeto y del objeto no tiene efecto.

El tercer argumento contra la distinción del sujeto y del objeto también es endeble. No hay ninguna obligación de hacer automáticamente de un investigador literario un crítico. El análisis y la crítica pueden estar separados tanto en la teoría como en la práctica. En general, algunas personas se inclinarán más por el análisis que obedece las reglas de la cientificidad, mientras que otras preferirán la interpretación, la evaluación y la crítica. En los estudios literarios norteamericanos e ingleses, la falta de distinción entre la teoría y la crítica, que da lugar al término híbrido de "teoría crítica", constituye un grave obstáculo. No se puede negar que muchas veces, en la práctica, hay división del trabajo entre el estudio universitario de la literatura, de larga duración por naturaleza, y la crítica de obras contemporáneas en las revistas literarias y en la prensa. Y cuando sucede que alguna persona combina un interés teórico por la literatura con la práctica de la crítica literaria, esta persona generalmente es consciente de que las reglas de la investigación universitaria son diferentes de las de la crítica literaria —la investigación descarta la subjetividad y la crítica invita a su intervención.

Pese a todo, todavía hay universitarios que no aceptan el principio de la separación del sujeto y del objeto y podría ser que la situación fuera más compleja de lo que hemos dado a entender. Cuando Jauss (1977, 9) se vale de las posibilidades de la crítica, de la evaluación y de la reevaluación de la tradición literaria (*Applikation*), su argumentación es similar a la de Schmidt cuando reconoce el campo de los estudios literarios aplicados (*angewandte Literaturwissenschaft*). No obstante, Jauss niega la separación entre participante y observador, mientras que Schmidt la avala. Es posible que en los estudios literarios, la tentación que consiste en confundir el sujeto y el objeto tenga que ver con la naturaleza aparentemente lingüística del objeto, que se ha de discutir en términos de lenguaje. Si además se insiste en que esta discusión literaria se haga en un estilo literario, en que se trata de un arte, como lo ha indicado Emil Staiger en su *Die Kunst der Interpretation* (1955), la contaminación del discurso del sujeto por el del objeto no puede ser eludida.

Sin embargo, una parte del problema no corresponde a la naturaleza lingüística del objeto de los estudios literarios y es de un orden más general. Tal vez sea más fácil ver lo que sucede en otras disciplinas en relación con los valores y los objetos de valor, con la elección de los problemas y con la aplicación de los resultados. Parece ser que el problema es general, de la física y la medicina a la psicología, pasando por la sociología. La confusión reinante en los estudios literarios sobre estos temas procede indudablemente de una falta de información sobre las soluciones q ie las demás disciplinas han aportado a este problema epistemológico. En general, las actividades científicas se pueden contemplar como un tríptico en el que la parte de enmedio representa la escena de la investigación científica según las rigurosas reglas de la ciencia, la parte de la izquierda representa la escena en donde se hace la selección de los problemas, y la de la derecha ilustra la aplicación de los resultados, incluida la publicación. Cada escena dispone de sus propias reglas. Un problema puede ser significativo en virtud de las reglas de la vía científica (parte de enmedio) y carecer de efecto social. La pertinencia *científica* está determinada por la medida en que un tipo de investigación puede contribuir a resolver algunos problemas científicos y por su relación con otras investigaciones en el mismo campo o en los campos relacionados (Popper, 1972, 113-114). Los criterios que sirven para establecer la pertinencia *social* emanan de las concepciones sociales del evaluador —en realidad, muchas veces de la idea que éste se hace de la evolución futura de la sociedad. En los países democráticos, la evaluación de la pertinencia social de la investigación se deja a cargo de cada profesor o de cada estudiante que decide estudiar un problema concreto, dentro de los límites determinados por las instancias elegidas que deciden el presupuesto, desde la asamblea legislativa hasta el consejo de la facultad. En otros países más jerarquizados, la pertinencia social es función de la ideología del estado. Es evidente que los criterios de la pertinencia social y los de la pertinencia científica son más bien diferentes. Hay problemas sociales que no tienen ningún interés desde el punto de vista científico, y hay problemas científicos cuya solución no tendría ningún efecto en la sociedad. Los diversos criterios que llevan

a la elección de un problema determinado tendrían que ser identificados claramente. Pero en cuanto un problema dado es el que se mantiene —por las razones que sea— el investigador entra en la escena en la que las únicas que prevalecen son las reglas de la gestión científica. Las repercusiones sociales de los descubrimientos posibles sólo se tomarán en consideración en el momento en que los resultados de la investigación se darán a conocer. Entonces es cuando se plantea la pregunta de saber si los resultados se han de utilizar y cómo, y esto es una cuestión de oportunidad —y muchas veces de rentabilidad económica— a la que encontrarán una respuesta las instituciones y los gobiernos más que los universitarios.

Mantener la separación de las tres escenas de la actividad científica tiene por objeto la salvaguarda del terreno (la escena de enmedio) en el que se aplican las reglas de la gestión científica. Si las reglas de la escena de enmedio estuvieran contaminadas por preocupaciones sociales o utópicas, llegaría a ser imposible llegar a resultados confiables, y esto en una investigación que podría tener objetivos sociales. En interés de aquellos que administran y gobiernan, en alguna parte de la sociedad se ha de mantener un santuario en el que la actividad se base en criterios científicos tales como la objetividad, la confiabilidad y la validez.

Hay que reconocer, por supuesto, que el santurario de la investigación científica no siempre se caracteriza por la pureza de razonamiento que nos gustaría. Karl Popper (1972) sabía sobradamente que los investigadores son seres humanos falibles a los que a veces les interesa poner su teoría al abrigo de la crítica. Thomas Kuhn (1970) puso de manifiesto que, para defender sus puntos de vista, hay grupos de investigadores pertenecientes al mismo paradigma que recurrirán a medios diversos, no todos ellos científicos. Feyerabend (1975) ha ido incluso más lejos cuando ha afirmado que la evolución de la investigación científica es esencialmente irracional.

Para prevenir cualquier intento de conferir una inmunidad a las teorías, uno de los primeros criterios de la vía científica consiste en exigir que los enunciados se formulen de manera que en principio puedan ser criticados y hasta refutados. Esto es lo que Popper (1934, 1959) ha denominado la falseabilidad de los resultados científicos. Popper también exigió que pueda haber crítica en la práctica, es decir, que haya ocasiones de intercambios y de críticas en las publicaciones científicas; además, Popper tomó partido por una prensa libre y una sociedad abierta. Más profunda es su convicción de que los resultados científicos siempre se tendrían que presentar, ya sea como hipótesis, ya sea como enunciados, aunque sólo hayan sido objeto de una confirmación provisional. Toda "verdad" es provisional y susceptible de ser enmendada. Ésta es una de las razones por las que el término "verdad" está cada vez más descartado de las discusiones epistemológicas, y cuando aparece es entre comillas.

Se puede aplicar un razonamiento análogo a la noción de "objetividad". Por muchos que sean los esfuerzos desplegados, los investigadores no lograrán deshacerse de sus motivos subjetivos y olvidar su interés científico o incluso material. Se puede contemplar la separación del sujeto y del objeto, pero la separación no se materializa. Algunos científicos han sostenido que el objeto de la investigación tendría que ser visto como una construcción del sujeto (Schmidt, 1985 *b*; Kriz, 1985), lo cual impediría cualquier separación clara entre ambos. Al menos en la práctica —si no es que en la teoría—, puede haber interferencia del sujeto y del objeto, pero en todas las disciplinas se tendría que plantear como norma el principio de la escisión del sujeto y del objeto. Cuando esta norma dejara de aplicarse, la crítica de la confusión del sujeto y del objeto ya no sería posible y esto sería el fin de una estrategia decisiva que permitiría lograr resultados claros y confiables.

El problema de la relación entre el sujeto y el objeto es sumamente complejo, en particular en el caso del objeto de los estudios literarios, cuando se descubre que no se trata simplemente de escoger entre la interpretación de los textos y el estudio de la comunicación. Es necesario contemplar que el terreno de estudio se extiende de la lectura asimiladora de los textos particulares al estudio objetivo de la comunicación literaria, de sus códigos y de sus convenciones. Entre estos extremos opuestos que son la lectura hermenéutica de los textos y el estudio imparcial de los sistemas literarios, están la historia literaria, la crítica literaria y la enseñanza de la literatura, que pertenecen asimismo a la vasta disciplina del estudio de la literatura. Estas diversas ramas manifiestan la interferencia del sujeto y del objeto en grados diferentes, y hay que preguntarse si estos diversos terrenos tienen cada uno de ellos sus propias reglas que les permitan determinar la fiabilidad de sus enunciados. Para responder a esto, vamos a examinar en primer lugar cómo reciben su justificación los enunciados científicos en general. Después, esbozaremos un cuadro de investigaciones empíricas que se han llevado a cabo o que son susceptibles de emprenderse y cuyos resultados pueden se · controlados de una u otra manera. Por último, nos dirigiremos al campo de la historia literaria, donde la posibilidad de verificación empírica es limitada o hasta inexistente, y terminaremos con un breve comentario sobre las reglas de la crítica literaria y de la enseñanza de la literatura.

LA JUSTIFICACIÓN DE LAS HIPÓTESIS CIENTÍFICAS

Toda investigación —incluido el campo de la literatura— puede empezar con vagas intuiciones o especulaciones y pasa después por una fase de conceptua-

lización, para producir por último enunciados que pueden ser verificados y que, si han resistido a la crítica pertinente, pueden ser considerados provisionalmente verdaderos. En este sentido, la afirmación de Popper de que, en principio, en la investigación científica no hay más que un método es sostenible. El término *científico*, cuando en inglés se aplica al mundo de las humanidades puede parecer problemático (sin embargo, éste no es el caso en francés, en alemán, en ruso, en chino, en hebreo y en muchas otras lenguas), pero esto no es más que un detalle comparado con el problema más grave de la manera en que se pueden verificar las hipótesis, lo cual equivale a plantear el problema de la legitimidad de los juicios sobre la precisión o la validez de las hipótesis o proposiciones llamadas científicas.

No ignoramos por supuesto la problemática que plantean los argumentos de la sociología del conocimiento o filósofos posmodernos como Lyotard (1979), y no obstante, si queremos mantener discusiones por encima de las fronteras nacionales y culturales, necesitamos normas comunes que nos permitan separar lo justo de lo falso, el enunciado válido del enunciado inválido. La pregunta es la siguiente: ¿cuáles son nuestros criterios de validez científica? Hemos de resolver este problema epistemológico si queremos ser tomados en serio por nuestros colegas tanto dentro de las humanidades como fuera de ellas. Si no logramos encontrar una solución a este problema, corremos el riesgo de quedar a merced de cada nueva moda. Es molesto constatar, en efecto, que a intervalos de diez o veinte años, nuestra disciplina parece que pasa a un paradigma totalmente nuevo; después del positivismo, hemos presenciado el ascenso de la nueva crítica y del estructuralismo, a los que han sucedido el posestructuralismo y la desconstrucción, especialmente en Francia y en Estados Unidos, y en éstos parece que a su vez se está cediendo el lugar a un nuevo historicismo. La falta de continuidad en los estudios literarios, fuera de la acumulación de pequeños hechos en la biografías y en las enciclopedias, constituye un grave defecto. Cada nueva generación siente la necesidad de producir nuevos conceptos de la literatura, nuevas teorías de la literatura. La crítica de los resultados de las investigaciones hechas en el pasado es necesaria, evidentemente, pero ¿hay que empezar cada vez de cero?

Parece que hay tres criterios principales que permiten evaluar los enunciados científicos. Encontramos en primer lugar el principio conocido de que una proposición es correcta y válida si corresponde a los hechos empíricos que se propone describir. El enunciado se legitima por su *correspondencia* con los hechos. Después, una proposición se puede considerar válida en virtud de su coherencia con las teorías a las que se considera fundadas. En este caso, el enunciado es legítimo por su *compatibilidad* (coherencia) con las teorías en curso. Por último, se considera válida una proposición en virtud de su receptibilidad en el seno de un grupo de investigadores determinados. Por lo tanto, el enunciado es legítimo porque hay *consenso* (cf. Rescher, 1973; Kriz, 1985, 8).

No obstante, las cosas se complican cuando nos damos cuenta de que, por regla general, ninguno de estos criterios basta por sí solo para la legitimación de enunciados científicos. Estos criterios se aplican juntos, aunque lo más frecuente es que sea uno de ellos el que domine. Durante mucho tiempo, el criterio de correspondencia (acuerdo con los hechos) ha sido considerado suficiente para establecer la validez de las proposiciones científicas. Sin embargo, en nuestra época, diversos autores (Popper, 1973, 341-361; Gombrich, 1977, 23; Finke, 1982, 111) han puesto en duda la existencia de una percepción neutra e independiente de las expectativas y los intereses de aquel que percibe. Y aun cuando se sostuviera —contra las observaciones psicológicas— que es posible percibir hechos aislados independientemente de su contexto, habría que comprobar que, como los hechos están vinculados entre sí, se introduce un elemento de interpretación basado en el concepto de causalidad y las tomas de posición recibidas en una colectividad determinada. Ya en 1873, Nietzsche, en *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, pretendía que todo lo que sabemos de las "leyes de la naturaleza" es lo que nosotros proyectamos en ellas: las nociones de tiempo y de espacio, y las relaciones de sucesión y de número (Nietzsche, 1960, III, 318). Parece que la epistemología moderna ha adoptado esta manera de ver así como su máxima: "No hay hechos, sólo hay interpretaciones" (Nietzsche, 1960, III, 903). Mediante una especie de paradoja es como se llega a la conclusión de que el reconocimiento de los hechos está subordinado a la concepción teórica que se tiene de un hecho, y más especialmente, que la *pertinencia* de los hechos responde a una teoría de lo que es pertinente y lo que no lo es.

Esto nos lleva al dilema de que toda verificación de las teorías se ha de hacer en función de los hechos que a su vez están subordinados a la teoría en cuestión o a alguna otra. Existe una tensión evidente entre la idea de que la percepción está guiada por un marco teórico o mental y la afirmación de que los hechos deberían ser reconocidos igualmente cuando no corresponden a un marco mental preexistente.

En las publicaciones recientes, la importancia del marco mental o de la concepción teórica como guía ha sido destacada en detrimento del valor de la observación directa. Así pues, Siegfried J. Schmidt, cuyas teorías se consideran empíricas, busca un apoyo en la compatibilidad de las concepciones teóricas que suscriben una serie de investigadores y a las que se considera por esto "intersubjetivas", más que en la observación directa de los hechos (Schmidt, 1980, 6-7; cf. Finke, 1982, 108-116). En realidad, Schmidt hace hincapié a la vez como criterio en la compatibilidad y en el consenso.

Hace algunos años, J.J.A. Mooij (1979), al tratar el dilema de la verificación por medio de la observación empírica guiada por un marco teórico, llegaba a la conclusión de que las teorías de las humanidades difícilmente pueden ser objeto de un control y sólo tienen, en consecuencia, una función heurística. Las teorías de las humanidades pueden servir de "faros", una sugerencia que hizo en primer lugar Karl Popper en un contexto algo diferente (Popper, 1973, 341-361).

No obstante, es imposible atenerse únicamente a los criterios de intersubjetividad y de coherencia con las teorías recibidas. Por razones de interés, de indolencia o de prejuicio político, una colectividad de investigadores puede tratar de defenderse de la crítica. Si lo que se quiere es el progreso, la crítica tiene que poder ejercerse y se han de examinar los hechos nuevos. Recientemente, von Glasersfeld (1985) permitía entrever una solución al dilema de la confirmación de las teorías por medio de la observación guiada por la teoría sugiriendo —refiriéndose a Piaget (1937)— que en todos los procesos de aprendizaje se puede corregir un marco mental por medio de experiencias incompatibles con este marco. En efecto, no podríamos sacar lecciones de nuestros errores si la concepción que nos hacemos del mundo no pudiera ser corregida por experiencias anómalas.

Las tres grandes formas de legitimación —acuerdo con los hechos, coherencia teórica y consenso— parecen parcialmente válidas. Una o dos de ellas podrían ponerse en primer plano, pero se puede afirmar que no estamos cerca de la legitimación *óptima* más que cuando los tres tipos de legitimación se aplican. Este argumento es probable que busque un apoyo en la práctica social; en la búsqueda de una certidumbre, se estima particularmente el recurso a los hechos, así como a la compatibilidad y al consenso.

Queda todavía mucho por decir sobre la legitimación tripartita tras la que se atrinchera la validación de los enunciados científicos. En algunas disciplinas, cuando una de las formas de legitimación es más conveniente, se le da preferencia sobre las otras. En física experimental, el criterio de correspondencia con los hechos observados es importante. La física teórica, en cambio, cuenta mucho con el criterio de coherencia con las teorías en curso. En las humanidades, la intersubjetividad o el consenso se ha considerado con frecuencia en un conjunto de investigadores como una legitimación suficiente. No obstante, como ya lo hemos indicado, los otros criterios no pueden dejarse de lado. La física experimental no puede descartar el criterio de coherencia teórica, como tampoco la física teórica puede dar la espalda a las experiencias logradas. Asimismo, el investigador en literatura no puede fiarse sólo del consenso; la nueva crítica y el estructuralismo, que se contentaron con el consenso, se metieron en un callejón sin salida sin darse cuenta de ello. Es totalmente evidente que

los enunciados científicos son más poderosos y tienen mayor oportunidad de sobrevivir si se apoyan en las tres formas de ligitimación.

Los descubrimientos de los investigadores literarios podrían llegar a ser más fiables y, en consecuencia, el estudio de la literatura ganaría en continuidad, si las hipótesis científicas sobre la literatura y la comunicación literaria estuvieran apoyadas, no sólo en el consenso, sino también en la correspondencia empírica y en la coherencia con las teorías recibidas. Y si estos objetivos no pueden realizarse en lo inmediato, la validez relativa de nuestras proposiciones se podría establecer en términos de grado de satisfacción de estos diversos criterios. La validez de nuestros enunciados en el campo de los estudios literarios se expresaría mediante más o menos pruebas empíricas, más o menos coherencia teórica y más o menos receptibilidad por un grupo de investigadores.

Para evitar la inadmisible protección de las hipótesis científicas —que en principio son sólo provisionales e hipotéticas—, se ha de derrumbar el muro que separa a las humanidades de las ciencias sociales. La intersubjetividad no se ha de confundir con el acuerdo reinante en un cenáculo, y para impedir la inmunidad de las creencias intersubjetivas, el control de los enunciados ha de tener una dimensión interdisciplinaria (Schmidt, 1980, 2-3). Las observaciones de un investigador literario sobre la estilística, la experiencia estética o las relaciones sociales entre los escritores y los lectores tendrían que ser accesibles a la crítica por parte, respectivamente, de lingüistas, de psicólogos y de sociólogos. Cuando estas observaciones hayan pasado con éxito la crítica procedente de otras disciplinas, entonces podrán servir a los investigadores de estas disciplinas y enriquecer así nuestro conocimiento general del hombre y de la sociedad. La verificación *intersubjetiva* librará a los estudios literarios de la reputación que tienen de basarse en convicciones personales. La verificación *interdisciplinaria* va más lejos y permitirá separar, siguiendo diversos puntos de vista, los resultados confiables del resto y poner los resultados confiables a disposición de un público más vasto. La verificación interdisciplinaria extiende así el terreno de la confirmación intersubjetiva y priva a los estudios literarios de su torre de marfil elitista. Por último, la verificación *intercultural* —la prueba de los resultados, demasiado tiempo confinada a una sola cultura, extendida a escala mundial— daría una base a las pretensiones de validez universal de las hipótesis científicas. La prueba intercultural liberaría a los estudios literarios de sus orejeras etnocéntricas. A cambio, los límites de la intersubjetividad tendrían dimensión global.

Estas posibilidades de ampliación de la certidumbre intersubjetiva están teñidas de optimismo. En efecto, a consecuencia de la evolución de las condiciones históricas —el advenimiento de las ciencias sociales, los medios modernos de almacenamiento y de investigación sistemática de una información

cada vez mayor, la circulación y los contactos incrementados entre las diversas culturas—, la posibilidad de progresar está ahí, aunque no se pueda estar seguro de que los investigadores en literatura la aprovechen. También se puede presentar una visión menos optimista. A consecuencia de los mismos cambios históricos, el estatuto de los estudios literarios está también amenazado debido a un descenso del valor de las formas tradicionales de legitimación. Ni el consenso ni la coherencia teórica son ya los únicos ni los más importantes modos de justificación de las hipótesis respecto de la literatura. Es indudable que por la influencia de los desarrollos modernos de las ciencias sociales, se pide cada vez con mayor insistencia que el consenso intersubjetivo esté apoyado por la prueba empírica. Diferente en esto de la época positivista, la investigación empírica moderna ya no tiene una fe ciega en los hechos, sino que cuenta, antes bien, con un juego delicado entre la teoría y la observación. Con un éxito variable los diversos aspectos de la comunicación literaria han sido objeto de un examen empírico del que trataremos en la sección que sigue.

LA INVESTIGACIÓN EMPÍRICA Y LA COMUNICACIÓN LITERARIA

La opinión de que la observación de los hechos está ya cargada de consideraciones teóricas se puede interpretar como sigue. Por una parte, los fenómenos observados se pueden considerar hechos empíricos si han sido descubiertos por medio de una observación guiada por la teoría, como sería el caso del empleo de métodos analíticos explícitos; estos hechos son conformes a un modelo del mundo preexistente (marco mental, concepción teórica) que es el que ante todo ha proporcionado los instrumentos de análisis. Por otra parte, los fenómenos observados también pueden ser considerados como hechos empíricos cuando no parece que se conforman a un modelo del mundo preexistente (marco mental, concepción teórica) y contradicen la teoría que orienta a la investigación. La observación guiada por la teoría puede entonces llevar ya sea a la confirmación, ya sea a la refutación de la teoría que orienta sus investigaciones. Popper (1934, 1959) y Piaget (1937) han insistido en la posibilidad de corregir los modelos comunes del mundo.

Los hechos empíricos que son objeto de la discusión que sigue están extraídos de observaciones guiadas por los conceptos teóricos que se encuentra, por ejemplo, en los trabajos de Vodička (1942) y Jakobson (1960), en especial en lo que se refiere a la producción y la recepción de los textos, y los seis factores de la comunicación literaria (destinador, destinatario, contacto, mensaje [texto], contexto [social] y código). Nosotros abordaremos brevemente: *a*] la producción de textos con una intención literaria; *b*] la recepción de los textos, sea cual sea la intención que haya presidido su producción; *c*] la difusión de los textos cuyo proyecto es la recepción literaria; *d*] el análisis de los textos que se han recibido como literatura por algunas partes del público lector, incluida la relación mantenida por estos textos con sus contextos sociales; *e*] los códigos que se pueden construir en función de una explicación de lo que se hace posible la comprensión de un texto reconocido como perteneciente a la literatura por un determinado público lector.

a. *La producción de textos con intención literaria*

En principio, la investigación documental y la investigación experimental son posibles en lo que se refiere a la producción del texto, pero los hechos producidos por estos dos géneros de investigación difieren considerablemente. Las experiencias han de ser concebidas de manera que los resultados esperados sean previsibles; la experiencia misma implica el control de una hipótesis. Si la experiencia se ve coronada con el éxito, tiene una función explicativa, sobre todo si puede repetirse. En el modelo llamado estándar de la investigación experimental hay una simetría entre la previsión y la explicación.

Puede suceder que el control de algunos aspectos de la producción literaria recurra a entrevistas de escritores o a que se observe a los escritores en acción. Esta investigación experimental de la producción se limita por supuesto a los autores vivos, que en general no son informadores muy bien dispuestos. Después de la encuesta experimental sobre la inteligencia y la personalidad de los escritores de vanguardia de Schmidt y Zobel (1983), parece que las condiciones favorables a su experiencia no están materializadas. Hasta ahora, la investigación empírica sobre la producción de textos con intención literaria ha permanecido como un campo subdesarrollado. Los obstáculos, de naturaleza metodológica, son graves.

Otra manera de examinar el instante creador consiste en analizar la información aportada por los autores en sus cartas, sus diarios, sus declaraciones programáticas (manifiestos), su crítica literaria y tal vez también sus creaciones. Este tipo de investigación documental se ocupa de textos que son únicos en la medida en que han sido producidos por una persona determinada en un momento determinado y en un lugar determinado. Distinta de la investigación experimental, la producción de hechos empíricos no se puede repetir. En la investigación documental, los hechos empíricos se han de extraer de fuentes determinadas, de acuerdo con reglas metodológicas precisas. Los hechos se producen a partir de los documentos disponibles mediante un análisis guiado

por la teoría. La verificación de los resultados por los demás investigadores está condicionada por el hecho de que ellos reconozcan o no las mismas reglas de método y, si las reconocen, por el hecho de que estén bien entendidas y correctamente aplicadas.

b. *La recepción literaria de los textos, hayan sido producidos o no con una intención literaria*

Lo mismo que en el caso de la producción textual, podemos distinguir entre la investigación documental y la investigación experimental. Los documentos de la recepción varían desde la réplica más o menos fiel del original (a saber, traducción, producción teatral, adaptación) hasta la libre variación y la referencia de paso (es decir, la parodia, la crítica literaria, la cita). El carácter empírico de la investigación documental sobre la recepción está garantizado si ésta puede ser objeto de una confirmación. Los resultados analíticos adoptarán el estatuto de hechos empíricos en la medida en que son producidos por una vía (teóricamente fundada) repetible. Naturalmente, su valor en tanto que hechos empíricos está limitado por la validez y la fiabilidad del método de descubrimiento y de la teoría que subtiende esta gestión. Como lo hemos indicado más arriba, en este contexto, "empírico" se relaciona con una situación en la que el investigador es capaz de juzgar si un material particular se inscribe en el modelo teórico preexistente o no. Así pues, podemos hablar de una "situación empírica" y de un "juicio empírico", los cuales *producen* los "hechos empíricos".

La investigación sobre la recepción ha de empezar con un problema por resolver y, por lo tanto, con un proyecto de solución a este problema, basado en una o varias teorías. Así, el problema respecto del tipo de obstáculos que tuvieron que superar los primeros lectores de *Dubliners* de Joyce, antes de poder aceptar estos relatos como obras maestras, puede ser abordado por medio de una teoría estética hipotética, sugiriendo factores posibles del placer estético y buscando algunos obstáculos que entorpezcan el efecto de los mismos (cf. Fokkema, 1984). La búsqueda sobre la recepción también puede contribuir a explicar por qué los lectores de hoy no tienen dificultades en apreciar *Dubliners*. Las diferencias entre la recepción en los lectores de los años 1914-1915 y la recepción actual se pueden establecer con medios empíricos. La precisión de nuestras observaciones en relación con este último problema será mejor si disponemos de una teoría provisional del cambio que permita explicar la evolución histórica de la recepción de *Dubliners*.

La investigación experimental respecto de la reacción de los lectores se vale de cuestionarios y de otros métodos que permiten registrar las reacciones. En

gran parte debida a Berlyne (1971, 1974), esta investigación se ha podido hacer y ha dado resultados válidos. Aquí, una vez más, estas investigaciones han de empezar por plantear un problema, dar la hipótesis de una solución, así como proponer los medios para verificar la hipótesis. Si la investigación experimental sobre la recepción utiliza nociones psicológicas y sociológicas (Purves, 1973; Segers, 1978; Berginz-Plank, 1981; Groeben, 1982; Ibsch, 1984; Schram, 1985), esto puede desempeñar un papel capital en la investigación interdisciplinaria.

Un terreno interesante de la investigación sobre la recepción es naturalmente la reacción de los espectadores de obras de teatro. También en este caso se puede trabajar por supuesto con cuestionarios, pero también se pueden registrar las reacciones no verbales como la risa y los aplausos (Van den Bergh, 1972; Schoenmakers, 1982).

El potencial de crecimiento de la investigación empírica sobre la recepción, a la que sólo podemos abordar de paso, no cabe duda de que es enorme.

c. *La difusión de los textos destinados a la recepción literaria*

El empleo de los diversos medios de comunicación, y más especialmente la manera en que son difundidos los textos, puede muy bien ser objeto de un estudio que utilice un método empírico. Esto se aplica a la vez a la circulación y a la disponibilidad de libros, y a la organización de la frecuencia de las representaciones teatrales y audiovisuales. Los resultados de estos estudios sólo son interesantes para el investigador literario cuando de uno u otro modo se vinculan con la comunicación *literaria* (cf. Hintzenberg, Schmidt y Zobel, 1980; se encontrarán indicaciones bibliográficas respecto del mercado del libro en pp. 24-25). La circulación de algunos textos es un factor de difusión del conocimiento de los códigos que emplean escritores y lectores. La selección positiva o negativa de los textos por imprimir —el problema de la "canonización" y de la censura— se puede colocar bajo la rúbrica difusión, aun cuando implica también problemas de recepción. La traducción de la literatura posee una dimensión de difusión y, lo mismo que la "canonización" y la censura, atañe a la difusión del conocimiento de los códigos; nosotros podemos interesarnos en la difusión de los códigos de manera que establezcamos su valor de innovación o la fuerza con la que resisten a los demás códigos.

Como lo ha mostrado en este volumen J. Lambert, se han hecho múltiples investigaciones sobre la impresión y la circulación de los textos traducidos, pero no todas ellas trataban los problemas propios del estudio de la comunicación literaria. Seguimos queriendo saber más sobre la disponibilidad de al-

gunos textos y sobre el conocimiento de los códigos que les corresponden, tanto en el pasado como en la actualidad. Los resultados de las investigaciones empíricas sobre la difusión de los textos pueden aportarnos respuestas a las preguntas sobre la influencia y la recepción, los problemas de intertextualidad y, más generalmente, a los dilemas de interpretación.

d. *El análisis de textos que han sido recibidos como pertenecientes a la literatura por algunos sectores del público lector*

A diferencia de los que sugiere Vodička (1942, 34), la construcción de la "serie literaria" (la serie literaria de textos aceptada como literatura) sigue siendo muy problemática. La delimitación de un corpus de textos literarios sólo puede hacerse en función de las condiciones históricas, geográficas y sociales. Si el análisis de los textos recibidos como pertenecientes a la literatura por un público determinado, en un momento determinado y en una región determinada ha de producir resultados pertinentes para el estudio de la literatura, este análisis se ha de enlazar con datos referentes a los textos exteriores al corpus de la literatura en este punto determinado o también a las expectativas y al conocimiento de este público particular.

