Click to verify

Jonathan culler teoria literária pdf

Um caso ilustrativo do modo como o sexo tornou-se o segredo do ser do indivíduo, uma fonte-chave da identidade do indivíduo, é a criação, no século XIX, do "homossexual" como um tipo, quase uma "espécie". Ask the publishers to restore access to 500,000+ books. Ask the publishers to restore access to 500,000+ books. JONATHAN CULLER Breve introducción a la teoría literaria Traducción castellana de Gonzalo García CRÍTICA Barcelona Primera edición en B ib l i o t e c a d e B o l s i l l o : noviembre de 2(KX) Segunda edición en B i b l i o t e c a d e B o l s i l l o : octubre de 2004 Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprograffa y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos. Título original: LITERARY THEORY A Very Shorí lntroduction Diseño de la colección: Joan Batallé Fotocomposición: Fotocomp/4, S.A. €> 1997: Jonathan Culier. Esta traducción se publica por acuerdo de Oxford University Press © 2000 de la traducción castellana para España y América: C r ít ic a , S.L., Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona e-mail: ISBN: 84-8432-133-9 Depósito legal: B. 44.153-2004 Impreso en España 2004. — A&M Gráfic, Santa Perpetua de la Mogoda (Barcelona) PR EFA C IO La mayoría de introducciones a la teoría literaria describen una serie de «escuelas» de crítica. Presentan la teoría como una serie de «enfoques» que compiten entre sí, cada uno con postulados y cometidos teóricos propios. Sin embargo, los movimientos teóricos que se suelen identificar en esas intro ducciones — como el estructuralismo, la deconstrucción, el feminismo, el psicoanálisis, el marxismo o el nuevo historicismo— tienen mucho en común; esa es justamente la razón de que se hable de «teoría» y no solo de teorías particulares. Entiendo que, para presentar la teoría, resulta más prác tico discutir las afirmaciones y cuestiones compartidas que repasar cada escuela teórica. Ocupémonos preferiblemente de los debates importantes, que no enfrentan una «escuela» a otra pero sí pueden marcar diferencias relevantes dentro de un mismo movimiento. Cuando se trata la teoría contempo ránea como un conjunto de enfoques o métodos interpretati vos enfrentados se pierde gran parte de su fuerza y de su in terés, que la teoría ha ganado a pulso con su enérgico reto a las ideas de sentido común y sus investigaciones sobre la pro ducción de sentido y la configuración de la identidad huma na. En este libro he preferido emprender el análisis de una sucesión de temas de la teoría, centrándome en cuestiones y debates importantes y en lo que creo que hemos aprendido de ellos. Sin embargo, cualquiera que se acerque a un libro de teo ría literaria tiene derecho a esperar que se le expliquen térmi nos como estructuralismo y deconstrucción. En el Apéndice se hallarán breves descripciones de las escuelas o movimientos críticos más importantes; pueden leerse para empezar, al final o consultarse en caso de duda. ¡Que disfrutéis! A G R A D E C IM IE N T O S Este libro debe mucho a los estudiantes de mis cursos de in troducción a la teoría literaria en la Universidad de Cornell, que me han permitido calibrar qué debe explicarse en una in troducción gracias a sus preguntas y consideraciones a lo largo de los años. Me resulta un placer especial expresar mi agradecimiento a Cynthia Chase, Mieke Bal y Richard Klein, quienes leyeron y comentaron el original y me invitaron a escribir o pensar de nuevo ciertos apartados. Robert Baker, Leland Deladurantaye y Meg Wesling me fueron de particu lar ayuda y Ewa Badowska, que ha colaborado conmigo en la enseñanza de teoría literaria, hizo contribuciones cruciales en numerosos aspectos de este proyecto. Tiras cómicas © The New Yorker Collection Página 37 Dibujo de Benoit Van Innes, © 1991 The New Yorker Magazine, Inc. Página 68 © The New Yorker Collection 1998 Peter Steiner de Cartoonbank.com. Reservados todos los derechos. Página 123 Dibujo de Ziegler, © 1992 The New Yorker Magazine, Inc. Página 136 © The New Yorker Collection 1995 Robert Mankoff de Cartoonbank.com. Reservados todos los dere chos. Página 151 © The New Yorker Collection 1987 Roz Chast de Cartoonbank.com. Reservados todos los derechos. En los estudios literarios y culturales más recientes se oye ha- blar mucho de teoría; pero no de teoría de la literatura, sino de simple «teoría», sin más. Tiene que resultar bien extraño para quien sea ajeno a la disciplina... «¿Teoría de qué?», en tran ganas de preguntar. Sorprendería lo difícil que resulta responder a eso. No es la teoría de nada en particular, tam poco es una teoría exhaustiva que generalice sobre las cosas. En ocasiones la teoría parece incluso no ser siquiera la expli cación de nada, sino más bien una actividad; algo que hace mos o dejamos de hacer. Uno puede andar metido en cues tiones de teoría; enseñar o estudiar teoría; se la puede odiar o tenerle miedo. Nada de eso ayuda, sin embargo, a clarificar qué es la teoría. La «teoría», se nos dice, ha modificado de raíz la natura leza de los estudios literarios; pero quien afirma tal cosa no se refiere a la teoría literaria, a la explicación sistemática de la naturaleza de la literatura y de los métodos que han de anali zarla. Igualmente, cuando se escuchan quejas sobre el exceso de teoría en los estudios literarios recientes, no se quiere de cir que se esté reflexionando demasiado sobre la naturaleza de la literatura o se discuta desproporcionadamente qué ras gos caracterizan al lenguaje literario, por ejemplo. Nada de eso. Es algo distinto lo que se tiene en mente. Más bien, lo que preocupa es justamente que haya dema siada polémica sobre cuestiones ajenas a la literatura, demasia da discusión sobre cuestiones generales cuya relación con la literatura es apenas manifiesta, demasiada lectura de comple jos textos psicoanalíticos, políticos y filosóficos. La teoría son un puñado de nombres (en su mayoría) extranjeros; significa Jacques Derrida, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Judith Butler, Louis Althusser o Gayatri Spivak, entre otros. E l término «teoría» Entonces, ¿qué es la teoría? Parte del problema reside en el propio término de «teoría», que apunta en dos direcciones. Así, por ejemplo, hablamos de la «teoría de la relatividad», una serie verificada de proposiciones científicas. Pero este sentido convive con el uso más corriente de la palabra: — ¿Tú qué crees, por qué habrán roto Laura y Miguel? —Yo tengo la teoría de que... ¿Qué significa «teoría» en este caso? En primer lugar, se advierte un componente de «especulación». Sin embargo, te ner una teoría no es lo mismo que conjeturar; decir «Sospe cho que...» daría a entender que debe haber una razón, pero que no alcanzo a saberla con seguridad: «Sospecho que Lau ra ha acabado por cansarse del tiquismiquis de Miguel, pero ya nos lo contará María en cuanto pueda hablar con ella». Una teoría, en cambio, es una forma de especulación que no puede depender de la opinión de María, es una explicación cuya verdad o falsedad posiblemente será difícil verificar. Por lo demás, «Yo tengo la teoría de que...» promete que la explicación no será obvia. No se imagina uno que la frase continúe diciendo «Tengo la teoría de que es porque Miguel estaba liado también con Pepa». Esa afirmación no contaría como teoría; no hay que ser un genio de la teoría para llegar a la conclusión de que, si Miguel salía con Laura y estaba liado con Pepa, ello podría quizá haber influido en la actitud de Laura. Ahora bien, si se dijera «Tengo la teoría de que Miguel estaba también liado con Pepa», sería ya la misma existencia de esa relación lo que se estaría poniendo en duda y ello gene raría suposiciones meramente hipotéticas, que son el germen de una posible teoría. Pero, normalmente, para que una hipó tesis se considere teoría debe caracterizarse por una cierta complejidad, además de no ser evidente: «Tengo la teoría de que Laura todavía estaba enamorada platónicamente de su pa dre y de que Miguel no se llegó a transformar en el hombre que ella esperaba». Una teoría ha de ser más que una mera hipóte sis; no puede ser obvia; implica relaciones complejas y de tipo sistemático entre diversos factores; y no se demuestra ni se des carta con facilidad. Si tenemos en mente estos aspectos, resulta más sencillo entender qué implica la etiqueta de «teoría». La teoría como género En los estudios literarios actuales, la teoría no es una des cripción de la naturaleza de la literatura o de los métodos más adecuados para su estudio (aunque ambas cuestiones son par te de la teoría y se tratarán en este libro, especialmente en los capítulos 2 ,5 y 6). Es un conjunto de reflexión y escritura de límites extremadamente difíciles de definir. El filósofo Ri chard Rorty ha hablado de un género nuevo, mixto, que na ció en el siglo X IX : «Con origen en la época de Goethe, Macaulay, Carlyle y Emerson, se ha desarrollado una nueva forma de escritura que no es la evaluación de los méritos relativos de una obra de arte, ni es historia de las ideas, ni filosofía moral, ni profecía social, sino todo ello mezclado en un nuevo géne ro». La manera más adecuada de referirse a este género mis celáneo es con el simple apelativo de «teoría», nombre que ha pasado a designar aquellas obras que han supuesto un reto a la forma de pensar más común en campos de estudio dife rentes a los que en apariencia les son más propios. Esta es la explicación más sencilla de qué convierte a un texto en teo ría; las obras que se consideran teoría producen efectos más allá de su ámbito original. Se trata sin duda de una definición poco satisfactoria, pero al menos parece reflejar qué ha venido sucediendo en este campo desde los años sesenta: los estudios literarios han pres tado atención a escritos ajenos al ámbito literario, cuyos aná lisis del lenguaje, la mente, la historia o la cultura ofrecían explicaciones nuevas y convincentes para los problemas tex tuales y culturales. La teoría, en este sentido, no es un conjun to de métodos para el estudio literario, sino una serie no articu lada de escritos sobre absolutamente cualquier tema, desde las cuestiones más técnicas de filosofía analítica hasta las diversas maneras en que se ha pensado y se ha hablado de nuestro cuer po. El género «teoría» incluye obras de antropología, cinemato grafía, filosofía, filosofía de la ciencia, gender studies,' historia del arte, historia social y de las ideas, lingüística, psicoanálisis, sociología y teoría política. Esas obras responden a las discu siones propias de su campo, pero se han convertido en «teo ría» porque su perspectiva o sus razonamientos son sugerentes y útiles para estudiosos de otras disciplinas. Las obras que devienen «teoría» ofrecen explicaciones que otros pueden usar sobre muy diversas cuestiones: el significado, la naturale za y la cultura, el funcionamiento de la psique o la interrelación de la experiencia privada y la pública o de la experiencia individual y la de las grandes fuerzas históricas. Los efectos de la teoría Si definimos la teoría por sus efectos prácticos, como aquello que altera nuestra perspectiva, que nos hace ver de forma di ferente nuestros objetos de estudio y las prácticas de análisis, ¿de qué tipo de efectos hablamos? El efecto más importante de la teoría es que pone en duda el «sentido común», las ideas que son de sentido común so bre el significado, la escritura, la literatura o la experiencia. Por ejemplo, la teoría cuestiona: • la concepción de que el significado de un enunciado o un texto se corresponde con lo que el autor «quería decir»; 1. Literalmente, «estudios del género (sexual)», corriente de la crítica norteamericana moderna, en la que cobran gran importancia las nociones del sexo y la orientación sexual de los diversos participantes en la comu nicación literaria. El nombre del movimiento juega en parte con los genre studies o estudios sobre el género literario. (N. del t.) • la idea de que la escritura expresa una verdad que resi de fuera del texto, en la experiencia o la situación que expresa; • o la noción de que la realidad es lo que está «presente» en un momento dado. La teoría es, con frecuencia, una crítica belicosa de las no ciones de sentido común y, más todavía, intenta demostrar que lo que damos por seguro como «de sentido común» es, de hecho, una construcción histórica, una teoría particular que ha llegado a parecemos tan natural que ya ni siquiera la percibimos como teoría. Al ofrecer una crítica de lo aparen temente razonable y desarrollar la exploración consiguiente de concepciones alternativas, la teoría nos lleva a cuestionar las premisas o los supuestos más básicos en el estudio de la literatura, y perturba todo lo que se puede haber dado hasta ahora por sentado: ¿Qué es el significado? ¿Qué es un autor? ¿Qué es leer? ¿Qué es el «yo» o el sujeto que escribe, el que lee, el que actúa? ¿Qué relación hay entre los textos y las cir cunstancias en que se producen? Pero ¿podemos ver algún ejemplo de «teoría»? En lugar de hablar sobre la teoría en general, sumerjámonos al fin en la obra de dos de los teóricos más influyentes y veamos a qué conclusiones llegamos. Trataremos dos casos relacionados pero dispares, que implican críticas a algunas ideas de sentido co mún sobre el «sexo», la «escritura» y la «diferencia». Foucault y el sexo En su libro La historia de la sexualidad, el historiador de las ideas Michel Foucault somete a análisis la que llama «hipóte sis represiva»: el lugar común según el cual el sexo es algo que, en épocas precedentes, particularmente en el siglo X IX , ha sido reprimido y que la modernidad ha luchado por li berar. No obstante, Foucault plantea que, lejos de ser algo natural que hubiera sido reprimido, el «sexo» es una idea compleja creada por la confluencia en el siglo X I X de un con glomerado de prácticas sociales, investigaciones, actos de con versación y escritura; creada por «discursos» o «prácticas dis cursivas», en resumen. Todos los mensajes —de médicos, no velistas, psicólogos, moralistas, asistentes sociales, políticos o la iglesia— que relacionamos con la idea de la represión de la sexualidad fueron, de hecho, maneras de provocar el naci miento de ese algo que llamamos «sexo». Escribe Foucault: «la noción de “sexo” permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensa ciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia; como principio causal, pero también como sentido omnipresente, secreto a descu brir en todas partes». Con ello Foucault no pretende negar que haya actos físicos de relación sexual, o que los seres hu manos tengan un sexo biológico y órganos sexuales; afirma más bien que el siglo X IX encontró nuevas maneras de agrupar bajo una única categoría (el «sexo») una serie de cosas que son en potencia bastante diferentes: ciertos actos, que llama mos sexuales; distinciones biológicas; partes del cuerpo; reac ciones psicológicas y, sobre todo, significados sociales. Las maneras en que se hablaba y se trataba de esas conductas, sen saciones y funciones biológicas dio lugar a algo diferente, a una unidad artificial llamada «sexo», que pasó a ser conside rada como fundamental para la identidad del individuo. Pos teriormente se operó un trastrocamiento crucial en la relación, y esa cosa llamada «sexo» fue considerada la causa de la di versidad de fenómenos que anteriormente se había reunido para originar la idea. Este proceso otorgó a la sexualidad una importancia y un papel nuevos, convirtiéndola en el secreto de la naturaleza del individuo. Hablando de la importancia del «impulso sexual» y de nuestra «naturaleza sexual», Foucault observa que se ha alcanzado un punto en que hemos llegado ahora a pedir nuestra inteligibilidad a lo que durante tantos siglos fue considerado locura, ... nuestra iden- tidad a lo que se percibía como oscuro empuje sin nombre. De ahí la importancia que le prestamos, el reverencial temor con que lo rodeamos, la aplicación que ponemos en cono cerlo. De ahí el hecho que, a escala de los siglos, haya llega do a ser más importante que nuestra alma. La manera en que el sexo fue convertido en el secreto del ser del individuo, en un venero clave de nuestra identidad como individuos, se puede ilustrar por ejemplo con la creación en el siglo X IX del «homosexual» como categoría, casi como «especie». En períodos anteriores se habían estigmatizado las relaciones sexuales entre individuos del mismo sexo (como la sodomía), pero en ese momento dejó de ser una cuestión de actuación para convertirse en una cuestión de identidad; no de si uno había cometido actos prohibidos, sino de si «era» homosexual. La sodomía era un acto, escribe Foucault, pero «el homosexual es ahora una especie». Anteriormente existían actos homosexuales que una persona podía realizar; ahora es más bien un núcleo o esencia sexual el que determina el ser auténtico del individuo: ¿se trata de un homosexual? En la perspectiva de Foucault, el «sexo» es construido por discursos relacionados con prácticas e instituciones so ciales de diversa clase: la manera en que los médicos, la igle sia, los funcionarios públicos, los asistentes sociales e incluso los novelistas tratan los fenómenos que identifican como sexua les. Sin embargo, esos discursos representan el sexo como si fuera previo a ellos. Modernamente se suele aceptar este úl timo enfoque y se acusa a esos discursos y prácticas sociales de intentar controlar y reprimir el sexo que, en la práctica, están construyendo. El análisis de Foucault invierte el proceso y considera el sexo antes un efecto que una causa; es decir, un producto de los discursos que pretenden analizar, describir y regular las actividades humanas. El razonamiento de Foucault ilustra cómo una discusión del campo de la historia se ha convertido en «teoría» porque ha inspirado a estudiosos de otros campos, que han hecho uso de ella. No se trata de una teoría de la sexualidad en el senti do de un conjunto de axiomas pretendidamente universales. Quiere ser el análisis de un desarrollo histórico concreto, pero es evidente que tiene implicaciones más amplias, ya que im pulsa a sospechar de lo que se identifica como natural o como un hecho: ¿acaso no podrían haberlo generado, por el con- trario, los discursos de los expertos, las prácticas ligadas a dis cursos del saber que dicen describirlo? Según la explicación de Foucault, lo que ha creado el «sexo» como un secreto de la naturaleza humana es la tentativa de conocer la verdad so bre los seres humanos. Las jugadas de la teoría Una característica de la reflexión que se convierte en teoría es que realiza «jugadas» sorprendentes, que resultan útiles para el análisis de otros temas. Uno de estos movimientos es la hipótesis de Foucault conforme a la cual la supuesta oposi ción entre una sexualidad natural y las fuerzas sociales (el «poder») que la reprimen es en realidad, probablemente, una relación de complicidad: las fuerzas sociales originan la cosa («sexo») que aparentemente intentan controlar. Una jugada subsiguiente —el «bonus» de la partida, por llamarlo así— sería preguntarse qué se consigue al ocultar esta complicidad entre el poder y el sexo (supuestamente reprimido por el po der). ¿Qué se consigue al mostrar esta interdependencia no como dependencia, sino como oposición? La respuesta de Foucault es que así se enmascara la omnipresencia del poder: uno cree que está resistiéndose al poder al defender el sexo, y en realidad está operando completamente dentro de los términos establecidos por el poder. Por decirlo de otro modo, mientras esa cosa llamada «sexo» aparenta estar fuera del po der, como algo que las fuerzas sociales intentan en vano con trolar, el poder parece limitado, no parece demasiado pode roso (no puede domar al sexo). Pero en realidad el poder es omnipresente: está en todas partes. El poder, para Foucault, no es algo que se ejerce; se ejer ce la dualidad «poder/saber»: poder bajo la forma de saber o saber bajo la forma de poder. Lo que creemos saber del mun do —el armazón conceptual con el que se nos impulsa a pen sar sobre el mundo— ejerce un gran poder. Poder/saber ha originado, por ejemplo, la situación en la que se nos define por nuestro sexo; ha originado la situación que define a una mujer como alguien que se realizará como persona al tener una relación sexual con un hombre. La idea de que el sexo está fuera del poder y se opone a él oculta el alcance genera lizado del poder/saber. Hay que tener en cuenta diversos aspectos importantes de este ejemplo de teoría. La teoría de Foucault es analítica — analiza un concepto— pero es también inherentemente especulativa, pues no hay evidencia que permita demostrar que esta es la hipótesis correcta sobre la sexualidad. Es de cir, hay muchos elementos que hacen plausible su explica ción, pero no hay prueba determinante. Foucault llamó crí tica «genealógica» a este tipo de investigación: exponer cómo una categoría supuestamente fundamental, como la del «sexo», es producida por prácticas discursivas. Una crítica como esta no pretende decirnos qué es el sexo «en verdad», sino que intenta averiguar cómo se ha creado ese concepto. Obsérvese que, en su análisis, Foucault no habla en ningún caso de literatura; pero su teoría ha