La razón por la que esto tendría que ser así se desprende de una concepción de la literatura que confiere valor a la función estética de los textos literarios. Una hipótesis sólida considera que el efecto estético de un texto es el resultado de una relación particular entre el mundo descrito en el texto y el mundo real del que los lectores tienen experiencia. El efecto estético de un texto no puede materializarse más que si hay a la vez similitud y diferencia entre estos mundos. La necesidad de la diferencia ha sido objeto de numerosos estudios de investigadores en literatura —en especial los formalistas rusos, H.R. Jauss (1970) y Jurij Lotman (1977). Pero la similitud, que asegura una base a la experiencia de la diferencia, es también importante. Los elementos que los lectores ven como anormales pertenecen a cosas que ellos consideran pertinentes. Para ser eficaz, la innovación de los medios textuales se tiene que relacionar con temas que son esenciales a la existencia de los lectores (Fokkema e Ibsch, 1988, 5-7). Esto explica la persistencia de temas tradicionales en la literatura de todas las culturas: el amor y la muerte, el individuo y la sociedad, y otras constantes antropológicas. Fue muy a propósito que en su obra *Postmodernist fiction*, Brian McHale (1987) dedicara un capítulo a "El amor y la muerte en la novela posmoderna". La sociología del conocimiento puntualizó medios de descripción para contemplar la participación de los individuos en algunas regiones del conocimiento y la pertinencia de este conocimiento para estos individuos (Berger y Luckmann, 1967).

Es una teoría de la literatura, en especial una teoría de la pertinencia de los mundos semánticos descritos por los textos literarios de una época particular y una teoría de las formas de innovación posibles a lo largo del mismo periodo, la que ha de proponer los métodos de análisis textual. Los resultados de los análisis semánticos y sintáctico-textuales de los textos contemplados como literatura se han de comparar con las regularidades de otros textos, de manera que se observe cuáles son las diferencias que podrían tener importancia desde un punto de vista literario (estético).

No es en modo alguno superfluo decir que el análisis con ayuda de computadora, como la investigación de las frecuencias de palabras, sólo puede ser útil si se vincula a un problema específico en estudios literarios y a la confirmación de una solución provisional a este problema. Si el análisis frecuencial no se relaciona con un problema de estudios literarios, con facilidad puede volverse ridículo, como Italo Calvino ha expresado en su novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979). En la práctica, esto quiere decir que hay que establecer distinciones entre el análisis lingüístico y el análisis literario, entre el concepto lingüístico del signo y el concepto literario del signo. Siguiendo a Lotman, podemos considerar el signo literario como una superposición de signos lingüísticos. El signo literario se encuentra en una serie de construcciones lingüísticamente posibles (y algunas veces imposibles en un contexto no literario), serie que, de uno u otro modo, contrasta con las construcciones escogidas por otros textos que no son aceptados como literarios. El signo literario está condicionado por un contexto particular al que se confina su eficacia, y se funda en otros signos, literarios y no literarios a la vez.

Esto explica por qué es difícil proceder a generalizaciones a propósito de los signos literarios. En efecto, se han realizado análisis de concordancia y de frecuencia (véase Bulhof, 1976), pero hasta ahora nadie ha pretendido haber aislado los signos literarios de un texto concreto. Es del todo verosímil que el viejo problema de la literaturidad (*literaturnost*) no puede resolverse en abstracto, sino únicamente en función de lectores concretos, cuya percepción de la literatura es la que ha de proporcionar la base para una teoría de los signos particulares que llevan a los lectores a designar algunos textos como literarios.

e. *Los códigos que se pueden construir para explicar la posibilidad de comprensión de textos aceptados como literatura por un público lector determinado*

Por analogía con el análisis del concepto de estructura de Matejka y Titunik (1976, 283-284), podemos preguntarnos si un código es una abstracción cien-

tífica o más bien un hecho social o psicológico. Esta pregunta ha de encontrar respuesta si queremos establecer la naturaleza empírica de los códigos. La definición de código de Lotman como "el conjunto cerrado de unidades significativas y de reglas que rigen la combinación de las mismas y que permiten la trasmisión de algunos mensajes" (Lotman, 1977, 20), nos asegura un concepto que se puede utilizar (y se utiliza) en los estudios literarios. En la definición de Lotman hay que señalar el empleo del término regla y del término conjunto cerrado (inventario), que recuerdan que los elementos portadores de sentido están estrictamente organizados y tienen un número limitado. ¿Puede tener una base empírica un sistema tan abstracto y riguroso?

Se ha defendido muchas veces que todos los lenguajes eran códigos. En realidad, la definición de Lotman está expuesta como una definición del lenguaje (que él toma en un sentido más bien amplio). No obstante, sería de desear restringir el empleo del término "lenguaje" a la comunicación humana por medio de la palabra y considerar los lenguajes como un subconjunto de todos los códigos posibles, que son sistemas de signos que sirven para la trasmisión de la información. Huelga decir que, dentro de un solo texto, pueden actuar varios códigos que utilizan el lenguaje.

Nuestro conocimiento de las lenguas nos proporciona una analogía que permite dilucidar las propiedades de los códigos. Es importante insistir en que lo que sabemos de una lengua, tal como ésta es utilizada por los hablantes y los escuchas en función de conocimientos compartidos, está presente como un *modelo abstracto* que implica reglas fijas, lo que se denomina una gramática. Este modelo abstracto es notoriamente diferente de los conocimientos que los hablantes poseen efectivamente. (Para un punto de vista escéptico sobre el papel de las reglas en el lenguaje, véase Paul Ziff [1960].) Algunos hablantes tienen un conocimiento más preciso y más extenso de la lengua que hablan que otros, sin contar las diferencias de naturaleza dialectal o sociológica entre variedades de una misma lengua. Desde un punto de vista empírico, ningún hablante tiene el mismo conocimiento de la lengua (competencia) que otro sujeto que habla la misma lengua. En suma, se puede hacer una distinción entre el saber más o menos compartido de una lengua como sistema, por una parte, y, por la otra, de la de la representación de este saber compartido por medio de un modelo abstracto de una lengua estándar. Los conocimientos que comparte en diversos grados un grupo de sujetos que habla la misma lengua son accesibles empíricamente, por encuesta directa o por el análisis de sus enunciados. El modelo abstracto que sirve para la descripción y el análisis de estos conocimientos sólo puede ser verificado y corregido indirectamente. Las simples desviaciones con respecto a la regla no están en condiciones de ponerla en peligro; muchas veces se utiliza un criterio estadístico para determinar si una regla lingüística

se ha de cambiar, aun cuando a veces no se trata únicamente de estadística sino de una decisión en función de una norma que permite condenar algunas desviaciones, de origen dialectal o extranjero, por ejemplo, y acoger otras.

Paralelamente, cuando se habla de código hay que hacer una distinción entre la descripción abstracta de un código y el código como conocimiento de un sistema significante que se utiliza con fines de comunicación en el seno de una población determinada. Este último código es empíricamente accesible, pero el modelo abstracto de un código sólo se puede verificar de manera indirecta. Aun cuando el problema de la delimitación del grupo que se vale de un código particular está resuelto —un problema comparable al problema lingüístico que consiste en distinguir una lengua propiamente dicha de sus variantes dialectales o sociales—, queda aún una diferencia entre el conocimiento que una población tiene de un código, implicando algunas ligeras variantes, y el modelo abstracto de este código. El modelo abstracto de un código está todavía más desplazado en relación con las situaciones que permiten la verificación empírica que la práctica que él pretende describir. Por muy indirecta que sea, la verificación del modelo se ha de hacer mediante un estudio de prácticas comunicativas de la población que se sirve del código por convención.

No sirve para nada construir y mantener modelos semióticos abstractos que no tienen relación alguna con la competencia que ellos pretenden describir. En consecuencia, como modelo abstracto de reglas fijas y de conjuntos cerrados, un código ha de reflejar a pesar de todo una práctica compartida que mantiene una convención. En este caso parece que la diferencia entre regla y regularidad esté motivada epistemológicamente. Mientras que los textos manifiestan regularidades, el modelo concebido para explorar y describir estas regularidades está constituido por reglas. Las regularidades se pueden percibir en el nivel del discurso; las reglas pertenecen al nivel del sistema de la lengua, como nosotros lo concebimos en teoría. Siguiendo a Eibl (1976, 78), se puede concluir que las reglas que dan cuenta de las regularidades de los textos, como los códigos que están formados por sistemas de estas reglas, son construcciones mentales y, como tales, no pueden ser objeto de observaciones en la práctica del discurso. Estas construcciones tienen una base empírica en la medida en que se describen sistemáticamente las regularidades que se han establecido por medios empíricos y explican la función semiótica de estas regularidades en la comunicación.

La fiabilidad del estudio de la literatura puede mejorar gracias a conceptos claros y a una verificación empírica. La claridad conceptual se puede obtener distinguiendo el examen de la producción y de la recepción y el de la difusión y análisis de los textos, y la investigación de los códigos que se utilizan en la comunicación literaria. La cuestión de la posible envergadura de la verifica-

ción empírica se ha de poner asimismo en claro. La investigación de los códigos, por ejemplo, se complica porque nuestra representación los códigos que actúan en la comunicación literaria es dos veces más lejana que el nivel de las regularidades que ha de garantizar su legitimación empírica. (Entre el modelo abstracto del código y las regularidades se ubica la competencia semiótica que una población comparte más o menos y que permite explicar que tantas personas se comprendan, también en la comunicación literaria.) Está claro que el modelo abstracto de un código no puede ser más que una aproximación al repertorio semántico y las reglas sintácticas que, en tanto que saber común, actúan en la comunicación literaria en un momento dado. A pesar de todo, estas aproximaciones distan mucho de ser arbitrarias.

LA FIABILIDAD DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

Como lo ha mostrado en este volumen Eva Kushner, en la investigación histórica, la certidumbre absoluta es más bien excepcional. Podemos estar seguros, por ejemplo, que *Du côté de chez Swann* se publicó por primera vez en 1913, pero esto no nos dice gran cosa sobre la significación histórica de la obra de Proust. No es sorprendente que cuanto más nos remontemos en el tiempo, menos seguros sean nuestros conocimientos. La investigación histórica se funda en gran parte en aproximaciones y el único consuelo que puede tener el historiador es el de determinar el grado de aproximación de estas aproximaciones, en otras palabras, el de establecer una certidumbre progresiva. La investigación histórica sufre de un malestar que amenaza también al debate de la interpretaciones de los textos literarios, en el sentido de que formuladas varias hipótesis diferentes (varias "explicaciones históricas" diferentes), seguimos siendo incapaces, con mayor frecuencia de lo que desearíamos, de distinguir con suficiente convicción las hipótesis endebles de las hipótesis sólidas. Carecemos lisa y llanamente de los medios para eliminar las hipótesis incongruentes. La razón de este estado de cosas tiene que ver con la tenacidad de las ideas falsas sobre lo que hay que esperar de la investigación histórica. A través de las épocas, los historiadores han estado motivados por intereses nacionalistas, positivistas, "presentistas", historicistas y muchos otros más, con frecuencia una mezcla de intereses diversos y algunas veces contradictorios.

Cuando G.G. Gervinus escribió su *Geschichte der poetischen National-Literatur des Deutschen* (1835-1845), su objetivo consistía en mostrar que existía una literatura alemana de la que los alemanes podían sentirse orgullosos; su historia de la literatura alemana motivaba culturalmente la unidad política.

Hippolyte Taine, en su *Histoire de la littérature anglaise* (1863-1864), trata de descubrir las condiciones de la génesis de la obra literaria; su método positivista se centraba en el escritor y su medio y dejaba de lado al lector, así como el problema de la evaluación. Hans Robert Jauss mostró los límites de la historiografía positivista denunciando los objetivos de la representación total, de la determinación precisa de los inicios y de los fines, y de la objetividad como ilusorios (Jauss, 1970, 218-220). La insistencia de Jauss en la estética de la recepción, es decir, en la asimilación y el tratamiento estético de los textos literarios, hizo que planteara preguntas sobre la significación histórica del punto de vista del lector hoy: "La tradición literaria es una dialéctica entre pregunta y respuesta que siempre... está motivada por una posición actual" (Jauss, 1970, 235). Jauss deplora que algunos lectores profesionales tiendan a rechazar su experiencia personal de la obra de arte (Jauss, 1977, 9, 59). Si a la manera de Uhlig (1982, 16), su camino tendría que llamarse "presentista" (¿cuál es el sentido de la obra de arte histórica para mí, aquí y ahora?), E.D. Hirsch (1967) hizo hincapié en la búsqueda "historicista" (no radical) del sentido original de la obra que el autor quiso que tuviera.

Si bien el punto de vista de Hirsch fue bien acogido en el campo de los estudios literarios y defendido por el historiador de arte E.H. Gombrich (1975, 4), es imposible decidir quién tiene razón, si el historicista o el "presentista". Como lo observó el propio Hirsch, "el objeto a interpretar no es un dato automático, sino una labor que se propone el propio intérprete" (Hirsch, 1967, 25). Parece que son valores no científicos los que caracterizan el punto de vista y el interés del historiador. En el caso de Gervinus, era el nacionalismo, y para Taine, el determinismo. Parece que a Jauss le motivó el deseo de hacer accesible a los lectores modernos la tradición literaria; Hirsch, no obstante, defiende su punto de vista recurriendo a una norma moral (Hirsch, 1967, 26), que se presenta como decisión práctica en la búsqueda de una validez para la interpretación, pero que en realidad se basa en un sentimiento de respeto por las intenciones del otro.

Estos diversos puntos de vista —y hay muchos más— han estado motivados por intereses ajenos a la esfera de la investigación científica. Hay puntos de partida, hay apriori (creencias, valores, ideologías) que condicionan la investigación, pero que no han sido objeto de verificación empírica, que no han sido ni confirmados ni refutados.

Yo no digo que sea imposible un debate entre los idealistas y los deterministas, o entre los "presentistas" y los historicistas. La polémica entre el "presentismo" y el historicismo dura desde hace algún tiempo y el resultado generalmente ha sido que uno acusa al otro de incongruencia. Los "presentistas" mantienen que estamos condicionados por lo que sabemos y que no podemos

salir de nuestra condición actual para reconocer las normas y los valores del pasado. En *Théorie littéraire, critique et histoire* (1960), René Wellek rechaza el punto de vista historicista de Erich Auerbach, que, según él, está condenado al fracaso, puesto que nunca podemos estar seguros de haber reconstruido el juicio de valor de la época, que por lo demás tiene poco interés. Los historicistas, por su lado, replican que el "presentismo" corre el riesgo de producir réplicas de nuestra condición actual a partir de documentos históricos —de erigir espejos para aprender a conocernos— mientras que el fin del historiador tendría que ser mostrar "cómo es posible pensar y sentir distinto de como lo hacemos" (Cunningham, 1960, 141). Hasta ahora, nadie ha conseguido demostrar que no se puede o que no se debe prestar interés al pasado en sí (punto de vista historicista), ni a la asimilación de las experiencias del pasado por los lectores modernos (punto de vista presentista). Este último, que hace valer que nos es im- posible reconocernos en los acontecimientos del pasado y que exploramos el pasado con nuestros medios conceptuales y lingüísticos actuales, parece razonable. Pero la invitación a hacer justicia a las culturas diferentes y distantes, sin reducirlas a nuestros modos de pensar, no lo es menos. La filosofía del historicismo se ha desarrollado también en el seno del relativismo cultural que, como el historicismo, no es un método de investigación, y aún menos una teoría, sino más bien una posición moral (que, naturalmente, puede influir al investigador en la elección de estos instrumentos y de su enfoque).

Lo que tendría que inquietarnos aquí es el dilema de la coexistencia de las diversas concepciones de investigación histórica, cada una de ellas prisionera de su discurso. Si la polémica entre el "presentismo" y el historicismo —o entre otras perspectivas incompatibles— no se puede resolver, estamos en presencia de una anomalía en el sentido de Kuhn (1970, 52), que puede exigir una solución bastante radical.

La noción de determinismo discursivo o lingüístico es un obstáculo más a la crítica entre las diversas concepciones de la investigación histórica. Tal vez no estemos en condiciones de mostrar que la vía con dominante historicista de Michel Foucault es simplemente válida o no, pero podemos anticipar que el reconocimiento implícito del determinismo discursivo por parte de Foucault contradice las exigencias de un debate científico. Esto es al menos lo que afirma entre otros Matei Calinescu (1986).

En *Les mots et les choses* (1966), Foucault distingue tres prácticas discursivas en la cultura occidental (así como una cuarta en proceso de surgimiento), que él denomina *episteme*. Una práctica discursiva limita nuestra concepción de las cosas, en particular si éstas pertenecen a otra *episteme*. Esta tendencia a adoptar el principio del determinismo lingüístico lo lleva a concluir que la "locura" es un juicio más que un hecho. Aun cuando en este caso sus argumentos

sean convincentes, su recurso al lenguaje más que a lo que éste refiere vuelve imposible criticar el empleo que él hace del mismo. ¿No nos obliga a preguntar cómo se pueden comparar o discutir las *episteme* más antiguas si en principio son inconcebibles desde el punto de vista de nuestra propia *episteme*? Calinescu afirma, así, que "el determinismo lingüístico es incapaz de producir un modelo del cambio; sólo puede contemplar estructuras o construcciones sincrónicas" (Calinescu, 1986, 243). Lo revelador es que Foucault fue abandonando progresivamente la distinción significante/significado (Wuthnow *et al.*, 1984, 140), pero esta decisión nos impide poder debatir un discurso en los términos de otro discurso; en último término, nos priva incluso de los medios de criticar, confirmar o refutar las opiniones de Foucault.

Un argumento de la misma naturaleza se puede sostener contra la escuela de historiografía que se agrupa bajo la bandera del narrativismo. Sólo su nombre ya da fe de un vínculo entre el estudio de la historia y la teoría literaria, que no deja de evocar el vínculo que relacionaba el estudio de la literatura con la lingüística en los años sesenta. En esta época, bajo la influencia de Roman Jakobson y de Noam Chomsky, la lingüística se consideraba la disciplina que podía aportar un modelo a los estudios literarios. El estructuralismo y la gramática generativa-transformacional servía de inspiración al análisis poético así como a otras investigaciones en narratología; nos limitaremos a citar los nombres más conocidos: Jakobson y Lévi-Strauss, 1962; Todorov, 1969. A partir de que los investigadores literarios renegaron de esta filiación y se concentraron en las cuestiones de la representación semiótica, en especial en la referencia y el contexto, sus trabajos presentaron interés para los teóricos del estudio de la historia. Hayden White (1973, 1978, 1984) y Dominique LaCapra (1983) reconocen los avances de la teoría literaria en parte por la importancia de las cuestiones epistemológicas en teoría literaria.

En cambio, entre los historiadores, el efecto de lo narrativo tiene interpretaciones diferentes. Cuando analiza la diferencia entre la historiografía y la literatura, Hayden White sigue distinguiendo los acontecimientos "reales" de los acontecimientos "imaginarios" —con entrecomillados significativos. Cuando los acontecimientos "reales" se codifican (según la expresión de White) en un relato, el lector puede ver "un referente secundario, que difiere por su naturaleza de los acontecimientos que constituyen el referente primario, a saber, las 'estructuras narrativas' de los diversos géneros narrativos explotados que se utilizan en una cultura determinada" (White, 1984, 20). Parece que es en la codificación de los acontecimientos donde se impone el peso de la elección narrativa. La atribución de significaciones, que corresponden a la elección de una estructura narrativa concreta, no se desprende, según White, de los acontecimientos o del encadenamiento de éstos. "Porque ningún acontecimiento ni

sucesión de acontecimientos dados es intrínsecamente 'trágico','cómico' o 'grotesco'" (*ibid.*; también White, 1978, 84). Aun cuando el acento en la última cita parece expresar una cuestión de principio y se deje un margen a la interpretación de que algunas series de acontecimientos se prestarían mejor a un tratamiento trágico (o cómico o grotesco) que otras,[2] hay aquí una noción fundamental de libertad, que ha hecho que los partidarios de la función narrativa en historiografía sean vulnerables a la crítica que les reprocha que consideren que el género narrativo y su aplicación a los acontecimientos sean fundamentalmente arbitrarios. En esta ocasión, Hayden White no plantea la cuestión de la correspondencia entre las primeras descripciones de los acontecimientos por los testigos contemporáneos y las representaciones más tardías, entre las motivaciones que animan a los actores que han participado en los acontecimientos y las explicaciones ulteriores del historiador.

F.R. Ankersmit ha disminuido todavía más la relación entre la *narratio* y el encadenamiento de los acontecimientos. Aun cuando él considera que los relatos descriptivos individuales pueden ser verdaderos o falsos en el sentido de una correspondencia, cualquier otro concepto más general por medio del que los historiadores dan una forma a sus relatos, como "estados", "religiones" y "revoluciones", difiere, según él, de las nociones que utilizamos todos los días y no refiere a nada real. Ankersmit afirma que "el pasado se manifiesta por medio de entidades que no forman parte y que no remiten incluso a los fenómenos reales o a los aspectos de estos fenómenos" (Ankersmit, 1983, 87; cf. McCullagh, 1984, 398).

La influencia conjunta de Bajtin y de Derrida es notoria en la obra de LaCapra: *Rethinking intellectual history*, en la que su autor se propone ver una relación dialógica entre el pasado y la exploración de las diferentes posibilidades del pasado. Según LaCapra, "el pasado no es simplemente una historia que se haya de contar, sino un proceso vinculado al tiempo narrativo de cada historiador concreto. En una palabra, los historiadores están involucrados en un doble esfuerzo de comprensión de lo que algo quería decir en su época y lo que puede significar hoy para nosotros. Las dimensiones más interesantes y hasta turbadoras de la interpretación están en el margen, donde ambas significaciones no están simplemente desunidas una de la otra, puesto que es en este lugar liminar donde el diálogo del historiador con el pasado se interioriza" (LaCapra, 1983, 18). Está claro que las preferencias de LaCapra están en ese punto en el que el diálogo empieza a ser interior —haciéndolo accesible a la crítica de los demás

[2] En *Tropics of discourse*, Hayden White escribe: "No imagino que alguien pueda aceptar la puesta en relato de la vida del presidente Kennedy en forma de comedia, pero nos podemos preguntar si se ha de presentar como un drama, una tragedia o una sátira" (White, 1978, 84).

investigadores. Esto debería ser una advertencia para aquellos que se interesan ante todo por las vías científicas. Pero LaCapra no se interesa por la crítica científica. Él considera que su trabajo es "una entrevista con el pasado por mediación de sus textos significativos" (1983, 21). El propio LaCapra habla, sin lograr evitarlo, del riesgo del "imperialismo del texto" y hasta sugiere con algunas reservas que se trate el Holocausto como un "texto" (1983, 19-20). En esto ha dejado muy atrás la distinción tradicional entre *res gestae* (los acontecimientos) e *historia rerum gestarum* (el relato de los acontecimientos), que mantiene Claus Uhlig (1982 y 1985) y que matizan en grados diversos Hayden White y F.R. Ankersmit.

Si bien estas cuestiones, parcialmente engendradas por la teoría literaria, se relacionan con un debate entre historiadores en general, se aplican ciertamente también a la historia literaria. Tanto para Hayden White como para Ankersmit, la fecha de la publicación de *Du côté de chez Swann* sería un acontecimiento real. La historia de Proust, como avatar del simbolismo o como héroe del modernismo, resultaría sin embargo de la elección de una estructura narrativa (White) o de una construcción impuesta sobre el pasado (Ankersmit). Pero como lo ha indicado McCullagh (1984, 400), la selección y el empleo de esta estructura o de esta construcción "no se 'proyecta[n] sobre el pasado' sin tener en cuenta las pruebas". En efecto, en lo que atañe al papel de Proust en la historia literaria, Elrud Ibsch (Fokkema e Ibsch, 1988, 169-171) ha aportado argumentos en favor de la construcción modernista y contra la interpretación simbolista. Claro está que se pueden exponer los argumentos contrarios, pero en nuestra empresa racional que trata de poner a punto los medios para criticar las diversas construcciones de la historia literaria, podemos esperar que la proliferación de los relatos sobre la obra de Proust será frenada por los investigadores, que encontrarán en algunos de estos relatos más méritos que en otros, es decir, que juzgarán que algunos están más de acuerdo con lo que sabemos de Proust —en los dos sentidos de una correspondencia y de una coherencia.

En la evaluación crítica de las construcciones históricas, hemos de distinguir la construcción histórica del acontecimiento con el que se relaciona. Naturalmente, igual que la construcción histórica, el acontecimiento puede estar formado en todo o en parte por materiales lingüísticos —ficción, documentos relacionados con la recepción, correspodencia—, pero esto no impide contemplar que los materiales históricos sean de otro orden diferente a la construcción del historiador. Esta distinción permite que el historiador vea en los materiales históricos aquello con lo que él o ella se relaciona en su búsqueda de argumentos favorables a la estructura narrativa elegida. Aun cuando nosotros reconozcamos aquí que los materiales históricos (los acontecimientos) puedan ser en gran parte o totalmente textuales, tendríamos que recordar que el objeto de la

historia literaria podría muy bien ser la comunicación literaria (más que los textos literarios), lo cual implica los *res gestae* de los seres humanos vivos. Esto nos da una razón más para rechazar el imperialismo textual característico de los trabajos de historia que atribuyen un papel excesivo a la *narratio* y a los textos.

El determinismo discursivo y el narrativismo en su forma extrema nos privan de los medios para criticar el discurso y el relato que se haya utilizado. Y si la crítica ya no fuera posible, nuestra empresa científica habría terminado: ante la escucha del discurso de los otros, habría solamente la opción de quedar fascinados o de hacer oídos sordos, sin poder discutir ni evaluar en ningún caso lo que dicen. La crítica científica, no obstante, trata de mantener un debate continuo que apunta a un consenso basándose en explicaciones coherentes en función de una experiencia compartida. Examinemos ahora las posibilidades de una perspectiva que haría de la historia literaria una cuestión que invitaría a discutir por qué algunas explicaciones serían consideradas superiores a otras.

En primer lugar, hay que destacar que tenemos los medios para criticar el discurso del historiador. Algunos de estos medios forman parte integrante de la lengua que utilizamos. Como no hay ninguna simetría entre las palabras y los conceptos o las cosas a las que se refieren, o en términos lingüísticos, vista la existencia de sinónimos, cuasi-sinónimos, de hipónimos y de hiperónimos, se pueden discutir los significados como entidades aparte. También existen, por supuesto, medios semióticos no lingüísticos que permiten expresar una reacción crítica a un discurso particular (como la risa, una bofetada o la indiferencia).

En segundo lugar, la crítica del discurso del historiador puede basarse en que todo lenguaje se caracteriza por la simplificación: por medio de un número finito de palabras y de reglas de sintaxis, podemos hablar de una infinidad de cosas. Naturalmente, algunas diferencias y algunos matices se pierden en el camino, como lo han observado filósofos tan ajenos uno al otro como Henri Bergson (1889) y Jacques Derrida (1968), pero, en principio, este problema es insoluble. Encontramos consuelo en los giros ricos y variados de la poesía y en la proposición filosófica de diferir la atribución de sentido, pero hemos de aceptar el efecto de nivelación del lenguaje si queremos comunicar de una u otra manera porque nunca estaremos en condiciones de inventar y de utilizar palabras para cada cosa concreta, cada sensación distinta y cada acontecimiento diferente.

Aceptar la función de nivelación del lenguaje significa que se acepte la posibilidad de concebir nuevas palabras o términos que tienen la misma función de nivelación y que pueden servir de modelos para que nuestros materiales históricos abigarrados sean utilizables. En suma, la propia naturaleza del lenguaje

nos asegura los medios para inaugurar un metalenguaje y justificarlo. El metalenguaje que vamos a concebir puede ayudarnos a solventar la polémica sobre qué se ha de considerar un hecho en historia literaria o un acontecimiento o un cambio o una continuidad. Un metalenguaje permite definir y da la posibilidad de distinguir al sujeto del objeto, el análisis de la interpretación y la comprensión hermenéutica de la investigación empírica.

Un metalenguaje puede servir de piedra de toque en estudios literarios. Si la posibilidad de construir un metalenguaje se acepta, de ello se deduce que también se suscribe la separación del sujeto y del objeto y las nociones de falseabilidad y crítica científica. Si se rechaza la posibilidad de un metalenguaje, como lo hace Derrida (Kearney, 1984, 125) o, a continuación de Derrida, LaCapra (1983, 76), la oposición del sujeto y del objeto, así como la noción de crítica científica llegan a ser simultáneamente imposibles. El autor de este capítulo cree que la construcción de un metalenguaje no sólo es útil, sino inevitable. En realidad, no hay nada de especial en la construcción de un metalenguaje. La concepción y el aprendizaje de un metalenguaje no son muy diferentes del aprendizaje de una lengua extranjera, en pleno conocimiento de sus reglas. La expansión de nuestros conocimientos depende tanto del aprendizaje de la lengua como del aprendizaje de las ocasiones en las cuales emplearla y de la manera de valerse de ella, lo cual equivale al aprendizaje de reglas metalingüísticas.

Uno de los más importantes historiadores que ha puesto en acción la concepción de un metalenguaje, y por esto ha superado la aporía del determinismo lingüístico, es Reinhart Koselleck. Él ha destacado que la *geisteswissenschaftliche Methode* o comprensión hermenéutica de Dilthey se basa en último término en la idea de una naturaleza humana continua que, en principio, es en todas partes y siempre la misma ("Una teoría de las ciencias del espíritu de este tipo se funda en última instancia en una naturaleza humana fundamentalmente invariable", Koselleck, 1979, 177). La idea de una fusión de horizontes a pesar de las diferencias temporales no es propicia a la descripción y a la explicación del cambio.

Como historiador, Koselleck está obligado a abandonar la hermenéutica a cambio de un enfoque analítico guiado por instrumentos conceptuales cuidadosamente escogidos. El historiador, según Koselleck (y su argumento se aplica al historiador de la literatura igualmente), tiene que interrogar sus fuentes para descubrir las relaciones exteriores a cada fuente individual (Koselleck, 1979, 205).

Parece el eco de Nietzsche, que hemos citado más arriba a propósito de las "leyes de la naturaleza", de las que dice que están en nosotros: las nociones del tiempo y de espacio, la sucesión y el número. Tendríamos que estar conscien-

tes de que estas nociones sirven de instrumentos de análisis, cuyas propiedades no se deberían confundir con las observaciones que permiten realizar. En otras palabras, estas concepciones que sirven de instrumentos de análisis se pueden afinar y agudizar o, si no funcionan, abandonarlas. No obstante, no están controladas de la misma manera que se puede verificar las observaciones que producen mediante un análisis repetido. Si bien se insiste en que también se ponga a prueba la calidad de los instrumentos de análisis, de todas maneras es imposible hacerlo al mismo tiempo que uno se asegura de la validez de las observaciones realizadas. La verificación de las observaciones se ha de hacer con ayuda de los mismos instrumentos, mientras que el control de los instrumentos de análisis necesita la aplicación de instrumentos diferentes a los propios datos.

La idea de que en la investigación histórica no se puede verificar el método analítico y los resultados de este método al mismo tiempo se deja con frecuencia de lado, lo cual ha dado origen al malentendido de que en las grandes cuestiones de la investigación histórica no es posible verificación alguna y punto. Vamos a ilustrar esta importante cuestión en su relación con el problema de la periodización y la distinción de las corrientes literarias o los códigos de grupos en historia literaria.

Las diversas divisiones de la historia literaria parece que derivan de una combinación de dos factores, establecido cada uno de ellos con un grado de libertad considerable, a saber, las interpretaciones variables de textos y de acontecimientos ambiguos, por una parte, y, por la otra, la libertad relativa en la concepción de las construcciones mentales en un terreno en que la verificación empírica es complicada, cuando no imposible. En efecto, ni los textos literarios propiamente dichos, ni los acontecimientos de la vida literaria proporcionan base sólida para la verificación de la construcción de las corrientes o de los códigos de grupo en la historia literaria.

Pese a todo, sobre la concepción de las corrientes o códigos de grupos literarios pesan constricciones. Como hemos defendido a propósito de Proust, la construcción de estos códigos no es arbitraria y en general se basa en argumentos que se pueden relacionar con teorías que han sido corroboradas en la investigación no histórica, y con hechos que se pueden reconocer por medio de estas teorías.[3] Lo mismo que Reinhart Koselleck, nosotros creemos que cualquier construcción es posible y que hay varios argumentos que pueden apoyarla, pero no aceptamos la idea de que cualquier argumento pueda apoyar a cualquier

[3] El problema de saber si estos hechos se pueden denominar empíricos se reduce a una cuestión de definición que es menos importante que la que se refiere a la certidumbre de nuestras observaciones históricas. Puede ser que vacilemos en dar el nombre de "hecho empírico" a la invención de la imprenta en Europa en el siglo xv, pero podemos estar seguros de que se inventó por esa época.

construcción. O como dice Koselleck (1978, 374): "Se puede justificar cualquier cosa, pero no con cualquier argumento." La razón de ello es, naturalmente, que el comportamiento humano y la organización de la sociedad resisten a lo arbitrario extremo cuando se ponen en relación las motivaciones y las expectativas. Paralelamente, la construcción del pasado ha de respetar algunas reglas para que valga la pena, es decir, producir un saber que se pueda discutir y trasmitir. Y una de estas reglas separa la evaluación de nuestras gestiones de la verificación de las observaciones que emanan de estas gestiones.

Nuestro método preferido y la elección que hacemos de instrumentos analíticos pueden estar dictados por un interés o una hipótesis particular y encontrar confirmación en todo tipo de teorías. Los historiadores literarios que se inclinan por las diversas corrientes literarias del siglo xx pueden justificar su trabajo refiriéndose a las teorías referentes a la innovación recurrente de los procedimientos artísticos, motivada por la necesidad de asegurar una comunicación eficaz (Victor Šhklovsky, confirmado más tarde por el psicólogo D.E. Berlyne), en relación con la sucesión de los sistemas literarios (Yuri Tinianov) y a la estratificación de las colectividades semióticas (Jan Mukařovský, Felix Vodička). No obstante, las construcciones que exponen los historiadores literarios también estarán influidas por ideas vagas sobre lo que se debería considerar pertinente en historia moderna, y la idea de pertinencia también se puede deducir de nociones todavía más vagas sobre el destino humano o una organización utópica de la sociedad. Todas estas teorías y estas suposiciones forman conjuntamente el marco de nuestra investigación histórica que, por supuesto, se puede poner en tela de juicio por diversas razones.

Una manera de criticar el intento que hace un historiador de presentar una descripción (y hasta una explicación) de la literatura del siglo xx consistiría en refutar las teorías y las hipótesis que formaron su concepción de la historia literaria y que guiaron el descubrimiento y la interpretación de las fuentes. Claro está que la crítica también puede contemplar las creencias implícitas o las posiciones ideológicas que determinan parcialmente nuestra perspectiva histórica.

Otro medio de criticar una descripción determinada de la historia literaria moderna consistiría en aceptar por un tiempo las teorías y las hipótesis, las concepciones y las posiciones ideológicas sobre las que se basan y aplicar los instrumentos analíticos que se utilizan en la descripción para tratar de invalidarla. A través del mismo marco de referencia y de los mismos métodos, se puede verificar el descubrimiento y la interpretación de los hechos que se presentan en la descripción de que se trate.

No obstante, sería lógicamente indefendible criticar las hipótesis, las teorías y las creencias subyacentes en la perspectiva histórica y en el descubrimiento y la interpretación de los hechos históricos al mismo tiempo, como si

éstos estuvieran parcialmente determinados por aquéllas. La crítica, ya sea de la perspectiva histórica, ya sea del descubrimiento y de la interpretación de las fuentes, ya sea también la crítica sucesiva de ambas, sería pertinente y, *en principio*, esta crítica es posible también para épocas anteriores al siglo XX.

En lo sucesivo, parece que las descripciones históricas pueden ser en parte objeto de una confirmación. La posibilidad de verificación aumenta de manera apreciable si los propios historiadores tienen en cuenta la composición de su marco de referencia, incluidas tanto las teorías, más explícitas, como las creencias, más vagas, y si indican cuáles son los elementos de su perspectiva que se pueden controlar y por qué medios. Existirá siempre una diferencia importante entre lo explícito de las teorías y lo implícito de las creencias, a la que se agrega la diferencia que es necesario establecer entre las teorías explícitas, los conceptos explicatorios y los instrumentos de análisis, por un parte, y por la otra, los resultados de la investigación.

Otro ejemplo nos permitirá aclarar el estatuto de las abstracciones conceptuales por medio de las que trabajamos. En historiografía, las nociones de coincidencia y de causalidad son de importancia capital. En su ensayo *El hecho literario* (1924), Yuri Tinianov explica la sucesión de los sistemas literarios y en especial cómo nuevos principios constructivos toman el lugar de antiguos que han llegado a ser familiares. El nuevo principio constructivo "se presenta a sí mismo en función de resultados 'accesorios' y de desviaciones 'accesorias', de errores" (Tinianov, 1924, 413). Por supuesto que la "coincidencia" no es la mejor explicación histórica, pero probablemente sea erróneo descartarla por completo como explicación. Koselleck (1979, 175) ha indicado que la exclusión de todas las formas de coincidencia sería una construcción demasiado pesada para las tentativas de explicación del historiador. El acontecimiento único, al que se puede llamar único porque está anclado en un lugar y en un tiempo determinados, pertenece a la clase de acontecimientos posibles que se hubieran podido desarrollar en el contexto en cuestión. Las explicaciones históricas siempre se relacionan con los aspectos generales y observados con frecuencia de acontecimientos pasados que fueron, propiamente hablando, únicos. Otros aspectos de estos acontecimientos pueden tener un carácter particular o accesorio y se pueden desechar. Si se eliminara la coincidencia del vocabulario del historiador, la posibilidad de dedicarse a los aspectos más generales asimismo desaparecería. La aceptación de las nociones de coincidencia y de "particularidad" invita a considerar la causalidad en función de aspectos más generales.

Este argumento, que se inspira ampliamente en Koselleck, también se puede aplicar a las relaciones entre los textos individuales y es de importancia capital cuando se trata de la corroboración o de la refutación de las explicaciones

que ofrece un historiador de la literatura. Parece que una observación general, como la "similitud", depende de cualidades que se atribuyen a los textos que en su marco histórico son únicos. En general, la atribución de estas cualidades no es totalmente arbitraria sino que se apoya en argumentos. Las observaciones generales que tienen que ver con textos particulares pueden servir de conceptos, con los que los historiadores de la literatura llenan su universo hasta donde sus colegas se lo permiten. En efecto, nociones como la similitud o la causalidad dependen mucho de un acuerdo general.

Cuando hablamos del pasado, el consenso de los investigadores y, en menor grado, la coherencia de las explicaciones teóricas son formas importantes de legitimación. Además, la historiografía no descarta la legitimación por acuerdo con los hechos. No obstante, en general, los acontecimientos o hechos históricos son difíciles de delimitar con certeza, salvo en el caso trivial de la fecha de publicación de un libro o, algo menos trivial, de la invención de la prensa de impresión, de la fundación de las editoriales, de la creación de revistas, de la publicación de manifiestos, del nacimiento de la crítica literaria, del surgimiento del verso libre. En efecto, la regla por la cual se define a los hechos en virtud de una concepción teórica de lo que pueden ser los hechos también se aplica en investigación histórica. Teorías literarias diferentes producen hechos literarios diferentes. La pertenencia de un texto a un género particular es un hecho significativo para E.D. Hirsch (1967, 68-126) y Alastair Fowler (1982, 22), pero no lo es para Croce (1964, 449). No viene a cuento una polémica sobre qué es un hecho en historia de la literatura si antes no hay un acuerdo sobre la teoría que permitiría zanjar la cuestión.

El debate sobre qué perspectiva teórica hay que adoptar es sumamente complicado y depende de un cierto número de variables, como el problema particular que despertó el interés del historiador. Algunas teorías que explican la comunicación literaria se basan en teorías establecidas en el terreno del comportamiento humano o de la comunicación en general. Una teoría sobre la comunicación literaria que se basara en teorías válidas en las ciencias sociales sería preferible, por supuesto, a una teoría carente de estos recursos (cf. Rusch, 1987, 443). No obstante, aquí conviene plantearse la pregunta: ¿ha de tener en cuenta una teoría sobre la *historia* de la comunicación literaria los descubrimientos de las investigaciones modernas en ciencias sociales? ¿No han cambiado con el tiempo los seres humanos? ¿Es la racionalidad de hoy la de las épocas pasadas?

Karl Eibl ha analizado este problema y le da una solución plausible en la que él introduce la noción de "racionalidad ajena" (Eibl, 1976). No hay ninguna razón para dar por supuesto que nuestras ideas sobre el comportamiento humano sean las mismas que predominaban en el Renacimiento o en la Edad Media.

Sin embargo, como racionalista, Karl Eibl parte del supuesto de que, cuando el ser humano tiene que resolver un problema, basa su expectativa en las regularidades observadas en el pasado. Las hipótesis sobre las regularidades (*Regelmässigkeitsannahmen*) que las personas se construyen pueden evolucionar con el tiempo. A decir verdad, el hecho de que las regularidades del comportamiento evolucionan pertenece a nuestra experiencia y se ha convertido en una idea trivial, lo cual nos permite buscar las diferencias en la racionalidad de colectividades de otra cultura o de una época diferente. En este contexto, Eibl establece la distinción entre la explicación y la comprensión: "La explicación (*erklären*) es la relación establecida entre los 'hechos' por medio de nuestras hipótesis sobre las regularidades. La comprensión (*verstehen*) es la reconstrucción de las relaciones que alguien más establece o estableció entre los 'hechos' por medio de sus hipótesis sobre las regularidades a fin de resolver un problema" (Eibl, 1976, 60). La racionalidad de alguien más reconstruida por nosotros puede someterse a un examen más apremiante de nuestra parte a fin de explicar dónde y por qué la racionalidad del otro difiere de la nuestra.[4]

Esta vía es particularmente importante en la presentación de la investigación histórica, que no se puede reducir, por supuesto, a la selección de una estructura narrativa cualquiera, como lo propone Hayden White. La vía de Eibl nos permite tener plenamente en cuenta la descripción y la explicación de los acontecimientos hechas por los testigos contemporáneos de estos acontecimientos. Muestra que se pueden examinar los ajustes de cuentas históricos antiguos sin obstaculizaciones tropológicas o narratológicas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Debido a la aporía que proviene de las diversas variantes del determinismo lingüístico, hemos aportado argumentos en favor de la noción de metalenguaje, de la definición de términos y de conceptos, y de la división de nuestros argumentos en hipótesis verificables y en proposiciones provisionalmente fuera del alcance de la crítica (lo cual las priva de un carácter científico). La verificación intersubjetiva e interdisciplinaria tendría que estar bien acogida siempre. El escepticismo con respecto a la posibilidad de no encontrar nunca la "verdad" no tendría que impedirnos buscar hipótesis y explicaciones válidas, sea cual sea el grado de incertidumbre que posean.

[4] Para un análisis detallado de la relación entre explicación y comprensión, véase Ibsch y Schram, 1987.

Hemos reivindicado también la distinción entre el sujeto que analiza y el objeto analizado. Ésta es la cuestión más compleja que existe en el campo de las letras y de las ciencias humanas en particular. Tal vez tendríamos que pensar en dividir al sujeto en un componente social, que trata de compartir sus percepciones con otros sujetos del conocimiento, y en un componente personal que sólo asimila las experiencias y las impresiones que convienen a su psique. En nuestra época, ha sido frecuente la exposición de estas divisiones del sujeto; la división en consciente y subconsciente que Freud sugirió es probablemente el intento más famoso de explicación del comportamiento humano. No cabe duda de que estas divisiones son útiles cuando se trata de circunscribir el terreno que se aborda.

Aun cuando exista un fuerte interés subjetivo en el trabajo del historiador de la literatura, parece que todavía es más fuerte aquél en la crítica literaria y en la enseñanza de la literatura. En cierta medida, la crítica racional de estas subdisciplinas es posible, en especial cuando esta crítica se dirige a la relación interna entre las normas y los juicios de valor, los juicios de valor y el análisis de los textos y de las situaciones. El papel que desempeña el conocimiento de los textos literarios y de la comunicación literaria en la crítica y en la enseñanza —cuando aquél se expone de manera que se pueda aislar de los juicios de valor y de los objetivos educativos— puede ser, por supuesto, objeto de una verificación. Los juicios de valor o los objetivos educativos escapan a la confirmación científica, aun cuando puedan ser objeto de una crítica racional. A este respecto, nos remitimos al capítulo sobre la evaluación.

Es indudable que se pueden superar las aporías que en la actualidad constriñen el desarrollo ulterior de nuestra disciplina. Para encontrar un solución viable a las diversas preguntas que nos hemos planteado aquí, habrá que establecer distinciones claras, entre las que la separación del sujeto y del objeto y la construcción de un metalenguaje tienen una importancia capital.

DOCUMENTO

Escribir la historia. El ejemplo de la "historia comparada de las literaturas de lenguas europeas": principios y organización

JEAN WEISGERBER

Lanzada en 1967 por la Asociación Internacional de Literatura Comparada, la *Histoire comparée*, de la que hasta ahora se han publicado ocho volúmenes: *Expressionism as an international literary phenomenon*, 1973; *The symbolist movement in the literature of European languages*, 1982, 1984; *Le tournant du siècle des Lumières (1760-1820) (Les genres en vers)*, 1982; *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, 2 vols., 1986; *L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)*, se presenta como una visión de conjunto. En una treintena de tomos de 600 a 700 páginas cada uno de ellos, redactados en francés o en inglés, esta obra se propone volver a trazar las transformaciones capitales que han sufrido las literaturas de lenguas europeas desde finales de la Edad Media hasta el siglo XX. Esta síntesis pretende ser tanto detallada como vasta y se basa en el análisis minucioso de un máximo de datos. No es por esta razón ni manual que se atenga a grandes lineamientos ni monografía o investigación puntual. Las colaboraciones se caracterizan por una información enciclopédica y los temas que se abordan por la generalidad. Limitado a las literaturas de lenguas europeas, el campo de investigación de la obra abarca los textos escritos en estas lenguas por africanos y asiáticos. El proyecto rechaza cualquier eurocentrismo, pero se atiene a las tradiciones europeas como campo de competencia específica.

El cuestionamiento

Hay que destacar el carácter esencialmente problemático de la empresa, que es la primera tentativa de este género en materia de historiografía comparada, colectiva e internacional a la vez, interdisciplinaria en su gestión y que procede por cuestionamiento. Interrogándose sin tregua sobre sus métodos y sus modalidades de aplicación, la *Histoire comparée* formula respuestas que, a su vez, suscitan nuevas preguntas: forja inductivamente, así, la cadena del saber.

Los volúmenes de esta obra indican claramente cuáles son sus opciones teóricas y metodológicas y mediante la selección de interpretaciones invitan al diálogo, sirviendo así de trampolín para investigaciones futuras y alentando en el lector el espíritu crítico y la interrogación, sea cual sea el resultado.

El comparativismo frente a las historias de las literaturas nacionales

Henry Remak, en el "Prefacio" a la colección, define las ideas directrices de ésta, empezando por su internacionalidad:

> Las historias literarias propias de los pueblos, de las naciones o de las lenguas se han de completar con investigaciones tendientes a ordenar los fenómenos relacionados entre sí o comparables dentro de una perspectiva internacional.

El hecho es que las historias literarias llamadas nacionales se distinguen tradicionalmente por su doble fraccionamiento o parcelación: en su alcance o su objeto y en su organización. Dedicadas únicamente a las letras alemanas, francesas o suizas, por ejemplo, en virtud de un criterio (político)-lingüístico, separan a éstas del conjunto que constituye la literatura universal. Esta visión singularizadora, atomizadora, el comparativismo la sustituye por su óptica totalizadora: restituye el contexto en el que se inscriben los objetos aislados, apunta a un saber que trascienda la disparidad de las lenguas, de los estados y de las naciones, y satisface así la aspiración de la ciencia a la universalidad y la unidad.

Esta fragmentación se vuelve a encontrar en la composición de las historias nacionales, cuando la exposición toma la forma —como a menudo es el caso— de una yuxtaposición de monografías distintas sobre la vida y la obra de individuos, reunidas bajo la etiqueta de una época, de una corriente, de un género. Una buena historia de la literatura alemana, bajo la rúbrica del lirismo expresionista, puede pasar revista a las figuras de Else Lasker-Schüler, de Ernst Stadler, de Georg Heym... En cambio, en *Expressionism as an international literary phenomenon* (*Histoire comparée*, vol. I), sólo se mencionará uno u otro aspecto de estos mismos escritores para apoyar desarrollos sintéticos, como: ¿es el expresionismo un estilo o una visión del mundo?, o: esquema del segundo plano filosófico del movimiento, panorama de las influencias extranjeras en Alemania, relaciones con las bellas artes. Así, la serie tiende a cortar el bloque del corpus literario, no según las historias individuales de los autores, sino según los acercamientos que se puede llevar a cabo entre los textos y, en general, según los elementos comparables, lo sean a consecuencia de influencias o de afinidades estéticas, formales, temáticas, filosóficas, sociológi-

cas, etc. Al negarse a aislar tanto a los hombres como a las lenguas, la obra hace justicia a las similitudes y disimilitudes entre ellos, a los contactos que mantuvieron en la realidad, de la que reconstruye una dimensión esencial: la comunicación de las partes, su encadenamiento y hasta su continuidad.

Ésta es la razón de que complete el discurso de las historias literarias nacionales más que sustituirlo. Las dos perspectivas se enriquecen mutuamente. Como es el material de la literatura, el lenguaje condiciona la historia de ésta: sería absurdo negar su diversidad. La *Histoire comparée*, por lo tanto, es plenamente solidaria de los planteamientos de tipo "nacional", a los que recurre constantemente con fines documentales, sobre todo en campos todavía mal desbrozados. La comprensión del todo es indisociable por lo tanto de la de sus partes: el comparativismo global al que aspira todo el proyecto parte del supuesto de un conocimiento profundo de las tradiciones particulares.

Internacionalismo y trabajo de equipo

El que la perspectiva de conjunto sea internacional no significa que los colaboradores tengan que abstraerse de sus orígenes, de su educación, de su medio. Sólo se les pide que tomen distancia de sus hábitos mentales, de los esquemas locales trasmitidos por herencia, indiscutidos, constrictivos, y, sobre todo, que relativicen las prerrogativas que cada quien reconoce, a menudo inconscientemente, a una (o dos o tres) literatura(s), a expensas de las que tienen menor difusión, por ejemplo, así como las nociones de las que cada quien hace uso en sus investigaciones. Como la de "realismo mágico", difundida en Alemania, en Italia, en Flandes, en América Latina, pero casi desconocida en París o en Londres. En este orden de ideas, el internacionalismo remite a una ampliación del horizonte intelectual y a un incremento o perfeccionamiento de la panoplia crítica, es decir, de un esfuerzo individual real facilitado por el trabajo en grupo:

> [...] como ningún investigador, por así decirlo, está en condiciones de abarcar por sí solo la totalidad de los hechos, es deseable que en lo sucesivo se recurra a equipos sólidamente organizados y cuyos colaboradores sean de nacionalidades diferentes (Prefacio).

Más que de una simple suma de individuos, se trata de establecer previamente un consenso real sobre los objetivos que se persiguen y los medios que se requieren para alcanzarlos. Se trata de romper, por lo tanto, con el individualismo que tanto tiempo ha reinado en el campo de las investigaciones literarias en favor de una filosofía de diálogo. Todos los proyectos de la *Histoire comparée* se han desarrollado por aproximaciones sucesivas, a lo largo de coloquios y de discusiones preparatorias, a base de cuestionarios y de encuestas, para por último concretarse en un plan lo más "abierto" posible, hipótesis de trabajo común, susceptible de modificaciones y correcciones. Importantes publicaciones en *Neohelicon*, *Synthesis*, la *Revue de l'Université de Bruxelles*, en series como *Cahiers d'histoire littéraire comparée* o las *Utrecht Publications in General and Comparative Literature*, dan fe de este inmenso trabajo subyacente. Destinadas entre otras cosas a poner a prueba ideas nuevas, estas publicaciones han contribuido enormemente a la extensión de nuestra disciplina.

Es evidente que la dificultad mayor consiste en estructurar un plan coherente, que abarque una veintena de literaturas y que sea considerado procedente y practicable por un amplio grupo internacional de expertos. Parece que se perfilan dos opciones fundamentales: dividir el proyecto en función de los temas, con lo cual se corre el riesgo de volver a caer en un atomismo parecido al de las historias nacionales, o bien partir de encuestas puntuales sobre cada una de las literaturas nacionales que se contemplan para después agrupar desde un punto de vista comparatista las informaciones recibidas mediante un delicado trabajo de reescritura. En la práctica, se combinan con frecuencia ambos métodos; los conjuntos temáticos exigen ser remplazados por síntesis y enlaces transnacionales, pero esto no impide en modo alguno, sino al contrario, que se deje traslucir los materiales de orígenes nacionales.

La práctica de la historia y de la crítica literarias demuestra suficientemente que, tanto en estos terrenos como en otros, no hay panacea universal. En la actualidad, es una trivialidad afirmar la dependencia de cualquier investigación respecto de la personalidad del investigador y de los métodos que se utilizan. También los colectivos, que desempeñan un papel preponderante en la mayor parte de las ciencias y de los que requiere el "pensamiento plural" del comparativismo, nos enfrentan a una cuestión capital, la de la interdisciplinariedad y, en especial, la del pluralismo metodológico.

Pluralismo. ¿Complementariedad?

La noción de "polisistema" que propone Itamar Even-Zohar resume felizmente las teorías de todo tipo que se han sucedido desde la segunda guerra mundial para definir la literatura. Ésta sería, *grosso modo*, un conjunto polimorfo, formado por sistemas vinculados y coordinados para constituir una unidad compleja y variable. Si bien de esta manera se entrevé la unidad del corpus literario, ésta no deja de ser ideal ya que hay que saber mejor cómo se articulan

todos estos sistemas. Paralelamente, no siempre se sabe tampoco cómo armonizar los instrumentos que permiten la captación de estos sistemas. En ambos casos, estamos obligados a contentarnos —provisionalmente— con soluciones parciales en relación con cada una de las búsquedas. Así pues, nuestros estudios siguen siendo multidisciplinarios.

Pero qué hacer si la yuxtaposición lleva a la contradicción; si en la misma obra coexisten técnicas que algunos juzgan incompatibles en sus principios, por ejemplo, la *werkimmanente Interpretation* y la sociología, la tipología y la historia, la sincronía y la diacronía. Podemos preguntar a este respecto hasta qué punto esta contradicción teórica es real; dialécticamente, en efecto, nos estará permitido reducir la oposición sincronía/diacronía a la idea de complementariedad, es decir, a una relación entre dos aspectos del tiempo. Por otra parte, vemos con frecuencia que conflictos insolubles a primera vista se allanan cuando se pasa a la práctica. Los choques ideológicos no impiden que haya, si se tercia, una cooperación eficaz. Así pues, el método tipológico, opuesto en abstracto a la historia, puede aliarse muy bien con ella empíricamente, aun cuando ambos respondan a una finalidad idéntica: iluminar desde ángulos diferentes el mismo polisistema. La multiplicidad en la unidad, característica del objeto de la investigación —la literatura— parece que legitima la diversidad de medios. Concedamos no obstante que, desde un punto de vista conceptual, los lazos que conectan algunas maneras de describir y de explicar son en la actualidad todavía menos inteligibles y menos sólidos que los que reúnen a los sistemas de la comunicación literaria. En realidad observamos que la complementariedad de algunas alianzas es de carácter más experimental que teóricamente justificable. Insistamos en ello: la *Histoire comparée* apunta ante todo a hacer justicia a la literatura. Para ello, evalúa los métodos en función de su eficacia y de su rendimiento más que tratar de ponerlos a prueba por sí mismos o de preocuparse por la compatibilidad de sus axiomas.

Este pluralismo es en primer lugar fuente de riqueza. En la actualidad, probablemente disponemos —y este volumen da fe de ello— del abanico de instrumentos críticos más amplio que haya existido, en el que cada quien es plenamente libre de seleccionar los que se adecuan a su competencia y a la naturaleza de su material y de su objeto: semiótica, retórica, sociología, estética de la recepción, psicocrítica, etc. Abundancia de bienes, aprieto en la elección. Inoperante en un caso determinado, el mismo método puede hacer milagros en otra ocasión. Cuál de ellos aplicar es cuestión de pertinencia y de intuición. En principio, la *Histoire comparée* no rechaza *a priori* ninguna técnica comprobada, moderna o antigua, en boga o no, y se contenta con emplear las que corresponden mejor a sus necesidades. Segunda ventaja: confrontado con vías de acercamiento y con resultados diversos, cuando no divergentes, el lector no

está obligado a aceptar o rechazar un tesis única. Se le ofrece en cambio toda una gama de posibilidades y se le incita a que prosiga la búsqueda. Por último, las subjetividades de los colaboradores sirven de correctivos unas a otras. Sin embargo, todos estos beneficios no podrían disipar el malestar provocado por las incompatibilidades teóricas.

Divisiones

La periodización de la serie también es materia de discusión. Se impuso una perspectiva en concreto porque los criterios de las historias literarias nacionales no coinciden y remiten incluso a valores no literarios, inadecuados para el objeto de estudio. El "barroco", que en Alemania se evidenció, fue ignorado en Francia y en Iglaterra mucho tiempo; no hace mucho, los manuales ingleses todavía estaban hechos de acuerdo con las vicisitudes de la política: *The age of Elizabeth*; *The Restoration period*. Por lo demás, hay que preguntarse si es legítimo segmentar el tiempo de la historia literaria únicamente en *periodos* dentro de los que coexisten diferentes corrientes, una de ellas dominante —y a veces varias, más o menos simultáneas y que confieren al periodo su singularidad. Por ejemplo, los volúmenes que versan sobre *Le tournant du siècle des Lumières (1760-1820)* muestran la persistencia o las transformaciones de las ideas de la Ilustración en simbiosis con el romanticismo naciente, proyecto original atento tanto a la diacronía como a la sincronía. ¿O bien hay que poner entre paréntesis a la sincronía, aislar con el pensamiento una sola *corriente, tendencia o movimiento* (romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo, etc.) para describir (¿según qué criterios?) el sistema o código en sus mutaciones? En la primera hipótesis, las corrientes separadas se perfilan con menos claridad. En la otra, se corre el riesgo de remplazar el tiempo real de la vida literaria por un tiempo abstracto, interior, inherente sólo a la corriente tratada y calcada por lo común de un esquema biológico —nacimiento/crecimiento/madurez/decadencia/muerte. Además, estas etapas no coinciden ni mucho menos de un país a otro. Una vez más es la noción de complementariedad la que resuelve el dilema: ambas concepciones normalmente están asociadas, aun cuando una de ellas le gane a la otra. ¿Cómo hablar de los movimientos de [illegible] sin [illegible] las circunstancias de lugar también orientan las transformaciones. Dentro de la serie hay obras especiales que versan sobre las literaturas en lenguas europeas de África negra, las de América Latina y de las Antillas, lo cual

plantea la cuestión de las *zonas*, tan compleja como el problema de los periodos. Finalmente, se previó un lugar para las traducciones así como para los "modos" de expresión característicos, como la "ironía romántica". Los planes de los volúmenes tienen en cuenta todo el arsenal de las tendencias críticas a las que hemos pasado revista aquí.

Pluralismo, complementariedad: no cabe duda de que son soluciones menos elegantes que un modelo con validez universal. Ojalá garanticen un clima favorable para la búsqueda de este modelo.

Bibliografía

Aaron, R.I., 1967, *The theory of universals*, Oxford, Clarendon Press.

Achiriga, J.J., 1973, *La révolte des romanciers noirs de langue française*, Sherbrooke, Naaman.

Adam, J.-M., 1985, *Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle des récits avec des travaux pratiques et leurs corrigés*, París, Nathan.

Adam, J.-M., y Goldenstein, J.-P., 1976, *Linguistique et discours littéraire*, París, Larousse.

Adelung, J.C., 1785, *Über den deutschen Styl*, Berlín, C.F. Voss.

Adorno, T.W., 1947. *Véase* M. Horkheimer.

Adorno, T.W., 1965, "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", *Noten zur Literatur I*, Frankfurt, Suhrkamp.

Adorno, T.W., 1970, 1973, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp [*Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1984].

Adorno, T.W., 1974, *Noten zur Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp (*Notes sur la littérature*, París, Flammarion, 1984).

Adorno, T.W., *et al.*, 1974, *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, 3ª ed., Darmstadt/Neuwied, Luchterhand (1ª ed., 1972).

Albrecht, M., 1956, "Does literature reflect common values?", *American Sociological Review*, 21 (6), 722-729.

Albrecht, R., 1984, "*Leseland* und *Literaturgesellschaft* DDR: Systematischer Überblick zu Leseverhalten, Lektüreinteressen und Leseerfahrung in der Deutschen Demokratischen Republik", *SPIEL*, 3, 99-118.

"L'analyse structurale du récit", *Communications*, 8 (1966).

Angenot, M., 1982, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, París, Payot.