demostrado ser muy in teresante para los estudiosos de la literatura. Por un lado, porque la literatura trata de sexo; la literatura es uno de los lugares en donde se construye esa idea del sexo, y en la li teratura se encuentra una defensa de la noción de que la identidad más profunda de las personas está ligada al tipo de deseo que sienten por otro ser humano. La explicación de Foucault ha resultado importante para los estudiosos de la novela y también para los que trabajan en estudios gay y lesbiana, o en general en los gender studies. La influencia de Foucault reside particularmente en haber inventado nuevos objetos históricos: cosas como el «sexo», el «castigo» o la «locura», que no se había considerado previamente que tu vieran una historia. Sus obras tratan estos objetos como construcciones históricas y, por tanto, impulsan a analizar cómo las prácticas discursivas de un período —incluyendo la literatura— pueden haber modelado las cosas que nos pare cen evidentes. Derrida y la escritura Como segundo ejemplo de «teoría», tan influyente como la revisión foucaultiana de la historia de la sexualidad, pero con matices que ilustran algunas diferencias importantes, podría mos tomar el análisis que el filósofo Jacques Derrida dedicó a una discusión sobre la escritura y la experiencia en las Con fesiones, de Jean-Jacques Rousseau. A Rousseau se le ha atri buido con frecuencia el mérito de haber colaborado en el nacimiento de la noción moderna del yo individual. Pero antes, veamos algunos antecedentes. Tradicionalmen te, la filosofía occidental ha diferenciado la «realidad» de la «apariencia», las «cosas» en sí de sus «representaciones» y el «pensamiento» de los «signos» que lo expresan. Los signos y representaciones, en esta perspectiva, no son sino un camino de acercamiento a la realidad, a la verdad o a las ideas; y de ben ser lo más transparente posible, no deben estorbar, no han de afectar ni infectar el pensamiento o la verdad que repre sentan. Según este esquema, el habla parece ser la manifesta ción o la presencia inmediata del pensamiento, en tanto que la escritura, que opera en ausencia del emisario del mensaje, se ha considerado una representación artificial y secundaria del habla, un signo, potencialmente engañoso, de otro signo. Rousseau se inscribe en esta tradición, que ha pasado a integrarse en el sentido común, al escribir: «Los lenguajes es tán hechos para ser hablados; la escritura sirve sólo de suple mento al habla». En este punto interviene Derrida, pregun tándose «¿Qué es un suplemento?». En el Diccionario de uso del español de María Moliner2 se dice que un suplemento es 2. El autor citaba aquí la definición del Merriam Webster’s. Parte de las referencias culturales y ejemplos literarios, así como las tiras cómicas, se han adaptado en la versión española de este libro. (N. del t.) un «complemento; cosa que sirve para completar otra o agran darla hasta cierta medida». Entonces, ¿la escritura «comple ta» a la palabra al suplir algo esencial que le faltaba? ¿O bien añade algo suplementario, de lo que el habla podría prescin dir tranquilamente? Rousseau caracteriza repetidamente la escritura como una mera adición, un añadido no esencial, in cluso una «enfermedad del habla»: la escritura se compone de signos que introducen la posibilidad de la confusión, pues se los lee en ausencia del hablante, que no está presente para aclarar o rectificar. No obstante, aunque Rousseau califique la escritura de suplemento no esencial, sus obras la reflejan como lo que completa o suple lo que se echa en falta en el ha bla: se hace intervenir a la escritura para compensar las im perfecciones del habla, como por ejemplo la posibilidad de confusión. Así, Rousseau escribe en las Confesiones, el libro que inaugura la noción del yo como realidad «interior» des conocida por la sociedad, que ha optado por escribir ese libro y esconderse de la sociedad porque en sociedad se mos traría «no sólo en desventaja, sino completamente diferente a lo que soy ... Si estuviera presente, la gente nunca hubiera conocido mi valor». Para Rousseau, entonces, su yo «verda dero» es diferente del yo que se muestra en la conversación con los demás, y requiere de la escritura para suplir los signos equívocos de su habla. La escritura adquiere de repente un papel esencial porque el habla tiene rasgos que antes parecían ser propios de la escritura: como la escritura, se compone de signos que no son transparentes, que no transmiten sin más el significado que el hablante tiene en mente, sino que están abiertos a la interpretación. La escritura es un suplemento del habla, pero el habla es igualmente un suplemento; los niños, escribe Rousseau, apren den rápidamente a hablar para «suplir su debilidad ... pues no es necesaria demasiada experiencia para darse cuenta del placer que supone actuar a través de las manos de otros y mo ver el mundo con solo mover la lengua». Derrida hace un movimiento de deriva característico de las obras de «teoría» y trata este caso concreto como ejemplo de una estructura lógica general: una «lógica de la suplementariedad» que encuen tra en las obras de Rousseau. Esta lógica es una estructura en la que lo suplementado (el habla) acaba necesitando un suple mento, porque demuestra tener los mismos rasgos que origi nalmente se pensaba que caracterizaban exclusivamente al suplemento (la escritura). Intentaré explicarme. Rousseau necesita escribir porque cuando habla se le malinterpreta. O, en términos más generales, necesita signos por que las cosas en sí no le satisfacen. En las Confesiones des cribe su amor adolescente por Madame de Warens, en cuya casa residía y a la que llamaba «Maman»: No acabaría nunca si tuviera que describir en detalle todas las locuras que el recuerdo de mi querida Maman me hacía cometer cuando ya no estaba en su presencia. Cuántas veces besé mi cama, recordando que ella había dormido allí, mis cortinas y todos los muebles de la sala, pues pertenecían a ella y su mano hermosa los había tocado, incluso el suelo, sobre el que me postraba, pensando en cómo ella había dis currido por él. Esos objetos que menciona Rousseau funcionan, en la ausencia de Maman, como suplementos o sustitutos de su pre sencia. Pero resulta que incluso en su presencia se mantiene la misma estructura, la misma necesidad de suplementos. El texto continúa: En ocasiones cometía, incluso en su presencia, extrava gancias que sólo el más violento amor parecía capaz de ins pirar. Un día, sentados a la mesa, justo cuando se había in troducido un bocado en la boca, grité que había un pelo en él. Dejó el bocado de nuevo en el plato; yo lo agarré y lo deglutí con avidez. La ausencia de Maman, cuando ha de conformarse con sustitutos o signos que la recuerdan, se contrasta primero con su presencia. Pero se advierte que su presencia no es un momento de satisfacción, de acceso inmediato a la cosa mis ma, sin suplementos ni signos intermedios; en su presencia la estructura, la necesidad de suplementos es exactamente la misma. De aquí el grotesco incidente de tragarse la comida que ella se había llevado a la boca. La cadena de sustitucio nes podría continuar; incluso si Rousseau llegara a, como se suele decir, «poseerla», perduraría la sensación de que Maman se le escapa y de que sólo es posible prometerse te nerla o recordar haberla tenido. Y quizá Maman sea también un sustituto de la madre que Rousseau nunca tuvo; madre que, a su vez no hubiera sido suficiente y que, como todas las madres, hubiera generado insatisfacción y requerido suple mentos. «A través de esta serie de suplementos», escribe Derrida, «emerge una ley: la de una serie vinculada infinitamente, que multiplica ineludiblemente las mediaciones suplementarias que producen la sensación de la misma cosa que postergan: la impresión de la cosa en sí, de presencia inmediata o de per cepción imaginaria. Se deriva la inmediatez. Todo empieza por el intermediario». Cuanto más insiste un texto en la im portancia de la presencia de la cosa misma, más resulta que muestra la necesidad de intermediarios. Estos signos o suple- mentos son en realidad los responsables de que creamos que hay algo ahí fuera (como Maman) que podemos tocar y com prender. Lo que estos textos nos enseñan es que la idea del original la crean las copias, y que el original siempre resulta diferido y no podemos alcanzarlo nunca. La conclusión es que no podemos seguir manteniendo lo que nos dicta nuestro sen tido común: que la realidad está presente y que el original es lo que estuvo presente. La experiencia, por el contrario, sufre la mediación de los signos y el «original» es generado como efecto de los signos o suplementos. Para Derrida, los textos de Rousseau, entre otros, nos pro ponen que no concibamos la vida como una realidad exterior a la que se superponen signos y textos con la mera función de representarla, sino más bien como algo bañado de signos, convertido en lo que es por procesos de significación. Una obra puede pretender que la realidad es previa al significado, pero de hecho muestra, en una formulación que se ha hecho famosa, que «il n’y a pas de hors-texte» («No existe lo fueradel-texto»): cuando creemos estar fuera de los signos y el tex to y alcanzar la «realidad en sí misma», lo que encontramos es más texto, más signos, cadenas de suplementos. Escribe Derrida: Lo que hemos intentado mostrar al seguir el hilo conduc tor del «suplemento peligroso» es que en lo que llamamos la vida real de esas criaturas «de carne y hueso» ... nunca ha habido más que escritura, nunca ha habido más que suple mentos y significados sustitutivos que sólo podían generarse en una cadena de relaciones diferenciales ... Y así indefinida mente, pues hemos leído en el texto que el presente absoluto, la Naturaleza, lo que nombramos con palabras como «madre real», etc., siempre se ha escapado, nunca ha existido; que es la escritura, en tanto que desaparición de la presencia na tural, la que inaugura el significado y el lenguaje. Esto no quiere decir que no haya diferencia entre la pre sencia de Maman o su ausencia, o entre un suceso «real» y uno de ficción; implica que su presencia no es sino una forma par- ticular de la ausencia, que continúa precisando de mediacio nes y suplementos. Qué nos muestran estos ejemplos Foucault y Derrida entran con frecuencia en una misma lista, la de los teóricos «postestructuralistas» (véase el Apéndice), pero estos dos ejemplos de teoría presentan diferencias nota bles. Derrida realiza una lectura, una interpretación de textos en los que identifica el funcionamiento de una lógica. La pro puesta de Foucault, por el contrario, no se basa en textos (de hecho, cita un número sorprendentemente escaso de docu mentos o prácticas discursivas), sino que ofrece un esquema conceptual genérico para pensar sobre los textos y los discur sos en general. La interpretación de Derrida muestra hasta qué punto una obra literaria, como por ejemplo las Confesiones de Rousseau, es en sí misma teórica: por una parte, ofrece un ra zonamiento especulativo explícito sobre la escritura, el deseo y la sustitución o suplementación, pero al mismo tiempo nos lleva a pensar sobre estos temas de acuerdo con formas implí citas en el texto. Foucault, por su parte, no nos propone con siderar cuán penetrantes o sabios son los textos, sino en qué medida los discursos de médicos, científicos y novelistas, entre otros, crean los objetos que dicen meramente analizar. Derri da muestra que las obras literarias son teóricas, Foucault que los discursos del saber son creativamente productivos. También parece haber diferencias en las pretensiones de ambos y en las implicaciones que se derivan. Derrida quiere explicarnos qué dicen o muestran los textos de Rousseau, por lo que la cuestión que surge a continuación es saber si lo que dicen los textos de Rousseau es cierto o no. Foucault aspira a analizar un momento histórico determinado, de lo que se de riva la cuestión de si sus grandes generalizaciones son aplica bles también a otras épocas o lugares. Derivar cuestiones im plicadas en las afirmaciones, como acabamos de hacer, es ya una manera de entrar en la «teoría» y practicarla. Ambos ejemplos ponen de manifiesto que la teoría impli ca una forma práctica de especulación: las nuevas explicacio nes del deseo, el lenguaje, etc., suponen un desafío a nuestras ideas previas (que exista algo natural llamado «sexo», o que los signos representen realidades preexistentes). De ese modo, nos incitan a pensar de nuevo en las categorías a las que recu rrimos para reflexionar sobre literatura. Estos ejemplos mues tran la que ha sido la tarea principal de la teoría más reciente: la crítica de todo lo que se toma por natural, la demostración de que todo lo que se ha pensado o declarado como «natural» es en realidad un producto histórico y cultural. Se podrá com prender lo que sucede recurriendo a un nuevo ejemplo: cuan do Aretha Franklin canta You make me feel like a natural woman («Haces que me sienta como una mujer naturab>), pare ce contenta de hallarse confirmada en una identidad sexual «natural», previa a la cultura, cuando un hombre la trata de determinada manera. Pero a la vez esta formulación, «haces que me sienta como una mujer natural», sugiere que la identi dad supuestamente natural o dada es un rol cultural, un efec to producido dentro de una cultura: la Franklin no es una mujer natural, tiene que lograr sentirse como si lo fuera. La mu jer natural es un producto cultural. La teoría ofrece razonamientos análogos al anterior; man tiene por ejemplo que los acuerdos e instituciones sociales, aparentemente naturales, e igualmente los hábitos de pensa miento de una sociedad, son producto de relaciones econó micas subyacentes y luchas continuadas por el poder; o que los fenómenos de la vida consciente pueden ser producidos por fuerzas inconscientes; o que lo que llamamos el yo o su jeto se produce en y a través de sistemas lingüísticos y cultu rales; o, en fin, que lo que llamamos «presencia», «origen» o «el original» son efectos de repetición creados por las copias. En definitiva, ¿qué es la teoría? Hemos visto hasta el mo mento cuatro rasgos principales: 1. 2. 3. 4. La teoría es interdisciplinaria; su discurso causa efec to fuera de la disciplina de origen. Es analítica y especulativa; intenta averiguar qué se implica en lo que llamamos sexo, lenguaje, escritura, significado o sujeto. Critica las nociones de sentido común y los concep tos considerados naturales. Es reflexión, pensamiento sobre el pensamiento, un análisis de las categorías que utilizamos para dar sen tido a las cosas en literatura y el resto de prácticas dis cursivas. Como consecuencia, la teoría intimida. Una de las carac terísticas más descorazonadoras de la teoría actual es que no tiene fin. No es algo que se pueda llegar a dominar, no es un grupo cerrado de textos que se puedan aprender para «saber teoría». Es un muestrario inconexo de escritos que crece sin cesar, pues tanto los recién llegados como los veteranos criti- can las directrices anteriores defendiendo las contribuciones teóricas de nuevos autores o redescubriendo autores anterio res que en su momento habían quedado al margen. En este escenario intimidador, el protagonismo pasa sin cesar a mano de nuevos autores: «¿Cómo? ¡No has leído a Lacan! ¿Y cómo pretendes hablar de poesía sin tener en cuenta el estadio del espejo en la constitución del sujeto?», o bien «¿Cómo puedes escribir sobre la novela victoriana sin recurrir a la explicación foucaultiana del despliegue de la sexualidad y la histerización del cuerpo de la mujer sin olvidar la demostración que hizo Gayatri Spivak de cómo afecta el colonialismo a la construc ción del sujeto de la metrópolis?». Actualmente, la teoría es como una sentencia diabólica que condena a leer obras difí ciles de campos no familiares, en la que el completar una ta rea no supone un respiro sino una nueva asignatura pendien te: «¿Spivak? Claro, pero... ¿has leído la crítica que le hizo Benita Parry, y la respuesta posterior de Spivak?». La imposibilidad de dominarla es una de las causas más importantes de la resistencia a la teoría. No importa cuánto creas saber; nunca sabrás con certeza si «tienes que leer» a Jean Baudrillard, Mijail Bajtin, Walter Benjamín, Héléne Cixous, C. L. R. James, Melanie Klein o Julia Kristeva o bien si puedes olvidarlos «sin peligro». (Dependerá, claro, de quién seas tú y de quién quieras ser.) Gran parte de la hosti lidad contra la teoría proviene sin duda de que admitir su im portancia es comprometerse sin término límite a quedar en una posición en la que siempre habrá cosas importantes que no sepamos. Pero eso es señal de que estamos vivos. Sin embargo, la teoría invita a desear la excelencia; se sue le creer que la teoría nos dará los conceptos necesarios para organizar y comprender los fenómenos que nos importan. Pero la teoría imposibilita tal maestría, no ya sólo porque no lo podamos saber todo, sino especialmente —y eso duele más— porque la teoría es en sí misma el cuestionamiento de las presunciones y los supuestos en que las basamos. La na turaleza de la teoría consiste en deshacer lo que uno creía saber, mediante un combate de premisas y postulados; por tanto, no se puede predecir qué efectos se derivarán de la teoría. No se domina un tema, pero tampoco permanecemos en el punto de partida; contamos con nuevas maneras de re flexionar sobre lo que leemos, con preguntas nuevas y con una idea más ajustada de qué implicaciones tienen las pre guntas que hacemos a los libros que leemos. En consecuencia, esta Breve introducción no convertirá a los lectores en maestros, y no sólo por su brevedad; pero per fila líneas significativas del pensamiento y delimita las áreas de debate recientes, especialmente las propias de la literatura. Presenta ejemplos de investigación teórica, con la esperanza de que resulten valiosos para el lector y le animen a catar los placeres del pensamiento teórico. 2 ¿Q U É ES LA LITERA TU RA , Y Q U É IM PORTA LO Q U E SEA ? ¿Qué es la literatura? Uno pensaría que esa ha de ser una cuestión central en la teoría literaria, pero en realidad no pa rece haber importado demasiado. ¿Por qué razón? Al parecer hay sobre todo dos razones. ¡En primer lugar, dado que la propia teoría entremezcla ideas de la filosofía, la lingüística, la historia, la teoría política y el psicoanálisis, ¿por qué habríamos de preocupamos de si los textos que leemos son literarios o no? Los estudiantes y los profesores de litera tura tienen hoy a su alcance una larga serie de proyectos de investigación sobre los que escribir y leer — «imágenes de la mujer a principios del siglo X X » , por poner un ejemplo— que dan cabida con igual derecho a textos tanto literarios como no literarios. Se pueden estudiar las novelas de Virginia Woolf, la narración de los casos clínicos de Freud o incluso esos dos ám bitos, y no parece que la distinción sea crucial para el método. No se trata de que todos los textos sean de algún modo igua les: algunos se consideran más ricos, más poderosos, ejem plares, revolucionarios o fundamentales, por las razones que sean. Pero ambas obras, las literarias y las no literarias, pue den estudiarse conjuntamente y con métodos parejos. Literariedad fuera de la literatura En segundo lugar, la distinción no es crucial porque diversas obras de teoría hayan descubierto lo que podríamos llamar, simplificando al máximo, la «literariedad» de numerosos fenó menos no literarios. .Muchos de los rasgos que con frecuen cia se han tenido por literarios resultan ser también fundamen tales en discursos y prácticas