Angenot, M., 1983, "L''intertextualité': enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des Sciences Humaines*, 189, 121-135.

Angenot, M., 1985. Véase R. Robin.

Ankersmit, F.R., 1983, *Narrative logic: a semantic analysis of the historian's language*, La Haya, M. Nijhoff.

Aristóteles [Aristote], 1961, 1973, *Rhétorique*, París, Les Belles-Lettres [*Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985/Madrid, Aguilar, 1968].

Aristóteles [Aristotelès], 1938, *The Organon*, vol. I: *The categories: on interpretation*, Londres/Cambridge, Mass., W. Heinemann/Harvard University Press [*Categorías (Kategoriai)*, Valencia, Instituto de Lógica, Universidad de Valencia, 1980].

Aristóteles [Aristotle], 1963, *Poetics*, en K. Beckson, comp., *Great theories in literary criticism*, Nueva York, The Noonday Press, 29-61 [*Poética*, Madrid, Aguilar, 1966/Madrid, Gredos, 1988 (ed. trilingüe)].

Arrivé, M., y Coquet, J.-C., comps., 1987, *Sémiotique en jeu, à partir et autour de l'œuvre de A.-J. Greimas*, París/Amsterdam/Filadelfia, Hadès-Benjamins.
Auerbach, E., 1946, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, Francke (*Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, París, Gallimard, 1969). [*Mímesis: la representación de la realidad occidental*, México, FCE, 1950 (Madrid, 1983)].
Auerbach, E., 1958, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Berna, Francke [*Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969].
Auerbach, N., 1982, *Woman and the demon: The life of a Victorian myth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
Austin, J.L., 1976, *Philosophical papers*, Londres/Oxford/Nueva York, Oxford University Press. [*Ensayos filosóficos*, Madrid, Alianza, 1988].
Austin, J.L., 1977, "Performative-constative", en J.R. Searle, comp., *The philosophy of language*, Oxford, Oxford University Press, 1-13.
Austin, J.L., 1978, *How to do things with words*, Oxford/Londres/Nueva York, Oxford University Press. [*Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1988].
Babits, M., 1949, *Geschichte der europäischen Literatur*, Zurich/Viena, Europa.
Badiou, A., 1982, *Théorie du sujet*, París, Seuil.
Baker, G.P., y Hacker, P.M.S., 1984, *Language, sense and nonsense: a critical investigation into modern theories of language*, Oxford, B. Blackwell.
Bajtin [Bakhtin], M.M., 1970 *a*, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard [*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1989/Barcelona, Barral, 1976].
Bajtin [Bakhtine], M.M., 1970 *b*, *La poétique de Dostoïevski*, París, Seuil.
Bajtin, M.M., 1975, *Voprosy literary i estetiki: Issledovaniya raznykh let*, Moscú, Judozhestvennaya literatura.
Bajtin [Bakhtine], M.M., 1978, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard [*Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989].
Bajtin, M.M., 1979, *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moscú, Iskusstvo.
Bajtin [Bakhtin], M.M., 1981, *The dialogic imagination: four essays*, Austin, University of Texas Press.
Bajtin [Bakhtine], M.M., 1984, *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard [*Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1992].
Bajtin [Bakhtin], M.M., y Medvedev, P.N., 1985, *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
Bal, M., 1985, *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press [*Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987].
Bal, M., 1986, *Femmes imaginaires: l'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique*, Montreal, HMH.
Balibar, E., y Macherey, P., 1981, "On literature as an ideological form", en R. Young, comp., 1981, 79-99.

Balibar, R., 1974, *Les français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national*, París, Hachette.
Balibar, R., y Laporte, D., 1974, *Le français national: politique et pratiques de la langue nationale sous la Révolution française*, París, Hachette.
Ballard, E.G., 1957, *Art and analysis: an essay toward a theory in aesthetics*, La Haya, M. Nijhoff.
Banfield, A., 1982, *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*, Boston/Londres, Routledge & Kegan Paul.
Barba, E., y Savarese, N., 1986, *L'anatomie de l'acteur*, Cazilhac, Bouffonneries.
Barnouw, D., 1980, "Is there anything left to read for Iser's reader?", *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. II: *Literary communication and reception*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, 45-50.
Barthes, R., 1953, 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, París, Seuil [*El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1992].
Barthes, R., 1968, "L'effet de réel", *Communications*, II, 84-89.
Barthes, R., 1970, *S/Z*, París, Seuil [*S/Z*, México, Siglo XXI, 1992].
Barthes, R., 1973, *Le plaisir du texte*, París, Seuil [*El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1991].
Barthes, R., 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Gallimard-Le Seuil [*La cámara lúcida*, Barcelona, G. Gili, 1982].
Barthes, R., 1982, *Essais critiques*, 3: *L'obvie et l'obtus*, París, Seuil [*Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986].
Barthes, R., 1984, *Essais critiques*, 5: *Le bruissement de la langue*, París, Seuil. [*El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987].
Barthes, R., 1985, "Texte (théorie du)", *Encyclopaedia Universalis*, vol. 17, pp. 996-1000.
Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., y Watt, I., 1982, *Littérature et réalité*, París, Seuil.
Baudrillard, J., 1972, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, París, Gallimard [*Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1985].
Beardsley, M.C., 1954. Véase W.K. Wimsatt.
Beardsley, M.C., 1958, *Aesthetics: problems in the philosophy of criticism*, Nueva York, Harcourt, Brace & World.
Beaugrande, R.A. de, y Dressler, W.U., 1981, *Introduction to text linguistics*, Londres, Nueva York, Longman.
Beaujour, M., 1980 *a*, "Genus universum", *Glyph*, 7, 15-31.
Beaujour, M., 1980 *b*, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, París, Seuil.
Beaujour, M., 1986, "Rhétorique et littérature", en M. Meyer, comp., 1986, 157-174.
Behrens, I., 1940, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert; Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle/Saale, M. Niemeyer.

Behrens, R., 1982, *Problematische Rhetorik: Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*, Munich, Fink.
Bellemin-Noël, J., 1978, *Psychanalyse et littérature*, París, PUF, col. "Que sais-je?".
Ben-Amos, D., comp., 1976 *a*, *Folklore genres*, Austin/Londres, University of Texas Press.
Ben-Amos, D., 1976 *b*, "Analytical categories and ethnic genres", en D. Ben-Amos, comp., 1976, 215-242.
Benjamin, W., 1955, *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp (*Essais*, I, *1922-1934*; II, *1935-1940*, París, Denoël-Gonthier, 1983).
Benjamin, W., 1961, *Illuminationen; ausgewählte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp.
Benjamin, W., 1983, trad. fr., "L'œuvre d'art au temps des techniques de reproduction", en *Essais*, II, 27-126.
Benn, G., 1975, "Probleme der Lyrik", *Gesammelte Werke*, tomo 4, Munich, Deutscher Transchenbuch Verlag, 1058-1096.
Benveniste, E., 1965, "Language and human experience", *Diogenes*, 51, 1-12.
Benveniste, E., 1966, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, t. I-II, París, Gallimard [*Problemas de lingüística general*, 2 vols., México, Siglo XXI, 1985].
Berelson, B., y Salter, P.J., 1946, "Majority and minority Americans: an analysis of magazine fiction", *Public Opinion Quarterly*, X, 168-241.
Berg, W.J., Grimaud, M., y Moskos, G., 1982, *Saint Œdipus: Psychocritical approaches to Flaubert's art*, Ithaca, Cornell University Press.
Berger, P.L., y Luckmann, T., 1967, *The social construction of reality*, Londres, Allen Lane, The Penguin Press [*Construcción real de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989].
Berginz-Plank, G., 1981, *Literaturrezeption in einer Kleinstadt: Leseverhalten und Mediennutzung. Eine empirische Untersuchung*, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz.
Bergson, H., 1889, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, París, Félix Alcan.
Berlyne, D.E., 1971, *Aesthetics and psychobiology*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts.
Berlyne, D.E., comp., 1974, *Studies in the new experimental aesthetics: steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*, Washington, DC, Hemisphere Publishing Corporation, y Nueva York, Wiley.
Bernard, M., 1976, *L'expressivité du corps*, París, J.-P. Delarge [*El cuerpo*, Barcelona, Paidós, 1985].
Bernard, M., 1988, "Écriture et théâtralité", *Actions et Recherches sociales*, Ed. ERES, junio de 1988, núm. 2.
Bessière, I., 1974, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, París, Larousse.
Bessière, J., comp., 1986, *Signes du roman, signes de la transition*, París, PUF.
Bessière, J., comp., 1988, *L'ordre du descriptif*, París, PUF.
Bessière, J., 1989, *Dire le littéraire*, Bruselas, Mardaga.
Bishop, R., 1975, "On the critical evaluation of African literature", *World Literature Written in English*, 14, 497-505.

Blair, H., 1788, *Lectures on rhetoric and belles-letres*, 2 vols., París, Pissot.
Blanché, R., 1969, *Structures intellectuelles. Essai sur l'organisation systématique des concepts*, París, Vrin.
Blanchot, M., 1955, *L'espace littéraire*, París, Gallimard.
Bleich, D., 1967, "The determination of literary value", *Literature and Psychology*, 17, 19-30.
Bleich, D., 1978, *Subjective criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Bloom, H., 1973, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Londres/Nueva York, Oxford University Press.
Bloom, H., Man, P. de, Hartman, G., Derrida, J., y Miller, J.H., 1979, *Deconstruction and criticism*, Nueva York, Seabury.
Boerner, P., Riesz, J. y Scholz, B., comps., 1986, *Sensus communis: contemporary trends in comparative literature. Panorama de la situation actuelle en littérature comparée*, Festschrift für Henry Remak, Tubinga, Narr.
Booth, W.C., 1961, *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
Boot, W.C., 1969, "Distance and point of view: an essay in classification", en R.M. Davis, comp., *The novel: modern essays in criticism*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 172-189.
Booth, W.C., 1982, "Freedom of interpretation: Bakhtin and the challenge of feminist criticism", *Critical Inquiry*, 9 (1), 45-76.
Bouazis, C., 1977, *Essais de la sémiotique du sujet*, Bruselas, Complexe.
Boulais, V., 1974, "Samuel Beckett: une écriture en mal de je", *Poétique*, 17, 114-132.
Bourdieu, P., 1971, "Le marché des biens symboliques", *L'Année Sociologique*, 22, 49-126.
Bourdieu, P., 1977, "La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, 4-43.
Bourdieu, P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit [*La distinción*, Madrid, Taurus, 1988].
Bourdieu, P., 1980, *Le sens pratique*, París, Minuit.
Bourdieu, P., 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, París, Fayard [*¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 1985].
Bowra, C.M., 1962, *Primitive song*, Londres, Weidenfeld & Nicolson [*Poesía y canto primitivo*, Barcelona, A. Bosch, 1984].
Boyd, J.D., 1980, *The function of mimesis and its decline*, Nueva York, Fordham University Press.
Braet, A.C., 1984, *De klassieke statusleer in modern perspectief: een historisch systematische bijdrage tot de argumentatieleer*, Groningen, Wolters-Noordhoff.
Brettschneider, G., 1985. Véase H. Seiler.
Breuer, D., y Schanze, H., comps., 1981, *Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion*, Munich, Fink.
Brinker, M., 1983, "Verisimilitude, conventions and beliefs", *New Literary History*, XIV (2), 253-267.
Broeck, R. van den, 1978. Véase J.S. Holmes.
Brooke-Rose, C., 1958, *A grammar of metaphor*, Londres, Secker & Warburg.

Brooke-Rose, C., 1981, *A rhetoric of the unreal: studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press.
Brooks, C., 1947, *The well wrought urn: studies in the structure of poetry*, Nueva York, Harcourt, Brace & World.
Brunetière, F., 1890, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, Hachette.
Bühler, K., 1978, *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*, Frankfurt/Berlín/Viena, Ullstein (*Semiotic foundations of language theory*, Nueva York, Plenum, 1983).
Bulhof, F., 1976, *Wortindex zu Thomas Mann: Der Zauberberg*, Ann Arbor, Xerox University Microfilms.
Burgess, T.C., 1902, "Epideictic literature", *Studies in Classical Philology*, III, 89-261.
Cahn, M., 1986, *Kunst der Überlistung. Studien zur Wissenschaftsgeschichte der Rhetorik*, Munich, Fink.
Calinescu, M., 1986, "Postmodernism and some paradoxes of periodization". Véase Fokkema y Bertens, 1986, pp. 239-255.
Calvino, I., 1980, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.
Campbell, G., 1963, *The philosophy of rhetoric*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
Carroll, D., 1982, *The subject in question: the languages of theory and the strategies of fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.
Celan, P., 1971, *Strette*, París, Mercure de France.
Certeau, M. de, 1975, *L'écriture de l'histoire*, París, Gallimard.
Certeau, M. de, 1980, *L'invention du quotidien*, II: *Arts de faire*, París, UGE, col. "10/18".
Cixous, H., 1974, *Prénoms de personne*, París, Seuil.
Cixous, H., 1976, "The laugh of the Medusa", *Signs*, I, 875-893.
Clément, C., 1975, *Miroirs du sujet*, París, Union Générale d'Édition, col. "10/18".
Clément, C., 1978, "Le moi et la 'déconstruction' du sujet", *Encyclopaedia Universalis*, vol. 11, 172-175.
Cohen, J., 1966, *Structure du langage poétique*, París, Flammarion [*Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984].
Cohen, R., comp., 1974, *New directions in literary history*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Cohen, R., 1986, "History and genre", *New Literary History*, XVII (2), 203-232.
Cohn, D.C., 1978, *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton University Press (*La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, París, Seuil, 1981).
Colie, R.L., 1973, *The resources of kind: genre-theory in the Renaissance*, Berkeley, University of California Press.
Collingwood, R.G., 1938, *The principles of art*, Oxford, Clarendon Press [*Principios del arte*, México, FCE, 1960].
Collingwood, R.G., 1946, *The idea of history*, Oxford, Clarendon Press [*Idea de la historia*, México, FCE, 1952].

Cometti, J.-P., comp., 1986, *Robert Musil* (coloquio), Royaumont, Ed. Royaumont.
Comrie, B., 1981, *Language universals and linguistic typology: syntax and morphology*, Chicago, University of Chicago Press [*Universales del lenguaje y tipología lingüística*, Madrid, Gredos, 1988].
Coquet, J.-C., comp., 1982, *Sémiotique: l'École de Paris*, París, Hachette.
Coquet, J.-C., 1984, *Le discours et son sujet*, t. 1: *Essai de grammaire modale*, París, Klincksieck.
Coquet, J.-C., 1987. Véase M. Arrivé.
Corbett, E.P.J., 1971, *Classical rhetoric for the modern student*, 2ª ed., Nueva York, Oxford University Press.
Corti, M., 1978, *An introduction to literary semiotics*, Bloomington/Londres, Indiana University Press.
Coste, D., 1983, "Rehearsal: an alternative to production/reproduction in French feminist discourse", en I. Hassan y S. Hassan, comps., 1983, pp. 243-262.
Courtès, J., 1979, 1986. Véase A.-J. Greimas.
Cowan, W., y Rakušan, J., 1985, *Source book for linguistics*, Amsterdam/Filadelfia, J. Benjamins.
Crane, R.S., 1967, *Critical and historical principles of literary history*, 2 vols., Chicago, University of Chicago Press.
Crevier, J.-B.-L., 1765, *Rhétorique françoise*, 2 vols., París, Saillant.
Croce, B., 1964, *Aesthetic as a science of expression and general linguistic*, trad. Douglas Ainslie, Nueva York, Farrar, Strauss, & Co., Noonday Press, 1ª ed. inglesa, 1909.
Cros, E., 1983, *Théorie et pratique sociocritiques*, París/Montpellier, Éditions Sociales/CERS.
Cros, E., 1985 *a*, "The values of liberalism in *El Periquillo Sarniento*", *Sociocriticism*, 2, 85-109.
Cros, E., 1985 *b*, "Social practices and intratextual meditation. Towards a typology of idéosèmes", *Sociocriticism*, 2, 129-148.
Crosman, I., 1980. Véase S. Suleiman.
Culler, J., 1975, *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*, Ithaca, Cornell University Press [*La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979].
Culler, J., 1981, *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press.
Culler, J., 1982, *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, Ithaca, Cornell University Press [*Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984].
Cunningham, J.V., 1960, *Tradition and poetic structure: essays in literary history and criticism*, Denver, Alan Swallow.
Curtius, E.R., 1954, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke [*Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México, FCE, 1976].
Chambers, R., 1984, *Story and situation: narrative seduction and the power of fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Chanfrault-Duchet, M.F. (en prensa), "Le récit de vie: donnée ou texte?", *Cahiers de Recherche Sociologique*.
Charle, C., 1977, "Situation spatiale et position sociale. Essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIXe siècle", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, 45-59.
Charle, C., 1979, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, París, PENS.
Charpa, U., 1985, "Das poetische Ich - persona per quam", *Poetica*, 17 (1-2), 149-169.
Châtelet, F., 1974, "Réflexion sur l'anthropologie: pour une science de l'homme", *Anthropologie*, Verviers, Éditions Marabout, 609-638.
Chatman, S., 1978, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca, Cornell University, Press.
Chatman, S., 1981 *a*, "What novels can do that films can't / and vice versa", en W.J.T. Mitchell, comp., 1981, *On narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 117-136.
Chatman, S., 1981 *b*, "Reply to Barbara Hernstein Smith", en W.J.T. Mitchel, comp., 1981, *Critical Inquiry*, 7, 802-809 (número especial).
Chénique, F., 1975, *Éléments de logique classique*, t. I: *L'art de penser et de juger*, París, Dunod.
Cherry, C., 1970, *On human communication: a review, a survey and a criticism*, 2ª ed., Cambridge, Mass., MIT Press.
Dällenbach, L., 1977, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, París, Seuil.
Dascal, M., comp., 1985, *Dialogue: an interdisciplinary approach*, Amsterdam/Filadelfia, Benjamins.
Debord, G., 1971, *La société de spectacle*, París, G. Lebovici.
Decottignies, J., comp., 1981, *Les sujets de l'écriture*, Lille, PUL.
Deledalle, G., 1978. Véase C.S. Peirce.
Deleuze, G., 1964, 1976, *Proust et les signes*, París, PUF [*Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972].
Delfau, G., y Roche, A., 1977, *Histoire. Littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, París, Seuil.
Demougin, J., comp., 1985-1986, *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures: littératures française et étrangères; anciennes et modernes*, 2 vols., París, Larousse.
Derrida, J., 1967 *a*, *De la grammatologie*, París, Minuit (*Of grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976) [*De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971].
Derrida, J., 1967 *b*, *L'écriture et la différence*, París, Seuil (*Writing and difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978).
Derrida, J., 1967 *c*, *La voix et le phénomène*, París, PUF [*La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-Textos, 1976].
Derrida, J., 1968, "La différance", en *Théorie d'ensemble*, París, Seuil, 41-46.
Derrida, J., 1972 *a*, *La dissémination*, París, Seuil [*La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975].

Derrida, J., 1972 *b*, *Marges de la philosophie*, París, Minuit [*Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1988].
Derrida, J., 1972 *c*, *Positions*, París, Minuit [*Posiciones*, *Valencia*, Pre-Textos, 1976].
Derrida, J., 1973, *Speech and phenomena, and other essays on Husserl's theory of signs*, Evanston, Northwestern University Press (trad. de Derrida, 1967 *c*).
Derrida, J., 1981, *Dissemination*, Chicago, University of Chicago Press (trad. de Derrida, 1972 *a*).
Desanti, J.-T., 1975, *La philosophie silencieuse ou critique des philosophies de la science*, París, Seuil.
Descombes, V., 1987, *Proust. Philosophie du roman*, París, Minuit.
Didier, B., 1981, *L'écriture-femme*, París, PUF.
Dijk, T.A. van, 1977, *Text and context: explorations in the semantics and pragmatics of discourse*, Londres/Nueva York, Longman [*Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1988].
Dispaux, G., 1984, *La logique et le quotidien: une analyse dialogique des mécanismes de l'argumentation*, París, Minuit.
Docherty, T., 1983, *Reading/absent/character: towards a theory of characterization in fiction*, Oxford, Clarendon Press.
Doležel, L., 1967, "The typology of the narrator: point of view in fiction", en *To honor Roman Jakobson*, vol. II, 541-552.
Doležel, L., 1973, *Narrative modes in Czech literature*, Toronto, University of Toronto Press.
Doležel, L., 1979, "Extensional and intensional narrative worlds", en J. Woods y T.G. Pavel, comps., 1979, 193-211.
Doležel, L., 1980, "Truth and authenticity in narrative", *Poetics Today*, I (3), 7-25.
Donovan, J., comp., 1975, *Feminist literary criticism: explorations in theory*, Lexington, University Press of Kentucky.
Dressler, W.U., 1981. Véase R. de Beaugrande.
Dryden, J., 1962, *Of dramatic poesy and other critical essays*, 2 vols., Londres/Nueva York, J.M. Dent/Dutton.
Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., y Minguet, P., 1977, *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruselas, Complexe.
Dubois, J., 1978, 1983, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruselas/París, Labor/Nathan.
Dubois, J., *et al.*, 1970, 1976, *Rhétorique générale*, París, Larousse.
Dubois, J., *et al.*, 1972, *Analyse de la périodisation littéraire*, París, Éditions Universitaires.
Duchet, C., comp., 1979, *Sociocritique*, París, Nathan.
Duchet, C. (en prensa), *La socialité du roman*.
Dufrenne, M., 1953, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vols., París, PUF.
Dumarsais, C., y Fontanier, P., 1967, *Les tropes*, t. I-II, Ginebra, Slatkine reprints.
Dupriez, B., 1980, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, París, UGE, col. "10/18".
Durand, G., 1969, 1985, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, Dunod [*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982].

Durišin, D., 1972, *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Berlín, Akademie Verlag.
Durišin, D., 1974, *Sources and systematics of comparative literature*, Bratislava, Univerzita Komenského.
Durišin, D., 1975, *Téoria literárnej komparatistiky*, Bratislava, Slovensky spisotavel.
Durišin, D., 1984, *Theory of literary comparatistics*, Bratislava, Veda Publishing House of the Slovak Academy of Sciences (trad. de Durišin, 1975).
Duvignaud, J., 1965, *Les ombres collectives: sociologie du théâtre*, París, PUF [*Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, México, FCE, 1981].
Duvignaud, J., 1971, *Spectacle et société*, París, Denoël-Gonthier.
Dyserinck, H., 1980, "Der Beitrag der Komparatistik zur Rezeptionsforschung und die Möglichkeiten einer fachspezifischen Rezeptionsforschung innerhalb der Komparatistik", *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. II: *Literary communication and reception*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, 135-140.
Eagleton, T., 1976, *Marxism and literary criticism*, Londres, Methuen [*Literatura y crítica marxista*, Madrid, Zero, 1978].
Eagleton, T., 1981, *Walter Benjamin, or, towards a revolutionary criticism*, Londres, NLB.
Eagleton, T., 1983, *Literary theory: an introduction*, Oxford, B. Blackwell. [*Introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1988].
Eco, U., 1976, *A theory of semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
Eco, U., 1979, *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts*, Bloomington, Indiana University Press.
Egudu, R.N., 1982, "Criticism of modern African literature: the question of evaluation", *World Literature Written in English*, 21, 54-67.
Ehninger, D., comp., 1972, *Contemporary rhetoric: a reader's coursebook*, Glenview/Londres, Scott, Foresman & Co.
Ehrmann, J., 1972, "Le dedans et le dehors", *Poétique*, 9, 31-40.
Eibl, K., 1976, *Kritisch-rationale Literaturwissenschaft: Grundlagen zur erklärenden Literaturgeschichte*, Munich, Fink.
Eikhenbaum [Eichenbaum], B., 1927, "La théorie de la méthode formelle", en T. Todorov, comp., 1965, 31-75 ["La teoría del 'método formal'", en T. Todorov, comp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, 21-54].
Einstein, C., 1973, *Die Fabrikation der Fiktionen*, S. Penkert, comp., Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
Einstein, C., 1980-1985, *Werke*, t. 1-3, Berlín, Medusa.
Ellis, J.M., 1974, *The theory of literary criticism: a logical analysis*, Berkeley, University of California Press [*Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1987].
Ellrodt, R., comp., 1983, *Genèse de la conscience moderne. Études sur le développement de la conscience de soi dans les littératures du monde occidental*, París, PUF.
Emrich, W., 1964, "Wortung und Rangordnung literarischer Werke", *Sprache im Technischen Zeitalter*, 12, 974-991.

Escarpit, R., 1963, "Histoire de l'histoire de la littérature", en R. Queneau, comp., 1963, pp. 1737-1744.
Escarpit, R., comp., 1970, *Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*, París, Flammarion [*Sociología de la literatura*, Vilassar de Mar, Oikos Tau, 1971].
Étiemble, R., 1974, *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard [*Ensayos de la literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1977].
Even-Zhoar, I., 1978 *a*, *Papers in historical poetics*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics & Semiotics, Tel Aviv University.
Even-Zohar, I., 1978 *b*, "The position of translated literature within the literary poly-system", en J.S. Holmes, J. Lambert y R. Van den Broeck, comps., 1978, pp. 117-127.
Faral, E., 1924, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, París, Champion.
Felman, S., 1973, "'Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud'. Poésie et modernité", *Littérature*, 11, 3-21.
Felman, S., comps., 1982, *Literature and psychoanalysis: the question of reading otherwise*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Feyerabend, P.K., 1975, *Against method: outline of an anarchistic theory of knowledge*, Londres, NLB [*Contra el método*, Barcelona, Ariel, 1987].
Feyerabend, P.K., 1978, *Ausgewählte Schriften*, vol. I: *Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
Finke, P., 1982, *Konstruktiver Funktionalismus. Die wissenschaftstheoretische Basis einer empirischen Theorie der Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
Finke, P., 1985, "Empirizität allein genügt nicht. Kritische Überlegungen zu Konzeptionen empirischer Wissenchaft", *SPIEL*, 4, 71-97.
Finnegan, R., 1977, *Oral poetry: its nature, significance and social context*, Cambridge, Cambridge University Press.
Fish, S., 1980, *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*, Cambridge, Mass./Londres, Harvard University Press.
Fodor, I., y Hagège, C., comp., 1983, 1984, *Language reform: history and future*, 3 vols., Hamburgo, H. Buske Verlag.
Fokkema, D.W., 1984, "The portrait of the artist as a young man, a dog and an ape: some observations on reception theory", véase Strelka, 1984, I, pp. 185-202.
Fokkema, D., 1984, "Cultural relativism reconsidered: comparative literature and intercultural relations", en *Douze cas d'interaction culturelle dans l'Europe ancienne et l'Orient proche ou lointain*, París, Unesco, pp. 239-258.
Fokkema, D.W., 1985, "Literary history", *Tamkang Review*, XVI (1), 1-15.
Fokkema, D.W., e Ibsch, E., 1977, *Theories of literature in the twentieth century: structuralism, marxism, aesthetics of reception, semiotics*, Londres, C. Hurst. [*Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1988].
Fokkema D.W., y Bertens, H., comps., 1986, *Approaching postmodernism*, Amsterdam/Filadelfia, Benjamins.
Fokkema, D.W., e Ibsch, E., 1988, *Modernist conjectures: a mainstream in European literature, 1910-1940*, Londres, C. Hurst, y Nueva York, St. Martin's Press.

Fontanier, P., 1968, *Les figures du discours*, París, Flammarion.
Forster, E.M., 1927, *Aspects of the novel*, Nueva York, Harcourt, Brace & World [*Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1985].
Foucault, M., 1966, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard [*Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984].
Foucault, M., 1968, "Réponse au cercle d'épistémologie", *Cahiers pour l'Analyse*, 9, 9-40.
Foucault, M., 1969, *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard [*La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1986].
Foucault, M., 1971, *L'ordre du discours*, París, Gallimard [*El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987].
Foucault, M., 1986, *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana [*El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988].
Fowler, A., 1982, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Oxford, Clarendon Press.
France, P., 1981, "New rhetorics for old", *Comparative Criticism*, 3, 269-277.
Frank, M., 1986, "Vieldeutigkeit und Ungleichzeitigkeit", *Sprache und Literatur*, 57, 20-30.
Franz, M.L. von, 1980, "Analytical psychology and literary criticism", *New Literary History*, XII, 119-126.
Frege, G., 1892, "Über Sinn und Bedeutung", *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, C, 25-50.
Frye, N., 1957, 1966, *Anatomy of criticism: four essays*, Princeton, Princeton University Press (*Anatomie de la critique*, París, Gallimard, 1968).
Frye, N., 1982, *The great code: the Bible and literature*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich (*Le grand code: la Bible et la littérature*, París, Seuil, 1984) [*El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988].
Fügen, H.N., 1964, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden; ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie*, Bonn, H. Bouvier.
Fuhrmann, M., Jauss, H.R., y Pannenberg, W., comp., 1981, *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*, Munich, Fink.
Gadamer, H.G., 1960, 1972, *Wahrheit und Methode: Grundzuge einer philosophischen Hermeneutik*, Tubinga, J.B.C. Mohr (*Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, París, Seuil, 1976; *Truth and Method*, Nueva York, The Seabury Press, 1975, y Nueva York, Crossroad, 1982) [*Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1988].
Gadamer, H.C., 1983, *Heideggers Wege: Studien zum Spatwerk*, Tubinga, J.C.B. Mohr/Paul Siebeck.
Gadamer, H.C., y Boehm, G., comps., 1978, *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp.
Gans, E., 1981, "Naissance du Moi lyrique. Du féminin au masculin", *Poétique*, 46, 129-139.
Gasché, R., 1986, *The tain of the mirror: Derrida and the philosophy of reflection*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Gauthier, Y., 1982, *Théorétiques. Pour une philosophie constructiviste des sciences*, Longueuil (Quebec), Le Préambule.
Gelley, A., 1979, "The represented world: toward a phenomenological theory of description in the novel", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, 415-422.
Genette, G., 1966, 1969, 1972, *Figures I, II, III*, París, Seuil.
Genette, G., 1972, "Discours du récit: essai de méthode", en *Figures III*, París, Seuil, pp. 65-267 (*Narrative discourse: an essay in method*, Ithaca, Cornell University Press, 1980).
Genette, G., 1979, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
Genette, G., 1982 *a*, *Figures of literary discourse*, Nueva York, Columbia University Press (trad. de Genette, 1969).
Genette, G., 1982 *b*, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil [*Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989].
Genette, G., 1983, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
Genette, G., 1987, *Seuils*, París, Seuil.
Ghesquière, R., 1981. Véase H. van Gorp.
Gide, A., 1965, *Journal 1889-1939*, París, Gallimard, Pléiade [*Diario*, Buenos Aires, Losada].
Giesz, L., 1971, *Phänomenologie des Kitsches*, 2ª ed., Munich, Fink [*Fenomenología del kitsch*, Bercelona, Tusquets, 1973].
Gilbert, S.M., y Gubar, S., 1979, *The madwoman in the attic; the woman writer and the nineteenth century literary imagination*, New Haven, Yale University Press.
Girard, R., 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Grasset.
Głowiński, M., 1969, "Gatunek literacki: problemy poetyki historycznej", *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wroclaw, Ossilineum ("Die literarische Gattung und die Probleme der historischen Poetik", en A. Flaker y V. Žmegac, comps., *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, CSSR, Polen und Jugoslawien*, Kronberg (Taunus), Scriptor Verlag, 1974).
Głowiński, M., 1973, "Narracja jako monolog wypowiedziany", en *Gry powieściowe*, Varsovia, PWN, pp. 106-148.
Gobard, H., 1976, *L'aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, París, Flammarion.
Goldstein, J.-P., 1976. Véase J.-M. Adam.
Goldmann, L., 1956, *Le Dieu caché*, París, Gallimard.
Goldmann, L., 1959, *Recherches dialectiques*, París, Gallimard.
Goldmann, L., 1964, *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard (*Towards a sociology of the novel*, Londres, Tavistock Publications, 1975) [*Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso, 1975].
Goldmann, L., comp., 1967, *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruselas, Université Libre de Bruxelles.
Gombocz, Z., 1926, *Jelentestan*, Pecs, Danubia.
Gombrich, E.H., 1975, *Symbolic images: studies in the art of the Renaissance*, Londres, Phaidon [*Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1986].

Gombrich, E.H., 1977, *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, 5ª ed., Oxford, Phaidon, 1ª ed., 1960 [*Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gili, 1982].
Gómez-Moriana, A., 1985, *La subversion du discours rituel*, Montreal, Le Préambule.
Goodman, N., 1968, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianápolis, Bobbs Merril [*Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974].
Goodman, N., 1978, 1984, *Ways of worldmaking*, Indianápolis, Hackett Pub. Co.
Gorp, H. van, Ghesquière, R., y Segers, R.T., comps., 1981, *Receptie-onderzoek. Mogelijkheden en grenzen*, Leuven, Acco.
Gorp, H. van, 1985. Véase J. Lambert.
Gouhier, H., 1958, *L'œuvre théâtrale*, París, Flammarion.
Graevenitz, G. von, 1973, *Die Setzung des Subjekts: Untersuchungen zur Romantheorie*, Tubinga, M. Niemeyer.
Green, A., 1980, "The unbinding process", *New Literary History*, XII (1), 11-39.
Greenberg, J.H., 1974, *Language typology: a historical and analytic overview*, La Haya, Mouton.
Greimas, A.-J., 1966, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, París, Larousse [*Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987].
Greimas, A.-J., 1970-1983, *Du sens. Essais sémiotiques*, t. I-II, París, Seuil [*En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973].
Greimas, A.-J., 1976 *a*, *Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques*, París, Seuil [*La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1983].
Greimas, A.-J., 1976 *b*, *Sémiotique et sciences sociales*, París, Seuil [*Semiótica y ciencias sociales*, Madrid, Fragua, 1980].
Greimas, A.-J., y Courtès, J., 1979, 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I-II, París, Hachette [*Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982].
Greimas, A.-J., y Landowski, E., 1979, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, París, Hachette.
Grimaud, M., 1982. Véase W.J. Berg.
Grivel, C., 1973, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, París/La Haya, Mouton.
Grivel, C., 1978, "Les universaux de texte", *Littérature*, 30, pp. 25-50.
Groeben, N., 1977, *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*, Kronberg/Ts, Athenäum.
Groeben, N., comp., 1981 *a*, *Rezeption und Interpretation. Ein interdisziplinärer Versuch am Beispiel der "Hasenkatastrophe" von Robert Musil*, Tubinga, Narr.
Groeben, N., 1981 *b*, "Kontemporäre Rezeptionsforschung: Empirisierung als Konsequenz und Kritik der Rezeptionsästhetik", en H. Van Gorp, R. Ghesquière y R.T. Segers, comps., 1981, pp. 103-136.
Groeben, N., 1982, *Leserpsychologie: Textverständnis — Textverständlichkeit*, Münster, Aschendorff.

Groeben, N., 1985, "Empirisierung der Literaturwissenschft: Theorie- oder methodenzentriert?", *SPIEL*, 4, 117-133.
Grotowski, J., 1971, *Vers un théâtre pauvre*, Lausana, La Cité [*Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1984].
Grupo Mu [Groupe Mu], 1970, *Rhétorique générale*, París, Larousse [*Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987].
Gubar, G., 1979. Véase S. Gilbert.
Guentcheva-Desclés, Z., 1976, "Le système casuel du modèle applicationnel de S.K. Šaumjan", *L'Enseignement du Russe*, 22, 85-95.
Guespin, L., y Marcellesi, J.-B., 1986, "Pour la géopolitique", *Langages*, 83, 5-34.
Guillaume, G., 1969, *Langage et science du langage*, París, Nizet.
Guillén, C., 1971, *Literature as system: essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press.
Guillén, C., 1985, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
Gundersen, D., 1983, "On the development of modern Norwegian", en I. Fodor y C. Hagège, comps., 1983-1984, vol. II, pp. 157-173.
Gurvitch, G., comp., 1967, *Traité de sociologie*, 3ª ed., París, PUF.
Gutzen, D., Oellers, N.P., y Petersen, J.H., 1981, *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft: ein Arbeitsbuch*, 4ª ed. revisada, Berlín, Erich Schmidt Verlag.
Habermas, J., 1962, *Strukturwandel der Öffentlichkeit; Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlín, Luchterhand (*L'espace public; archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, París, Payot, 1986).
Hacher, P.M.S., 1984. Véase G.P. Baker.
Hagège, C., 1982, *La structure des langues*, París, PUF, col. "Que sais-je?" [*La estructura de las lenguas*, Madrid, Gredos, 1987].
Hagège, C., 1983-1984. Véase I. Fodor.
Hagège, C., 1985, *L'homme de paroles: contribution linguistique aux sciences humaines*, París, Fayard.
Halliday, M.A.K., 1978, *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*, Londres, E. Arnold.
Halliday, M.A.K., y Hasan, R., 1976, *Cohesion in English*, Londres, Longman.
Hamburger, K., 1957, 1968, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, E. Klett (*La logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986; *The logic of literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1973).
Hamon, P., 1977 *a*, "Pour un statut sémiologique du personnage", en R. Barthes, W. Kayser, W. Booth y P. Hamon, *Poétique du récit*, París, Seuil, pp. 115-180.
Hamon, P., 1977 *b*, "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, 31, 261-284.
Hamon, P., 1984, *Texte et idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, París, PUF.
Harding, D.W., 1962, "Psychological processes in the reading of fiction", *British Journal of Aesthetics*, II (2), 133-147.
Harriott, R., 1969, *Poetry and criticism before Plato*, Londres, Methuen.

Hartman, C., 1986, *Han Yü and T'ang search for unity*, Princeton, Princeton University Press.
Hartman, G.H., 1975, *The fate of reading and other essays*, Chicago, University of Chicago Press.
Hartman, G.H., comp., 1978, *Psychoanalysis and the question of the text*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Hartman, G.H., 1980, *Criticism in the wilderness: the study of literature today*, New Haven, Yale University Press.
Hartman, G.H., 1981, *Saving the text: literature, Derrida, philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Hasan, R., 1976. Véase M.A.K. Halliday.
Hassan, I., y Hassan, S., 1983, *Innovation/renovation: new perspectives on the humanities*, Madison, University of Wisconsin Press.
Hatzfeld, H., 1968, "Comparative literature as a necessary method", en P. Demetz, T. Greene y L. Nelson Jr., *The disciplines of criticism*, New Haven/Londres, Yale University Press, pp. 79-92.
Hauptmeier, H., y Schmidt, S.J., 1985, *Einführung in die empirische Literaturwissenschaft*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
Haverkamp. A., 1982, "'Saving the subject': Randbemerkungen zur Veränderung der Lyrik", *Poetica*, 14 (1-2), 70-91.
Hazlitt, W., 1914, *Lectures on the English poets and the spirit of the age; or, contemporary portraits*, Londres/Toronto/Nueva York, Dutton & Co.
Heidegger, M., 1967, "La limitation de l'être", *Introduction à la métaphysique*, París, Gallimard, pp. 102-209.
Heidegger, M., 1976, *Sein und Zeit*, Tubinga, Max Niemeyer [*El ser y el tiempo*, México, FCE, 1971].
Heilbrun, C.G., 1979, *Reinventing womanhood*, Nueva York, W.W. Norton.
Heinrich, D., 1979, "'Identität' — Begriffe, Probleme, Grenzen", en O. Marquand y K. Stierle, comps., 1979, pp. 133-186.
Helbo, André, Johansen, J.D., Pavis, P., y Ubersfeld, A., 1987, *Théâtre. Modes d'approche*, Bruselas, Éditions Labor.
Hempfer, K.W., 1973, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, Munich, Fink.
Henry, P., y Moscovici, S., 1968, "Problèmes de l'analyse de contenu", *Langages*, 11, 36-60.
Hermans, T., comp., 1985 *a*, *Second hand: papers on the theory and historical study of literary translation*, Amberes, Vlaamse Vereniging voor Vergelijkende en Algemene Literatuurwetenschap (ALW, cuaderno núm. 3).
Hermans, T., comp., 1985 *b*, *The manipulation of literature: studies in literary translation*, Nueva York, St. Martin's.
Hernadi, P., 1972, *Beyond genre: new directions in literary classification*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.
Hess Lüttich, E.W.B., comp., 1982, *Multimedial communication*, II: *Theatre semiotics*, Tubinga, Narr.
Hildick, W., 1968, *Thirteen types of narrative*, Londres/Melbourne/Toronto, Macmillan.

Hillerand, B., 1978, *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Hintzenberg, D., Schmidt, S.J., y Zobel, R., 1980, *Zur Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
Hirsch Jr., E.D. 1960, "Objective interpretation", *PMLA*, LXXV (3), 463-479.
Hirsch Jr., E.D., 1967, *Validity in interpretation*, New Haven, Yale University Press.
Hirsch Jr., E.D., 1969, "Literary evaluation as knowledge", *Contemporary Literature*, 9, 319-331.
Hirsch Jr., E.D., 1976, *The aims of interpretation*, Chicago, University of Chicago Press.
"Histoires littéraires/historiens littéraires", *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 2 (1987).
Hjelmslev, L., 1968, 1969, 1971 *Prolégomènes à une théorie du langage*, seguido de *La structure fondamentale du langage*, París, Minuit [*Prolegómenos a una teoría del lenguage*, Madrid, Gredos, 1984].
Hohendahl, P.U., comp., 1974, *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung*, Frankfurt, Athenäum/Fisher Taschenbuch Verlag.
Holland, N., 1976, "The new paradigm: subjective or transactive?", *New Literary History*, 7, pp. 335-346.
Holly, M., 1975, "Consciousness and authenticity. Toward a feminist aesthetic", en J. Donovan, comp., 1975, pp. 38-47.
Holmes, J.S., 1975, *The name and nature of translation studies*, Amsterdam, Dept. of General Literary Studies.
Holmes, J.S., Lambert, J., y Broeck, R. van den, comps., 1978, *Literature and translation: new perspectives in literary studies*, Lovaina, ACCO.
Holub, R.C., 1984, *Reception theory: a critical introduction*, Londres/Nueva York, Methuen.
Horkheimer, M., y Adorno, T.W., 1947, *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Amsterdam, Querido (*La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, París, Gallimard, 1974) [*Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana].
Hovland, C.I., Janis, I.L., y Kelley, H.H., 1953, *Communication and persuasion: psychological studies of opinion change*, New Haven, Yale University Press.
Howard, R.J., 1982, *Three faces of hermeneutics: an introduction to current theories of understanding*, Berkeley, University of California Press.
Hoy, D.C., 1978, *The critical circle: literature, history and philosophical hermeneutics*, Berkeley, University of California Press.
Hrushovski, B., 1984, "Fictionality and fields of reference: remarks on a theoretical framework", *Poetics Today*, 5, 227-251.
Hrushovski, B., 1985, "Présentation et représentation dans la fiction littéraire", *Littérature*, 57, 6-16.
Husserl, E., 1976, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*, París, Gallimard.
Humphrey, R., 1965, *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

Hutcheon, L., 1985, *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Nueva York/Londres, Methuen.
Hutcheon, L., 1986, "Subject in/of/to history and his story", *Diacritics*, 16, 78-91.
Ibsch, E., 1981, "Receptie-onderzoeck en literatuurgeschiednis", en H. van Gorp, R. Ghesquière y R.T. Segers, comps., 1981, 31-52.
Ibsch, E., 1984, "Ästhetische Innovation und Alltagswelt", *SPIEL*, 3, 1-26.
Ibsch, E., 1985, "Ästhetische Konvention oder die Systematik der Entschärfung. Zu A. Barsch, 'Literatur vor dem Richter'", *SPIEL*, 4, 205-208.
Ibsch, E., 1977. Véase D.W. Fokkema.
Ibsch, E., y Schram, D., comps., 1987, *Rezeptionsforschung zwischen Hermeneutik und Empirik*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 23, Amsterdam, Rodopi.
L'identité, Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, professeur au Collège de France (1974-1975), 1977, París, Grasset.
Ingarden, R., 1931, *Das literarische Kunstwerk: eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle/Saale, M. Niemeyer (*The literary work of art: an investigation on the borderlines of ontology, logic and theory of literature*, Evanston, Northwestern University Press, 1973).
Ingarden, R., 1973, *The cognition of the literary work of art*, Evanston, Northwestern University Press.
Irele, A., 1981, *The African experience in literature and ideology*, Londres/Exeter, Heinemann.
Iser, W., 1972, *Der implizite Leser; Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, Fink (*The implied reader; patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974).
Iser, W., 1975, "The reality of fiction: a functionalist approach to literature", *New Literary History*, VII (1), 7-38.
Iser, W., 1976, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Fink (*L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruselas, P. Mardaga, 1985; *The act of reading: a theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978).
Iser, W., 1979, "Ist der Identitätsbegriff ein Paradigma für die Funktion der Fiktion?", en O. Marquand y K. Stierle, comps., 1979, pp. 725-729.
Jacques, F., 1979, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, París, PUF.
Jacques, F., 1985, "Du dialogisme à la forme dialoguée: sur les fondements de la pragmatique", en M. Dascal, comp., 1985, pp. 27-56.
Jakobson, R., 1921, *Noveishaia russkaia poeziia. Nabrosok pervyi*, Praga, Tip. Politica.
Jakobson, R., 1935, "The dominant", en L. Matejka y K. Pomorska, comps., 1971, pp. 82-87.
Jakobson, R., 1957, *Shifters, verbal categories and the Russian verb*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
Jakobson, R., 1960, "Linguistics and poetics", en T. Sebeok, comp., 1960, pp. 350-377.
Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, t. I: *Les fondations du langage*, París, Minuit [*Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel].

Jakobson, R., 1973, *Questions de poétique*, París, Seuil [*Ensayos de poética*, México, FCE, 1977].
Jakobson, R., y Lévi-Strauss, C., 1962, "*Les chats* de Baudelaire", *L'Homme*, 2, 5-21.
James, H., 1962, *The art of the novel: critical prefaces*, Nueva York/Londres, Charles Scribner's Sons.
Jameson, F., 1972, *The prison-house of language: a critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton, Princeton University Press [*La cárcel del lenguaje*, Barcelona, Ariel].
Jameson, F., 1981 *a*, "From criticism to history", *New Literary History*, XII (2), 367-375.
Jameson, F., 1981 *b*, *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Ithaca, Cornell University Press.
Jauss, H.R., 1970 *a*, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp.
Jauss, H.R., 1970 *b*, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1, 79-101.
Jauss, H.R., 1970 *c*, "Literary history as a challenge to literary theory", *New Literary History*, II (1), 7-37.
Jauss, H.R., 1975 *a*, "Racines und Goethes *Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode", en R. Warning, comp., 1975, pp. 353-400.
Jauss, H.R., 1975 *b*, "La douceur du foyer — Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen", en R. Warning, comp., 1975, 401-434.
Jauss, H.R., 1975 *c*, "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur", *Poetica*, 7 (3-4), 325-344.
Jauss, H.R., 1977, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, Fink (*Aesthetic experience and literary hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982).
Jauss, H.R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard (*Toward an aesthetic of reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982).
Jauss, H.R., 1981, "Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik", en M. Fuhrmann, H.R. Jauss y W. Pannenberg, comps., 1981, pp. 459-481.
Jenny, L., 1982, *La terreur et les signes: poétiques de rupture*, París, Gallimard.
Jespersen, O., 1922, *Language: its nature, development and origin*, Londres, Allen & Unwin.
Johnson, B., 1980, *The critical difference: essays in the contemporary rhetoric of reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Johnson, B., 1984, "Rigorous unreliability", *Critical Inquiry*, 11, 278-285.
Jolles, A., 1930, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Ratsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Halle, Max Niemeyer (*Les formes simples*, París, Seuil, 1972) [*Las formas simples*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria].
Jones, S., 1985, "Language in crisis: Ogyū Sorai's philosophical thought and Hiraga Gennai's creative practice", en E. Miner, comp., 1985, pp. 209-256.
Józsa, P., 1983. Véase J. Leenhardt.
Jurt, J., 1980, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos, 1926-1936*, París, J.-M. Place.

Jurt, J., 1983, "'L'esthétique de la réception'. Une nouvelle approche de la littérature?", *Les Lettres Romanes*, XXXVII (3), 199-220.
Kahn, C., 1981. Véase M.M. Schwartz.
Kaiser, G.R., 1980, *Einführung in die Vergleichende Literatuwissenschaft. Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Kamuf, P., 1982, *Fictions of feminine desire: disclosures of Heloïse*, Lincoln, University of Nebraska Press.
Kant, I., 1790, *Critik der Urteilskraft*, Berlín y Libau, Lagarde und Friederich [*Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe].
Kant, I., s.f., *Werke in acht Büchern*, Berlín, A. Weichert.
Kearney, R., comp., 1984, *Dialogues with contemporary continental thinkers. The phenomenological heritage: Paul Ricœur, Emmanuel Levinas, Herbert Marcuse, Stanislas Breton, Jacques Derrida*, Manchester, Manchester University Press.
Keliogg, R., 1966. Véase R. Scholes.
Kennedy, G.A., 1980, *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
Kerbrat-Orecchioni, C., 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, París, A. Colin [*La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette].
Kermode, F., 1967, *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*, Nueva York, Oxford University Press [*El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983].
Kessler, E., 1981, "Das rhetorische Modell der Historiographie", en R. Koselleck *et al.*, 1981, pp. 37-85.
Kibédi Varga, A., 1979, "Texte: discours et récit", *Revue d'Esthétique*, 32 (1-2), 374-381.
Kibédi Varga, A., comp., 1981, *Théorie de la littérature*, París, Picard.
Kibédi Varga, A., 1983, "Rhetoric, a story or a system? A challenge to historians of Renaissance rhetoric", en J.J. Murphy, comp., pp. 84-91.
Kibédi Varga, A., 1987, "La rhétorique des passions et les genres", en *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, 6, Tubinga, Max Niemeyer, pp. 67-83.
Kibédi Varga A. (en prensa), "Some questions about the rhetorical analysis of literary texts", *Actes du Congrès international sur l'Argumentation*, Université d'Amsterdam, 1986.
Kilian, H., 1971, *Das enteignete Bewusstsein. Zur dialektischen Sozialpsychologie*, Neuwied/Berlín.
Kittel, H., comp., 1988, *Die literarische Uebersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, introducción de Armin Paul Frank, Berlín, Erich Schmidt.
Klein, W., 1982. Véase Weissenborn.
Kloek, J.J., 1985, *Over Werther geschreven... Nederlandse reacties op Goethes Werther 1775-1800; proeve van historisch receptie-onderzoek*, 2 vols., Utrecht, Hes.
Kloss, H., y McConnell, G.D., comps., 1974, *Linguistic composition of the nations of the world/Composition linguistique des nations du monde*, 5 vols., Quebec, Presses de l'Université de Laval.

Knapp, B.L., *A Jungian approach to literature*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
Knapp, M.L., 1980, *Essentials of nonverbal communication*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston [*La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós, 1988].
Köhler, E., y Krauss, H., comp., 1977, "Gattungssystem und Gesellschaftssystem", *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, pp. 7-22.
Kohut, H., 1985, "Self-psychology and the sciences of man", *Self-psychology and the humanities: reflections on a new psycho-analytic approach*, Nueva York, W.W. Norton & Co., pp. 73-94.
König, R., comp., 1969, *Fisher-Lexikon "Soziologie"*, Frankfurt/Hamburgo, Fisher Bücherei.
Konishi, J., 1984, *A history of Japanese literature*, vol. I, Princeton, Princeton University Press.
Koselleck, R., y Stempel, W.D., comps., 1973, *Geschichte: Ereignis und Erzählung*, Munich, Fink.
Koselleck, R., 1978, "Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft", en Gadamer und Boehm, 1978, pp. 362-380.
Koselleck, R., 1979, *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt, Suhrkamp.
Koselleck, R., Mommsen, W.J., Rüsen, J., y Lutz, H., comps., 1981, *Theorie der Geschichte*, vol. 4: *Formen der Geschichtsschreibung*, Munich, DTV.
Krieger, M., 1969, "Literary analysis and evaluation — and the ambidextrous critic", *Contemporary Literature*, 9, 290-310.
Kristeva, J., 1974, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, París, Seuil.
Kristeva, J., 1977 *a*, *Polylogue*, París, Seuil.
Kristeva, J., 1977 *b*, "Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur *Polylogue*", *Revue des Sciences humaines*, 168, 495-501.
Kristeva, J., 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil [*Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1989].
Kriz, J., 1985, "Wie empirisch ist die Empirie", *SPIEL*, 4, 7-40.
Krysinski, W., 1981, *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, La Haya, Mouton.
Krysinski, W., 1987, "L'énonciation et la question du récit", en M. Arrivé y J.-C. Coquet, comps., 1987, pp. 179-192.
Kuhn, T.S., 1962, 1970, *The structure of scientific revolutions*, Chicago, University of Chicago Press [*Estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 1971].
Kushner, E., 1978, "Diachrony and structure: thoughts on renewals in the theory of literary history", *Synthesis*, V, 37-50.
Kushner, E., 1979, "Chute ou renouvellement de l'histoire littéraire?", *Actes du VIIIe Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée*, vol. II, Stuttgart, Bieber, pp. 475-484.

Kushner, E., comp., 1984, *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire: Actes du colloque international, 1982, 18-20 août, Montréal, Université McGill*, Ottawa, Société Royale du Canada/Association Internationale de Littérature Comparée.

Kushner, E. (en prensa), "Déconstruction et reconstruction de l'histoire littéraire", *Actes du colloque sur l'histoire littéraire*, Québec, Université Laval, 1987.

Lacan, J., 1966, *Écrits*, París, Seuil [*Escritos*, 2 vols., México, Siglo XXI, 1983].

Lacan, J., 1968, *The languaje of the self: the function of language in psychoanalysis*, Baltimore, Johns Hopkins University Press (trad. de Lacan, 1966).

LaCapra, D., 1983, *Rethinking intellectual history: texts, contexts, language*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.

Lacoue-Labarthe, P., 1979, *Le sujet de la philosophie*, París, Aubier-Flammarion.

Lambert, J., 1980, "Production, tradition et importation: une clef pour l'étude de la littérature et de la littérature en traduction", *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, VII (2), 246-252.

Lambert, J., 1975. Véase J.S. Holmes.

Lambert, J., 1978. Véase J.S. Holmes.

Lambert, J., 1985, "La traduction, les genres et l'évolution de la littérature. Propositions méthodologiques", *Actes du X^e Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée*, vol. I, Nueva York Garland, pp. 127-131.

Lambert, J., 1986, "Les relations littéraires internationales comme problème de réception", en P. Boerner, J. Riesz y B. Scholz, comps., 1986.

Lambert, J., y Gorp, H. van, 1985, " Towards research programmes: the function of translated literature within European literatures", en T. Hermans, comp., 1985 *a*, pp. 183-197.

Lambert J., 1988, "Twenty years research on literary translation", en H. Kittel, comp., 1988.

Landowski, E., 1979. Véase A.-J. Greimas.

Langer, S.K., 1971, *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Lanser, S.S., 1981, *The narrative act: point in prose fiction*, Princeton, Princeton University Press.

Lanson, G., 1910, "La méthode de l'histoire littéraire", *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, textos reunidos y presentados por H. Peyre, París, Hachette, 1965, pp. 31-56.

Laporte, D., 1974. Véase R. Balibar.

Lattre, A. de, 1979, 1981, *La doctrine de la réalité chez Proust*, vol. 1-2, París, J. Corti.

Lausberg, H., 1960, *Handbuch der literarischen Rhetorik; eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munich, M. Hueber [*Manual de retórica literaria*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1984].

Leach, E., 1976, *Culture and communication: the logic by which symbols are connected: an introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press [*Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI España, 1989].

Leenhardt, J., 1973, *Lecture politique du roman "La jalousie" d'Alain Robbe-Grillet*, París, Minuit [*Lectura política de la novela*, México, Siglo XXI].

Leenhardt, J., 1979, "Lecture critique de la théorie goldmanienne du roman", en C. Duchet, comp., 1979, pp. 172-182.

Leenhardt, J., 1980, "Introduction à la sociologie de la lecture", *Revue des Sciences Humaines*, 177, 39-55.

Leenhardt, J., y Józsa, P., 1983, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, París, Le Sycomore.

Lefevere, A., 1985, "Systems in evolution: historical relativism and the study of genre", *Poetic Today*, 6 (4), 665-679.

Lefort, C., 1978, *Les formes de l'histoire. Essais d'anthropologie politique*, París, Gallimard [*Las formas de la historia: ensayos de antropología política*, México, FCE, 1988].

Lehmann, H.T., 1986, "Theatertheorie" (y otros artículos), en M. Braunelk y G. Schneilin, comps., *Theaterlexikon*, Hamburgo, Rowohlt.

Leitch, V.B., 1983, *Deconstructive criticism: an advanced introduction*, Nueva York, Columbia University Press.

Lejeune, P., 1975, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.

Lessing, G.E., 1838-1840, "B iefe, die neuste Literatur betreffend (1759-1760)", *Gesammelte Schriften*, vol. 6, Berlín, Voss.

Lévi-Strauss, C., 1958-1973, *Anthropologie structurale*, I-II, París, Plon [*Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1987/*Antropología estructural 2: mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1984].

Lévi-Strauss, C., 1964, *Anthropologie structurale*, París, Plon.

Levy, J., 1969, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt/Bonn, Athenäum.

Link, J. y U., 1980, *Literatursoziologisches Propädeutikum*, Munich, UTB/BRO/Fink.

Link, J. y U., 1985, "The revolution and the system of collective symbols. Elements of a grammar of interdiscursive events", *Sociocriticism*, I, 31-52.

Lintvelt, J., 1981, *Essai de typologie narrative: le point de vue*, París, J. Corti.

Lipovetsky, G., 1983, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, París, Gallimard [*La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1988].

Liu, J.J.Y., 1962, *The art of Chinese poetry*, Chicago, University of Chicago Press.

Liu, J.J.Y., 1975, *Chinese theories of literature*, Chicago, University of Chicago Press.

"Logiques de la représentation", *Littérature*, 57 (1985).

Lord, A.B., 1969, *The singer of tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Lotman, I., 1973, *La structure du texte artistique*, París, Gallimard (*The structure of the artistic text*, Ann Arbor, University of Michigan, 1977) [*Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988].

Lubbock, P., 1965, *The craft of fiction*, Londres, J. Cape.

Lühe, I. von der, 1982, "'I without guarantees': Ingeborg Bachmann's Frankfurt Lectures on Poetics", *New German Critique*, 27, 31-55.

Lukács, G., 1955, *Probleme des Realismus*, Berlín, Aufbau Verlag.

Lukács, G., 1958, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburgo, Claassen (*La signification présente du réalisme critique*, París, Gallimard, 1960).
Lukács, G., 1963, *Die Theorie des Romans; ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Neuwied, Luchterhand (*La théorie du roman*, París, Denoël-Gonthier, 1963).
Lukács, G., 1965, *Le roman historique*, París, Payot [*La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo].
Lukács, G., 1968, *Sociología de la literatura*, Madrid, Península.
Lukács, G., *Balzac et le réalisme français*, París, Maspero.
Lukács, G., 1972, *Ästhetik*, I-IV, Berlín/Neuwied, Luchterhand [*Estética 1*, 4 vols., Barcelona, Grijalbo, 1982].
Lutz, H., 1982. Véase R. Roselleck.
Lyotard, J.-F., 1979, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, París, Minuit [*La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987].
Lyotard, J.-F., 1983, *Le différend*, París, Minuit [*La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988].
Macherey, P., 1966, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero (*A theory of literary production*, Londres/Boston, Routledge & Kegan Paul, 1978).
Macherey, P., 1981. Véase É. Balibar.
Macksey, R., comp., 1974, *Velocities of change: critical essays from MLN*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Mailloux, S., 1982, *Interpretive conventions: the reader in the study of American fiction*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.
Maldidier, D., y Robin, R., 1976, "Du spectacle au meurtre de l'événement: reportages, commentaires et éditoriaux de presse à propos de Charléty (Mai 1968)", *Annales*, 31 (3), 552-588.
Man, P. de, 1971, 1983, *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneápolis, University of Minnesota Press.
Man, P. de, 1979, *Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University, Press.
Man, P. de, 1986, *The resistance to theory*, Minneápolis, University of Minnesota Press.
Mandelkow, K.R., 1974, "Probleme der Wirkungsgeschichte", en P.U. Hohendahl, comp., 1974, pp. 82-96.
Marcellesi, J.-B., 1986. Véase L. Guespin.
Marciszewski, W., comp., 1981, *Dictionary of logic as applied to the study of languages*, La Haya/Boston/Londres, M. Nijhoff.
Margolin, U., 1975, "On the object of study in literary history", *Neohelicon*, III (2), 287-328.
Marías, J., 1969, "Les genres littéraires en philosophie", *Revue Internationale de Philosophie*, 90 (4), 495-508.
Marin, L., 1978, *Le récit est un piège*, París, Minuit.
Marino, A., 1977, *La critique des idées littéraires*, Bruselas, Complexe.
Marino, A., 1988, *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, PUF.