un lenguaje en el que los diversos componen tes del texto se relacionan de modo complejo. Si me llega una carta al buzón pidiéndome colaboración para una causa no ble, difícilmente encontraré que su sonido sea un eco del sen tido;: pero en literatura hay relaciones — de intensificación o de contraste y disonancia— entre las estructuras de los diferentes niveles lingüísticos: entre el sonido y el sentido, entre la organización gramatical y la estructura temática. ,Una rima, al unir dos palabras (helada/mirada), nos lleva a relacionar su significado (la «mirada helada» podría resumir la actitud que el yo poético percibe en su amada). Pero ninguna de las dos propuestas vistas hasta ahora, ni ambas en conjunto, nos definen qué es la literatura. No toda la literatura trae a primer término el lenguaje como se sugiere en la consideración 1, pues muchas novelas no lo hacen: Una muralla de piedra, negruzca y alta, rodea a Urbía. Esta muralla sigue a lo largo del camino real, limita el pueblo por el norte, y al llegar al río se tuerce, tropieza con la iglesia, a la que coge, dejando parte del ábside fuera de su recinto, y des pués escala una altura y envuelve la ciudad por el sur. Con estas palabras empieza no una guía rural, sino Zalacaín el aventurero, de Pío Baroja. Igualmente, no todos los textos que traen el lenguaje a un primer plano son literatura; los trabalenguas («Tres tristes tigres comían trigo en un tri gal») son considerados literatura muy raramente, pero llaman la atención sobre el lenguaje mismo, además de lenguarnos la traba. Los anuncios publicitarios hacen gala de los recursos lingüísticos más llamativos de forma muchas veces más radi cal que la poesía, y la integración de los diferentes niveles lingüísticos puede ser más chillona. Así, Román Jakobson cita como ejemplo clave de la función poética no un verso de un poema, sino el eslogan político de la campaña presidencial de Dwight D. («Ike») Eisenhower: I like Ike («Me gusta Ike»). A través de un juego de palabras, resulta que tanto yo —I, el sujeto de la frase— como el candidato Ike — el objeto del verbo— estamos integrados en el núcleo verbal: /¿fe-gustar. ¿Cómo no va a gustarme si like y Ike son incluso difíciles de distinguir? Parece que hasta al lenguaje le guste ese ajuste... En definitiva, no se trata tanto de que las relaciones entre los niveles lingüísticos sean relevantes sólo en literatura, sino de que en literatura es más probable que busquemos y encon tremos un uso productivo de la relación entre forma y conte nido o entre tema y lenguaje; y al intentar entender en qué contribuye cada elemento al efecto global, hallaremos inte gración, armonía, tensión o disonancia. Las explicaciones de la literariedad que recurren a la Ta rificación o la integración del lenguaje no conducen a tests que pueda aplicar, pongamos, un marciano para separar la literatura de las otras formas de escritura. Sucede más bien que estas explicaciones — como la mayoría de pretensiones de definir la naturaleza de la literatura— dirigen la atención .1 determinados aspectos de la literatura que se consideran esenciales. Leer un texto como literatura, nos dicen estas iproximaciones, es mirar ante todo la organización del len guaje; no es leerlo como expresión de la psique del autor o como reflejo de la sociedad que lo ha producido. 3. La literatura es ficción Una de las razones por las que el lector presta una atención diferente a la literatura es que su enunciado guarda una rela ción especial con el mundo; una relación que denominamos «ficcional». La obra literaria es un suceso lingüístico que pro yecta un mundo ficticio en el que se incluyen el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implíci to (conformado a partir de las decisiones de la obra sobre qué se debe explicar y qué se supone que sabe o no sabe el re ceptor). Las obras literarias se refieren a personajes ficticios y no históricos (Emma Bovary, Huckleberry Finn, el capitán Alatriste), pero la ficcionalidad no se limita a los personajes y los acontecimientos. Los elementos «deícticos» del lenguaje (elementos de orientación, cuya referencia depende de la situación de enunciación), como los pronombres (yo, tú) o los adverbios de tiempo y lugar (aquí, allá, arriba, hoy, ayer, mañana), funcionan de un modo particular en las obras litera rias. ¡El ahora de un poema («Agora que sé d'amor me metéis monja», como dice la canción tradicional) no se refiere al ins tante en que se compuso el poema o se publicó por primera vez, sino al tiempo interno del poema, propio del mundo fic- ticio de lo narrado. Y el «yo» que aparece en un poema, como el de Lorca «Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela», es también ficcional; se refiere al yo que dice el poema, que puede ser muy diferente del individuo empírico, Federico García Lorca. (Puede haber vínculos muy estrechos entre lo que le sucede al yo poético o al yo narrador y lo que le haya sucedido al escritor en un momento de su vida. Pero un poema de un escritor viejo puede presentarse en la voz de un yo poético joven y viceversa. Y, de forma más evidente en el caso de la novela, el narrador, el personaje que dice «yo» al par que cuenta la historia, puede tener experiencias y ex presar opiniones muy diferentes de las de sus autores.) En la ficción, la relación entre lo que dice el yo ficcional y lo que piensa el autor real es siempre materia de debate. Lo mismo sucede con la relación entre los sucesos ficticios y las circuns tancias del mundo. El discurso no ficcional acostumbra a in tegrarse en un contexto que nos aclara cómo tomarlo: un ma nual de instrucciones, un informe periodístico, la carta de una ONG. Sin embargo, el concepto de ficción deja abierta, ex plícitamente, la problemática de sobre qué trata en verdad la obra ficcional. La referencia al mundo no es tanto una pro piedad de los textos literarios como una función que la inter pretación le atribuye. Si quedo con alguien para cenar «en el Hard Rock Café, mañana, a las diez», él o ella entenderán que es una invitación concreta e identificarán la referencia espacial y temporal según el contexto de la enunciación («mañana» será por ejemplo el 14 de junio de 2003, «las diez» son las diez de la noche, hora peninsular). Pero cuando el poeta Ben Jonson escribe un poema «Invitando a un amigo a cenar», la ficcionalidad del poema conlleva que su relación con el mundo esté sujeta a interpretaciones: el contexto del mensaje es lite rario y hay que decidir si consideramos que el poema caracte riza sobre todo la actitud de un emisor ficcional, si bosqueja un modo de vida pretérito o si sugiere que la amistad y los pla ceres humildes son esenciales para la felicidad humana. ¿Cómo interpretar Hamlet? Entre otras cosas, deberemos decidir si creemos que trata, pongamos, de los problemas de los príncipes daneses o bien del dilema del hombre del Rena cimiento que experimenta cambios en la concepción del yo; o si quizá habla de las relaciones en general de los hombres con su madre, o tal vez afronta la cuestión de cómo una represen tación (incluyendo una representación literaria) afecta a la manera en que damos sentido a nuestra experiencia. Hay re ferencias a Dinamarca a lo largo y ancho de la obra, pero eso no significa que sea necesario leer Hamlet como una obra sobre Dinamarca; esa es una decisión interpretativa. Podemos relacionar la obra con el mundo en diferentes niveles. La ficcionalidad de la literatura separa el lenguaje de otros contextos en los que recurrimos al lenguaje, y deja abierta a interpreta ción la relación de la obra con el mundo.; 4. La literatura es un objeto estético Las tres características de la literatura que hemos visto hasta aquí —los niveles suplementarios de la organización lingüís tica, la separación de los contextos prácticos de enunciación y la relación ficcional con el mundo— se pueden agrupar bajo el encabezamiento de «función estética del lenguaje». Esté tica es el nombre tradicional de la teoría del arte, que ha debatido por ejemplo si la belleza es una propiedad objetiva de las obras de arte o si se trata de una respuesta subjetiva de los espectadores, o también cómo se relaciona lo bello con lo bueno y lo verdadero. Para Immanuel Kant, el teórico principal de la estética moderna en Occidente, recibe el nombre de «estético» el in tento de salvar la distancia entre el mundo material y el espi ritual, entre el mundo de las fuerzas y las magnitudes y el mundo de los conceptos. Un objeto estético, como podría ser una pintura o una obra literaria, ilustra la posibilidad de reu nir lo material y lo espiritual gracias a su combinación de for ma sensorial (colores, sonidos) y contenido espiritual (ideas). Una obra literaria es un objeto estético porque, con las otras funciones comunicativa^ en principio puestas entre parénte sis o suspendidas, conduce al lector a considerar la interrelación de forma y contenido. Los objetos estéticos, para Kant y otros teóricos, tienen una «finalidad sin finalidad». Su construcción tiene una fi nalidad; se los organiza para que todas sus partes cooperen para lograr un fin. Pero esa finalidad es la propia obra de arte, el placer de la creación o el placer ocasionado por la obra, no una finalidad externa. En la práctica, esto supone que consi derar un texto como literario es preguntar cómo contribuyen las partes al efecto global, pero en ningún caso creer que la intención última de una obra es cumplir un objetivo, como por ejemplo informarnos o convencernos. Cuando decíamos que una narración es un acto de lenguaje cuya relevancia depende de su «explicabilidad», quedaba implícito que hay una finali dad en las historias (cualidades que pueden convertirla en «buenas historias»), pero que ésta no se enlaza con propósitos externos; en ese momento estamos describiendo la función afectiva, estética, de las historias, incluidas las no literarias. Una buena historia se puede explicar, impacta en el lector o el oyente como algo que «vale la pena». Quizá divierta o enseñe o provoque, puede ocasionar una variedad de efectos, pero no podemos definir las buenas historias, en general, dependiendo de si originan alguno de estos efectos. 5. La literatura es una construcción intertextual o autorreflexiva La teoría reciente ha defendido que las obras literarias se crean a partir de otras obras, son posibles gracias a obras an teriores que las nuevas integran, repiten, rebaten o transfor man. Esta noción se designa a veces con el curioso nombre de «intertextualidad». Una obra existe entre otros textos, a través de las relaciones con ellos. Leer algo como literatura es considerarlo un suceso lingüístico que cobra sentido en relación con otros discursos: por ejemplo, cuando un poema juega con las posibilidades creadas por los poemas previos, o una novela escenifica y critica la retórica política de su tiempo. El soneto de Shakespeare «My mistress' eyes are nothing like the sun» («Los ojos de mi señora no son compara bles con el Sol») recoge las metáforas de la tradición previa de poesía amorosa para negarlas («But no such roses see I in her cheeks», «yo no veo rosas tales en sus mejillas»); para negarlas como medio de elogiar a una mujer que «cuando camina, pisa en el suelo» («when she walks, treads on the ground»). El poema tiene sentido en relación con la tradi ción que lo hace posible.' Si leer un poema como literatura es relacionarlo con otros poemas, comparar y contrastar la manera en que crea sentido con la crean otros, resulta posible por tan to leer los poemas como si en cierta medida trataran sobre la propia poesía: se relacionan con las operaciones de la imagi nación y la interpretación poética. Estamos aquí ante otra no ción que ha sido importante en la teoría reciente: la literatura reflexiona sobre sí misma, es «autorreflexiva». Las novelas tra tan hasta cierto punto de las novelas, de qué problemas y qué posibilidades se encuentran al representar y dar forma o sen tido a nuestra experiencia. Desde esta perspectiva, Madame Bovary se puede leer como la exploración de las relaciones entre la «vida real» de Emma Bovary y la manera en que tan to las novelas románticas que ella lee como la propia novela de Flaubert dan sentido a esa experiencia. Siempre podemos pre guntar a una novela (o a un poema) cómo lo que deja implíci to sobre la construcción del sentido es un comentario a la manera en que lleva a cabo la construcción del sentido. En la práctica literaria, los autores persiguen renovar o ha cer avanzar la literatura y con ello, implícitamente, reflexionan sobre ella. Pero de nuevo, hallaremos que esta característica se da por igual en otras formas: el significado de un adhesivo de coche, como el de un poema, puede depender de los ad hesivos anteriores: el eslogan reciente «Nuke a Whale for Je sús!» («¡Haga estallar una ballena, por Dios!») no tiene senti do sin sus precedentes «N o nukes» («Armas nucleares no»), «Save the Whales» («Salvemos las ballenas») y «Jesús saves» («Jesús te salva»), y se podría decir, sin duda, que «Nuke a 3. Se trata del soneto C X X X de Shakespeare. Podemos hallar un jue go parecido frente a la tradición amorosa previa, por ejemplo, en el soneto de Lupercio Leonardo de Argensola que comienza «N o fueron tus divinos ojos, Ana, / los que al yugo amoroso me han rendido; / ni los rosados la bios, dulce nido / del ciego niño, donde néctar m ana...». En este caso el objetivo es elogiar el alma frente a la apariencia física: «Tu alma, que en tus obras se trasluce, es la que sujetar pudo la m ía...». (N. del t.) Whale for Jesús» trata en realidad de los adhesivos. La intertextualidad y la autorreflexividad de la literatura, por tanto, no son un rasgo distintivo, sino el llevar a primer plano cier tos aspectos del uso del lenguaje y ciertas cuestiones sobre la representación que se pueden observar también en otros textos. ¿Propiedades o consecuencias? En los cinco casos hemos encontrado la situación que men cionábamos más arriba: estamos ante lo que podemos descri bir como propiedades de las obras literarias, ante caracterís ticas que las señalan como literarias, pero que podrían ser consideradas igualmente resultado de haber prestado al tex to determinado tipo de atención; otorgamos esta función al lenguaje cuando lo leemos como literatura. Ninguna de estas perspectivas, se diría, puede englobar al resto para convertir se en la perspectiva exhaustiva. ¡Los rasgos propios de la lite ratura no se pueden reducir ni a propiedades objetivas ni a meras consecuencias del modo en que enmarcamos el lengua je. Hay para ello una razón fundamental, que ya vimos en los pequeños experimentos mentales al comienzo de este capítulo: el lenguaje se resiste a los marcos que le imponemos. Es difí cil convertir el pareado «We dance round in a ring...» en un horóscopo de periódico, o la instrucción «Agítese enérgica mente» en un poema que agite nuestro ánimo. Al tratar algo como literatura, al buscar esquemas rítmicos o coherencia, el lenguaje se nos resiste; tenemos que trabajar en él, trabajar jun to a él. En definitiva, la «literariedad» de la literatura podría residir en la tensión que genera la interacción entre el material lingüístico y lo que el lector, convencionalmente, espera que sea la literatura: Pero lo afirmo no sin precaución, pues en las cinco aproximaciones anteriores se ha visto que todos los ras gos identificados como características importantes de la litera tura han acabado por no ser un rasgo definitorio, ya que se observa que funcionan por igual en otros usos del lenguaje. Las funciones de la literatura Al comienzo de este capítulo decíamos que la teoría literaria de los últimos veinte años no ha concentrado sus análisis en la diferencia entre las obras literarias y no literarias. Lo que han emprendido los teóricos es una reflexión sobre la litera tura como categoría social e ideológica, sobre las funciones políticas y sociales que se creía que realizaba ese algo llamado «literatura». En la Inglaterra del siglo X IX , la literatura surgió como una idea de extraordinaria importancia, un tipo especial de escritura encargado de diversas funciones. Se convirtió en un sujeto de instrucción en las colonias del Imperio Británi co, con la misión de que los nativos apreciaran la grandeza de Inglaterra y se comprometieran, como partícipes agradecidos, en una empresa civilizadora de alcance histórico. En la metró poli debía contrarrestar el egoísmo y el materialismo fomen tados por la nueva economía capitalista, ofreciendo valores alternativos a las clases medias y los aristócratas y despertan do el interés de los trabajadores por la cultura que, material mente, los relegaba a una posición subordinada. De una ta cada, la literatura iba a enseñar la apreciación desinteresada del arte, despertar un sentimiento de grandeza de la patria, generar compañerismo entre las clases y, en última instancia, funcionar como sustituto de la religión, que ya no parecía ca paz de mantener unida a la sociedad. Cualquier conjunto de textos que pueda conseguir todo eso sería, desde luego, muy especial. ¿Qué hay en la literatura para que se pudiera pensar que hacía todo eso? En ella en contramos algo a la vez fundamental y singular: ejemplaridad. Una obra literaria es, paradigmáticamente —tomemos Hamlet— , la historia de un personaje ficticio: se presenta, en cier ta medida, como ejemplar (si no fuera así, ¿por qué la leería mos?), pero a la vez se resiste a definir el ámbito de alcance de esa ejemplaridad; de aquí la facilidad con la que lectores y críticos hablan de la «universalidad» de la literatura. La estruc tura de la obra literaria es tal que resulta más sencillo tomar el texto como si nos hablara de la «condición humana» en gene ral que especificar qué categorías más específicas son las que describe o ilumina. ¿Hamlet trata sólo de los príncipes, de los hombres del Renacimiento, de los jóvenes introspectivos, o de las personas cuyo padre muere en circunstancias oscuras? Todas esas respuestas parecen insuficientes; resulta más senci llo no responder y aceptar implícitamente, con ello, una posi ble universalidad. En su particularidad, las novelas, los poemas y las obras de teatro declinan explorar de qué son un ejemplo, a la vez que invitan al lector a implicarse en los pensamientos y concepciones del narrador y sus personajes. Sin embargo, la combinación de una propuesta universalizable con el hecho de que la literatura se dirige a todos los que leen la lengua en que ha sido escrita ha desarrollado una potente función nacional. Benedict Anderson, en su libro Co munidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la expan sión del nacionalismo, una obra de historia política que ha ejercido influencia como teoría, ha defendido que las obras literarias — particularmente la novela— ayudaron a crear co munidades nacionales al postular una amplia comunidad de lectores y apelar a ella; esta comunidad es limitada, pero en principio abierta a todos los que pueden leer la lengua. «La ficción», escribe Anderson, «se filtra callada y continuada mente en la realidad, creando esa notoria confianza de la co munidad en el anonimato que es el hito de las naciones mo dernas». Presentar a los personajes, narradores, argumentos y temas de la literatura inglesa como potencialmente univer sales es promover una comunidad imaginaria, abierta pero limitada, a la cual se invita a que aspiren, por ejemplo, los súbditos de las colonias británicas. De hecho, cuanto más se acentúa la universalidad de la literatura, ésta puede desarro llar en mayor medida una función nacional: reivindicar la uni versalidad de la visión del mundo que nos ofrece Jane Austen convierte a Inglaterra, sin duda, en un lugar muy especial, que muestra las normas del gusto y la conducta y, ante todo, los escenarios éticos y las circunstancias sociales en los que se re suelven las cuestiones de moral y se forma la personalidad. La literatura se ha considerado un tipo especial de escri tura que podía civilizar, se decía, no sólo a las clases bajas sino también a la aristocracia y a las clases medias. Esta perspecti va de la literatura como un objeto estético capaz de hacernos «mejores» se vincula con una determinada idea del sujeto, que la teoría ha dado en llamar el «sujeto liberal»: el individuo definido no por su condición e intereses sociales, sino por una subjetividad individual (racional y moral) que se cree esen cialmente libre de determinantes sociales. El objeto estético, carente de finalidad práctica, nos despierta maneras particu lares de reflexión e identificación y con ello nos ayuda a con vertirnos en «sujeto liberal», mediante el ejercicio libre y desinteresado de una facultad imaginativa que combina el sa ber y el juicio en la proporción correcta. La literatura lo con sigue, se pensaba, al animar al lector a considerar situaciones complejas sin necesidad de emitir un juicio urgente sobre ellas, al comprometer nuestra mente en cuestiones éticas e in ducirnos a examinar conductas humanas (incluyendo la pro pia) como lo haría un extraño o un lector de novelas. Ensalza el desinterés, enseña a tener sensibilidad y realizar distincio nes sutiles, nos mueve a identificarnos con hombres y mujeres de otra condición y, en consecuencia, promueve el compañe rismo. En 1860, un educador sostenía que al departir con los pensamientos y dichos de los que son líde res intelectuales de la raza, nuestros corazones terminan por latir en acordamiento con un sentir de humanidad universal. Descubrimos que no existe diferencia de clase, partido o cre do que pueda destruir la facultad del genio de cautivar e ins truir; y que, por encima del humo y la agitación, del estruendo y la confusión de la vida inferior del hombre con sus congo jas, sus ocupaciones y discusiones, existe una serena y lumi nosa tierra de la verdad, donde todos pueden encontrarse y esparcirse en común. Las discusiones teóricas recientes han puesto en duda, comprensiblemente, esta concepción de la literatura, y han denunciado en particular la mistificación que pretende dis traer de la miseria de su condición a los trabajadores, ofre ciéndoles acceso a esta «región superior»; pues, como dice Terry Eagleton, «si no se arroja a las masas unas cuantas no velas, quizás acaben por reaccionar erigiendo unas cuantas barricadas». Sin embargo, en nuestro examen de qué se afir ma que hace la literatura, de cómo funciona en tanto que prác tica social, nos encontraremos con argumentos varios que no será fácil cohonestar. Se ha concedido a la literatura funciones diametralmen te opuestas. ¿Es acaso la literatura un instrumento ideológi co, un conjunto de relatos que seducen al lector para que acepte la estructura jerárquica de la sociedad? Si las novelas dan por sentado que la mujer debe alcanzar su felicidad, en el supuesto de que deba, en el matrimonio; o si aceptan con