Markiewicz, H., 1972, "The limits of literature", *New Literary History*, IV (1), 5-14.
Marquard, O., y Stierle, K., comps., 1979, *Identität*, Munich, Fink.
Martínez-Bonati, F., 1981, *Fictive discourse and the structures of literature: a phenomenological approach*, Ithaca, Cornell University Press [*La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983].
Matejka, L., y Titunik, I.R., comps., 1976, *Semiotics of art: Prague school contributions*, Cambridge, Mass., MIT Press.
Matejka, L., y Pomorska, K., comps., 1971, *Readings in Russian poetics: formalist and structuralist views*, Cambridge, Mass./Londres, MIT Press.
Mattenklott, G., 1973, "Der 'Subjektive Faktor' in Musils Törless. Mit einer Vorbemerkung über die Historizität der sinnlichen Wahrnehmung", *Neue Hefte für Philosophie*, 4, 47-73.
McConnell, G.D., 1974. Véase H. Kloss.
McCullagh, C.B., 1984, "Review of narrative logic: a semantic analysis of the historian's language, by F.R. Ankersmith", *History and Theory*, 23, 394-403.
McHale, B., 1987, *Postmodernist fiction*, Nueva York/Londres, Methuen.
Mead, M., 1964, "Cultural basis for understanding literature", *Anthropology: selected papers*, Princeton, D. Van Nostrand, pp. 213-228.
Medina, A., 1980, "On narrative and narratives: II", *New Literary History*, XI (3), 561-575.
Mehlman, J., 1981, "Trimethylamin: notes on Freud's specimen dream", en R. Young, comp., 1981, pp. 177-188.
Melançon, R., 1980-1981, "L'histoire littéraire aujourd'hui: perspectives théoriques", *Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 2, 11-24.
Memmi, A., 1968, "Problèmes de sociologie de la littérature", en G. Gurvitch, comp., 1967.
Meschonnic, H., 1975, *Le signe et le poème*, París, Gallimard.
Meyer, M., comp., 1986, *De la métaphysique à la rhétorique. Essai à la mémoire de Chaïm Perelman*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles.
Meyerson, I., comp., 1973, *Problèmes de la personne. Colloque du Centre de recherches de psychologie comparative*, París/La Haya, Mouton/De Gruyter.
Mignolo, W., 1978, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica.
Miller, J.H., 1982, *Fiction and repetition: seven English novels*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
Miller, N., 1981, "Emphasis added: plots and plausibilities in women's fiction", *PMLA*, 96 (1), 36-48.
Miller, O.J., 1985. Véase M.J. Valdés.
Miner, E. R., 1958, *The Japanese tradition in British and American literature*, Princeton, Princeton University Press.
Miner, E.R., 1979, "On the genesis and development of literary systems", *Critical Inquiry*, 5, 339-353, 533-568.
Miner, E.R., comp., 1985 *a*, *Principles of classical Japanese literature*, Princeton, Princeton University Press.

Miner, E.R., 1985 *b*, "The collective and the individual: literary practice and its social implications", en E. Miner, comp., 1985, pp. 17-62.
Miner, E., 1987, "Some theoretical and methodological topics for comparative literature", *Poetics Today*, 8, 123-140.
Mitchell, W.J.T., comp., 1981, *On narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
Mitchell, W.J.T., 1984, "What is an image?", *New Literary History*, XV (3), 503-537.
Mitterand, H., 1980, *Le discours du roman*, París, PUF.
Moisan, C., 1987, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, París, PUF.
Mooij, J.J.A., 1979, "The nature and function of literary theories", *Poetics Today*, 1, 1-2, 111-137.
Mommsen, W.J., 1981. Véase R. Koselleck.
Morel, J., 1968, "Rhétorique et tragédie au XVIIe siècle", 80-81, 89-105.
Morel, J.-P., 1985, *Le roman insupportable: l'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*, París, Gallimard.
Moscovici, S., 1968. Véase P. Henry.
Moser, W., 1985, "La mise à l'essai des discours dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil", *Canadian Review of Comparative Literature*, 12 (1), 12-45.
Moser, W., 1986, "Musil et la mort de l'homme libéral", en J.-P. Cometti, comp., 1986, pp. 172-198.
Moskos, G., 1982. Véase W.J. Berg.
Mouralis, B., 1984, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, París, Les Éditions Bourbonnaises.
Mukařovský, J., 1966, *Studie z estetiky*, Praga, Odeon.
Mukařovský, J., 1970 *a*, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt, Suhrkamp.
Mukařovský, J., 1970 *b*, "Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten", en J. Mukařovský, 1970 *a*, pp. 7-37.
Mukařovský, J., 1974, *Studien zur structuralistischen Ästhetik und Poetik*, Munich, Hanser.
Mukařovský, J., 1977, *The word and verbal art: selected essays*, New Haven, Yale University Press.
Müller, J.E., 1981, *Literaturwissenschaftliche Rezeptionstheorien und empirische Rezeptionsforschung. Mit einem Forschungsmodell erläutert am Paradigma des französischen Populärromans*, Frankfurt/Berna, Lang.
Müller, J.P., 1980, "Psychosis and mourning in Lacan's *Hamlet*", *New Literary History*, XII (1), 147-165.
Müller-Seidel, W., 1965, *Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas*, Stuttgart, Böhlan, Köhn.
Murphy, J.J., comp., 1983, *Renaissance eloquence: studies in the theory and practice of Renaissance rhetoric*, Berkeley, University of California Press.
Musil, R., 1955, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hamburgo, Rowohlt.
Naumann, M., comp., 1973, *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlín/Weimar, Aufbau-Verlag.

Naumann, M., 1974, "Literatur und Probleme ihrer Rezeption", en P.U. Hohendahl, comp., 1974, pp. 215-237.
Naumann, M., 1976, "Das Dilemma der 'Rezeptionsästhetik'", *Poetica*, 8 (3-4), 451-466.
Nies, F., 1972, *Gattungspoetik und Publikumsstruktur. Zur Geschichte der Sévigné-briefe*, Munich, Fink.
Nietzsche, F., 1960, *Werke in drei Bänden*, K. Schlechta, ed., 2ª ed., Munich, Hanser.
Norris, C., 1982, *Deconstruction: theory and practice*, Londres, Methuen.
Novalis, 1960, 1975, *Schriften*, P. Kluckhohn y R. Samuel, comps., vol. 2, Stuttgart, Kohlhammer.
"Nouvelles images, nouveaux réels", *Cahiers internationaux de Sociologie*, LXXXII (1987).
Oehm, H., 1976, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, Munich, Fink.
Ogden, C.K., y Richards, I.A., 1923, *The meaning of meaning*, Londres, Routledge & Kegan Paul [*El significado del significado*, Barcelona, Paidós, 1984].
Ohmann, R., 1983, "The shaping of a canon: US fiction, 1960-1975", *Critical Inquiry*, 10, 199-223.
Olivi, T., 1986. Véase J.S. Petöfi.
Olson, S.H., 1983, "Value judgments in criticism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 125-136.
Owen, S., 1975, *The poetry of Meng Chiao and Han Yü*, New Haven, Yale University Press.
Oxenhandler, N., 1982, "The horizons of psychocriticism", *New Literary History*, XIV (1), 89-103.
Pannenberg, W., 1981. Véase M. Fuhrmann.
"Les paralittératures", *Pratiques*, 50 (1986).
Parret, H., 1983, "L'énonciation en tant que déictisation et modalisation", *Langages*, 70, 83-97.
Parret, H., *Les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruselas, Mardaga.
Parry, M., 1928, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, París, Les Belles-Lettres.
Pasternack, G., 1985, "Intradisziplinäre Theoriebildung und interdisziplinärer Diskurs", *SPIEL*, 4, 155-175.
Pavel, T.G., 1979. Véase J. Woods.
Pavis, P., 1985, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille, PUL.
Pavis, P., 1987, *Dictionnaire du théâtre*, París, Éditions Messidor [*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, pedagogía*, Barcelona, Paidós, 1984].
Pavis, P., 1988, "Du texte à la scène: un enfantement difficile", *Théâtre/Public*, núm. 79, enero-febrero.
Paz, O., 1969, "El balcón", *Ladera este (1962-1968)*, México, J. Mortiz.
Pêcheux, M., 1975, *Les vérités de La Palice; linguistique; sémantique; philosophie*, París, Maspero.
Peirce, C.S., 1955, *Philosophical writings*, Nueva York, Dover.
Peirce, C.S., 1978, *Écrits sur le signe*, reunidos, traducidos y comentados por G. Deledalle, París, Seuil.

Pelc, J., 1971, "On the concept of narration", *Semiotica*, III (1), 1-19.
Penkert, S., 1970, *Carl Einstein. Existenz und Ästhetik. Einführung mit einem Anhang unveröffentlicher Nachlasstexte*, Wiesbaden, Vandenhoeck & Ruprecht.
Perelman, C., 1977, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, París, Vrin.
Permyakov, G.L., 1970, *Ot progovorki do skazki: zametki po obshey teorii cliche*, Moscú, Glavnaya redakcia vostochnoy literatury izdatelstva "Nauka".
Perrault, C., 1964, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (presentaciones de H.R. Jauss y M. Imdahl), Munich, Eidos.
Petitjean, A., 1986, "Le récit de fait divers: étude comparée de *France-Soir* et *Libération*", *Pratiques*, 50, 46-78.
Petitot-Cocorda, J., 1985, *Morphogenèse du sens*, I: *Pour un schématisme de la structure*, París, PUF.
Petöfi, J.S., 1973, "Towards an empirically motivated grammatical theory of verbal texts", en J.S. Petöfi y H. Rieser, *Studies in Text Grammar*, Dordrecht/Boston, D. Reidel, pp. 205-275.
Petöfi, J.S., y Olivi, T., 1986, "Texture, composition, signification. Vers une textologie sémiotique", *Degrés*, 46-47, c1-c27.
Petöfi, J.S., y Rieser, H., 1973, "Overview", en J.S. Petöfi y H. Rieser, comps., *Studies in text grammar*, Dordrecht/Boston, D. Reidel, pp. 1-16.
Petrey, S., 1984, "Speech acts in society: Fish, Felman, Austin and God", *Texte*, 3, 43-61.
Piaget, J., 1937, *La construction du réel chez l'enfant*, Neuchâtel/París, Delachaux & Niestlé [*La construcción de lo real en el niño*, Barcelona, Crítica, 1989].
Piaget, J., comp., 1967, *Logique et connaissance scientifique*, París, Gallimard.
Piwowarczyk, M.A., 1976, "The narratee and the situation of enunciation", *Genre*, 9, 161-177.
Plaks, A.H., 1976, *Archetype and allegory in the dream of the red chamber*, Princeton, Princeton University Press.
Plaks, A.H., comp., 1977, *Chinese narrative: critical and theoretical essays*, Princeton, Princeton University Press.
Platón [Platon], 1946-1947, *La République*, París, Les Belles-Lettres [*La república*, México, UNAM].
Plett, H.F., comp., 1977, *Rhetorik: kritische Positionen zum Stand der Forschung*, Munich, Fink.
Plett, H.F., 1981, "Rhétorique et stylisque", en A. Kibédi Varga, comp., 1981, pp. 136-176.
Ponton, R., 1973, "Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse", *Revue Française de Sociologie*, 14 (2), 202-220.
Ponton, R., 1975, "Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XXe siècle", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 4, 66-81.
Popovic, A., 1968, *Preklad a výraz*, Bratislava, Slovenská Akad. Vied.
Popper, K.R., 1934, *Logik der Forschung: zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*, Viena, Springer.

Popper, K.R., 1959, *The logic of scientific discovery*, Londres, Hutchinson (trad. de *Logik der Forschung*, 1934) [*La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1985].
Popper, K.R., 1972, "Die Logik der Sozialwissenschaften", en T.W. Adorno *et al.*, 1974, pp. 125-145.
Popper, K.R., 1973, *Objective knowledge: an evolutionary approach*, 2ª ed. corregida (1ª ed., 1972), Oxford, Clarendon Press [*El conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1988].
Pouillon, J., 1946, *Temps et roman*, París, Gallimard.
Poulet, G., 1949, 1968, *Études sur le temps humain*, t. I-IV, París, Plon.
Pradier, J.-M. (en prensa), "Toward a biological theory of the body in performance", *Drama Review*.
Pratt, M.L., 1977, *Toward a speech act theory of literary discourse*, Bloomington, Indiana University Press.
Pratt, M.L. 1981, "The short story: the long and the short of it", *Poetics*, 10 (2-3), 175-194.
Prigogine, I., y Stengers, I., 1979, *La nouvelle alliance: métamorphose de la science*, París, Gallimard [*La Nueva Alianza: metamorfosis de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1983].
Prince, G., 1973, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 178-196.
Propp, V., 1969, *Morfologia skazki*, Leningrado, Nauka, 1ª ed., 1928.
Propp, V., 1970, *Morphologie du conte*, París, Gallimard (trad. de Propp, 1969) [*Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987].
Pugliatti, P., 1985, *Lo sguardo nel recconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bolonia, Zanichelli.
Purves, A.C., 1973, *Literary education in ten countries: an empirical study*, con contribuciones de A.W. Foshay y G. Hansson, Estocolmo/Nueva York, Almqvist/Wicksell & Wiley.
Putnam, H., 1975, *Mind, language and reality*, Cambridge, Cambridge University Press.
Putnam, H., 1981, "Convention: a theme in philosophy", *New Literary History*, XIII (1), pp. 1-14.
Quéau, P., 1986, *Éloge de la simulation: de la vie des langages à la synthèse des images*, Seyssel, Champ Vallon.
Queneau, R., comp., 1963, *Histoire des littératures*, vol. III: *Littératures françaises, connexes et marginales*, París, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade.
Quéré, L., 1982, *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*, París, Aubier-Montaigne.
Quine, W.V.O., 1972, *Methods of logic*, 3ª ed., Nueva York, Holt, Rinehart & Winston. [*Los métodos de la lógica*, Barcelona, Ariel, 1980].
Rakušan, J., 1985. Véase W. Cowan.
Ramat, P., 1985, *Typologie linguistique*, París, PUF.
Ray, W., 1984, *Literary meaning: from phenomenology to deconstruction*, Oxford, B. Blackwell.

Reboul, O., 1984, *La rhétorique*, París, PUF, col. "Que sais-je?".
"Recherches rhétoriques", *Communications*, 16 (1970).
Remak, H.H.H., 1976, "A comparative history of literatures in European languages", *Synthesis*, 3, 11-23.
Remak, H.H.H., 1981, "The Bellagio report", *Neohelicon*, 8, 219-228.
Remak, H.H.H., 1983, "Wie kann man heutzutage komparatistische Literaturgeschichte schreiben?", en I. Fried *et al.*, comp., *Comparative literature studies, essays presented to G.M. Vajda*, Szeged, József Attila University.
Remak, H.H.H., 1984, "Origins, progress, and future of the comparative history of literatures in European languages", en M. Djurcinov y L. Todorova, comp., *Actes du Colloque de l'AILC* (Ohrid, 20/25 de agosto de 1981), Skopje.
Renou, L., y Filliozat, J., 1949, 1950, *L'Inde classique. Manuel des études indiennes*, París, Payot.
"La représentation en fiction", *Synopsis*, IV (1982).
Rescher, N., 1969, *Introduction to value theory*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
Rescher, N., 1973, *The coherence theory of truth*, Oxford, Clarendon Press.
Ricardou, J., 1971, *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Seuil.
Ricardou, J., 1973, *Le nouveau roman*, París Seuil.
Ricardou, J., 1978, *Nouveaux problèmes du roman*, París, Seuil.
Richards, I.A., 1923. Véase C.K. Ogden.
Richards, I.A., 1936, *The philosophy of rhetoric*, Nueva York, Oxford University Press.
Ricœur, P., 1969, *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*, París, Seuil.
Ricœur, P., 1975, *La métaphore vive*, París, Seuil (*The rule of metaphor: multi-disciplinarity studies of the creation of meaning in language*, Toronto, Toronto University Press, 1977) [*La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980/Buenos Aires, Aurora].
Ricœur, P., 1976, *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning*, Fort Worth, Texas Christian University Press.
Ricœur, P., 1982, *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*, París, SEDES.
Ricœur, P., 1983, 1985, *Temps et récit*, t. 1-3, París, Seuil [*Tiempo y narración*, t. I-II, Madrid, Cristiandad, 1987].
Ricœur, P., 1985, "Ontologie", *Encyclopaedia Universalis*, vol. 13, pp. 508-516.
Ricœur, P., 1986, *Du texte à l'action. Essais herméneutiques*, II, París, Seuil [*Hermenéutica y acción*, Buenos Aires, Cinae, 1985].
Riesz, J., 1986. Véase P. Boerner.
Riffaterre, M., 1971, *Essais de stylisque structurale*, París, Flammarion.
Riffaterre, M., 1978, *Semiotics of poetry*, Bloomington/Londres, Indiana University Press.
Riffaterre, M., 1979, *La production du texte*, París, Seuil.
Riffaterre, M., 1983, "Production du roman. L'intertexte de *Le lys dans la vallée*", *Texte*, 2, 23-33.
Rifflet-Lemaire, A., 1977, *Jacques Lacan*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
Rimmon-Kenan, S., 1983, *Narrative fiction: contemporary poetics*, Londres/Nueva York, Methuen.

Robert, M., 1972, *Roman des origines et origines du roman*, París, Grasset [*Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973].
Robert, S., 1978, *Les révolutions du savoir. Théorie générale des ruptures épistémologiques*, Longueuil (Quebec), Le Préambule.
Robin, R., 1976. Véase D. Maldidier.
Robin, R., 1986, *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, París, Payot.
Robin, R., y Angenot, M., 1985, "L'inscription du discours social dans le texte littéraire", *Sociocriticism*, 1, 53-82.
Roche, A., 1977. Véase G. Delfau.
Rogers, W.E., 1983, *The three genres and the interpretation of lyric*, Princeton, Princeton University Press.
Róheim, G., 1967, *Psychanalyse et anthropologie. Culture, personnalité, inconscient*, París, Gallimard.
Rosengren, K.E., 1967. Véase L.E. Goldmann.
Rosengren, K.E., 1968, *Sociological aspects of the literary system*, Estocolmo, Natur och Kultur.
Rossum-Guyon, F. van, 1970, "Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques", *Poétique*, 1, 476-497.
Ruprecht, H.-G., 1978, "Pour un projet de 'théorie de la littérature'", *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, III (7-8), 219-242.
Rusch, G., 1985, "The theory of history: literary history and historiography", *Poetics*, 14 (3/4), 257-278.
Rusch, G., 1987, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt, Suhrkamp.
Rusch, G., y Schmidt, S.J., 1983, *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
Rüsen, J., 1982. Véase R. Koselleck.
Ryan, M.L., 1981, "Introduction. On the why, what and how of generic taxonomy", *Poetics*, 10, 109-126.
Said, E., 1978, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books.
Salter, P.J., 1946. Véase B. Berelson.
Sapir, E., 1967, "Emergence du concept de personnalité", *Anthropologie*, París, Éditions de Minuit, pp. 77-86.
Sarkany, S., 1986, "Sociologie de la littérature", en J. Demougin, comp., 1985-1986, pp. 1537-1539.
Sartre, J.-P., 1947, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard [*¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada].
Sartre, J.-P., 1971, 1972, *L'idiot de la famille*, t. 1-3, París, Gallimard.
Saussure, F. de, 1916, *Cours de linguistique générale*, París, Payot (*Course in general linguistics*, Nueva York, McGraw-Hill, 1966) [*Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1987].
Schanze, H., 1981. Véase D. Breuer.
Schlegel, F., 1980, *Fragmente. Werke in zwei Bänden*, Berlín/Weimar, Aufbau-Verlag, I, pp. 187-259 [*Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983].

Schlegel, F. von, 1875, *Lectures on the history of literature, ancient and modern*, Filadelfia, Moss & Co.
Schlenstedt, D., 1979, *Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur*, Berlín, Akademie-Verlag.
Schmidt, S.J., 1980, *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*, I: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
Schmidt, S.J., 1982, *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*, II: *Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer empirischen Theorie der Literatur*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
Schmidt, S.J., 1983. Véase G. Rusch.
Schmidt, S.J., 1985 *a*, "On writing histories of literature: some remarks from a constructivist point of view", *Poetics*, 14 (3/4), 279-301.
Schmidt, S.J., 1985 *b*, "Vom Text zum Literatursystem", en *Einführung in den Konstruktivismus*, Munich, Oldenbourg, pp. 117-133.
Schmidt, S.J., 1985 *c*. Véase H. Hauptmeier.
Schmidt, S.J., y Zobel, R., 1983, *Empirische Untersuchungen zu Persönlichkeitsvariablen von Literaturproduzenten*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg.
Schnell, U., 1968, *Die homiletische Theorie Philipp Melanchthons*, Berlín/Hamburgo, Lutherisches Verlagshaus.
Schober, R., 1982, *Abbild, Sinnbild, Wertung. Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation*, Berlín/Weimar, Aufbau-Verlag.
Schober, R., 1985, "La critique littéraire sans évaluation est-elle possible?", en A. Balakian, comp., *Proceedings of the 10th Congress of the International Comparative Literature Association*, Nueva York, Garland, vol. I, pp. 389-394.
Schoenmakers, H., 1982, "The tacit majority in the theatre", en E.W.B. Hess Lüttich, 1982, pp. 108-156.
Scholes, R.E., y Kellogg, R., 1966, *The nature of narrative*, Nueva York/Londres, Oxford University Press.
Scholes, R.E., 1977 *a*, "Les modes de fiction", *Poétique*, 32, 507-514.
Scholes, R.E., 1977 *b*, "An approach through genres", en M. Spilka, comp., 1977, pp. 41-51.
Scholz, B., 1986. Véase P. Boerner.
Schor, N., 1985, *Breaking the chain: women, theory and French realist fiction*, Nueva York, Columbia University Press.
Schram, D.H., 1985, *Norm en normdoorbreking. Empirisch onderzoek naar de receptie van literaire teksten voorafgegaan door een overzicht van theoretische opvattingen met betrekking tot de funktie van literatuur*, Amsterdam, VU Uitgeverij.
Schüling, H., 1971, *Zur Geschichte der ästhetischen Wertung. Bibliographie der Abhandlungen über den Kitsch*, Giessen, Ohms.
Schulte-Sasse, J., 1976, *Literarische Wertung*, 2ª ed., Stuttgart, Metzler.
Schulte-Sasse, J., 1988, "Von der Schriftlichkeit zur Elektronik: über einige Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte", en H.U. Gumbrecht y K.L. Pfeiffer, comp., *Die Materialität der Kommunikation*, Frankfurt.
Schumacher, D., 1975, "Subjectivities: a theory of the critical process", en J. Donovan, comp., 1975, pp. 29-37.

Schwab, G., 1987, *Entgrenzung und Entgrenzungsmythen. Zur Anthropologie der Subjektivität im modernen angloamerikanischen Roman*, Heidelberg, Steiner.
Schwartz, M.M., y Kahn, C., 1980, *Representing Shakespeare: new psychoanalytic essays*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Searle, J.R., comp., 1977, *The philosophy of language*, Oxford, Oxford University Press.
Searle, J.R., 1979, *Expression and meaning: studies in the theory of speech acts*, Cambridge, Cambridge University Press.
Searle, J.R., 1983, *Intentionality: an essay in the philosophy of mind*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press.
Sebeok, T., comp., 1960, *Style in language*, Cambridge, Mass., MIT Press.
Sebeok, T., comp., 1986, *Encyclopedic dictionary of semiotics*, 3 vols., Berlín, Mouton/De Gruyter.
Segers, M.T.M., 1978, *The evaluation of literary texts: an experimental investigation into the rationalization of value judgments with reference to semiotics an esthetics of reception*, Lisse, Peter de Ridder Press.
Segers, R.T., 1981. Véase H. van Gorp.
Seiler, H., comp., 1978, *Language universals: papers from the conference held at Gummersbach/Cologne*, Tubinga, Narr.
Seiler, H., 1985, "Linguistic continua, their properties and their interpretation", en H. Seiler y G. Brettschneider, comps., 1985, pp. 14-24.
Seiler, H., y Brettschneider, G., comps., 1985, *Language invariants and mental operations*, Tubinga, Narr.
Serres, M., 1968, *Hermès I. La communication*, París, Minuit.
Serres, M., 1974, *Hermès III. La traduction*, París, Minuit.
Seung, T.K., 1982, *Structuralism and hermeneutics*, Nueva York, Columbia University Press.
Shen, Fu, 1983, *Six records of a floating life*, Harmondsworth, Penguin.
Shklovski [Šklovskij], V.B., 1919, *Poetika: sborniki po teorii poeticheskogo jazyka*, Petrogrado.
Sidney, Sir Philip, 1963, "An apology for poetry", en K. Beckson, comp., *Great theories in literary criticism*, Nueva York, The Noonday Press, pp. 130-162.
Silbermann, A., 1967. Véase L. Goldmann.
Silbermann, A., 1967, "Kunst", en R. König, comp., 1969.
Skwarczyńska, S., 1965, *Wstep do nauki o literaturze*, t. III: *Rodzaj literacki. Ogólna problematyka genologii*, Varsovia, Pax, pp. 5-33.
Smith, B. Herrnstein, 1978, *On the margins of discourse: the relation of literature to language*, Chicago, University of Chicago Press.
Smith, B. Herrnstein, 1983, "Contingencies of value", *Critical Inquiry*, 10, 1-35.
Sommer, D., comp., 1978, *Funktion und Wirkung. Soziologische Untersuchungen zur Literatur und Kunst*, Berlín/Weimar, Aufbau-Verlag.
Sommer, D., y Walter, A., 1985, "Einige Bemerkungen zu Richard Albrecht", *SPIEL*, 4, 197-202.
Sparshott, F.E., 1982, *The theory of the arts*, Princeton, Princeton University Press.

Sperber, D., 1982, *Le savoir des anthropologues*, París, Hermann.
Spilka, M., comp., 1977, *Towards a poetics of fiction: essays from novel, a forum on fiction*, Bloomington/Londres, Indiana University Press.
Spillner, B. (en prensa), "Termini stilistischer Wertung", *Actes du Colloque sur la terminologie littéraire organisé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft*, Würzburg, septiembre de 1986.
Spitzer, L., 1928, *Stilstudien* II, Munich, Marx Hueber.
Stackelberg, J. von, 1984, *Übersetzung aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der Europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlín/Nueva York, De Gruyter.
Staël-Holstein, A.-L.-G. de, año VIII, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions*, París, Maradan.
Staiger, E., 1946, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, Atlantis Verlag [*Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966].
Staiger, E., 1955, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zurich, Atlantis Verlag.
Stanner, W.E., 1966, *On aboriginal religion*, Sidney, University of Sidney.
Stanzel, F.K., 1955, *Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an "Tom Jones", "Moby-Dick", "The ambassadors", "Ulysses", u.a.*, Viena, W. Braumüller.
Stanzel, F.K., 1979, *Theorie des Erzählens*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht.
Starobinski, J., 1970, "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, 3, 255-265.
Starobinski, J., 1971, *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, París, Gallimard.
States, B., 1985, *Great reckonings in little rooms: on the phenomenology of theater*, Berkeley, University of California Press.
Steinbrink, B., 1986. Véase G. Ueding.
Steinweg, R., comp., 1976, *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Frankfurt, Suhrkamp.
Stempel, W.-D., 1973. Véase R. Koselleck.
Stempel, W.-D., 1979, "Aspects génériques de la réception", *Poétique*, 39, 353-362.
Stierle, K., 1977, "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique*, 32, 422-441.
Stierle, K., 1979. Véase O. Marquard.
Stierle, K., 1979, "Die Identität des Gedichts — Hölderlin als Paradigma", en O. Marquard y K. Stierle, comps., 1979, pp. 505-552.
Stierle, K., 1980, "The reading of fictional texts", en S. Suleiman e I. Crosman, comps., *The reader in the text: essays on audience and interpretation*, Princeton, Princeton University Press, pp. 85-105.
Stolnitz, J., 1960, "On objective relativism in aesthetics", *Journal of Philosophy*, LVII, 261-276.
Strelka, J., comp., 1969, *Problems of literary evaluation*, University Park y Londres, Pennsylvania State University Press.
Strelka, J.P., comp., 1978, *Theories of literary genres*, en *Yearbook of Comparative and General Literature*, 8.

Strelka, J.P., comp., 1984, *Literary theory and criticism: Festschrift presented to René Wellek in honor of his eightieth birthday*, 2 vols., Berna/Frankfurt/Nueva York, Peter Lang.
Striedter, J., comp., 1969, *Texte der Russischen Formalisten*, I: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Munich, Fink.
Suleiman, S.R., 1983, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, París, PUF.
Suleiman, S.R., comp., 1986, *The female body in Western culture: contemporary perspectives*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
Suleiman, S.R., y Crosman, I., comps., 1980, *The reader in the text: essays on audience and interpretation*, Princeton, Princeton University Press.
Sussman, H., 1982, *The Hegelian aftermath: readings in Hegel, Kierkegaard, Freud, Proust and James*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
Sypher, W., 1962, *Loss of the self in modern literature and art*, Westport, Greenwood Press.
Tacca, O., 1973, *Las voces de la novela*, Madrid, Editorial Gredos.
Teesing, H.P.H., 1949, *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groninga, J.B. Wolters.
Thom, R., 1983, *Paraboles et catastrophes*, París, Flammarion [*Parábolas y catástrofes*, Barcelona, Tusquets, 1985].
Thompson, J.B., 1981, *Critical hermeneutics: a study in the thought of Paul Ricœur and Jürgen Habermas*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press.
Thoreau, H.D., 1955, *Walden; or life in the woods*, Nueva York/Toronto, Rinehart & Co. [*Walden o mi vida entre bosques y lagunas*, Buenos Aires, Marymar, 1977].
Tibbets, A.M., 1969, *The strategies of rhetoric*, Glenview, Scott, Foresman & Co.
Todorov, T., comp., 1965, *Théorie de la littérature (Textes des formalistes russes)*, París, Seuil [*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987].
Todorov, T., 1969, *Grammaire du Décaméron* (Approaches to Semiotics, 3), La Haya, Mouton [*Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller JB, 1973].
Todorov, T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.
Todorov, T., 1971, *Poétique de la prose*, París, Seuil.
Todorov, T., 1978, *Les genres du discours*, París, Seuil.
Todorov, T., comp., 1981, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, seguido de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, París, Seuil.
Todorov, T., 1982, "Présentation", en R. Barthes *et al.*, 1982, pp. 7-10.
Todorov, T., 1987, *La notion de littérature et autres essais*, París, Seuil.
To honor Roman Jakobson: essays on the occasion of his seventieth birthday, 11 October 1966, 3 vols., La Haya, 1967.
Toury, G., 1978, "The nature and role of norms in literary translation", en J.S. Holmes, J. Lambert y R. Van den Broeck, comps., 1978, pp. 83-100.
Toury, G., 1980, *In search of a theory of translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
Toury, G., 1986, "Translation", en T. Sebeok, comp., 1986.

Toury, G., 1988, "Translating English literature via German and vice versa", en H. Kittel, comp., 1988.
Trunz, E., 1952, "Über das Interpretieren deutscher Dichtung", *Studium Generale*, 5, 65-68.
Tullio-Atlan, C., 1971, *Manuale di antropologia culturale. Teoria e metodo*, Milán, V. Bompiani.
Tynianov, I. [Tinianov], 1927, "De l'évolution littéraire", en T. Todorov, comp., 1965, pp. 120-137 ("On literary evolution", en L. Matejka y K. Pomorska, comps., 1971, pp. 67-88) ["Sobre la evolución literaria", en T. Todorov, comp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987, pp. 89-101].
Tynjanov, J., 1924, "Das literarische Faktum", en J. Striedter, comp., 1969, pp. 393-432.
Ubersfeld, A., 1977 *a*, *L'école du spectateur*, París, Éditions Sociales.
Ubersfeld, A., 1977 *b*, *Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales [*Leer el teatro*, Murcia, Godoy, 1982].
Ueding, G., y Steinbrink, B., 1986, *Grundriss der Rhetorik. Geschichte - Technik - Methode*, 2ª ed., Stuttgart, Metzler.
Uhlig, C., 1982, *Theorie der Literarhistoire: Prinzipien und Paradigmen*, Heidelberg, Winter.
Uhlig, C., 1985, "Literature as textual palingenesis: on some principles of literary history", *New Literary History*, 16, 481-513.
Uspensky, B.A., 1970, *Poetika kompozitsii*, Moscú, Iskusstvo (*A poetics of composition; the structure of the artistic text and typology of a compositional form*, Berkeley, University of California Press, 1973).
Vachek, J., 1970, *Dictionnaire de linguistique de l'École de Prague*, Utrecht, Spectrum.
Vajda, G.M., y Riesz, J., comps., 1986, *The future of literary scholarship*, Frankfurt-Berna-Nueva York, Peter Lang.
Valdés, M.J., 1987, *Phenomenological hermeneutics and the study of literature*, Toronto, Toronto University Press.
Valdés, M.J., y Miller, O.J., 1985, *Identity of the literary text*, Toronto, University of Toronto Press.
Vallier, I., comp., 1971, *Comparative methods in sociology. Essays on trends and applications*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press.
Vance, E., 1973, "Le moi comme langage: saint Augustin et l'autobiographie", *Poétique*, 14, 163-177.
Van den Bergh, H., 1972, *Konstanten in de komedie: een onderzoek naar komische werking en ervaring*, Amsterdam, Moussault.
Van der Zwaal, P., 1987, "A rhetorical approach to psychoanalysis", en *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, 5, Tubinga, Max Niemeyer, pp. 129-144.
Vattimo, G., 1974, *Il soggetto e la maschera: Nietzsche e il problema della liberazione*, Milán, Bompiani.
Vattimo, G., y Rovatti, P.A., comps., 1983, *Il pensiero debole*, Milán, Feltrinelli [*El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988].

Viëtor, K., 1977, "L'histoire des genres littéraires", *Poétique*, 32, 490-506.
Vignaux, G., 1976, *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*, Ginebra, Droz.
Vigotskii [Vygotsky], L.S., 1956, *Izbrannye psikhologitcheskije issledovanija*, Moscú, Izdatelstvo Akademii Pedagogitcheskikn Nauk RSFSR [*El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Crítica, 1989].
Vinogradov, V., 1930, *O khudozhestvennoi proze*, Moscú.
Vodicka, F., 1942, "Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben", en Vodicka, 1976, pp. 30-86.
Vodicka, F., 1975, "Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke", en R. Warning, comp., 1975, pp. 71-84.
Vodicka, R., 1976, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, Munich, Fink.
Volochinov [Voloshinov], V.N., 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, Minuit.
Von Glasersfeld, E., 1985, "Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität", en *Einführung in den Konstruktivismus*, Munich, Oldenbourg.
Walliser, B., 1977, *Systèmes et modèles*, París, Seuil.
Walter, A., 1985. Véase D. Sommer.
Warneken, B.J., 1974, "Zu Hans Robert Jauss' Programm einer Rezeptionästhetik", en P.U. Hohendhal, comp., 1974, pp. 290-296.
Warning, R., comp., 1975, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Munich, Fink.
Warning, R., 1979, "Pour une pragmatique du discours fictionnel", *Poétique*, 39, 321-337.
Watt, I.P., 1957, *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto & Windus.
Weber, S., 1979, *Unwrapping Balzac: a reading of "La peau de chagrin"*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press.
Weimann, R., 1974, "Gegenwart und Vergangenheit in der Literaturgeschichte", en P.U. Hohendahl, comp., 1974, pp. 238-268.
Weimann, R., 1975, *Structure and society in literary history: studies in the history and theory of historical criticism*, Charlottesville, University Press of Virginia.
Weimann, R., 1983, "'Appropriation' and modern history in Renaissance prose narrative", *New Literary History*, XIV (3), 459-495.
Weisgerber, J., 1985, "Rénover l'histoire: le problème des avant-gardes littéraires", *Komparatistische Hefte*, II, pp. 21-33.
Weisgerber, J., 1986, "Esquisse d'un programme comparatiste ou de quelques châteaux en Espagne", en J. Riesz, P. Boerner y B. Scholz, comps., *Sensus communis. Festschrift für Henry Remak*, Tubinga, Gunter Narr.
Weissenborn, J., y Klein, W., comps., 1982, *Here and there. Cross-linguistic studies on deixis and demonstration*, Amsterdam/Filadelfia, J. Benjamins.
Weisstein, U., 1968, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer.
Wellek, R., 1941, *The rise of English literary history*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Wellek, R., 1960, "Literary theory, criticism, and history", en Wellek, 1963, pp. 1-21.
Wellek, R., 1963, *Concepts of criticism*, ed. por S.G. Nichols Jr., New Haven/Londres, Yale University Press.
Wellek, R., 1973, "Zur methodischen Aporie einer Rezeptionsgeschichte", en R. Koselleck y W.D. Stempel, 1973, pp. 515-517.
Wellek, R., 1975, "The fall of literary history", *Actes du VI^e Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée/Proceedings of the VIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Stuttgart, Bieber, pp. 29-35.
Weyergans, F., 1986, *La vie d'un bébé*, París, Gallimard.
White, E.E., comp., 1980, *Rhetoric in transition: studies in the nature and uses of rhetoric*, University Park, Pennsylvania State University Press.
White, H.V., 1973, *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
White, H.V., 1978, *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
White, H.V., 1984, "The question of narrative in contemporary historical theory", *History and Theory*, 23, 1-33.
Whorf, B.L., 1956, *Language, thought and reality*, Cambridge, Mass., MIT Press [*Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral, 1971].
Williams, R., 1977, *Marxism and literature*, Oxford, Oxford University Press [*Marxismo y literatura*, Barcelona, Ed. 62, 1980].
Wimsatt Jr., W.K., y Beardsley, M.C., 1954, *The verbal icon: studies in the meaning of poetry*, Lexington, University of Kentucky Press.
Winner, T.G., 1978, "Structural and semiotic genre theory", en J.P. Strelka, comp., 1978, pp. 254-268.
Winters, Y., 1957, *The function of criticism: problems and exercises*, Denver, Alan Swallow.
Wittgenstein, L., 1967, *Philosophische Untersuchungen*, I, Oxford, B. Blackwell [*Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 1988].
Wittgenstein, L., 1968, *Philosophical investigations*, Nueva York, MacMillan Co.
Wittman, H., 1975, "Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs", *Poetics*, 13, 19-28.
Woods, J., y Pavel, T., comps., 1979, "Formal semantics and literary theory", *Poetics Today*, 8 (número temático).
Wright, E., comp., 1973, *The critical evaluation of African literature*, Londres/Ibadan/Nairobi, Heinemann.
Wright, G.H. von, 1971, *Explanation and understanding*, Londres, Routledge & Kegan Paul [*Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, 1987].
Wuthnow, R., Hunter, J.D., Bergesen, A., y Kurzweil, E., comps., 1984, *Cultural analysis: the work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault and Jürgen Habermas*, Londres/Nueva York, Routledge & Kegan Paul [*Análisis cultural: la obra de Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault y Jürgen Habermas*, Buenos Aires, Paidós, 1989].
Yeats, W.B., 1916, *Certain noble plays of Japan: from the manuscripts of Ernest Fenollosa*, Churchtown (Irlanda), Cuala Press.

Young, R., comp., 1981, *Untying the text: a post-structuralist reader*, Boston, Routledge & Kegan Paul.
Zalamansky, H., 1970, "L'étude des contenus, étape fondamentale d'une sociologie de la littérature contemporaine", en R. Escarpit, comp., 1970, pp. 119-128.
Zelditch Jr., M., 1971, "Intelligible comparisons", en I. Vallier, comp., 1971, pp. 267-307.
Ziff, P., 1960, *Semantic analysis*, Ithaca, Cornell University Press.
Zilberberg, C., 1988, *Raison et poétique du sens*, París, PUF.
Zima, P.V., 1985, *Manuel de sociocritique*, París, Picard.
Zobel, R., 1980. Véase D. Hintzenberg.
Zobel, R., 1983. Véase S.J. Schmidt.
Zumthor, P., 1980, *Parler du Moyen Âge*, París, Minuit.
Zumthor, P., 1983, *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil.
Zumthor, P., 1987, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, París, Seuil [*La letra y la voz*, Madrid, Cátedra, 1989].

Índice onomástico

Aasen, Ivar, 81
Abelardo, Pedro, 71
Achiriga, J.J., 54
Adam, J.-M., 74, 76
Adelung, J.C., 262 n., 264
Adorno, Theodor W., 76, 81, 82, 150, 165, 271, 283, 357, 366, 374, 375
Agosti, S., 279 n.
Agustín, san, 286
Aitmatov, 22
al-Djahiz, 29
Albrecht, R., 312
Albrecht, Miltos, 149
Alceo, 87
Alemán, Mateo, 168
Alembert, J. Le Rond d', 57
Algirdas, 76
Althusser, L., 160
Ānandavardhana, 28
Angenot, Marc, 53, 55, 139, 166, 167
Ankersmit, F.R., 398, 399
Antin, David, 37
Aquino, Tomás de, 71, 74
Aristófanes, 81
Aristóteles, 71, 72, 88, 93, 140, 191, 193, 194, 201, 226, 235, 245, 252, 253, 256, 329, 359
Artaud, A., 82, 119, 286
Aubignac, François Hédelin, abate de, 258 n.
Auerbach, Erich, 162, 195, 372, 396
Austin, J.L., 239, 247

Babits, Mihály, 210
Bajtin, Mijail, 52, 76, 77, 95, 96, 157, 158, 210, 211, 227, 276, 277, 280, 281, 282, 285, 358, 367, 371, 398
Bal, M., 53
Baldensperger, 288
Balibar, Renée, 158, 162
Balzac, H. de, 53, 153, 243, 271
Barba, E., 112, 119, 122, 123
Barnouw, D., 290
Barthes, Roland, 11, 54, 73, 74, 76, 84, 154, 201, 229, 230, 267, 269, 358, 360, 364, 368
Basho, Matsuo, 184
Baudelaire, Charles, 48, 286, 292, 413
Baudrillard, J., 370
Bayle, P., 226
Beaugrande, R. de, 74, 77
Beaujour, Michel, 108, 269 n.
Beckett, S., 228, 240
Behrens, I., 93, 195
Bellow, Saul, 343
Ben-Amos, D., 95
Benjamin, Walter, 51, 150, 349, 350, 351, 368, 371
Benn, Gottfried, 210
Benveniste, É., 122, 374
Berelson, B., 149
Berger, P.L., 390
Bergh, H. van den, 389
Berginz-Plank, G., 389
Bergson, Henri, 400
Berkeley, 304
Berlotto, 84
Berlyne, D.E., 389, 403
Bernanos, Georges, 147
Bernard, Michel, 117
Bernhard, 283
Beroul, 33
Bianquis, 288
Biran, Maine de, 274, 275
Bishop, Rand, 339
Bitzer, Lloyd F., 269 n.
Blair, H., 260 n.
Blanché, R., 75
Blanchot, M., 46, 82, 230
Bleich, D., 301, 302, 303, 304, 305
Bloom, H., 188, 230
Bloomfield, Leonard, 85

Boccaccio, Giovanni, 35, 101, 190
Boileau, N., 29
Bon, Charles, 228
Bonnefoy, Yves, 11
Booth, W.C., 242, 244, 361
Borroughs, William S., 246
Bossuet, J.B., 268
Bourdieu, Pierre, 51, 146, 154, 155, 157, 158, 160, 162
Bowra, M.C., 19, 23
Brecht, Bertolt, 121, 350, 351, 352, 353
Bremond, Henri, 76
Brentano, Clemens, 167
Breton, André, 159
Brinker, 364
Broch, H., 53, 283
Brook, Peter, 119
Brooke-Rose, Christine, 215, 242
Brooks, Cleanth, 45, 272
Brunetière, F., 107, 131
Bücher, K., 18
Bühler, K., 88, 252
Bulgakov, 22
Bulhof, F., 391
Bultman, 327
Burgess, T.C., 255 n.
Burke, Peter, 257 n.
Burns, Robert, 36
Butor, Michel, 238, 366

Caedmon, 27
Cahn, M., 261 n.
Calímaco, 87
Calinescu, Matei, 396, 397
Calvino, Italo, , 283, 359, 391
Campbell, G., 269
Camus, Albert, 72, 108, 159, 237, 266
Carnap, Rudolf, 294
Catulo, 87
Celan, Paul, 89, 286
Certeau, Michel de, 139, 366, 369
Cervantes, M. de, 267
Claudel, P., 155
Clément, Catherine, 278, 279
Cochin, 268
Cocteau, J., 22
Cohen, R., 106
Cohen, Jean, 214
Cohn, D.C., 237, 239
Colie, R.L., 108
Collingwood, R.G., 129, 130 n.
Compiègne, Roscelino de, 71
Comrie, B., 86
Comte, A., 155 n.
Confucio, 28
Constant, Benjamin, 247
Coquet, Jean-Claude, 54, 75, 83,284, 285
Corneille, Pierre, 185, 197, 255 n.
Cortázar, J., 147
Corti, M., 96
Courtès, Joseph, 76, 79, 89, 211, 214, 232
Cowan, W., 86
Croce, Benedetto, 94, 136, 328, 405
Cros, E., 55, 157, 160, 161, 162, 165, 169, 170
Crosman, I., 306
Cunningham, J.V., 396
Curtius, E.R., 29, 88

Chambers, R., 362
Chamboredon, J.-C., 155 n.
Chanfrault-Duchet, M.F., 55
Châtelet, F., 274
Chatman, S., 225
Chaucer, G., 189, 191
Chenique, François, 71, 72
Cherry, C., 218
Chomsky, Noam, 85, 157, 238, 397
Christiansen, Broder, 294, 296

d'Espagnat, Bernard, 251 n.
Daniello, 255
Dante, 81
Darwin, Ch., 107, 131
Dascal, M., 83
Dean, Nelly, 229
Debord, Guy, 354
Delcourt, Marie, 182
Deledalle, G., 81
Deleuze, Gilles, 87, 275
Delfau, Gérard, 150
Demetz, Peter, 135 n.
Demougin, J., 87

Derrida, Jacques, 47, 83, 84, 230, 277, 323, 324, 358, 364, 398, 400, 401
Desanti, J.T., 75
Descartes, René, 73, 238, 269, 270, 275, 340
Descombes, V., 53
Dickens, Ch., 234
Didier, B., 53
Dilthey, W., 76, 327, 328, 401
Dispaux, Gilbert, 260
Docherty, T., 248
Dolezel, Lubomir, 294, 363
Donnellan, K., 358
Dostoievski, F., 267, 281, 283
Dressler, W.U., 74, 77
Dryden, J., 192
Dubois, Jacques, 80, 154, 261 n.
Duchet, Claude, 55, 161, 164, 165, 167
Dumarsais, C., 223
Duns Escoto, Juan, 71
Dupriez, B., 261
Durand, G., 65, 66
Durišin, D., 182, 288
Durkheim, É., 196
Duvignaud, Jean, 151
Dyserinck, H., 288

Eagleton, T., 12
Eco, U., 54, 74, 233
Éfeso, Hipónax de, 87
Eibl, Karl, 393, 405, 406
Eichenbaum, B., 39
Einstein, Carl, 350, 351
Eisenhower, D.D., 47
Ellis, J.M., 37
Emerson, R.W., 183
Emrich, W., 335
Erikson, Erik, 346
Escarpit, Robert, 73, 131 n., 137, 146, 148
Étiemble, René, 85, 86, 203
Even-Zohar, Itamar, 135 n., 143, 175, 177, 178, 411

Faral, E., 88
Faulkner, W., 22, 228, 283
Faulstich, W., 297
Fejes, Endre, 148
Felman, S., 279 n.
Fernández de Lizardi, J.J., 157
Feydeau, J.G., 256, 292
Feyerabend, P.K., 380
Fichte, J.G., 349, 350
Finke, P., 300, 383
Finnegan, R., 23
Finter, H., 279 n.
Fish, Stanley, 299, 306
Flaubert, G., 40, 153, 292
Fodor, I., 80, 85
Fokkema, Douwe W., 143, 203, 296, 388, 390, 399
Fontane, F., 243
Fontanier, P., 216, 217, 223, 269 n.
Ford, Ford Madox, 237, 304
Forster, E.M., 244
Foucault, Michel, 59, 60, 71, 75, 160, 271, 275, 357, 396, 397
Fowler, Alastair, 89, 95, 102, 104, 405
Frank, Manfred, 253
Frazer, J.G., 20
Frege, G., 212, 248, 358
Frenz, Horst, 203
Freud, Sigmund, 47, 74, 79, 117, 271, 277, 280, 342, 407
Freuedenberg, 22
Fromm, E., 150
Frye, Northrop, 11, 36, 86, 224, 240, 245, 271, 272, 332, 372
Fu, Tu, 198
Fügen, H.A., 148

Gadamer, Hans Georg, 76, 204, 211, 291, 327, 328, 360
Gadda, Carlo Emilio, 283
García Márquez, G., 22
Gasché, R., 83, 84
Gauthier, Y., 73
Gautier, T., 34
Genette, Gérard, 11, 46, 54, 74, 75, 93, 122, 143, 219, 224, 228, 230, 234, 235, 242, 269 n., 358
Genlis, Mme de, 53

Gerard, Harold B., 290
Gervinus, G.G., 394, 395
Gide, A., 220
Giesz, L., 344
Girard, René, 164, 373
Glasersfeld, E. von, 384
Glowinski, 99, 108
Gobard, Henri, 80
Goethe, J.W., 93, 95, 153, 167, 183, 195, 271, 292
Gogol, N., 283
Goldmann, Lucien, 146, 148, 150, 151, 153, 164, 170, 358
Gombocz, Z., 213
Gombrich, E.H., 383, 395
Gómez-Moriana, Antonio, 55, 141
Goodman, N., 226, 365
Gorgāni, 24, 33
Gouhier, H., 122
Gramsci, Antonio, 76
Green, Thomas, 135 n.
Greenberg, J.H., 86
Greimas, A.-J., 11, 54, 76, 79, 121, 211, 214, 232, 322, 323, 327, 334
Grivel, Charles, 74, 75, 79
Grize, Jean-Blaise, 260 n.
Groeben, Norbert, 296, 297, 298, 299, 305, 310, 377, 389
Grossman, I., 54
Grotowski, J., 110, 119
Gründgens, Gustav, 295
Grupo Mu, 214, 222, 223
Guattari, Félix, 87
Guentcheva-Desclés, Zlatka, 76
Guespin, L., 80
Guillaume, Gustave, 81
Guillén, Claudio, 143, 377
Gundersen, D., 81
Gundolf, F., 288
Gurvitch, G., 146
Gutzen, D., 241, 242

Habermas, J., 350, 369, 370
Hagège, C., 80, 86
Halliday, M.A.K., 74, 77
Hamburger, Käte, 49, 88, 236, 359
Hamon, Philippe, 74, 75, 248
Harriot, R., 193
Harshav, *véase* Hrushovski, B.
Hartman, Geoffrey H., 189 n., 230, 371
Hartmann, Nicolai, 341
Harweg, 76
Hatto, A., 35
Hatzfeld, Helmut, 135
Hauptmeier, H., 299
Havránek, B., 80
Hazlitt, W., 188, 189
Hegel, G.W.F., 88, 136, 275
Heidegger, Martin, 59, 196, 210, 236, 270, 271, 275, 276, 284, 327, 360
Heine, H., 36
Helbo, André, 120, 123
Hemingway, E., 72
Hempfer, K.W., 88, 97
Henry, P., 149
Herbart, J.F.,294
Herder, J.G. von, 238
Hermans, T., 182
Hernadi, Paul, 88, 89, 94, 141
Hesiodo, 193
Heym, Georg, 409
Heyndels, Ralph, 13
Hildick, W., 221
Hillmann, 309
Hintzenberg, D., 300, 389
Hirsch, E. D. Jr., 76, 302, 337, 339, 354, 376, 395, 405
Hjelmslev, L., 76, 85, 213
Hoffmann, E.T.A., 34
Hölderlin, F., 285, 286, 360
Holland, Norman, 301, 302, 303, 304, 305
Holub, R.C., 306
Homero, 27, 177, 193
Horacio, 87, 194
Horkheimer, Max, 150, 165, 366
Hovland, C.I., 252
Hrushovski, B., 235, 364
Hugo, Victor, 180, 269
Humboldt, Wilhelm von, 238, 328
Hume, D., 270, 275
Humphrey, R., 239
Husserl, E., 71, 76, 82, 90, 276, 289, 294
Hutcheon, L., 219

Ibn Al-Mu'tazz, 29
Ibn-Kutayba, 29
Ibsch, Elrud, 292, 296, 300, 377, 389, 390, 399, 406
Ibsen, H., 81
Ingarden, Roman, 44, 76, 233, 271, 272, 289, 294, 341
Irele, A., 54
Iser, Wolfgang, 45, 54, 233, 289, 290, 291, 306, 308, 313

Jacob, François, 280
Jacques, F., 83
Jakobson, Roman, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 47, 76, 82, 85, 86, 141, 209, 210, 232, 234, 243, 252, 272, 357, 358, 386,397
James, Henry, 190, 234, 235, 238, 245, 362
Jameson, F., 115, 365, 369
Jauss, Hans Robert, 54, 80, 89, 105, 108, 139, 146, 147, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 306, 307, 308, 309, 370, 377, 378, 379, 390, 395
Jenny, L., 359
Jespersen, O., 211, 232
Jingzi, Wu, 34
Jolles, A., 88, 210
Jones, S., 189 n.
Jones, Edward E., 290
Jonson, Ben, 42
Jourdain, M., 202
Joyce, J., 22, 108, 283, 388
Józsa, Pierre, 148
Jurt, Joseph, 147, 148

Kafka, F., 22, 55
Kaiser, G.R., 287
Kant, I., 41, 236, 274, 275, 340, 345, 346
Kardiner, 64
Katz, J.J., 85
Kayser, Wolfgang, 334
Kearney, R., 401
Kellogg, R., 245
Kemény, Zsigmond, 247
Kemper, J.A.R., 253 n.
Kennedy, G.A., 398
Kerbrat-Orecchioni, C., 83
Kibédi Varga, A., 12, 259, 263 n., 266 n.
Kierkegaard, S., 276
Kilian, H., 345, 347
Klock, J.J., 294
Kloss, H., 80
Kluge, Alexander, 350
Knapp, Mark L., 259 n.
Köhler, Erich, 151
Konishi, J., 187
Köpeczi, Béla, 13
Koselleck, Reinhart, 401, 402, 404
Krieger, Murray, 335, 336, 340
Kristeva, Julia, 75, 76, 279 n., 374
Kriz, J., 381, 383
Krysinski, W., 286
Kuhn, Thomas S., 74, 196, 380, 396
Kushner, Eva, 13, 172, 394

La Fontaine, J. de, 266, 267, 268
Lacan, Jacques, 47, 271, 277, 278, 279, 280, 358
LaCapra, Dominique, 397, 398, 399
Laforgue, Jules, 286
Lambert, J., 173, 179, 180, 389
Lamy, 262
Langer, S.K., 226
Lanser, S.S., 242, 243
Lanson, Gustave, 131, 132
Lao-tsé, 27, 84
Laporte, Dominique, 158
Lasker-Schüler, Else, 409
Lattre, A. de, 362
Lausberg, H., 87
Lavaggeto, M., 279 n.
Le Bossu, 252
Leenhardt, Jacques, 148, 164, 165
Lefevere, A., 102, 106
Lefort, C., 368
Lehmann, H.T., 110
Leibniz, G.W., 238, 275
Leitch, V.B., 201
Lejeune, P., 224
Leopardi, G., 286
Lessing, G.E., 38, 196
Lévi-Strauss, Claude, 22, 47, 61, 65, 397
Levinas, E., 270

Levy, J., 182
Lévy-Bruhl, L., 21
Link, Jürgen, 165, 167, 168
Link, Ursula, 167, 168
Linneo, C. de, 95
Lipovetsky, G., 52
Lispector, Clarice, 286
Liu, J.J.Y., 185
Lockwood, 229
Lord, A., 23
Lotman, I., 67, 77, 118, 149, 150, 179, 209, 327, 390, 391, 392
Lovejoy, A.O., 192
Lubbock, P., 244
Luckmann, T., 390
Lukács, Geörgy, 51, 76, 150, 151, 152, 153, 164, 210, 235, 357, 365, 368
Lynd, 63
Lynton, 64
Lyotard, Jean-Françcois, 371, 382

McConnell, G.D., 80
McCullagh, C.B., 398, 399
Macherey, Pierre, 233
McGovern, 304
McHale, Brian, 390
Macksey, R., 356
MacLeish, Archibald, 45
Maess, 260 n.
Mailloux, S., 290, 306
Maldidier, D., 54
Malherbe, F. de, 263, 265, 269
Malinowski, Bronislaw, 243
Mallarmé, S., 257, 269
Man, P. de, 45, 230
Mandelkow, Karl Robert, 288
Mann, Klaus, 295
Mann, T., 22
Marías, Julián, 96
Marcellesi, J.-B., 80
Marciszewski, W., 75
Marcuse, H., 150, 165
Margarita de Navarra, 266
Marie de France, 34
Marino, Adrian, 85
Martinet, A., 85
Martínez-Bonati, F., 48, 49
Marx, Karl, 74, 307, 308
Matejka, L., 391
Mauriac, Claude, 228
Mead, George H., 273
Mead, Margaret, 274
Medina, A., 363
Melanchton, P., 252
Memmi, Albert, 145, 149, 150
Mendel, Gérard, 171
Mengzi, 27
Merleau-Ponty, M., 76
Meschonnic, Henri, 75, 81, 358
Meyer, Michel, 269 n.
Michelet, J., 226
Mignolo, W., 74
Mill, John Stuart, 196
Miller, 230
Milton, J., 189, 195
Miner, E.R., 185, 193, 198 n., 200
Minturno, 195
Mitchell, W.J.T., 362
Moisan, Clément, 138
Molière, J.-B. Poquelin, 261
Montesquieu, Charles de Sécondat, 183
Mooij, J.J.A., 384
Morel, Jacques, 53, 255
Morier, 261
Mortier, Roland, 13
Moscovici, S., 149
Mouralis, B., 54
Mukarovsky, Jan, 39, 146, 147, 158, 272, 288, 289, 294, 295, 296, 333, 403
Müller, J.E., 291
Müller, Günther, 88, 89
Müller-Seidel, Walter, 334
Musil, Robert, 53, 238, 283, 297

Napoleón, 48
Naumann, Manfred de, 306, 307, 309
Negt, Oskar, 350
Nelson, Jr., Lowry, 135 n.
Neupokoieva, Irina, 138 n.
Newton, I., 167
Nies, F., 294
Nietzsche, F., 74, 277, 383, 401
Nisard, D., 138
Nizami, 24, 33

Nobel, Alfred, 193
Novalis, F., 349, 350

Occam, Guillermo de, 71
Ochm, H., 351
Oellers, N.P., 241, 242
Ogden, C.K., 213
Ohmann, Richard, 343
Oldenbürger, H., 297
Olivi, Terry, 74, 77, 78, 79
Orlando, F., 279 n.
Ossian, 177
Øverland, Arnulf, 81
Owen, G., 189 n.