naturalidad las clases sociales explorando cómo una doncella virtuosa puede casarse con un lord, están operando con ello una legitimación de acuerdos históricos contingentes. ¿O tal vez la literatura es, por el contrario, la plaza en que se revela la ideología, se expone como algo cuestionable? La literatura representa, por ejemplo, de modo potencialmente intenso y afectivo, la limitada variedad de opciones que históricamente se ha ofrecido a las mujeres y, al evidenciarlas, crea la posibi lidad de no aceptarlas. Ambas afirmaciones son perfectamen te plausibles: que la literatura es vehículo de la ideología o que es un instrumento para desarmarla. De nuevo, hallamos aquí una complicada oscilación entre «propiedades» poten ciales de la literatura y la atención que hace resaltar esas pro piedades. La relación entre literatura y acción también se ha con templado con enfoques contrarios. Unos teóricos han mante nido que la literatura fomenta, como instrumentos de nuestro compromiso con el mundo, la lectura y la reflexión en solita rio y, por tanto, contrarresta las actividades sociales y polí ticas que pueden ocasionar un cambio. En el mejor de los casos promueve la objetividad y una apreciación positiva de la diversidad, en el peor genera pasividad y aceptación de lo existente. Pero hay que destacar que, históricamente, la lite ratura se ha considerado peligrosa: impulsa a cuestionar la autoridad y las convenciones sociales. Platón expulsó a los poetas de su república ideal, porque sólo podían causar daño; y las novelas han tenido la fama durante mucho tiempo de crear insatisfacción en los lectores para con la vida que han heredado y despertarles el anhelo de algo nuevo, ya sea la vida en la gran ciudad, el amor o la revolución. Al hacer posible que nos identifiquemos con gente de nuestra clase, sexo, raza, nación o edad, los libros promueven un compañerismo que disuade de la lucha; pero también pueden transmitir con vi vacidad una sensación de injusticia que posibilite el progreso social. Históricamente, se ha atribuido a la literatura la capa cidad de producir cambios: La cabaña del tío Tom, de Harriet Beecher Stowe, fue un best-seller en su día y ayudó a extender la repugnancia por la esclavitud que hizo posible la guerra civil americana. En el capítulo 8 volveremos sobre las cuestiones de la identificación y sus efectos: ¿qué papel desempeña la identi ficación del lector con los personajes o narradores? De mo mento, notemos sobre todo la complejidad y diversidad de la literatura en cuanto institución y práctica social. Después de todo, estamos ante una institución que se funda en la posi bilidad de decir todo lo imaginable. Esto es esencial en li teratura: frente a cualquier ortodoxia, cualquier creencia o cualquier valor, la literatura puede imaginar una ficción di ferente y monstruosa, burlarse, parodiar. Desde las novelas del Marqués de Sade, que pretendían averiguar qué ocurri ría en un mundo en el que las acciones correspondieran a una naturaleza entendida como apetencia inmoderada, hasta Los versos satánicos de Salman Rushdie, que ha causado tan to escándalo por su uso de nombres y motivos sagrados en un contexto de sátira y parodia, la literatura ha sido siempre la posibilidad de exceder ficcionalmente lo que se ha escrito o pensado con anterioridad. Cualquier idea que tenga senti do, la literatura puede convertirla en sinsentido, dejarla atrás, transformarla de modo que cuestione su legitimidad y ade cuación. La literatura ha sido la actividad de una elite cultural y lo que se ha denominado en ocasiones «capital cultural»: apren der literatura es una inversión en cultura que se rentabilizará de diversas maneras, por ejemplo ayudándonos a integrarnos entre personas de un estatus social más elevado. Pero la lite ratura no puede reducirse a esta función social conservado ra: provee escasamente de «valores familiares», pero muestra la seducción de toda clase de crímenes, como la revuelta de Satán contra Dios en E l Paraíso perdido de Milton o el asesi nato de una vieja por Raskólnikov en Crimen y castigo de Dostoiesvki. Nos impele a resistirnos a los valores capitalis tas, a los aspectos prácticos de ganar y gastar. La literatura es tanto el ruido como la información de la cultura. Es una fuer za de entropía a la vez que capital cultural. Es escritura, exi ge una lectura y compromete al lector en los problemas del significado. La paradoja de la literatura La literatura es una institución paradójica, porque crear lite ratura es escribir según fórmulas existentes (crear algo que tiene el aspecto de un soneto o que sigue las convenciones de la novela), pero es también contravenir esas convenciones, ir más allá de ellas. La literatura es una institución que vive con la evidenciación y la crítica de sus propios límites, con la ex perimentación de qué sucederá si uno escribe de otra mane ra. Por tanto literatura es a la vez sinónimo de lo plenamente convencional —el corazón disputa con la razón, una doncella es hermosa y un caballero es valiente— y de lo rupturista, en que el lector debe esforzarse por crear cualquier mínimo sen tido, como en Finnegans Wake de Joyce o en este fragmento del «Galimatazo» de Lewis CarroD: Brillaba, brumeando negro, el sol; agiliscosos giroscaban los limazones banerrando por las váparas lejanas; mimosos se fruncían los borogobios mientras el momio rantas murgiflaba...'1 La pregunta de qué es literatura no surge, según sugerí más arriba, porque se tema confundir una novela con un es tudio histórico o el horóscopo semanal con un poema. Ocu rre más bien que los críticos y teóricos tienen la esperanza de que, al definir de una manera concreta la literatura, adquie ran valor los métodos críticos que ellos consideran más perti nentes y lo pierdan los que no tienen en cuenta esos rasgos su puestamente fundamentales y distintivos de la literatura. En el contexto de la teoría reciente, esta pregunta tiene impor tancia porque ha desvelado la literariedad de toda clase de textos. Pensar la literariedad, entonces, es mantener ante no sotros, como recursos para el análisis de esos discursos, ciertas prácticas que la literatura suscita: la suspensión de la exigen cia de inteligibilidad inmediata, la reflexión sobre qué impli can nuestros medios de expresión y la atención a cómo se producen el significado y el placer. 4. E s el famoso «Jabberwocky» de Alicia a través del espejo (en tra ducción de Jaim e Ojeda, Alianza, Madrid, 1973, p. 46). El original inglés empieza: « 'Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe: / AJI mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe...». (N. del t.) 3 LA LITERA TU RA Y L O S E ST U D IO S CU LTU R A LES Al observar el panorama reciente de los estudios literarios, hallamos doctores de literatura francesa que escriben libros sobre el tabaco o sobre la obsesión de los norteamericanos con la grasa; shakespearianos que analizan la bisexualidad; expertos en realismo que estudian a los asesinos en serie... ¿Qué está sucediendo? Se trata de los cultural studies o estudios culturales, una actividad fundamental en las humanidades durante la década de 1990. Algunos profesores universitarios han pasado de Milton o Cervantes a Madonna, de Shakespeare a las teleno velas, abandonando por completo el estudio de la literatura. ¿Qué relación guarda esto con la teoría literaria? La teoría ha enriquecido y fortalecido sobremanera el es tudio de las obras literarias, pero, según indicamos en el capí tulo 1, la teoría no es la teoría de la literatura. Si hubiera que decir de qué es teoría la «teoría», la respuesta sería del tipo «de las prácticas significativas», esto es, la producción y re presentación de la experiencia y la constitución del sujeto humano; en definitiva, de la cultura en su sentido más amplio. Resulta llamativo observar que el campo de los estudios cul turales, tal como se ha desarrollado, es tan confusamente interdisciplinario y tan difícil de definir como la propia «teo ría». Se podría decir que ambos van de la mano; la «teoría» es la teoría y los estudios culturales la práctica. Los estudios culturales son la práctica cuya teoría es lo que, para entendernos, llamamos «teoría». Algunos investigadores de estudios cultu rales han discutido la necesidad de la «alta teoría», pero eso sólo indica un deseo comprensible de que no se les achaque responsabilidad en el inacabable e intimidatorio corpus de la teoría. Los estudios culturales, en realidad, dependen sobre manera de los debates teóricos sobre el significado, la iden tidad, la representación y la responsabilidad personal que se recogen en este libro. ¿Cuál es la relación, entonces, entre los estudios literarios y los estudios culturales? En su concepción más amplia, el pro yecto de los estudios culturales es entender cómo funciona la cultura, sobre todo en el mundo actual: cómo funcionan los productos culturales y cómo se construyen y organizan las identidades culturales del individuo o el grupo, en un mundo en que conviven comunidades diversas y entremezcladas, po deres estatales, industrias mediáticas y empresas multinacio nales. En principio, por tanto, los estudios culturales incluyen los estudios literarios, abarcando y examinando la literatura como una práctica cultural particular. Pero ¿de qué tipo de in clusión se trata? Hay gran polémica en torno a esta pregunta. ¿Son los estudios culturales un proyecto vasto, dentro del cual los estudios literarios ganan en fuerza y en perspicacia, o, por el contrario, los absorberán y destruirán la literatura? Para comprender la situación necesitamos disponer de más información sobre el origen de los estudios culturales. E l origen de los estudios culturales Los estudios culturales modernos tienen una doble filiación. En primer lugar, derivan del estructuralismo francés de los años sesenta (véase el Apéndice), que consideraba la cultura, incluyendo la literatura, como una serie de prácticas cuyas re glas y convenciones hay que describir. Una obra temprana de estudios culturales, Mitologías, de Roland Barthes (1957), emprende breves «lecturas» de una variada muestra de acti vidades culturales, desde la lucha profesional americana y los anuncios de coches a objetos culturales tan míticos como el vino francés o el cerebro de Einstein. Barthes tiene especial interés en combatir la mistificación de lo aparentemente na tural de nuestra cultura, mostrando que lo «natural» se basa en construcciones contingentes, históricas. Al analizar prácti cas culturales, Barthes identifica las convenciones subyacentes y sus implicaciones sociales. Compárese la lucha profesional con el boxeo, por ejemplo, y se verán convenciones diferen tes: los boxeadores se comportan estoicamente al encajar un golpe, mientras que los luchadores se retuercen agónicamente y asumen roles estereotipados del modo más exagerado. En el boxeo las reglas son exteriores al combate, en el sentido de que designan límites que no se pueden contravenir, mien tras que en la lucha las reglas son mucho más internas al com bate, son convenciones que aumentan las posibilidades de pro ducir significado: las reglas existen para ser violadas de modo flagrante, para que el «malo» o traidor se revele como un ser perverso y antideportivo y despierte la furia vengativa de los espectadores. Así, la lucha profesional proporciona sobre todo la satisfacción de la inteligibilidad moral, pues en ella lo bueno y lo malo se oponen claramente. Con su análisis de las prácticas culturales desde la literatura culta a la moda o la comida, Mitologías impulsó la lectura de las connotaciones de las imágenes culturales y el análisis de cómo funcionan so cialmente las extrañas construcciones culturales. La segunda fuente de los estudios culturales contemporá neos es la teoría literaria marxista de Gran Bretaña. La obra de Raymond Williams (Culture and Society, 1958) y del fun dador del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, Richard Hoggart (The Uses ofLiteracy, 1957), buscó recuperar y analizar la cultura de la clase trabajadora, que se había perdido de vista al identificar la cultura con la literatura culta. Este proyecto de recuperación de voces per- didas y de reescritura de la historia desde abajo se enfrentaba a otra teorización de la cultura —la de la teoría marxista con tinental— que analizaba la cultura de masas, por oposición a la «cultura popular», como una formación ideológica repre siva; como significados cuya función era asentar a los lectores o espectadores como consumidores y justificar los procedi mientos del poder estatal. La interacción entre estos dos aná lisis de la cultura —la cultura como expresión de las personas o como imposición a las personas— ha resultado crucial en el desarrollo de los estudios culturales, primero en Gran Bre taña y luego en otros países. Tensiones Los estudios culturales se han visto recorridos, en esta tradi ción, por la tensión entre el deseo de recuperar la cultura po pular, como expresión del pueblo, y asimismo de otorgar voz a la cultura de los grupos marginados, y por otra parte el es tudio de la cultura de masas como imposición ideológica, como formación ideológica opresiva. Por un lado, es impor tante estudiar la cultura popular, porque nos pone en contacto con algo básico en las vidas de la gente corriente, su cultura, por oposición a la cultura esteticista o universitaria. Por otro lado, se observa en los estudios culturales un impulso decidi do de mostrar cómo las fuerzas culturales nos manipulan o nos dan forma. ¿Hasta qué punto una persona es construida como sujeto por formas y prácticas culturales, que la «interpelan» o se dirigen a ella como si fuera una persona con sus deseos y va lores particulares? El concepto de interpelación proviene del teórico marxista francés Louis Althusser. Las prácticas cultu rales —los anuncios publicitarios, por ejemplo— se dirigen a nosotros como un tipo particular de sujeto: un consumidor que valora determinadas propiedades; y, al ser tratados así re petidamente, acabamos por ocupar esa posición. Los estudios culturales se preguntan en qué medida nos manipulan las for mas culturales y en qué medida o de qué manera podemos usarlas para otros propósitos, ejercitando nuestra responsabi lidad o «agencia», como suele decirse actualmente. (La cues tión de la «agencia» \agency], por nombrarla taquigráfica mente, es la cuestión de hasta qué punto podemos ser sujetos responsables de nuestras acciones o nuestras acciones nos son impuestas por fuerzas que no controlamos.) Los estudios culturales viven en la tensión que surge en tre el deseo del investigador de analizar la cultura como un conjunto de códigos y prácticas que aliena al pueblo de sus in tereses y crea los deseos que éste acaba teniendo y, en segun do lugar, el deseo del investigador de encontrar en la cultura popular una forma de expresión auténtica y valiosa. Una so lución consiste en mostrar que la gente puede usar los mate riales culturales que les endilga el capitalismo, a través de su industria mediática, para crear una cultura propia. La cultura popular se hace con la cultura de masas; se hace con medios culturales que se oponen a ella y por tanto es una cultura de combate, una cultura cuya creatividad radica en usar los pro ductos de la cultura de masas. La investigación en estudios culturales se ha familiari zado en gran manera con el carácter problemático de la iden tidad y los múltiples modos en que la identidad se forma, experimenta y transmite. Especialmente significativo, por tanto, ha sido el estudio de las culturas e identidades cultu rales inestables que surgen de grupos —como las minorías étnicas, los inmigrantes o las mujeres— que pueden tener problemas para identificarse con la cultura mayor en que se encuentran; y esta cultura es, a su vez, una construcción ideo lógica cambiante. Pero la relación entre los estudios culturales y los estudios literarios sigue siendo complicada. En principio, los estu dios culturales lo abarcan todo: Shakespeare y la música rap, la alta cultura y la cultura popular, la cultura del pasado y la del presente. Pero en la práctica, como el significado se crea siempre a partir de la diferencia, se hacen estudios culturales en oposición a otras opciones. ¿En oposición a qué? Dado que los estudios culturales surgieron como una rama de los estu dios literarios, la respuesta suele ser «en oposición a los es tudios literarios, concebidos tradicionalmente»; es decir, a los que tienen por objeto la interpretación de las obras literarias entendidas como realización de sus autores y consideran que la razón primordial para el estudio de la literatura reside en el valor singular de las grandes obras: su complejidad, belle za, lucidez, universalidad y los beneficios potenciales que de todo ello se derivan para el lector. Pero en realidad nunca ha habido en los estudios literarios una concepción unificada de sus objetivos, ni tradicional ni moderna; y desde la llegada de la teoría, han sido una disci plina particularmente combativa y combatida, en la que todo tipo de proyectos, referidos a obras literarias o no literarias, compiten por atraer la atención del investigador. En principio, pues, no hay necesidad de conflicto entre los estudios culturales y los literarios. Los estudios literarios no están comprometidos con ninguna concepción del obje to literario que por fuerza deban repudiar los estudios cul turales. Además, éstos surgieron como aplicación de técnicas de análisis literario a otros materiales culturales; operan sobre los artefactos culturales como sobre «textos» que hay que leer antes que como objetos que solamente se pueden contar. Y, complementariamente, los estudios literarios se beneficiarían si la literatura se estudiara como una práctica cultural singular y se pusieran sus obras en relación con dis cursos de otra clase. La teoría literaria ha obrado ya una expansión de la variedad de discursos para los que la litera tura tiene una respuesta e igualmente una focalización de la atención sobre las diversas maneras en que la literatura re siste a las ideas de su época o las complica. En lo funda mental, los estudios culturales, que insisten en estudiar la literatura como una práctica significativa más y en examinar los roles culturales de los que se la ha investido, pueden in tensificar el estudio de la literatura como un fenómeno inter textual complejo. La discusión sobre la relación entre los estudios cultura les y los literarios se puede resumir en torno a dos puntos: 1) lo que se conoce como el «canon literario», las obras que se suelen estudiar en escuelas y universidades y se juzgan par te de nuestro «patrimonio cultural»; 2) los métodos más ade cuados para el análisis de objetos culturales. 1. El canon literario ¿Qué será del canon literario si los estudios culturales ab sorben a los literarios? ¿Los culebrones han sustituido a Sha kespeare? De ser así, ¿es culpa de los estudios culturales? Y éstos, al promover el estudio de películas, televisión y otras formas culturales por encima de los clásicos de la literatura universal, ¿acaso no van a matar a la literatura? La teoría ya recibió la misma crítica por querer impulsar la lectura de textos filosóficos o psicoanalíticos conjuntamen te con los literarios: aparta a los estudiantes de los clásicos. Pero el canon literario tradicional ha ganado en vigor con los aportes de la teoría; desde luego en el ámbito de la literatura en lengua inglesa ha abierto la puerta a nuevas maneras de leer las