Panofsky, 155 n.
Paris, G., 23
Parret, Herman, 83, 284, 285
Parry, M., 23
Passeron, J.-C., 155 n.
Pasternack, B., 301
Pavel, T.G., 89
Pavis, P., 118, 120, 122, 123
Paz, Octavio, 89
Pêcheux, M., 160
Peirce, Charles S., 81, 213
Penkert, S., 351
Perec, Georges, 148
Perelman, C., 253
Permyakov, G.L., 210
Perrault, C., 291
Pessoa, Fernando, 286
Petersen, 241, 242
Petitjean, A., 54
Petitot-Cocorda, J., 90
Petöfi, János S., 74, 77, 78, 79
Petrarca, F., 198, 199, 256, 286
Petrey, S., 364
Piaget, J., 74, 304, 384, 386
Pirandello, L., 283
Piwowarczyk, M.A., 242
Plaks, A.H., 185
Plath, Sylvia, 343
Platón, 193, 244
Plett, H.F., 261 n.
Plutarco, 89
Poe, E.A., 240
Ponge, Francis, 159
Pontano, Giovanni, 257 n.
Popovic, Anton, 182
Popper, Karl, 379, 380, 382, 383, 384, 386
Porfirio, 71
Potebnja, 22
Pouillon, Jean, 234
Poulet, G., 360
Pound, Ezra, 44, 81, 82, 185
Pradier, J.-M., 112, 123
Pratt, Mary Louise, 49, 95
Prigogine, Ilya, 88, 277, 280
Prince, G., 242
Propp, Vladimir I., 54, 88, 121, 245, 272
Proust, M., 54, 238, 267, 283, 394, 399, 402
Putnam, H., 358, 360

Qudama ibn Jia'far, 29
Quéau, P., 366
Queneau, Raymond, 73, 131 n., 227
Quéré, L., 368

Rabelais, F., 52, 281
Racine, J., 197, 268
Rakušan, J., 86
Ramat, P., 86
Ramus, Pierre de la Ramée, 269
Ranke, L. von 226
Rasputín, G.I., 22
Ray, William, 290, 303, 306
Reboul, Olivier, 254 n., 257, 258
Régine, Robin, 167
Remak, Henry, 409
Renou, L., 74
Rescher, Nicolas, 377, 383
Ricardou, Jean, 220, 229, 364
Richard, 76
Richards, I.A., 213, 222
Richardson, S., 34
Richelieu, 193
Ricœur, Paul, 55, 71, 72, 76, 82, 213, 215, 225, 277, 325, 327, 328, 359, 364, 365, 377
Riffaterre, Michael, 74, 77, 210, 214, 230, 242, 360

Rilke, R.M., 271
Rimmon-Kenan, S., 227, 249
Robbe-Grillet, Alain, 159, 164, 216, 220, 238, 370
Robert, Marthe, 373
Robin, R., 53, 54, 55, 166
Roche, Anne, 150
Roche, Denis, 257
Rogers, W.E., 94
Rosa Asor, Alberto, 142
Rosengren, K.E., 148
Roth, Philip, 343
Rousseau, J.J., 84
Ruprecht, H.G., 73
Rusch, G., 301, 405
Rustaveli, 24 33
Ruzhen, Li, 34
Ryan, M.L., 96

Said, E., 202
Saikaku, 34
Saint-Preux, 84
Salinger, J.D., 343
Salter, J.P., 149
Sapir, Edward, 238, 273
Sarkany, S., 79
Sartre, Jean-Paul, 39 n., 71, 74, 154, 275, 357
Šaumjan, S.K., 76
Saussure, F., 157, 213, 214
Scott, Walter, 153
Schanze, Breuer, 253 n.
Schiller, F., 180
Schlegel, Friedrich von, 224, 350
Schleiermacher, F., 327, 328
Schlenstedt, D., 309, 310
Schmid, Herta, 294
Schmidt, Siegfried J., 296, 297, 298, 299, 300, 301, 310, 377, 378, 379, 381, 383, 385, 387, 389
Schnell, U., 252 n.
Schober, Rita, 309
Scholes, R.E., 105, 245
Schram, D.H., 291, 406
Schüling, Hermann, 331 n.
Schulte-Sasse, J., 331, 342, 353
Schwab, Gabriele, 343
Searle, J.R., 88, 215, 234
Segers, R.T., 389
Seiler, H., 79
Séneca, 191
Serge, Robert, 74
Serres, Michel, 70, 366
Shakespeare, W., 178, 180, 185, 189, 271
Shelley, Percy B., 230
Shen, Fu, 84, 187
Sheridan, R., 223
Sherwin, Richard E., 188
Shikibu, Murasaki, 33, 184, 195
Shklovski, Victor, 39, 42, 43, 272, 403
Si Kong Tu, 28
Sidney, Philip, 47, 212
Silbermann, A., 148, 150
Simon, Claude, 238
Sin-lege-unnĭni, 27
Skalicka, V., 80
Skwarczynska, S., 88, 97, 104
Smith, Barbara Herrnstein, 48, 49, 332, 333, 344
Sniader Lanser, Susan, 241
Sócrates, 260
Sófocles, 36
Sommer, Dietrich, 310, 312
Songling, Pu, 34
Sorai, Ogyū, 189 n.
Sorel, G., 34
Soseky, Natsume, 190
Souriau, É., 121
Spenser, E., 189
Spillner, B., 261 n.
Spitzer, Leo, 210, 241, 262 n.
Stackelberg, J. von, 180
Stadler, Ernest, 409
Staël, Mme de, 38
Staiger, Emil, 94, 379
Stanner, W.E., 20
Stanzel, F.K., 242
Starobinski, J., 12, 214
States, B., 112, 120, 124
Steblin-Kamensky, M.I., 21
Steinmetz, H., 299
Steinweg, Reiner, 352
Stempel, W.-D., 105
Stender-Petersen, A., 88
Stendhal, Henri Beyle, 183
Stengers, Isabelle, 280

Sterne, L., 271
Stierle, Karlheinz, 233, 286
Strich, 288
Striedter, Jurij, 294
Sturluson, Snorri, 29
Suleiman, S.R., 53, 54, 306
Sussman, H., 362
Swift, J., 34

Taine, Hippolyte, 131, 395
Tchistov, K.V., 23
Thackeray, W.M., 245
Thiébault, Dieudonné, 261 n.
Thiesse, A.M., 53
Thom, R., 59
Thomas, 33
Thoreau, Henry David, 183, 184, 185
Tinianov, Y.N., 88. 143, 157, 403, 404
Titunik, I.R., 391
Todorov, Tzvetan, 52, 74, 75, 76, 88, 89, 107, 140, 157, 358, 397
Tolstoi, L., 40, 49, 183, 242, 243, 281
Tong, Xiao, 28
Tomachevski, 272
Toulmin, 260 n.
Toury, G., 173, 175, 180, 181
Trakl, G., 301
Trollope, A., 243
Troyes, Chrétien de, 33
Trunz, E., 341
Turold, 27

Ubersfeld, A., 112, 120
Uhlig, Claus, 395, 399
Unamuno, M. de, 283
Uspensky, B.A., 234

Vachek, J., 80
Väinämöinen, 26
Valdés, Mario, 377
Valéry, Paul, 40, 210
Van der Zwaal, P., 258 n.
Van Dijk, T.A., 74, 76, 89
Vattimo, G., 82
Vendôme, Mathieu de, 29
Verlaine, P., 36, 44
Vesselovsky, A.N., 18, 19, 20, 23
Veyne, Paul, 144, 257 n.
Vico, Giambattista, 88, 238, 328
Victor, Karl, 87, 88, 104
Vignaux, 260 n.
Vigny, A. de, 180
Vinogradov, Victor, 272
Vinsauf, Geoffroy de, 29
Vinteuil, 249
Vitez, 117
Vives, Juan Luis, 328
Vodicka, Felix, 146, 296, 386, 390, 403
Volochinov, Valentin, 157, 158
Voltaire, François-Marie Arouet, 34, 226
Vyasa, 27
Vygotsky,L.S., 237

Walliser, B., 61
Walter, Achim, 312
Warneken, B.J., 306
Warning, R., 97
Warren, R.P., 11, 334
Watson, 192
Watt, I., 361
Weber, Max, 164, 196
Wehrill, Max, 334
Weimann, Robert, 306, 307, 308, 309
Weisgerber, Jean, 142 n.
Weissenborn, J., 83
Weisstein, U., 287
Wellek, René, 11, 192, 288, 289, 334, 377, 396
Weyergans, François, 72
White, Hayden, 139, 226, 397, 398, 399, 406
Whitman, Walt, 286
Whorf, B.J., 238
Winner, T.G., 102
Winter, Carl, 138 n.
Winters, Yvor, 331, 332
Wissler, C., 63
Wittgenstein, L., 62, 238
Wittman, H., 246
Wood, John, 84
Woolf, Virginia, 238, 325
Wordsworth, W., 198
Wright, Edgar, 339

Wu Jingzi, 34
Wuthnow, R., 397

Xueqin, Cao, 34

Yeats, William Butler, 185, 199
Yu, Han, 189

Zadeh, L.A., 89
Zalamansky, Henri, 149, 150
Zelditch, Morris, 196
Ziff, Paul, 392
Zilberberg, Claude, 82
Zima, Pierre, 55, 147, 157, 158, 159,165
Zobel, R., 297, 300, 387, 389
Zola, É., 196
Zumthor, Paul, 18, 24, 74, 79

Índice analítico

abismar: 220
actante: 121; configuración actancial, 283; modelo actancial, 54, 121, 322; narrativo, 322
acto: de comparación, 65-66; de comunicación, 252, 254; de lectura, 326; de lenguaje, 211-212, 227, 234
actualización: 80
afinidades formales: 200-201
alético: 73
alteridad: *véase* identidad/alteridad
ambivalencia: 84, 356, 375; discursiva, 79
análisis: de contenidos, 148-150; del discurso, 127; frecuencial, 391; instrumentos, 404; retórico de los textos literarios, 263, 266; textual, 209-210, 391; y crítica, 378
antropología: y sujeto, 272-275
aparato ideológico del estado: 156, 171
aporías: 78, 406; situación aporética, 67
arquetipo: 151
arte verbal: 18-20
"aura", pérdida de: 51
autocensura: 303; *véase también* censura
autor: 25-27
axiología: 338

campo: 155-156; lingüístico, 158, 160; literario, 138, 146, 154
"canonización" de los textos: 389
carnavalesco: 52, 89, 210
categorías: estéticas, 94; del pensamiento, 71; predicamentos categóricos, 71; universales categóricos, 72
censura: 79, 139, 389
ciencia: hipótesis, 381-386; literaria, 287-288; *scientia generalis*, 58; y arte, 322
ciencias humanas: evolución, 130
cientificidad: actividad científica y pertinencia social, 379-380; determinismo científico, 132; espejismos, 130-132; formas de legitimación científica, 382-384; gestión científica e interés subjetivo, 377-381; historicidad y, 59; justificación de las hipótesis científicas, 381; reglas de la gestión científica, 380; teórica, 59
códigos: 272, 390-394; artísticos, 276; decodificación, 215, 231, 252; estéticos, 286; niveles, 77; texto como, 77, 319
comparabilidad: 57-69; normas de, 196-198
comparativismo: 57, 62, 183-205
competencia: 79; lingüística, 158, 326, 392; semiótica, 394
componente de la obra literaria: 275-276
comprensión: 211, 213-215, 250, 318, 320-321, 328; búsqueda, 327; explicar/comprender/interpretar, 320-321
comunicación: 83, 324, 374; estética, 338; literaria, 134, 376, 386-394; niveles, 347; óptima, 254; posibilidad, 253; retórica, 252; social, 276
conceptos: 57, 64-66, 212, 216, 219, 236, 242
conciencia: colectiva, 146; epistemológica, 137; falsa, 103; genérica, 102-104; histórica, 143; individual, 164; nacional, 137; toma de, literaria, 137
conocimiento: polimorfismo del, 57-58; teoría del, 289
consenso: 253, 382-383
construcciones/desconstrucciones semánticas: 168-169
contenidos: análisis de, 148-150
contexto: del crítico-intérprete, 318; histórico, 318-319; transcultural, 71; y texto, 143-144
contigüidad: 63
continuum intralingual: 79
convención: fáctica/estética, 300
convencionalismo: 363-365
corpus: 10; determinación del, en historia literaria, 137-140, 142-143; de subjetividades, 285-286

correspondencia: criterio de, 383
crítica: evaluación, 344-347; literaria, 38, 131, 317-319, 331, 345, 348-349, 381-382; práctica, 347, 349-350; socio-histórica, 145, 151; temática, 149; teoría, 346
cronotopos: 226-233
cultura: 156; en crisis, 174; literaria, 98, 106; de masas, 51-52, 54, 150, 346; popular norteamericana, 187; popular y selecta, 52

decible: 167, 366, 373
deícticos: 83, 211, 232
desautomatización: 80
desconstrucciones: *véase* construcciones
descripción: 210, 211, 220, 369-370; hermenéutica, 317, 320
destinatario: 80, 219, 272, 282
dialéctica: 272, 277; escritura y mensaje, 272; explicación y comprensión, 329; pensamiento, 75-76
dialogismo: 77, 141, 161, 272, 276, 280-284, 367; dialógico, 56, 212, 246
diferancia: 83-84
difusión: de los textos, 389-390
discursivo/prediscursivo: 169-170
discurso: artes del, 252; cotidiano, 21, 23; heterogéneo, 141; historia literaria y, 142-144; inter-, 54-55, 160, 272-273; legítimo, 158; poético, 21, 23; puesta en, 51; situación, 233-245; social, 53, 55, 136-137, 139, 166-168; teoría del, social, 130; texto y, 55, 253; vehicular, 85
distanciamiento brechtiano: 369
diverso/mismo: 204
dominante: 44, 143, 357
doxa: 60, 90, 166
drama: 140, 151-152; dramaturgia, 120-121

empírico: investigación, 298-301; métodos, 297-298; modelo, 293; modo, 293; teoría de la literatura, 299; teoría de la recepción, 296; verificación, 300
enseñanza: 259; de la literatura, 127, 381
entropía: 63, 77
enunciación: 79, 82, 84; enunciado, 76, 211, 218
episteme: 75, 90, 135, 396-397; cortes epistémicos, 74
epistemología: 59-60, 89, 150, 300; extrapolación, 59, 164; problemas, 89, 213, 376-407; superioridad, 164-165
epopeya: género épico, 140, 267; medieval, 151
escribible: 167
escritor: 25-27
escritura: 84, 163, 166, 169, 216, 285, 357; arqui-, 83-84; femenina, 53; trabajo de la, 160-161
espacio: dialógico, 141; fibroso, 63; literario, 82; polifónico, 168
espíritu creador: 82
estallido: de los métodos, 54; del objeto de estudio, 53-54
estética; campo, 294-295; convención, 300; distancia, 147; efecto, 390; escrito, 357; estructuras, 338; experiencia, 295; función, 294, 390; de la negatividad, 308; norma, 294-295; objeto, 146, 391; problemas, 213; de la recepción, 146, 395; valor, 294, 296, 342
estilo: 27-28, 80, 82, 135, 140, 261
estructura: estética, 336-337; de lo imaginario, 30; lógica, 239; de mediación, 164; novelesca, 148; profunda y de superficie, 76; social, 148; de los textos, 144, 212-213
estructuralismo: 397; genético, 163-165, 170
ética: 338
evaluación: discurso sobre la, 340-342; enunciados, 291; estética, 336-339, 341; interpretación y, 376-377; literaria, 331-355; teoría, 338-339
evolución: de las ciencias humanas, 130
explicación: 318; y comprensión, 406; comprensión, descripción y, 319-321
expresividad: 201-202
extrapolación: genética y epistemológica, 59

fábula: 121
ficción: 47-48, 367-371, 373; realista, 362
ficcionalidad: 47, 282
ficticidad: 162; ficticio y no ficticio, 227
figuras: 212-218, 261-262, 365-366; lógicas, 221; morfológicas, 216-221; semánticas, 221-226; sintácticas, 216-221

folklore: 95, 102-103
forma(s): contenido y, 272, 278-279; historia, 138; idea y, 88; interdiscursivas, 161; miméticas; 88; -sentido, 75; universo, 151-152; virtuales, 75
formación: del corpus de las obras literarias, 390; discursiva, 160, 166; ideológica, 160; social, 160
formalismo: 296, 321-322
función: del arte, 331; estética, 337-338, 390; de la literatura, 331-332; poética, 41-42, 141, 357; simbólica, 63
fusión: de horizontes, 147, 204

general/singular: 58, 68, 71, 75
generativismo: 76
género(s): 28, 30-32, 53, 71, 79, 87, 89, 102, 138, 140-141, 224, 246, 248, 257, 285; conciencia genérica, 102-104; del discurso, 95; doxográficos, 141; especificidades culturales y, 189-192; evolución, 25, 100; función tipológica, 95; historia, 106; invariantes genéricas, 99; jerarquía, 100, 253; literarios, 29, 93-109, 189-192, 199-200; literarios y obras individuales, 108-109; narrativos, 30-31; poéticos, 31; regulador de la lectura, 102-103, 105; retóricos, 254-258; sociología de los, literarios, 151-153
gnoseología escolástica: 60
gramática: del discurso, 97-98; generativa, 76, 397; de la literatura, 98; del relato, 76
gramatología: 83

habitus: 155-156
hegemonías: y relaciones interculturales, 187-189
hermenéutica: 55, 76, 209-211, 327-328, 371; de la apropiación, 291; concepción, 297; corrientes, 297; cuestionamiento, 291; especulación, 300; hipótesis, 298; interpretación, 293; 297, 301; lectura, 381; método, 293; paradigma, 293; problemática, 298; teoría, 293; tradición, 369
heterogeneidad: de la novela, 52; polifuncionalidad, 81
historia: 84, 128, 132, 136, 139, 217, 220, 357, 368-371; de las ideas, 134; investigación fiable, 394-406
historia literaria: 125-129, 134, 136-139, 146, 154, 381; e historia de la literatura, 142; nacional, 136-138
historicidad: 126-127, 135, 144; cientificidad e, 59
historicismo: 395; filosofía, 396; *historia rerum gestarum*, 399; presentismo e, 394-396
horizonte de expectativa: 80, 89, 105-106, 139, 146-147
huellas: arquiescritura, 83; instituidas, 84

identidad: 62; alteridad e, 59; disolución e, 344; lógica de la, 340, 344; no identidad e, 59, 65
ideologema: 167
ideología: 159, 164, 258, 276, 280, 285, 329, 336, 345; materializada, 169; que cita y citada, 161
ideosema: 169
ilusión: generalizadora/historicista, 59-60
imagen: 84; literaria, 40; retórica de la, 267
imaginario: 52, 66, 82, 84; función, 278
importación: 179-180
inefable: 89
inferencia: 58
influencia: 186, 295; estudios de, 287-288; tipo de, 288
información: pérdida de, 67
innovación: 139, 390
instancia; de legitimidad, 154; de producción, 154
instante creador: 387
institución literaria: 52, 138-139, 154-157, 163, 171; escolar, 54; estatuto, 53
integración, modos de: 43-44
inteligibilidad global/inteligibilidad parcial: 59
intencionalidad: 253, 283
intercultural(es): estudios, 183-205; relaciones, 187-189
interdisciplinariedad: necesidad, 372-373
interdiscursividad: 53, 167-168
interpretación: 44, 231, 317-330, 390; análisis e, 376-377; contra la, 321-324; evalua-

ción e, 376-377; función crítica, 317-321; naturaleza, 318, 337; teoría, 324-330
intersubjetividad: 330, 385-386
intertextualidad: 54-55, 74, 141, 159, 165, 367; 371, 390
intriga: 225, 240, 245, 249, 333-334; *véase también* acción
invariante: 61-62; constante e, 85-90; genéricas, 100
investigación: documental, 387; empírica, 386-394; estilística, 272; histórica, 394-406; nomotética, 57, 74

jerarquía: estructural, 76; de los géneros, 100, 253-255

lector: 142-143, 214-215, 250, 289, 300, 328, 333-335, 373; concepto, 293, 296, 298; histórico, 293, 298; idealizado, 293; implícito, 289; real, 293, 298; receptor y, 295
lectura: 229-230, 373; experiencia, 322; sociología, 145-147; subjetividad, 304
lengua, lenguaje: 61, 158, 161, 217-218, 232; formal, 61; heteroglosia, 54; glotopolítica, 80; legítima, 158; literaria, 81, 138, 162-163; metalenguaje, 64; mítica, 80; natural, 61, 65, 67, 162; naturaleza social, 64; referencial, 80; tetraglosia, 80; universal, 59; vehicular, 80; vernácula, 64, 80
libro: sociología del, 145-148
lingüística: 65-67, 76, 209, 211, 373-374, 396-397; estructural, 76; poética y, 209-212
lirismo: 86-87; género lírico, 140; poesía lírica, 225, 255
literatura: 9, 36, 222, 333; acto literario, 81-82; articulación histórica, 125-144; autorreferencialidad y, 42-44; caminos, 280-282; comparada, 126, 133, 183-205; conceptos, 301; cortés, 24; como crítica de los modelos semióticos aceptados, 41; culta, 18; escrita, 22-25; espacio literario, 82; estatuto, 373-375; génesis, 22-25; gran, 334; identidad, 72; lenguaje elevado y, 40-41; de masas, 334; medieval, 21; mundial, 222; nacional, 126; oral, 18, 122-124; paraliteratura, 52, 141, 142; popular, 18, 127, 334; representación y, 356-375; sistema, 299; sociología, 145-171; teoría empírica, 299; en traducción, 179-181
literaturidad: 36-51, 55, 82, 135, 391; arbitrario de la noción de, 38; estructuras esenciales, 39; estudios interdisciplinarios y, 46-47; historicidad de la noción de, 38; propiedades del lenguaje y, 38
logos: 83, 375
lugares: del contenido, 253; del ejemplo, 268; formales, 253

marco mental: 383-384
mathesis universalis: 58
mediaciones: 166, 358, 375; dialógica, 281; institucionales, 154-157, 166, 169; inter o intradiscursivas, 165-170; inter o intratextuales, 165-170; de lenguaje, 157-163, 166, 169; simbólicas, 368-369
medios de comunicación: 156, 161, 370
memoria: colectiva, 54; juego de, 366-367; mnémata literarios, 75
mensaje: 281; aspectos formales, 43; carácter social, 272; no ambivalencia, 252; de la obra, 272
metáfora: 212-214, 222-223, 225-226
metalenguaje: 64, 214, 401
metonimia: 214, 222, 223
mímesis: 82, 140, 201-202, 239, 357-359, 372-375; antimímesis, 371, 373, 375
mito: 20-22, 24-28, 88, 161, 165, 369, 375; mithoi, 88
modalidades: 283-284; del parecer/conocer, 72; del ser, 72
modalización: 83
modelización: obligaciones, 161; secundaria de lo real, 275-276; textual del sujeto, 276
modelo: de coherencia, 330; estructural, 61-62; fonológico, 63; sistémico, 174-178
monologismo: 281, 285
monólogo: 238-241

narración: 25, 219-220, 232, 236-237, 255, 260, 281, 333-334, 397-398; programa narrativo, 159
narrador: 25, 232, 243-244, 247, 282-283

narratividad: 99, 281-284
narrativismo: 397; crítica, 400-401
new criticism: 11, 45
niveles: de comparación, 62; discursivo, 161; de los esquemas arcaicos, 161; del mito, 161; textual, 161
noesis/noemática: 82
nombrar/comunicar: 251-254
nomotéticas: investigaciones, 57, 74
norma: 333-334, 346; normativo, 333, *véase también* valores
novela: 33, 99-100, 105, 151-153, 190, 221, 267, 280-281, 372; colonial, 165; educativa, 153; histórica, 153; idealista, 153; psicológica, 153

objetividad: 209, 381
objeto: real, 302; valor intrínseco, 377; valor relativo, 378; *véase también* sujeto
ontologías regionales: 75
oral, oralidad: 22-23; cuento, 26; escrito y, 25; narración, 25; oralidad mixta, 24; tradición, 24, 29
otro: 71, 278-279, 281, 284, 346; desconocimiento, 202-203; mismo y, 83, 204, 359

palabra: 159, 252; común, 52; poética, 23-24
paradigmas: sucesión de, 382
particular: *véase* universales
pasiones: 84, 283-284
periodización: 132-133, 189, 402
personalidad: 272-273
pertinencia: de los hechos, 383
poesía: 210, 212-214; épica, 152; lírica, 32-33, 210, 224-225, 255; poética, 27-30, 209; y lingüística, 209-212
poeta: 25-27
polifonía: 56, 166, 281, 285; espacio polifónico, 168
polisistema: 74, 143
positivismo: 131; historiografía positivista, 394
posmoderno: 52, 89
prácticas: 156, 332, 345-346; crítica, 350, 352; discursivas, 141, 157, 160, 169-170; sociales, 169-170
prágmata simbólicos: 87
praxis: 79, 346, 350-351
predicción: 63
procedimiento: 39
producción textual: 148, 161; discursiva, 159; fases, 259-262
programa narrativo: 159
proposición: 64, 89
protagonista: 372; demoniaco, 153; del drama, 152; novelesco, 152; trágico, 152

racionalismo clásico: 58
real: 55, 65, 140, 161, 164, 281-282, 368; distancia, 370; efecto, 364
realismo: 89, 356-373; naturalismo y, 356
recepción: 97-98, 117-119, 143, 148, 166, 187, 323, 386, 389; actos, 299; ciencia, 287; condiciones, 289; estética, 303; estudios, 287, 301, 312; teatro y, 389; teoría, 287, 289, 299
recepción literaria: 97-98, 187, 287-313, 387; de los textos producidos, o no, con intención literaria, 389-390
receptor: 272
recorrido generativo: 76
referencia, referencial: 226, 324, 356-357, 363; autorreferencialidad, 55; correferencia, 77; descriptiva, 324; desdoblada, 364; ilusión, 360; interna y externa, 356, 364; objetivo, 360; pérdida, 370; realidad, 166; suspendida, 325-326; universo, 163
referente: 324, 356-357, 363; externo, 324; interno, 84
regla: 392-394
relaciones endofóricas/exofóricas: 77
relato: 55, 120, 229, 276, 282, 374; estructura, 283; metarrelato, 278
representaciones: 113, 115, 119, 357, 364; anti y autorrepresentación, 365; diacrónica, 58; ideales, 58; intención realista, 361-363; literatura y, 356-375; del mundo, 169
represión: 79
retórica: 29, 32, 258, 267, 276, 373; análisis de las imágenes, 267; análisis de los textos literarios, 266; cinco fases, 259; conciencia, 258; función, del relato, 266; modelos, 29; natural, 258; poesía, 32; producción del texto y, 251-269

rito: y literatura, 20-22
romance: 33; *roman*, 189

saberes: epilingüístico, 60; heterogéneos, 166
semántica: y representación, 363-366
semiosis: 81
semiótica: 115-116; estratificación, 163; fenómeno, 147; greimasiana, 54; inmanente, 169; micro y macrosemiótica, 161-162, 170; textual, 75, 284
sentido: excedente metafórico del, 319; figurativo, 78; formal, 76; del juego, 155; literal, 78; práctico, 155; producción de, 147, 160, 166, 168; simbólico, 78
significado: 81
significación: 333-334, 345, 347-349
signos: 161, 169, 272, 323; concepción diádica, 81; concepción triádica y bipolar, 78; dialógico, 276; ideológicos, 276; intertextual, 276; lingüístico, 391; literario, 391; multiplicidad, 276; polisémico, 323; producción, 370; puro, 357; retórico, 276; sistema, 211; del texto, 328; textuales, 81
simbolización: 65, 136; mercado de bienes simbólicos, 154, 163; orden simbólico, 278; social, 367-373
símbolos: 64; colectivos, 167
similitud: 62
simulación: 366-368
sincretismo: de las artes, 18-20
sinécdoque: 223-224
singular/general: 58, 68, 71, 75
sistemas: de comunicación, 161, 174; de conocimientos, 126; evolución, 179; ideológico, 148; intermedios, 180; de lectura, 148; lingüístico, 209, 229; literario, 126, 140-142, 180; de llegada y de partida, 174, 177; modelizadores, 77, 161; de relaciones, 176; de signos, 211; sistematización y, 192-195; universal, 204-205; de valores, 337
situación: comunicativa, 256; sociolingüística, 159-160, 166
socialidad: del mensaje, 272; de la obra literaria, 166-167, 272; tensiones, 280-282
sociocrítica: 55, 115, 118, 127, 143, 163-171
sociograma: 166-167
sociolecto: 159
sociología: del conocimiento, 390; de los contenidos, 149-150; empírica, 148-150; del escritor, 154; experimental del libro, 146, 150; de los géneros literarios, 151-153; de la lectura, 146; de la literatura, 147-148, 150, 165, 171; de la novela, 148
sujeto: 77, 121, 270-272, 283-284; antropología y, 272-275; colectivo, 168, 170, 283; conocedor, 328; consciente, 71; discurso del, 283-286; discurso y, 270-286; de la escritura, 285; = fábula, 283; filosofemas, 275-276; función, 283; ideológico, 171; instancias, 282-283; literaturidad, 283; modal, 75; objeto y, 128, 321-323, 342, 376-381, 407; pertenencia, 282-285; psíquico, 171, 284; receptor, 77; relación con el lenguaje del, 276; relación con la escritura del, 276; socialidad, 281; teorías, 276-280; teorías literarias y, 271-272; tipología semiótica, 284; transindividual, 160, 162, 168
sujetos-apoyos: 160
superposición: 63

teatralidad: 117
teatro: 110-124
tema: estudios temáticos, 183; fuerzas temáticas, 284
teorías: de la acción, 289; de la argumentación, 260-261; del conocimiento, 289; crítica, 165; del discurso, 96; de la interacción, 290; de la interpretación, 324; lingüística, 174; literaria, 125, 213-214, 271-272, 357; de las mediaciones, 358; poética, 28; de la recepción, 289, 296; del reflejo, 357-358, 369; del sujeto, 276-280; de los textos, 276-280, 288, 296; de la traducción, 174-175; valor artístico, 27
teóricos/historiadores: 11
términos: 64-66, 214, 216, 229
texto: 74, 158, 209, 214-215, 218; análisis textual, 209-210, 262-268; ante-texto, 171; apertura y clausura, 75, 81, 83; argumentativo, 266; arqui, para, híper, hipo, feno y geno-texto, 75-76; autonomía, 327; autor y, 142-143; científico, 256; como alegoría de la lectura, 45; como estructura, 209-250; como infinitud, 45; definición, 82; dimensiones, 45; dinámica, 276; dramático, 113; fuera de texto, 84, 158, 160, 171; general, 74-75; histórico, 256; literario, especificidad del, 132, 140-141, 209-210, 213, 228, 278-279; narrativo, 49, 266-267; polisemia, 326; producción, 251-269; productividad, 75; puesta en, 167; realista, 55; sagrado, 25; teorías, 78, 276-280; universales, 74
textología: 77
textualidad: 163
textualización: 55, 74; efectos de, 74-75
tiempo: 83, 212, 219, 228, 232, 242
típico: 68
tipo ideal: 87
tipología: 68; de los auditorios, 253; comparada, 32-35; de la forma novelesca, 153; semiótica de los sujetos, 284
tópica: 79
topoi: 85
traducción: 172-182, 389-390; ausencia de, 179
tragedia: 103, 151-152; clásica, 255
transitividad: 63
"trayecto crítico": 12
tropos: 212-216

universalidad: 57-69; concreta y abstracta, 60; singularidad y, 57
universal: 70-75; ausencia de categorías, 74; generalidades, 66; particular y, 126; propiedad, 60; singular y, 72
universales: 58, 89-90, 97, 216, 250; categoriales, 77; categóricos, 72; cognitivos, 57; empíricos, esenciales, posibles, 60; predicables, 73; signos, 200-201; taxinomia, 66; del texto, 74
universalidad: 57-69; concreta y abstracta, 60

valores: 295, 338; artístico, 295; 337-338, 341; de cambio, 160, 168-169; concepto, 295; estético, 281, 295, 336-337, 342; intrínseco del objeto, 377; juicios, 337; no estético, 295; relativo del objeto, 378; simbólico y mercantil, 154; sistema, 337; sociales, 160, 336
verdad: 380
verificación: 383-385
verosimilitud: 119, 309, 367
visión: 283; del mundo, 164, 170, 282, 284, 325, 369-370