como si fue ran hombres, desde una perspectiva masculina. De forma parecida, desde la teoría cinematográfica se ha sostenido la hipótesis de que lo que se conoce como la «mirada cinema tográfica» (la mirada desde la perspectiva de la cámara) ha sido hasta ahora fundamentalmente masculina: la mujer resulta ser más bien el objeto de la mirada cinematográfica, no el sujeto observador. En los estudios literarios, las críticas feministas han estudiado diversas estrategias mediante las cuales las obras literarias convierten la perspectiva masculina en la perspectiva normativa; han tratado, además, cómo el estu dio de estas estructuras y efectos debería cambiar las maneras de leer, tanto de hombres como de mujeres. Interpretación Las maneras de leer varían, por tanto, histórica y socialmen te, lo que nos lleva a poner el acento en que la interpretación es asimismo una práctica social. Los lectores interpretan de modo informal cuando hablan de un libro o una película con los amigos, e interpretan para sí mismos mientras leen. La in- terpretación más formal, que tiene lugar en el aula, cuenta con la guía de diferentes protocolos. Ante cualquier elemen to de una obra, podemos preguntarnos qué hace o cómo se relaciona con otros elementos; pero en último término inter pretar es jugar al «de qué trata»: «Entonces, ¿de qué trata en realidad esta obra?». No se trata de una pregunta motivada por la oscuridad del texto; resulta incluso más apropiada a los textos sencillos que a los de complejidad maliciosa. La so lución al juego debe cumplir determinadas condiciones: no puede ser obvia, por ejemplo, sino que ha de ser especulativa. Decir «Hamlet trata de un príncipe de Dinamarca» es negar se a jugar el juego. Pero «Hamlet trata del derrumbamiento del orden del mundo isabelino» o «Hamlet trata del miedo de los hombres a la sexualidad femenina» o «Hamlet trata de la nula fiabilidad de los signos» sí se cuentan entre las posibles respuestas. Lo que comúnmente se consideran «escuelas» de crítica literaria o «acercamientos» teóricos a la literatura es, desde el punto de vista de la hermenéutica, la predisposición a dar determinados tipos de respuesta a la pregunta sobre «de qué trata», en definitiva, una obra: «la lucha de clases» (marxismo), «la posibilidad de unificar la experiencia» (New Criticism), «el conflicto de Edipo» (psicoanálisis), «la con tención de fuerzas subversivas» (nuevo historicismo), «la asimetría de las relaciones entre sexos» (feminismo), «la na turaleza autodeconstructiva del texto» (deconstrucción), «la oclusión del imperialismo» (teoría poscolonial), «la matriz heterosexual» (estudios gay y lesbiana). Los discursos teóricos referidos entre paréntesis no son propiamente métodos hermenéuticos, sino que explican lo que consideran que es parte esencial en la cultura y la socie dad. Muchas de estas teorías incluyen explicaciones del fun cionamiento de la literatura y de los discursos en general, y con ello participan del proyecto de la poética; pero como modelos hermenéuticos dan origen a tipos particulares de in terpretación, en los cuales los textos se organizan de acuer do con un determinado lenguaje y sus objetivos. En el juego de la interpretación, lo más importante no son las respuestas que se obtengan, ya que, como mostraban mis parodias an teriores, algunas respuestas son predecibles por definición. Lo importante es cómo se llega a esa interpretación, cómo manejamos los detalles del texto al relacionarlos con nuestra respuesta. ¿Cómo escogemos entre diversas interpretaciones? Según sugieren nuestros ejemplos, en cierta medida no hay necesi dad de decidir si Hamlet «trata en última instancia de», pon gamos, la política en el Renacimiento, las relaciones de los hombres con sus madres o la falta de fiabilidad de los signos. La vivacidad de la institución literaria depende de dos hechos hermanados: 1) estas polémicas nunca encuentran solución; 2) hay que justificar cómo unas escenas o versos concretos res paldan una hipótesis particular. No es posible hacer que una obra signifique cualquier cosa; la obra se resiste, y hay que esforzarse para convencer a los demás de que una determina da lectura es pertinente. En lo que respecta al comportamien to de estas polémicas, una cuestión clave es saber qué factores determinan el significado. Volvamos a este tema central. Significado, intención y contexto En ocasiones consideramos que el significado de un enuncia do es lo que alguien quiere decir con él, como si fuera la in tención del hablante la que determina el significado. Otras veces decimos que el significado está en el texto — tal vez querías decir a, pero lo que has dicho quiere decir b— , como si el significado fuera producto del mismo lenguaje. Asimis mo, a veces optamos por el contexto como determinante: para saber qué significa un texto hay que recurrir a las circunstan cias o el contexto histórico en que surgió. Algunos críticos consideran, como hemos visto, que el significado de un texto es la experiencia del lector. Intención, texto, contexto, lec tor... ¿Qué determina el sentido de un texto? Ahora bien, el mero hecho de que los cuatro factores mencionados cuenten con argumentos a su favor muestra que el significado es complejo y elusivo, en lugar de algo determi nado de modo ineludible por un solo factor. La teoría litera ria ha conocido desde antiguo una polémica referida al papel que desempeña la intención en la determinación del significa do. Un célebre artículo de W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley, llamado «La falacia intencional», afirmaba que en las obras literarias las discusiones sobre interpretación no se de ben arreglar consultando al oráculo (el autor); que el signifi cado de una obra no es lo que el escritor tenía en mente en algún momento de la composición de la obra, o lo que cree que significa una vez terminada, sino lo que logró incorporar a la obra. En la conversación diaria consideramos que el sig nificado de una frase se ha de corresponder con lo que el emi sor quiere decir, pero es porque tenemos interés en lo que está pensando, no en sus palabras. Las obras literarias, sin embar go, son valiosas por la peculiar estructuración del lenguaje que ponen a disposición del público. Restringir el significado de una obra a lo que un autor tal vez quería haber dicho si gue siendo una estrategia analítica posible, aun cuando hoy no se suele vincular ese significado con la intención personal sino con el análisis de las circunstancias históricas o personales del autor: ¿qué tipo de acto estaba realizando el autor, dada la si tuación del momento? Con esta estrategia, sin embargo, se menoscaban las respuestas posteriores a esa obra, sugiriendo que da respuesta a las inquietudes propias del momento de su creación y sólo de forma accidental a las de los lectores sub siguientes. Los críticos que defienden esta postura, según la cual es la intención la que determina el significado, parecen temer que, de lo contrario, estaríamos valorando más al lector que al autor y se habría decretado que «todo vale» en la interpre tación. No obstante, después de obtener una interpretación falta persuadir a los demás de su pertinencia, o si no será descartada. Nadie sostiene que «todo vale». En cuanto a los autores, ¿acaso no es mejor honrarlos por cuanto sus crea ciones son capaces de estimular ideas infinitas y dar pie a una gran variedad de lecturas, y no por lo que creamos que es el significado original de la obra? Lo anterior no implica en ningún caso que las afirmaciones de un autor sobre su obra carezcan de interés; antes bien, resultan muy valiosas para determinados proyectos críticos, en tanto que textos yuxta puestos al texto de la obra. Pueden resultar cruciales, por ejemplo, en el análisis del pensamiento de un autor o en la discusión de las maneras en que una obra puede haber com plicado o subvertido las perspectivas o intenciones que de clara. El sentido de una obra no es lo que el autor tenía en men te en determinado momento, ni es tampoco una mera propie dad del texto o la simple experiencia del lector. Es una idea ineludible porque no es algo sencillo o determinado de forma sencilla; es a la vez la experiencia de un sujeto y una propie dad del texto. Es a la vez lo que entendemos y lo que inten tamos entender en el texto. Siempre habrá polémica sobre el significado de una obra, puesto que no está decidido, sino que está siempre pendiente de ser decidido, sujeto a decisio nes que nunca son irrevocables. Si quisiéramos adoptar algún principio o fórmula general, podríamos afirmar que el signi ficado está determinado por el contexto (pues el contexto in cluye las reglas lingüísticas, la situación del autor y el lector y cualquier otro aspecto que pudiera parecer relevante). Pero si decimos que el significado está limitado por el contexto, debemos añadir inmediatamente que el contexto es ilimitado; no se puede decidir con antelación qué tendrá validez como contexto o qué ampliación del contexto podrá variar lo que con sideramos el significado de un texto. El significado está limi tado por el contexto, pero el contexto no tiene límites. Los mayores cambios en la interpretación literaria que nos han proporcionado los discursos teóricos podrían ser vistos, de hecho, como resultado de una ampliación o redefinición del contexto. Por ejemplo, la novelista Toni Morrison afirma que la literatura norteamericana lleva la marca profunda de la presencia histórica de la esclavitud, frecuentemente no reco nocida; y que el compromiso de esta literatura con la libertad —la libertad de la frontera, de la carretera abierta, de la ima ginación sin cadenas— debe ser leído en el contexto de la es clavitud y cobra sentido en él. El teórico poscolonial Edward Said, por su parte, ha sugerido que las novelas de Jane Austen deben interpretarse dentro de un contexto particular que las propias novelas excluyen: la explotación de las colonias del Imperio, que proporciona la riqueza necesaria para soste ner una vida decorosa en los hogares británicos. En resumen, el significado está limitado por el contexto, pero el contexto es ilimitado y siempre está abierto a variaciones bajo la pre sión de los discursos teóricos. En el ámbito de la hermenéutica se ha diferenciado con frecuencia una hermenéutica de la recuperación (también llamada de la escucha), que pretende reconstruir el contexto original de producción de los textos —las circunstancias e intenciones del autor y los significados que un texto podía ha ber tenido para sus lectores originales— , de una hermenéuti ca de la sospecha, que busca exponer los supuestos ocultos en que se fundamenta un texto (políticos, sexuales, filosóficos o lingüísticos). La primera consagra al texto y a su autor, pues intenta que el mensaje original alcance de nuevo a los lecto res de hoy, mientras que se suele achacar a la segunda que nie- ga la autoridad del texto. Sin embargo, estas asociaciones no son fijas y pueden invertirse: la hermenéutica de la recupera ción, al restringir el texto a un supuesto significado original ajeno a nuestras inquietudes, puede reducir su impacto; en cambio la hermenéutica de la sospecha valora el texto por la manera en que, sin que el autor sea consciente de ello, se com promete y nos ayuda a repensar temas de nuestro presente (incluso subvirtiendo, en este proceso, las ideas del autor). Acaso resulte más pertinente una nueva distinción entre 1) la interpretación que considera que el texto, en su funciona miento, tiene algo importante que decirnos; puede tratarse tanto de la hermenéutica de la sospecha como de la recupe rativa; y 2) la interpretación «sintomática»,'que trata el texto como un síntoma de algo no textual, que es supuestamente «más profundo» y la razón auténtica del interés del texto (ya sea la vida psíquica del autor, sus tensiones sociales o la homofobia de la sociedad burguesa). La interpretación sinto mática niega la especificidad del objeto, que es un signo de alguna otra cosa, y por tanto es poco satisfactoria como mé todo hermenéutico. No obstante, cuando se centra en la prác tica cultural en que se engloba la obra, puede resultar útil para explicar esa práctica; así, por ejemplo, interpretar un poe ma como síntoma o ejemplo de las características de la poesía quizá no sea hermenéutica de interés, pero sí una contribu ción útil para la disciplina de la poética. A esa cuestión me dirijo ahora. 5 R ETÓ R IC A , P O Ẽ T IC A Y P O E SÍA Hemos definido la poética como el intento de explicar los efectos de la literatura mediante la descripción de las conven ciones y operaciones de lectura que generan esos efectos. Es una disciplina muy cercana a la retórica (que en época clásica consistía en el estudio de los recursos expresivos y persuasivos del lenguaje: las técnicas del lenguaje y el pensamiento que convienen a la construcción de discursos efectivos). Aristóte les separó retórica y poética, considerando la retórica como el arte de la persuasión y la poética como el arte de la imitación y la representación. La tradición de la Edad Media y el Rena cimiento las asimiló, sin embargo; la retórica se convirtió en el arte de la elocuencia, y la poesía en el ejemplo máximo de ese arte, puesto que pretende enseñar, deleitar y conmover. En el siglo X IX , la retórica acabó siendo vista como un artificio se parado de la actividad genuina del lenguaje y la imaginación poética, y perdió su consideración; pero en los últimos años del siglo X X ha cobrado nueva fuerza como el estudio del poder estructurador de los discursos. La poesía se enlaza con la retórica, por ser un lenguaje que usa en gran número las figuras retóricas a la vez que pro cura ser intensamente persuasivo. Y desde que Platón exclu yó a los poetas de su república ideal, el ataque o insulto más común en contra de la poesía ha sido que no es más que re tórica frívolamente engañosa, que embauca al ciudadano y despierta en él deseos extravagantes. Aristóteles reivindicó el valor de la poesía al concentrarse en la imitación (mimesis) más que en la retórica. Defendió que la poesía proporciona una válvula de escape segura a nuestras emociones más in tensas, y que modela la valiosa experiencia del paso de la ig norancia al conocimiento (así, en el momento clave de la tra gedia, la «anagnórisis» o «reconocimiento», el héroe descubre la verdad y percibe su error, y los espectadores reconocen que podrían encontrarse en la misma situación que el protagonis ta, si no fuera por la gracia de los dioses). La poética, como explicación de los recursos y estrategias de la literatura, no se puede reducir a un análisis de las figuras retóricas; pero sí po dría verse como integrante de una retórica ampliada que estudiara los recursos propios de cualquier tipo de acto lin güístico. Figuras retóricas La teoría literaria se ha ocupado con frecuencia de la retóri ca, y los teóricos debaten sobre la naturaleza y la función de las figuras retóricas. Una figura retórica se suele definir como una alteración o desviación del uso lingüístico «corriente»; por ejemplo cuando Bécquer dice «Es tu boca de rubíes / purpúrea granada abierta...» no se refiere literalmente a unos rubíes o a una granada, sino que quiere significar algo rojo y hermoso (utiliza metáforas). En el repetidamente citado «The Secret Sits» el secreto se ha convertido en sujeto de la acción de sentarse (personificación), etc. La retórica en principio distinguía entre los «tropos» — que «cambian» o alteran el significado de una palabra, como sucede en la metáfora— y las otras «figuras» indirectas, que disponen las palabras para conseguir determinados efectos, como son la aliteración (re petición de sonidos iguales, sobre todo consonánticos), el apostrofe (dirigirse a algo que no es un receptor habitual, como en «Río Duero, río Duero, / nadie a acompañarte baja») o la asonancia (semejanza de sonidos vocálicos a final de verso o período). La teoría reciente, en cambio, no suele distinguir entre figura y tropo y, de hecho, ha puesto en duda la noción de un significado «literal» u «ordinario» del cual se desvíen las fi guras o tropos. Por ejemplo, el mismo término metáfora, ¿es literal o bien es alusivo? Jacques Derrida, en «L a mitología blanca», muestra cómo las explicaciones teóricas de la me táfora reposan inevitablemente sobre metáforas. Algunos teóricos han defendido incluso la paradójica conclusión de que el lenguaje es fundamentalmente figurativo y que lo que llamamos significado literal son figuras cuya naturaleza figu rativa se ha olvidado. Cuando hablamos de «captar» una cuestión «espinosa», por ejemplo, utilizamos dos expresio nes que han devenido literales mediante el olvido de su posi ble figuralidad. Desde esta perspectiva, no se trata de que no haya distin ción entre lo literal y lo figurativo, sino de que los tropos y las figuras son estructuras fundamentales de nuestro lenguaje, en lugar de distorsiones o excepciones. Tradicionalmente, el tro po más importante ha sido la metáfora. Una metáfora trata algo como otra cosa (llama burro a Miguel o rubíes a los labios de la amada). La metáfora es, por tanto, una versión más de un modo primordial de conocimiento: conocemos algo vién dolo como otra cosa. Los teóricos hablan de «las metáforas con que vivimos», esquemas metafóricos básicos como por ejemplo «la vida es un camino». Estos esquemas estructuran nuestra manera de pensar el mundo: intentamos por ejemplo «llegar a alguna parte» en la vida, «encontrar nuestro cami no» o «saber a dónde vamos», y corremos el riesgo de «en contrarnos con un obstáculo». La metáfora se ha considerado fundamental en el lengua je y la imaginación porque tiene valor cognitivo, es más que un simple ornamento frívolo. Su fuerza literaria, sin embargo, pa rece depender en gran medida de su incongruencia. Cuando Wordsworth afirma que «el hijo es padre del hombre», nos de tiene, nos hace pensar y finalmente nos permite ver la suce sión de las generaciones bajo una nueva luz: la relación del niño con el hombre en que ha de convertirse se compara con la relación de un padre con su hijo. Dado que la metáfora pue de encerrar una aseveración elaborada o incluso una teoría, es la figura retórica que se justifica con mayor facilidad. Pero la teoría ha acentuado igualmente la importancia de otras figuras. Para Román Jakobson, el lenguaje tiene dos estructuras básicas: la metáfora y la metonimia; la metáfora crea lazos de semejanza, la metonimia los crea de contigüi dad. La metonimia se mueve de un concepto a otro cercano, como cuando decimos «la corona» en lugar de «los reyes». La metonimia ordena enlazando conceptos en series tempo rales y espaciales, moviéndose de uno a otro dentro de un campo dado, más que enlazar conceptos de campos diferen tes, como hace la metáfora. Otros teóricos han añadido la sinécdoque y la ironía para completar la lista de los «cuatro tropos mayores». La sinécdoque sustituye una parte por el todo: «diez cabezas» por «diez reses»; infiere los rasgos del todo de entre los rasgos de la parte y permite así que la parte repre sente al todo. La ironía yuxtapone apariencia y realidad; su cede lo contrario de lo esperado (por ejemplo, descarga una tormenta sobre el picnic dominical del hombre del tiempo). El historiador Hayden White recurre a estos cuatro tropos mayores —metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía— para analizar lo que denomina el «entramado» o explicación his tórica: son las estructuras retóricas básicas con las que damos sentido a nuestra experiencia. La idea principal de la retórica como disciplina, que viene bien a este ejemplo cuádruple, es que existen estructuras básicas subyacentes al lenguaje que posibilitan los significados que son generados por una gran variedad de discursos. Géneros La literatura depende de figuras retóricas, pero depende igual mente de estructuras mayores, particularmente de los «géne ros» literarios. ¿Qué son los géneros y qué papel desarrollan? Nombres como épica o novela, ¿son maneras de clasificar las obras grosso modo y por simple conveniencia, a partir de cier ras semejanzas, o desempeñan alguna función en la lectura o a escritura de obras literarias? Para un lector, los géneros son conjuntos de convenciones r expectativas: al saber si lo que estamos leyendo es una novela de detectives o una de ciencia ficción, un poema lírico o una tragedia, tendremos en cuenta aspectos diferentes del texto y haremos hipótesis diferentes sobre lo que es significa tivo. Al leer una novela de detectives buscamos pistas, pero no al leer una tragedia; igualmente, lo que dentro de un poe ma supone una figura llamativa («el Secreto está sentado en el centro») no pasará de detalle estilístico menor en una his toria de fantasmas, o en una obra de ciencia ficción en la que los secretos se hayan corporeizado. Históricamente, la mayoría de teóricos del género han se guido la distinción clásica griega entre tres amplias clases de obras, según quién hablara: la poesía o lírica, en la que el narrador habla en primera persona; la épica y la narrativa, en las que el narrador habla con voz propia, pero permite que los personajes hablen con la suya; y el teatro o drama, en el que son los personajes exclusivamente los que hablan. Existe otra manera de hacer la distinción, a partir de la relación entre el hablante y la audiencia. Así, en la épica hay recitación oral: un poeta se enfrenta directamente a la audiencia. En el drama, el autor queda escondido a la audiencia y hablan los personajes en escena. En la lírica —el caso más complicado— el poeta, al hablar o cantar, da la espalda a sus oyentes, por así decir, y «finge estar hablando consigo mismo o con otra persona: un espíritu de la naturaleza, una M usa,... un amigo íntimo, un amante, un dios, una abstracción personalizada o un objeto natural». A estos tres géneros elementales podemos añadir un género moderno como la novela, que se dirige al lector a tra vés del libro; trataré de la novela en el capítulo 6. La épica y la tragedia se consideraban en época clásica y en el Renacimiento como la consecución más acabada de la literatura, el logro máximo de cualquier poeta con aspiracio nes. La invención de la novela aportó a la escena literaria un nuevo competidor, pero entre finales del siglo XVIII y media dos del X X fue la lírica — el poema breve y no narrativo— la que se identificó con la esencia de la literatura. Si primera mente se la consideraba un modo exquisito de expresión, la formulación elegante de valores y actitudes culturales, la poesía lírica se convirtió más tarde en expresión de un senti miento poderoso, que se refiere a la vez a la vida cotidiana y a los valores trascendentes, y da expresión concreta a los sen timientos más íntimos de un sujeto individual. Esta idea pervive aún hoy. La teoría contemporánea, no obstante, ha tratado con menor frecuencia la poesía como expresión de los sentimien tos del poeta y más como trabajo de asociación e imaginación sobre el lenguaje: la experimentación con formulaciones y co nexiones lingüísticas que, más que hacer de la literatura la depositaría principal de los valores culturales, la dotan de fuerza subversiva. La poesía como palabra y acto La teoría literaria que se ha orientado hacia la poesía discute, entre otros temas, qué importancia tienen las diferentes ma neras de concebir un poema: un poema es a la vez una es tructura compuesta de palabras (un texto) y un acto (un acto del poeta, una experiencia del lector, un acontecimiento en la historia literaria). En cuanto al poema entendido como una construcción verbal, la pregunta principal es qué relación se establece entre el significado y los rasgos no semánticos del lenguaje, como puedan ser el sonido o el ritmo. ¿Cómo ope ran los rasgos no semánticos del lenguaje? ¿Qué efectos lo gran, conscientes o inconscientes? ¿Qué tipo de interacción se puede esperar entre los componentes semánticos y no se mánticos? Por lo que respecta al poema como acto, ha sido central la cuestión de qué relación existe entre el autor que escribe el poema y el hablante, la «voz» qué habla en él. Es una pre gunta complicada. El autor no habla en el poema; al escribir lo, se imagina a sí mismo o imagina otra voz que lo dice. Leer un poema —tomemos una vez más el ejemplo de Robert Frost— es decir las palabras «We dance round in a ring and suppose...» El poema se parece a un enunciado lingüístico, pero corresponde a una voz indeterminada. Leer estas pala bras es ponerse en la posición de decirlas o bien imaginar que otra voz las dice: la voz, suele decirse, de un narrador o un ha blante construidos por el autor. Por un lado tenemos, por tan to, al individuo histórico, el poeta Robert Frost, y por otro la voz emisora de este enunciado. Entre medio de estas dos fi guras hay una tercera: la imagen de la voz lírica que obtenemos con el estudio de diversos poemas de un mismo autor (en el caso de Frost, probablemente la propia de un observador de la vida rural, malhumorado y realista al par que reflexivo). La importancia de una u otra figura varía de un poeta a otro y de un método crítico a otro. Pero al hablar de poesía, resulta cru cial empezar por la distinción entre la voz que habla en el poema y el poeta que lo compuso, instaurando así esta figura de la voz. La poesía lírica, según una formulación bastante conoci da de John Stuart-Mill, es an utterance overheard, un enun ciado que se oye por casualidad. Cuando acertamos a oír algo que atrae nuestra atención, lo que solemos hacer es imaginar o reconstruir un hablante y un contexto; identificamos el tono de voz e inferimos la postura, las circunstancias, las inquietu des y la actitud del hablante (en ocasiones de acuerdo con lo que sabemos del hablante, pero con frecuencia no). Este ha sido el enfoque más frecuente de la lírica en el siglo X X , lo que podría justificarse sucintamente diciendo que las obras litera rias son imitaciones Acciónales de los actos de enunciación del «mundo real». Los poemas, por tanto, son imitaciones Ac ciónales de enunciados personales. Es como si cada poema comenzara con las palabras invisibles «(Yo, por ejemplo, u otra persona podría decir) Tu corazón, una naranja helada...» o «(Yo, por ejemplo, u otra persona podría decir) Y que yo me la llevé al río…». Para interpretar el poema necesitamos averiguar, a partir de las indicaciones del texto y de nuestro conocimiento sobre los hablantes y las situaciones corrientes, qué ánimo o actitud está adoptando la voz poética. ¿Qué po dría motivar a alguien a hablarnos así? El modelo de aprecia ción de la poesía dominante en la escuela y la universidad se ha concentrado en la actitud del hablante, en el poema enten dido como la dramatización de pensamientos y sentimientos de un hablante que es reconstruido por el lector. Este es ciertamente un método productivo de acerca miento a la lírica, pues muchos poemas presentan un hablan te que lleva a cabo actos de habla reconocibles: meditar sobre el significado de una experiencia, reprender a un amigo o amante, expresar admiración o devoción, por ejemplo. Pero si pensamos en los versos iniciales de algunos poemas céle bres como la «O da al viento del Oeste» de Shelley o «El ti gre» de Blake, surgen más dificultades: «O wild West Wind, thou breath of Autumn’s being!» («¡Oh, salvaje viento del Oeste, aliento del ser del otoño!») o «Tiger, tiger, burning bright / In the forests of the night» («Tigre, tigre, que ardes brillante / en los bosques de la noche»), respectivamente. Es difícil imaginar qué tipo de circunstancias pueden empujar a alguien a hablar de esta manera o qué acto no poético están realizando. La respuesta que obtendremos, probablemente, será que se trata de hablantes que se han dejado llevar por el entusiasmo poético y realizan gestos extravagantes. Si inten tamos entender estos poemas como imitaciones ficcionales de actos de habla corrientes, el acto parece ser el de imitar a la misma poesía. La extravagancia de la poesía lírica Lo que sugieren los ejemplos anteriores es que la lírica es extravagante. El poema lírico no sólo parece querer dirigirse a cualquier cosa, la que sea, antes que a un oyente real (al viento, a un tigre, a mi alma), sino que además lo hace de for ma hiperbólica. La clave del asunto aquí es la exageración: el tigre no sólo es naranja, sino que arde; el viento es el mismo aliento de la esencia del otoño y después se le llama «salva dor» y «destructor»... Incluso un poema de actitud sardóni ca se basa en reducciones hiperbólicas, como cuando Frost reduce la actividad humana a bailar en torno a un círculo y las diversas formas del saber a «suponer». Hemos topado aquí con un tema fundamental en la teo ría reciente, una paradoja que parece habitar en el núcleo de la poesía lírica. La extravagancia de la poesía incluye lo que la teoría ha denominado como «lo sublime» desde la época clásica: la relación con lo que excede las capacidades humanas de comprensión, sobrecoge o apasiona intensa mente y otorga al hablante una percepción de algo más allá de lo humano. Pero esta aspiración trascendente se asocia con figuras retóricas como el apostrofe (dirigirse a algo que no es un oyente real), la personificación (atribuir cualidades humanas a lo que no es humano) y la prosopopeya (otorgar la palabra a objetos inanimados). ¿Cómo puede aquella supe rior aspiración del verso estar relacionada con recursos retóri cos como éstos? Cuando un poeta se desvía del circuito comunicativo, o juega con él, para dirigirse a un receptor irreal —el viento, el tigre o el corazón— suele decirse que obedece a que un sen timiento intenso mueve al hablante a estallar en palabras. Pero la intensidad emocional se adscribe especialmente al propio acto de dirigirse a algo o invocarlo, que frecuente mente dispone un orden de cosas e intenta llamarlo a la vida al pedir a objetos inanimados que se plieguen al deseo de la voz poética. «Levántame como una ola, una hoja, una nube», le reclama el hablante de Shelley al viento del Oeste. La exi gencia hiperbólica de que el universo te oiga y actúe en con secuencia es una jugada con la cual el hablante se constituye a sí mismo como poeta sublime o visionario: alguien que pue de dirigirse a la naturaleza y a quien ésta podría responder. El «O h» vocativo es una figura de la invocación poética, con la que la voz que habla pretende ser no un simple emisor del verso, sino la encarnación de la tradición poética y del espíri tu de la poesía. Llamar al viento a que sople o al niño por nacer a que escuche tu lamento es un acto de ritual poético. Es ritual porque los vientos no vienen y el niño no nacido no escucha. La voz llama con el objeto de realizar una llamada, llama para dramatizar la voz: para convocar imágenes de su poder y así establecer su identidad como voz poédca y profé- tica. El imperativo hiperbólico e irrealizable de la invocación poética evoca un acontecimiento poético, algo que se cum plirá, si llega a cumplirse, dentro del acontecimiento que es el poema. Los poemas narrativos narran acontecimientos; los poemas líricos, podríamos decir, luchan por ser un acontecimiento. Pero no hay garantía de que el poema vaya a funcionar, y la figura del apostrofe — como muestran las citas anteriores— es lo más burda y descaradamente «poético», la mayor mistifi cación, que se arriesga a ser rechazada como sinsentido hi perbólico. «¡Levántame como una ola, una hoja, una nube!» Venga, hecho. ¿Quería algo más el señor? Ser poeta es in tentar que no se dé jamás una situación como esta, apostar por que el poema no será rechazado como una acumulación de sinsentidos. Como se ha dicho ya, uno de los mayores problemas de la teoría de la poesía es establecer la relación entre el poema como estructura compuesta de palabras y el poema como acto o acontecimiento. La figura del apostrofe intenta a la vez lograr que algo suceda y exponer que ese suceso está basado en recursos verbales; entre ellos un «O h» vacío al dirigir un apostrofe: «¡Oh, salvaje viento del Oeste!». Acentuar el papel del apostrofe, la personificación, la pro sopopeya y la hipérbole supone unirse a los teóricos que, a través de los siglos, han enfatizado lo que distingue a la poe sía de otros actos del habla, lo que la convierte en la más lite- raria de las formas. La lírica, escribe Northrop Frye, es «el género que muestra con mayor claridad el supuesto núcleo de la literatura, la narración y el significado en sus aspectos literales de orden de palabras y estructura de palabras». Es decir, la lírica nos muestra cómo el significado o la narración surgen de la estructuración de las palabras. Repetid palabras que tengan una estructura rítmica y comprobad si no emergen de ellas historias y sentidos. Palabras con ritmo Frye, cuya Anatomía de la crítica es un compendio de valor in calculable sobre la lírica y otros géneros, llama a los constitu yentes básicos de la poesía babble (parloteo, cháchara) y doodle (garabato, borrón), en cuya raíz estarían el encanto (charm) y la adivinanza (riddle). Los poemas parlotean, tra yendo a primer plano los rasgos no semánticos del lenguaje, como el sonido, el ritmo o la repetición de palabras, para en cantar o hechizar al lector: Tu corazón, u na naranja helada con un dentro sin luz d e dulce m iera... Los poemas nos parlotean y nos proponen adivinanzas, con sus maneras indirectas y caprichosas, creando formula ciones enigmáticas: ¿qué es un «dentro sin luz»?, ¿qué signi fica «the Secret sits in the middle and knows»? Estas características, sin embargo, son igualmente noto rias en las canciones, baladas y juegos infantiles, cuyo pla cer reside sobre todo en el ritmo, el encanto o las imágenes sorprendentes, como en «Pinto pinto, gorgorito» o en la si guiente: Pin Pineja, la m an o’ la coneja, conejita real, p id e p a ’ la sal, sal m enuda, p id e p a ’ la cuba, cu ba de barro, p id e p a ’l caballo, caballo m orisco, p id e p a ’l o b isp o , o b isp o de Rom a, tapa esa corona, que no te la vea la gata rabona. El esquema rítmico y la sucesión de rimas hacen ostenta ción de la estructuración de este fragmento de lengua y am bos pueden atraer una atención interpretativa especial (igual que cuando la rima del poema nos da pie a preguntarnos sobre la relación de las palabras rimadas) y suspender el aná lisis: la poesía tiene un orden propio que causa placer, por tanto no es necesario preguntarse qué significa; la organiza ción rítmica posibilita que el lenguaje pase inadvertido al guardián de la razón y se aloje en la memoria mecánica. Recor damos «Pin Pineja» sin preguntarnos por qué ese personaje se llama así o por qué una «conejita real» va pidiendo; e in cluso si hallamos razones que lo expliquen, es probable que las olvidemos antes que la propia canción. La base de la poesía está aquí, en el volver extraño el len guaje y traerlo a primer término a través de la estructuración métrica y la repetición de sonidos. Las teorías de la poesía pos tulan entonces relaciones entre diferentes tipos de organiza ción del lenguaje —estructura métrica, fonológica, semántica, temática— o, por generalizar, entre la dimensión semántica y la no semántica del lenguaje, entre lo que el poema dice y el modo en que lo dice. El poema es una estructura de signifi cantes que absorbe y reorganiza los significados en la medida en que su modelo formal afecta a la estructura semántica, al asimilar los significados que las palabras tienen en otro con texto y subordinarlos a una nueva organización, alterar el acento y el enfoque, pasar de sentidos literales a figurativos, alinear términos de acuerdo con esquemas paralelísticos... Ese es el escándalo que genera la poesía: los rasgos «contingentes» del sonido y el ritmo afectan e infectan el pensamiento. ha interpretación de poemas En este nivel de análisis, hallamos que la lírica se fundamenta en una convención de unidad y autonomía, como si existiera la regla de que no hay que tratar el poema como un fragmen to de conversación —que necesita de un contexto más amplio para ser explicado— , sino asumir que tiene una estructura propia e intentar leerlo como si fuera una totalidad estética. La tradición de la poética ofrece diversos modelos teóricos. El formalismo ruso de principios del siglo X X , por ejemplo, postula que los niveles de la estructura del poema deben ser espejo unos de otros; la teoría romántica y la nueva crítica in glesa y norteamericana, entre otras corrientes, trazan una ana logía entre los poemas y los organismos naturales: todos los componentes del poema deben articularse armoniosamente. Las lecturas postestructuralistas postulan una tensión inevita ble entre lo que hacen y lo que dicen los poemas: la imposibi lidad del poema, o quizá de cualquier fragmento lingüístico, de hacer lo que predica. Las concepciones recientes del poema como construcción intertextual insisten en que la energía de los poemas provie ne de ecos de poemas anteriores; ecos que en ocasiones el poema puede no controlar. La unidad no se considera tanto una propiedad inherente al poema como un objetivo procu rado por el intérprete, ya busque fusión armónica, ya tensión no resuelta. Para buscar la unidad, el lector identifica oposi ciones en el poema (como entre nosotros y el Secreto o entre saber y suponer) y observa de qué forma el resto de elementos del poema, especialmente las expresiones figuradas, se rela ciona con estas oposiciones. Tomemos un famoso poema de Ezra Pound, de sólo dos versos, «In a Station of the Metro»: The apparition ofthese faces in the crowd; Petáis on a wet, hlack hough. (L a aparición de esos rostros entre la m ultitud; p étalos so b re una ram a negra, húm eda.) Para interpretar este poema debemos resolver el contras te entre la multitud en el metro y la escena de naturaleza. Los dos versos emparejados refuerzan el paralelo entre las caras en la oscuridad del metro y los pétalos sobre la negra rama de un árbol. Pero ¿ahora qué? La interpretación de los poemas descansa sobre la convención de unidad, pero en la misma medida sobre la convención de significación: se supone que los poemas, por sencillos que puedan parecer, tratan de algo significativo, importante; por tanto, los detalles particulares deben interpretarse como de importancia general. Hay que leer los poemas como signos o «correlatos objetivos», por usar el término de T. S. Eliot, de sentimientos importantes o insinuaciones de significación. Para dar significado a la oposición del poemita de Pound, el lector debe reflexionar sobre cómo funciona el paralelo que se traza en él. El poema, ¿contrasta la escena de la multitud urbana con una pacífica escena de naturaleza, los pétalos so bre una rama húmeda, o acaso equipara ambas escenas, indi cando una semejanza? Las dos opciones son posibles, pero la segunda parece facilitar una lectura más rica, pues apunta a un procedimiento respaldado vigorosamente por la tradición de la interpretación poética. La percepción de semejanzas en tre las caras en la multitud y los pétalos en la rama —viendo las caras en la multitud como pétalos en una rama— es un ejemplo de cómo la imaginación poética puede «ver el mun do con nuevos ojos», captar relaciones insospechadas y, tal vez, apreciar lo que para otro observador sería opresivo o tri vial; en suma, hallar profundidad en apariencias formales. Este poemita se convierte así en una reflexión sobre el poder de la imaginación poética para conseguir los efectos que el propio poema consigue. Un ejemplo como el anterior ilustra una convención básica de la interpretación de poesía: pre guntarse lo que este poema y sus procedimientos dicen sobre la poesía o la creación de significado. Los poemas, con su des pliegue de operaciones retóricas, pueden ser leídos como ex ploración de la poética, así como las novelas —lo veremos en el próximo capítulo— son en cierta medida una reflexión so bre cómo hacemos comprensible nuestra experiencia del tiem po y, por tanto, indagan en la teoría de la narración. 6 LA N A R RA C IÓ N Había una vez un reino en que literatura quería decir por en cima de todo poesía. La novela era un joven advenedizo, de masiado próximo a la biografía o la crónica para ser propia mente literario, una forma popular que no podía aspirar a las mismas elevadas pretensiones que la poesía lírica o la épica. Pero en el siglo X X la novela ha eclipsado a la poesía, tanto en la escritura como en la lectura y, desde los años sesenta, la narración domina también la educación literaria. Todavía se estudia la poesía, generalmente incluso es obligatorio, pero la novela y el cuento se han convertido en la parte central del programa de estudios. No se trata de una mera consecuencia de las preferencias de la mayoría lectora, que toma una narración sin pensárselo dos veces, pero lee poesía con mucha menor frecuencia. Las teorías literarias y culturales han reclamado con insistencia creciente la centralidad cultural de la narración. La narración, según suele decirse, es el método fundamental con que damos sentido a las cosas; por ejemplo, al pensar en nuestra vida como una progresión que ha de conducir a alguna parte o al expli carnos a nosotros mismos qué sucede en el mundo. Las ex plicaciones científicas dan razón de un suceso sujetándolo a leyes (si ocurren A y B, entonces ocurrirá C), pero la vida no suele funcionar así. No sigue una lógica científica de causa y efecto, sino el tipo de lógica con que contamos una historia, en la que entender supone imaginar cómo un hecho conduce a otro, cómo algo puede llegar a pasar: cómo es que Marga ha acabado vendiendo software en Singapur, o cómo ha acabado el padre de Fran por regalarle un coche. Damos sentido al mundo mediante historias posibles; in cluso los filósofos de la historia, según vimos en el capítulo 2, han defendido que la explicación histórica no sigue la lógi ca de la causalidad científica sino la lógica de la narración: comprender la Revolución francesa es entender una narración

ser pu blicada, leída y aceptada como obra literaria (al igual que una apuesta sólo vale como tal cuando es aceptada como apues ta). En resumen, la noción de la literatura como realizativo nos impone una reflexión sobre el complejo problema de qué significa que una obra literaria funciona. Derrida y los realizativos Este tema conoce otro momento clave en su desarrollo cuan do Jacques Derrida se ocupa del concepto de Austin. Austin había distinguido entre los realizativos serios, que efectúan algo, como prometer o casarse, y los enunciados «no serios». Su enfoque debe aplicarse a las palabras que se dicen seria mente: «Es necesario que no esté bromeando, por ejemplo, o escribiendo un poema. Nuestros enunciados realizativos, afortunados o no, deben entenderse como enunciados gene rados en circunstancias ordinarias». Derrida replica que lo que Austin aísla apelando a las «circunstancias ordinarias» son las numerosas maneras en que se pueden repetir frag mentos de lenguaje, de modo «no serio» pero igualmente serio, como en el caso de un ejemplo o una cita. La posibilidad de ser repetido en circunstancias nuevas es esencial a la natu raleza del lenguaje; cualquier cosa que no pudiera ser repeti da de modo «no serio» no sería lenguaje, sino algún tipo de señal inseparablemente ligado a una situación física. La po sibilidad de repetición resulta, entonces, fundamental en el lenguaje; y los realizativos particularmente sólo pueden fun cionar si se los reconoce como versiones o citas de fórmulas regulares, como «sí, quiero» o «prometo». Si el novio dijera «vale» en vez de «sí, quiero», probablemente no lograría casarse. Un enunciado realizativo, se pregunta Derrida, «¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enun ciado "codificado" o iterable [repetible], en otras palabras, si la fórmula que se pronuncia para abrir una sesión, botar un barco, o un matrimonio no fuera identificable como confor me a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como "cita"?». Austin aísla como anóma los, no serios o excepcionales ejemplos particulares de lo que Derrida llama una «iterabilidad general» que debe conside rarse una ley del lenguaje. «General» y fundamental, porque, para que algo sea un signo, debe poder ser citado y repetido en toda clase de circunstancias, incluyendo las «no serias». El lenguaje es realizativo en el sentido de que no se limita a transmitir información, sino que realiza actos mediante su repetición de maneras de hacer cosas o prácticas discursivas establecidas. Este aspecto será clave en la fortuna posterior del término. Derrida vincula igualmente lo realizativo a la cuestión ge neral de los actos que originan o inauguran, actos que crean algo nuevo, tanto en la esfera política como en la literaria. ¿Cuál es la relación entre un acto político, como una declara ción de independencia, que da pie a una nueva situación, y los enunciados literarios, que intentan inventar algo nuevo, a través de actos que no son enunciados constatativos sino rea lizativos, como las promesas? Ambos actos, el político y el lite rario, se asientan sobre una compleja combinación de reali zativo y constatativo en la que, para ser un éxito, el acto debe resultar convincente (al quedar referido a la situación de emi sión); sin embargo, en estos actos el éxito consiste justamen te en originar las condiciones a las que se refiere. Las obras literarias pretenden hablamos del mundo, pero si tienen éxi to lo hacen creando, dando vida a los personajes y sucesos que relatan. Algo parecido es lo que ocurre en los actos inau gurales propios de la esfera política. En la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, por ejemplo, la frase clave afirma: «Por tanto, hacemos público y declaramos solem nemente que estas colonias unidas son y según derecho debe rían ser estados libres e independientes». La declaración de que son estados independientes es un realizativo que se su pone ha de crear la nueva realidad a la que se refiere, pero para reforzar esta afirmación se adjunta la afirmación constatativa de que deberían ser estados independientes. Relaciones entre realizativos y constatativos La tensión entre lo realizativo y lo constatativo también se observa claramente en la literatura, en la que la dificultad con que se encuentra Austin para separar lo realizativo de lo cons tatativo puede ser considerada como una característica fun damental del funcionamiento del lenguaje. Si todo enunciado es a la vez realizativo y constatativo e incluye, al menos, la afir mación implícita de una situación junto con un acto lingüís tico, la relación entre lo que el enunciado dice y lo que hace no necesariamente será armoniosa ni cooperativa. Para ejem plificar el problema en el ámbito literario, volvamos una vez más al poema de Robert Frost «The Secret Sits»: We dance round in a ring and suppose, But the Secret sits in the middle and knows.1 Este poema depende de la oposición entre suponer y co nocer. Para explorar qué actitud toma el poema frente a esta dualidad y qué valores adjudica a los términos opuestos, po demos preguntarnos si el propio poema adopta la modalidad de suponer o de conocer. ¿El poema supone, como nosotros —que bailamos en círculo— o sabe, como el Secreto? Se di ría que el poema, como producto de la imaginación humana, es un ejemplo de suposición, un caso de baile en círculos, 7. «Bailamos en círculo y suponemos, / Pero el Secreto sabe, senta do en el centro.» (N. del t.) pero su apariencia gnómica, sentenciosa, así como la afirma ción suficiente de que el secreto «sabe», hacen que el poema parezca saber mucho. Por tanto, no podemos estar seguros de la respuesta. No obstante, ¿qué nos muestra el poema so bre el saber? Pues bien, el secreto, que es algo que uno o sabe o no sabe — y, en consecuencia, es un objeto del conocimien to— , se convierte en el poema, por metonimia o contigüidad, en el sujeto del conocimiento; es lo que sabe, en lugar de lo que se sabe. Al escribir en mayúsculas y con ello personalizar la idea del Secreto, el poema realiza una operación retórica que asciende el objeto del saber a la posición de sujeto. Con ello muestra que una suposición retórica puede originar al sa bedor, puede convertir al secreto en sujeto y personaje de esta pequeña escena teatral. El secreto que sabe se crea con un acto de suposición, que desplaza el secreto del lugar de obje to (Alguien sabe un secreto) al de sujeto (El Secreto sabe). El poema indica, por tanto, que su afirmación constatativa con forme a la cual el secreto sabe depende de una suposición realizativa: la suposición que convierte al secreto en el sujeto su puestamente sabedor. La frase dice que el Secreto sabe pero muestra que se trata de una suposición. En este punto de la historia del concepto, el contraste en tre lo constatativo y lo realizativo se ha redefinido: lo consta tativo es el lenguaje que afirma representar las cosas tal cual son y nombrar cosas que están ahí previamente; lo realizati vo son las operaciones retóricas, los actos de lenguaje que so cavan esta afirmación con su imposición de categorías lin güísticas, creando las cosas, organizando el mundo más que •epresentando lo que existe. Estamos ante lo que se llama una caporía» entre lenguaje realizativo y constatativo (una aporía s el «impasse» de una oscilación irresoluble, como cuando i gallina depende del huevo y el huevo depende de la gallina). ,a única manera de afirmar que el lenguaje funciona realiitivamente, dando forma al mundo, es mediante un enunado constatativo, como por ejemplo «El lenguaje da forma mundo»; contrariamente, no hay manera de afirmar la ansparencia constatativa del lenguaje si no es con un acto de habla. Los enunciados que realizan el acto de constatar han de pretender necesariamente que no hacen más que ex poner las cosas tal cual son; pero si quisiera demostrarse lo contrario —que la pretensión de representar al mundo tal cual es, en realidad, impone categorías al mundo— no hay otro modo de hacerlo que no sea constatar que es así o no lo es. La afirmación conforme a la cual el acto de constatar o describir es de hecho un acto realizativo debe tomar la forma de una afirmación constatativa. Butler y los realizativos El último episodio de esta pequeña historia de los realizativos es el surgimiento de una «teoría realizativa de la sexualidad y el género» dentro de la teoría feminista y los estudios gay y lesbiana. La figura central de esta teoría es la filósofa esta dounidense Judith Butler, cuyos libros Gender Trouble: Feminism and the Subversión ofIdentity (1990), Bodies that Matter (1993) y Excitable Speech: A Politics of the Speech Act (1997) han ejercido una gran influencia en el campo de los estudios literarios y culturales, especialmente en la teoría feminista y en el ámbito emergente de los estudios gay y lesbiana. La teoría cultural de vanguardia de los estudios gay, vinculada con mo vimientos políticos a favor de la liberación gay, ha adoptado recientemente el nombre de Queer theory. El epíteto « Queer!» («maricón, moña») es el insulto más común en inglés para re ferirse a un homosexual; la teoría lo adopta como nombre y así lo devuelve a la sociedad. La apuesta consiste en que alar dear de este nombre puede provocar un cambio de significa do que lo transforme de insulto en insignia honorífica. En este caso, el proyecto teórico está imitando la táctica de las orga nizaciones de activismo más marcado que se han involucrado en la lucha contra el sida; como el grupo ACT-UP, por ejem plo, que en sus manifestaciones utiliza eslóganes como «We're here, we're queer, get used to it!» («¡Estamos aquí, somos maricones, ya podéis acostumbraros!»). El libro de Butler Gender Trouble se ocupa de la noción, corriente en los escritos de feministas estadounidenses, de que una política feminista requiere obligatoriamente de una idea de la identidad femenina (las características esenciales que las mujeres comparten por ser mujer y que les otorgan intereses y objetivos comunes). Para Butler, al contrario, las categorías básicas de identidad son productos culturales y sociales, que son probablemente el resultado de una cooperación política, no su condición de posibilidad. Estas categorías crean el efec to de lo natural (recuérdese la canción de Aretha Franklin «Haces que me sienta como una mujer natural») y con su imposición de normas (definiciones de qué significa ser una mujer) amenazan con excluir a las que no se adaptan a ellas. En su estudio Butler propone que consideremos el género sexual como un realizativo, en el sentido que no es lo que uno es sino lo que uno hace. Un hombre o una mujer no es algo que se es sino algo que uno hace, una condición que uno en carna: el género lo crean nuestros actos, del mismo modo que una promesa se crea en el acto de prometer. Se llega a ser hombre o mujer mediante actos repetidos que, como los rea lizativos de Austin, dependen de convenciones sociales, de las maneras habituales de hacer algo en una cultura. Igual que existen maneras regladas, fijadas socialmente, de prometer, apostar, dar órdenes o casarse, existen maneras establecidas de ser un hombre o ser una mujer. Esto no significa que el género se pueda elegir, que sea un rol del que uno se viste del mismo modo que escoge la ropa con que se vestirá ese día. De ser así, existiría un suje to asexuado previo a la elección del género, cuando de hecho para ser un sujeto es imprescindible tener género: en este ré gimen del género, no se puede ser una persona sin ser hom bre o mujer. «Sujeto al género pero convertido en sujeto por el género», escribe Butler, «el "yo" ni precede ni sigue al pro ceso de esta ageneración, sino que surge sólo dentro de la ma triz de las propias relaciones de género y en calidad de ésta». Lo realizativo del género tampoco debe entenderse como un acto aislado, algo que se logra mediante un acto particular; es más bien «la práctica reiterativa y citacional», la repetición obligatoria de las normas genéricas que animan y constriñen al sujeto sexuado, pero que son asimismo los recursos que forjan la resistencia, la subversión o el desplazamiento. Desde este punto de vista, el enunciado «¡E s una niña!» o «¡E s un niño!» con el que, tradicionalmente, se da la bien venida al recién nacido, no es tanto un enunciado constatativo (verdadero o falso, de acuerdo con las circunstancias) como el primero de una larga serie de enunciados realizativos que crean el sujeto cuya llegada están anunciando. Ponerle un nombre a una niña da inicio a un proceso continuo de «enni ñamiento», la producción de una niña, mediante la «asig nación» o repetición obligatoria de las normas del género sexual, «la citación forzosa de una norma». Si somos un suje to es necesariamente porque se nos ha hecho esta asignación de la repetición, pero —y esto resulta fundamental, en opi nión de Butler— se trata de una asignación que nunca aca bamos de cumplir de acuerdo con lo que se espera, de forma que nunca habitamos de pleno las normas o ideales genéricos a los que se nos empuja a aproximamos. En ese agujero, en las diferentes formas de cumplir la «asignación» de género, están las posibilidades de resistencia y cambio. Se está acentuando aquí la manera en que la fuerza realizativa del lenguaje se crea a partir de la repetición de normas anteriores, de actos anteriores. De este modo, la fuerza del in sulto «maricón» no proviene de la intención ni de la autoridad del hablante, que probablemente es algún necio totalmente desconocido para la víctima, sino del hecho de que el grito «maricón» repite insultos gritados en el pasado, alocuciones o actos de interpelación que crean el sujeto homosexual lla mándolo de forma reiterada abyecto y vergonzoso (lo que excede a toda norma de conducta: «¡Antes muerto que eso!»). Escribe Butler: «Maricón» deriva su fuerza precisamente de la invocación repetida ... mediante la cual se forma, a través del tiempo, un contrato social entre comunidades homofóbicas. La alocución es eco de alocuciones pasadas y obliga a los hablantes, como si hablaran al unísono a través del tiempo. En este sentido siem pre hay un coro imaginario que se burla: «¡Maricón!». Lo que otorga al insulto su fuerza realizativa no es la mera repetición en sí, sino el hecho de que se reconoce su cohe- rencia con un modelo, con una norma, y se enlaza con toda una historia de exclusión. El enunciado implica que el ha blante es portavoz de lo «normal» y se esfuerza en constituir al destinatario como un pervertido indeseable. Es la repetí- i'ión, la citación de una fórmula arraigada en normas que sos tienen una historia de opresión, lo que da una fuerza y ma lignidad especiales a insultos de otro modo banales como «negro», «judío» o «moro». Acumulan la fuerza de la autori dad mediante la reiteración o citación de un conjunto de prácticas previas, autorizadas, como si fuera la voz de todos los insultos del pasado. Pero este vínculo realizativo con el pasado conlleva igual mente la posibilidad de desviar o reexpedir el peso del pasa do, al intentar capturar y dirigir de otra manera los términos que cargan con un significado opresivo, como se ha hecho con la adopción en Estados Unidos por parte de los propios homosexuales del término queer, «moña». Esto no significa que podamos ser autónomos con la sola elección de nuestro nombre; los nombres siempre acarrean una carga histórica y están sujetos a los usos que otros puedan hacer de él en el fu turo. Los términos que escogemos para nombrarnos no se pueden controlar; pero el carácter histórico del proceso rea lizativo crea la posibilidad de la batalla política. Jugadas e implicaciones Comienza a ser evidente que la distancia entre el principio y el final (aún provisional) de esta pequeña historia es muy grande. Para Austin, el concepto de lo realizativo nos ayuda a pensar en un aspecto concreto del lenguaje que había pa sado inadvertido a los filósofos anteriores; para Butler, se trata de un modelo de reflexión sobre procesos sociales de importancia crucial en los que hay diversas cuestiones en juego: 1) la naturaleza de la identidad y cómo se produce ésta; 2) el funcionamiento de las normas sociales; 3) el pro blema fundamental de lo que la teoría reciente denomina en inglés como «agency» («agencia»): hasta qué punto y bajo qué condiciones soy un sujeto responsable que escoge sus propios actos; y 4) la relación entre el individuo y el cambio social. Por tanto, hay una enorme diferencia entre lo que está cu juego en la propuesta de Austin y la de Butler, y es probable que estén pensando en tipos diferentes de actos del habla. Austin se interesa por cómo la repetición aislada de una fór muía en una situación concreta hace que suceda algo (se haceuna promesa). Para Butler se trataría de un caso especial den tro de la repetición obligatoria a gran escala que produce las realidades históricas y sociales (se llega a ser mujer). Esta divergencia, de hecho, nos devuelve al problema de la naturaleza del acto literario, que también puede concebir se como realizativo en dos sentidos diferentes. Podemos de cir, en un caso, que la obra literaria efectúa un acto singular, específico. Crea una realidad —-la obra— y sus frases realizan algo concreto dentro de esa obra. Para cada obra, podemos intentar especificar qué realiza el conjunto y qué sus partes, del mismo modo que intentaríamos averiguar qué se prome te en un acto de promisión. Esta, se diría, es la versión austiniana del acontecimiento literario. Pero por otra parte, podríamos considerar también que la obra tiene éxito y se convierte en acto mediante una repeti ción a gran escala que integra las normas y, probablemente, cambia las cosas. Si una novela «sucede», lo hará porque, en su singularidad, inspira una pasión que insufla vida a esas formas, en actos de lectura y de recuerdo, repitiendo su par ticular inflexión de las convenciones de la novela y, tal vez, efectuando una alteración en las normas o las formas que uti lizan los lectores para enfrentarse al mundo. Un poema pue de desaparecer sin dejar rastro, pero también puede suceder que se reproduzca a sí mismo en recuerdos y dé origen a una serie de actos de repetición. Es realizativo, pero no como un acto singular realizado una vez y para siempre, sino como una repetición que da vida a las formas que lo repiten. El concepto de realizativo, en la historia que he venido tra zando hasta aquí, reúne una serie de temas que son cruciales para la «teoría». Hagamos una pequeña lista. En primer lugar, ¿cómo hemos de pensar la capacidad del lenguaje de dar forma? ¿La limitamos a unos actos especí ficos, en los que creemos poder decir con tranquilidad qué hace, o intentamos calibrar los efectos más vastos del lengua je, pues éste organiza nuestros encuentros con el mundo? En segundo lugar, ¿cómo debemos concebir la relación entre las convenciones sociales y los actos individuales? Es tentadora, pero demasiado simple, la idea de que las conven ciones sociales son como el escenario o el trasfondo frente al cual decidimos cómo actuar. Las teorías de lo realizativo ofre cen explicaciones más ajustadas de cómo se entremezclan la norma y la acción, ya sea presentando las convenciones como la condición de posibilidad de los actos, como Austin, o bien, como Butler, considerando la acción como una repetición obligatoria que, sin embargo, en ocasiones se desvía de la nor ma. La literatura, que se supone debe «innovar» dentro de un espacio convencional, parece exigir una explicación realizativa de la norma y el acto. Tercero, ¿cómo se ha de enfocar la relación entre lo que el lenguaje hace y lo que dice? Esta es la cuestión básica de lo realizativo: ¿puede existir una fusión armoniosa entre decir y hacer o, por el contrario, se crea una tensión inevitable que gobierna y complica toda la actividad textual? Por último, ¿cómo debemos concebir la acción en la épo ca posmoderna en que vivimos? En los Estados Unidos es corriente decir hoy que, dada la importancia de los medios de comunicación, lo que sucede en televisión «sucede, y punto»: es un hecho real. Tanto si la imagen se corresponde con la realidad como si no, el suceso mediático es un suceso genui no que se debe tener en cuenta. El modelo de lo realizativo ofrece una explicación más perfeccionada de temas que fre cuentemente se consideran toscamente como desdibujamiento de las fronteras entre hecho y ficción. Y la cuestión del acontecimiento literario, de la literatura como acto, ofrece un modelo útil para pensar sobre los acontecimientos culturales en general. 8 ID E N T ID A D , ID E N T IF IC A C IÓ N Y SU JE T O E l sujeto Una parte importante del debate teórico moderno se ocupa de la identidad y la función del sujeto o el yo. ¿Qué es ese «yo» que yo soy —persona, agente o actor, sujeto— y qué lo hace ser lo que es? En la reflexión moderna sobre este tema subyacen dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, ¿el yo es algo dado o algo construido?; y en segundo lugar, ¿debe concebirse en términos individuales o sociales? Estas dos dua lidades han generado cuatro corrientes principales de pensa miento. La primera opta por lo dado y lo individual; consi dera que el «yo» es algo interior y único, anterior a los actos que realiza, un núcleo interior que se expresa (o no) de dife rentes maneras en sus actos y palabras. La segunda combina lo dado y lo social; resalta que el yo es determinado por sus orígenes y atributos sociales: uno es hombre o mujer, blanco o negro, americano o europeo, etcétera, y estos son hechos pri marios, datos del sujeto o el yo. La tercera se decanta por lo individual y lo construido, enfatizando la naturaleza variable del yo, que llega a ser lo que es a través de sus actos particula res. Por último, la combinación de lo social y lo construido acentúa que llego a ser lo que soy a partir de las diferentes po siciones que ocupo como sujeto; jefe mejor que empleado, rico antes que pobre. La tradición crítica hegemónica en los estudios literarios modernos ha considerado la individualidad del individuo como algo dado, una esencia que se expresa en actos y pala bras y que, por tanto, puede usarse para justificar una acción: hice lo que hice porque soy quien soy y, si quieres explicar lo que hice o dije, debes dirigir tu mirada al «yo» (consciente o inconsciente) que expresan mis actos y mis palabras. La «teo ría» ha replicado no sólo a este modelo de expresión, en el que los actos y las palabras funcionan expresando un sujeto previo, sino también a la propia prioridad del sujeto. Escribe Michel Foucault: «Las investigaciones del psicoanálisis, de l.i lingüística, de la etnología han descentrado el sujeto en reía ción a las leyes de su deseo, las formas de su lenguaje, las re glas de su acción o los juegos de sus discursos míticos o fabu losos». Si las posibilidades del pensamiento y la acción están determinadas por una serie de sistemas que el sujeto no contro la y quizá ni siquiera entiende, entonces el sujeto está «descen trado», en el sentido de que no existe una fuente o un centro al que uno pueda referise para explicar un hecho. El sujeto está formado por esas fuerzas. Así, el psicoanálisis concibe al sujeto no como una esencia única, sino en tanto que produc to de la intersección de mecanismos psíquicos, sexuales y lin güísticos. La teoría marxista, a su vez, considera que el suje to está determinado por su posición en una clase: o bien se aprovecha del trabajo de otros o bien trabaja para beneficio de otros. El feminismo destaca el impacto que desarrollan los papeles del género socialmente construido para hacer al suje to lo que es. La Queer theory defiende que el sujeto hetero sexual se construye mediante la represión de la posibilidad de la homosexualidad. La pregunta del sujeto es «¿qué soy "yo"?». ¿Son las cir cunstancias las que hacen que sea lo que soy? ¿Qué relación se establece entre la individualidad del individuo y mi identidad como miembro de un grupo? ¿Hasta qué punto el «yo» que yo soy, el sujeto, es un agente responsable que toma sus propias decisiones sin que se le impongan? Ya la propia familia de pa labras de «sujeto» encierra en gran parte este problema teóri co fundamental: el sujeto es un actor o agente, una subjetividad libre que realiza cosas, como el «sujeto de la frase». Pero un sujeto está también sujeto, determinado, es «sujeto de un expe rimento» o está «sujeto a la autoridad». La teoría se ha incli nado por defender que ser un sujeto es estar siempre sujeto a diversos poderes (psicosocial, sexual, lingüístico). Literatura e identidad La literatura se ha ocupado desde antiguo de la cuestión de la identidad, y las obras literarias esbozan respuestas, implícitas o explícitas, a estas cuestiones. Muy especialmente, la narrativa ha seguido las peripecias de los personajes y cómo se definen a sí mismos y son definidos por combinaciones variables de su pasado; las opciones que han escogido y las fuerzas sociales que actúan sobre ellos. ¿Los personajes producen su destino o lo sufren? La narrativa ha ofrecido respuestas diferentes y complejas. En la Odisea, Ulises es caracterizado como «mul tiforme» (polytropos), pero lo que lo define es su lucha por salvarse a sí y a sus compañeros y regresar a Itaca. En Madame Bovary de Flaubert, Emma pugna por definirse (o «en contrarse») en la tensión entre sus lecturas románticas y las circunstancias insignificantes de su vida. Las obras literarias ofrecen una variedad de modelos im plícitos del modo en que se forma la identidad. En algunas narraciones la identidad la determina ante todo la cuna: el hijo de un rey criado por pastores sigue siendo fundamentalmen te un rey y se convertirá en un rey de pleno derecho cuando se descubra su identidad. En otras, los personajes varían de acuerdo con su cambio de fortuna, o bien la identidad se basa en rasgos de su personalidad que se revelan a lo largo de las tribulaciones de una vida. La reciente explosión en el campo de los estudios litera rios de teorías sobre la raza, el género y la sexualidad obe dece en gran parte al hecho de que la literatura proporciona materiales valiosos para la problematización de las explica ciones políticas y sociológicas del papel que desempeñan esos factores en la construcción de la identidad. Considérese por ejemplo la cuestión de si la identidad del sujeto es algo dado o bien algo construido. Ambas alternativas se hallan amplia mente representadas en la literatura; pero además encontra mos que esas complicaciones o enredos se disponen especial mente para nosotros, como por ejemplo en la trama habitual en la que los personajes, como suele decirse, «descubren» quie nes son no al averiguar nuevos datos sobre su pasado (como su nacimiento), sino porque actúan de una manera tal que se convierten en lo que al final resulta que, en cierto sentido, rs su «naturaleza». Esta estructura, en la que hay que convertirse en lo que supuestamente ya se era (igual que Aretha Franklin llega ¡i sentirse como una mujer natural), ha sido calificada de pa radoja y aporía por la teoría reciente, pero ha estado funcio nando siempre en la narrativa. Las novelas occidentales refuerzan la idea de un yo esencial, al sugerir que el yo que surge de los enfrentamientos con el mundo ya estaba allí an tes, en cierto sentido, como base de las acciones que, desde la perspectiva del lector, crean ese mismo yo. La identidad fundamental de los personajes emerge como resultado de las acciones, del forcejeo con el mundo; pero posteriormente esta identidad se postula como la base, incluso la causa de ta les acciones. Una buena parte de la teoría reciente puede verse como el intento de analizar las paradojas que frecuentemente infor man del tratamiento de la identidad en la literatura. Las obras literarias son la representación característica de un individuo, por lo que los conflictos por la identidad son de hecho con flictos internos al individuo, pero también entre el individuo y el grupo: los personajes se resisten o se adaptan a las nor mas y expectativas sociales. En cambio, los escritos teóricos sobre la identidad social tienden a centrarse en la identidad de grupo: ¿qué es ser una mujer?, ¿qué es ser negro? De ahí que surjan tensiones entre la exploración literaria y las afir maciones críticas o teóricas. El poder de las representaciones literarias radica, según sugerí en el capítulo 2, en una par ticular combinación de singularidad y ejemplaridad: el lector encontrará un retrato concreto del príncipe Hamlet, Ana Ozores o Huckleberry Finn, y junto a él la presunción de que los problemas de esos personajes tienen valor ejemplar. No obstante, ¿de qué son ejemplo? La novela no lo indica; son los críticos o los teóricos los que deben atacar la cuestión de la ejemplaridad e indicarnos a qué grupo o clase representa el personaje. ¿La condición de Hamlet es universal? ¿Los apu ros de la Regenta son los de las mujeres en general? El tratamiento teórico de la identidad puede parecer reductivo en comparación con el rastreo sutil de las novelas, que logran sustraerse a las siempre discutibles afirmaciones generales mediante su presentación de casos singulares; pero confían en una fuerza generalizadora implícita: quizá todos somos Edipo, Hamlet, Madame Bovary o Janie Starks. Cuan do las novelas se ocupan de identidades de grupo —qué su pone ser una mujer o un hijo de la burguesía— exploran con frecuencia cómo las exigencias de la identidad colectiva res tringen las posibilidades individuales. Los teóricos concluyen que las novelas, por tanto, al convertir la individualidad en el centro primordial de atención del individuo, están constru yendo una ideología de la identidad individual cuyo rechazo a los temas de ámbito social debe ser cuestionado por la crí tica. El problema de Emma Bovary, podría decirse, no es su necedad ni sus caprichos sentimentales, sino la situación ge neral de las mujeres en su sociedad. La literatura no solo ha convertido la identidad en un tema recurrente; ha desempeñado también un papel fundamental en la construcción de la identidad de los lectores. El valor de la literatura se ha vinculado desde antiguo al hecho de que posibilita que el lector experimente indirectamente las expe riencias de los personajes, permitiéndole aprender qué se siente en determinadas situaciones y con ello adquirir la predisposición a sentir y actuar de cierta manera. Las obras literarias nos animan a identificarnos con los personajes, al mostrarnos el mundo desde su punto de vista. Los poemas y las novelas suelen dirigirse a nosotros pi diéndonos que nos identifiquemos con lo transmitido, y la identificación colabora en crear la identidad: llegamos a ser quienes somos porque nos identificamos con figuras que en contramos en la lectura. Durante mucho tiempo se ha culpado a la literatura de incitar a los jóvenes a verse a sí mismos como personajes de una novela y buscar la realización personal de M i marido y yo pensamos que no se debe presionar tanto a los chicos. Q ue lo tomen con calma, ya tendrán tiempo de escoger el sexo que más les convenga... manera análoga: huyendo de casa para experimentar la vida de la metrópoli, abrazando los valores morales de héroes y heroínas para enfrentarse a los padres, sintiendo aversión por el mundo antes de conocerlo o convirtiendo sus vidas en una búsqueda del amor e intentando reproducir las escenas de novelas o poemas amorosos. Se acusa a la literatura de co rromper mediante mecanismos de identificación. Los paladi nes de la educación literaria, por el contrario, confiaban en que la literatura podría hacemos personas mejores mediante la ex periencia indirecta y los mecanismos de identificación. ¿Representación o producción? Los discursos, ¿representan identidades que existen previa mente o las producen? Este ha sido un tema clave en la teoría literaria. Foucault, como vimos en el capítulo 1, considera que «el homosexual» es una identidad inventada por las prácticas discursivas decimonónicas. La crítica norteamericana Nancy Armstrong, a su vez, ha propuesto que las novelas y los ma nuales de conducta del siglo XVIII crearon al «individuo mo derno», que en primer lugar fue una mujer. El individuo moder no, en este sentido, es una persona cuya identidad y valor se cree que provienen de los sentimientos y las características personales, no del lugar que ocupa en la jerarquía social. Se trata de una identidad adquirida con el amor, que se centra en la esfera doméstica más que en la social. Esta idea es hoy la más corriente —nuestro yo verdadero es el que se encuentra mediante el amor y las relaciones con la familia y los ami gos— , pero de hecho se origina en los siglos XVIII y XIX como concepto de la identidad femenina, y sólo más tarde se ex tiende al hombre. Armstrong afirma que este concepto se desarrolla y se amplía en las novelas y otras formas de dis curso que ensalzan los sentimientos y las virtudes privadas. Hoy en día se trata de un concepto sostenido por las pelícu las, la televisión y una gran variedad de discursos, que repre sentan y nos muestran qué es ser una persona, un hombre o una mujer. Psicoanálisis La teoría reciente, de hecho, al considerar que la identidad se forma a partir de un proceso de identificación, ha desarrolla do lo que con frecuencia estaba implícito en la discusión lite raria. Para Freud, la identificación es un proceso psicológico en el cual el sujeto asimila un aspecto del otro y se transforma, total o parcialmente, siguiendo el modelo proporcionado por éste. La personalidad o el yo se construyen mediante una se rie de identificaciones. Así, por ejemplo, la base de la identi dad sexual es la identificación con uno de los padres: se desea como desean los padres, como si se imitara su deseo hasta rivu lizar por el objeto deseado. En el caso del complejo de I dipi ■ el niño se identifica con el padre y desea a la madre. Las últimas teorías psicoanalíticas sobre la formación de la identidad debaten cuál es la mejor manera de concebir el mecanismo de identificación. Jacques Lacan, en su explica ción de lo que denomina «el estadio de espejo», emplaza el ori gen de la identidad en el momento en que el niño se identifica con su imagen en el espejo, percibiéndose como un todo, como lo que quiere ser. El yo es constituido por el reflejo que nos vuelve: por el espejo, por la madre y en las relaciones so ciales por los otros en general. La identidad es producto de una serie de identificaciones parciales, que nunca se completan. En última instancia, el psicoanálisis corrobora la lección que se podría extraer de las novelas más serias y celebradas: que la identidad es un fracaso; que nuestro convertimos en hombre o mujer no llega a término feliz; que la interiorización de nor mas sociales (que, según la sociología, sucede uniforme e ine xorablemente) encuentra siempre resistencia y al final no fun ciona: no llegamos a ser quien se supone que somos. La teoría aún ha dado otra vuelta de tuerca al papel esen cial de la identificación. Mikkel Borch-Jakobsen defiende que el Deseo (el sujeto que desea) no aparece primero y entonces le sigue una identificación que permitiría la culminación del deseo. En primer lugar aparece una tendencia a la identifica ción, una tendencia primordial que posteriormente da origen al deseo ...; es la identificación la que da vida al sujeto de seante, no a la inversa. Según el modelo precedente, el deseo es una causa primera; aquí la identificación precede al deseo, y la identificación con otros incluye la imitación y la rivalidad que es el origen del de seo. Esto coincide con la representación propia de la novela, en la que, como aseguran René Girard y Eve K. Sedgwick, el deseo surge de la identificación y la rivalidad: el deseo mas culino heterosexual procede de identificar al héroe con un rival e imitar su deseo. Identidades de grupo La identificación también desempeña un papel en la forma ción de la identidad de grupo. A los miembros de colectivos históricamente oprimidos o marginados, las narraciones les posibilitan la identificación con un colectivo potencial y cola boran en la creación del grupo mostrando quién o qué está en su mano ser. El debate teórico en esta área se ha concentrado de modo intenso en la conveniencia y la utilidad política de diversas concepciones de la identidad. ¿Debe haber algo esencial que compartan todos los miembros de un grupo para poder funcionar como tal? ¿O acaso las afirmaciones sobre qué es ser una mujer o ser negro o ser homosexual son opre sivas, restrictivas y objetables? Con frecuencia el debate ha tomado la forma de una polémica sobre el «esencialismo»: en tre una noción de identidad como algo dado, un origen, y otra noción de identidad como algo que está en permanente pro ceso y surge a través de alianzas y oposiciones contingentes (un pueblo oprimido adquiere su identidad al oponerse al opresor). La pregunta clave podría ser esta: ¿qué relación existe en tre las críticas a la concepción esencialista de una identidad (sea de grupo o individual) y la necesidad psíquica y política de identidad? Las necesidades de la política de emancipación, que persigue una identidad sólida para las mujeres, los negros o los irlandeses, por ejemplo, ¿se acoplan o chocan con las nociones psicoanalíticas del inconsciente y del sujeto dividido? Este tema adquiere la máxima importancia teórica y también práctica, pues los problemas que surgen parecen ser los mis- mos independientemente de si el colectivo se define por su nacionalidad, raza, género o preferencia sexual, idioma, cla se social o religión. Los grupos marginados históricamente cuentan con dos alternativas actualmente. Por una parte, las investigaciones teóricas demuestran que no es legítimo tomar ciertas características (por ejemplo, la orientación sexual, el género o rasgos morfológicos) como definidores esenciales de las características de la identidad del grupo, y refutan la imputación de una identidad esencial a todos los miembros de un colectivo caracterizado por su género, clase social, reli gión, sexualidad o nacionalidad. Por otro lado, los colectivos pueden convertir las identidades impuestas en recursos para el grupo. Foucault observa en su Historia de la sexualidad que el surgimiento, en el siglo XIX, de discursos médicos y psi quiátricos que definían al homosexual como una clase desvia da facilitaban el control social, pero a la vez hacían posible «la constitución de un discurso "de rechazo": la homosexualidad se puso a hablar de sí misma, a reivindicar su legitimidad o su "naturalidad" incorporando frecuentemente al vocabulario las categorías con que era médicamente descalificada». Estructuras omnipresentes Lo que convierte la cuestión de la identidad en crucial e ine ludible son las tensiones y conflictos que encierra (en esto se parece al «significado»). Estudios provenientes de diferentes perspectivas teóricas — el marxismo, el psicoanálisis, los estu dios culturales, el feminismo, los estudios gay y lesbiana y el estudio de la identidad en sociedades coloniales y poscoloniales— han desvelado dificultades en torno al concepto que pa recen similares estructuralmente. Tanto si, con Louis Althusser, decimos que somos «culturalmente interpelados» o salu dados como sujetos, convertidos en sujeto cuando se dirigen a nosotros en tanto que ocupantes de una cierta posición o rol, como cuando acentuamos, con el psicoanálisis, la función de un «estadio de espejo» en el que el sujeto adquiere identidad al reconocerse incompletamente a sí mismo en una imagen; tanto si definimos las identidades a la manera de Stuart Hall, en tanto que «nombres que damos a las diferentes maneras en que nos ubicamos en las narraciones del pasado y somos ubicados en ellas», como si resaltamos, tal como se hace en los estudios de la subjetividad colonial y poscolonial, que el sujeto se construye dividido por el choque de discursos y exigencias contradictorias o, por último, si concebimos la identidad hete rosexual, con Judith Butler, como basada en la represión de la posibilidad del deseo homoerótico, al final nos encontramos con algo parecido a un mecanismo recurrente. El proceso de formación de la identidad no sólo privilegia unas diferencias y descarta otras, sino que toma una diferencia o división interna al grupo y la proyecta como una diferencia entre individuos o grupos. «Ser un hombre», como solemos decir, es negar cual quier «afeminación» o debilidad y proyectarlo como una di ferencia entre hombres y mujeres. Una diferencia interior se niega y se proyecta como una diferencia entre elementos opues tos. Estudios de diferentes ámbitos parecen converger en esta investigación de las maneras en que se produce el sujeto me diante postulados injustificados pero inevitables de unidad e identidad, que pueden tener una función estratégica de im plantación de autoridad e igualmente crear huecos entre la identidad del papel atribuido a los individuos y los diversos acontecimientos y valores de sus vidas. Posiblemente ha colaborado en la confusión una afirma ción en torno a la cual se estructura con frecuencia este deba te: que las divisiones internas de la concepción del sujeto, de alguna manera, impiden la posibilidad de la «agencia», esto es, de la actuación responsable. Podría responderse, sencilla mente, que los que exigen un mayor acento en la actuación responsable desean teorías que les permitan decir que las ac ciones cambiarán el mundo y están frustrados porque esto probablemente no sea así. ¿Acaso no vivimos en un mundo en donde nuestros actos tienen más posibilidades de tener consecuencias imprevistas que previstas? Pero existen además dos respuestas complejas. En primer lugar, en palabras de Ju dith Buder, «la reconceptualización de la identidad como un efecto, esto es, como producida o generada, abre nuevas posibi lidades de "agencia" que son insidiosamente negadas por las posturas que conciben las categorías de identidad como fun dacionales y fijas». Al referirse al género sexual como un rea lizativo obligatorio, Buder sitúa la agencia en las variaciones de la acción, las posibilidades de variación dentro de la repe tición, que acarrean significado y crean la identidad. En se gundo lugar, las concepciones tradicionales del sujeto, en rea lidad, colaboran en la limitación de la actuación responsable. Si por sujeto se entiende el «sujeto consciente», entonces po demos afirmarnos inocentes, negar nuestra responsabil

«Towards a Feminist Poetics», en Women Writing and Writing ahout Women, Mary Jacobus, ed., Lon dres, Croom Helm, 1979, p. 25. Falacia intencional W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley, «The Intentional Fallacy», en Wimsatt, The Verbal Icon: Studies in the Meaning ofPoetry, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, p. 18. Toni Morrison, Playing in the Dark: Whiteness and the Ame rican Literary Imagination, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992. Edward Said, «Jane Austen and Empire», en Culture andlmperialism, Nueva York, Knopf, 1993, pp. 80-97 (hay trad. cast.: «Jane Austen y el imperio», Cultura e imperialismo, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 141-165). Véase también Edward Said, Orientalism, Random House, 1979 (hay trad. cast.: Orientalismo, Ediciones Libertarias-Prodhufi). Flermenéutica de la sospecha Hans-Georg Gadamer, «The Hermeneudcs of Suspicion», en Gary Shapiro y Alan Sica, eds., Hermeneutics: Questions and Prospects, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984, pp. 54-65. C apítu lo 5 Jacques Derrida, «La mythologie blanche», Marges de la philosophie, París, Minuit, 1972 (hay trad. cast.: «La mitolo gía blanca. La metáfora en el texto filosófico», Márgenes de la filosofía, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 247-311). Figuras retóricas Jonathan Culler, «The Turns of Metaphor», en The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 188-209. George Lakoff y Mark Johnson, Metaphors We Live By, Chica go, University of Chicago Press, 1980 (hay trad. cast.: Metá foras de la vida cotidiana, Madrid, Cátedra, 1989). Román Jakobson, «Two Aspects of Language...», Language in Literature, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univer sity Press, 1987, pp. 95-114. «Cuatro tropos mayores» Hayden White, Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criti cism, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 5-6, 58-75. Finge estar hablando Northrop Frye, The Anatomy o f Criticism: Four Essays, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 249* (hay trad. cast.: Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 328). Imitaciones ficcionales Barbara H. Smith, On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature, Chicago, University of Chi cago Press, 1978, p. 30 (hay trad. cast.: A l margen del dis curso, Madrid, Visor, 1993). Northrop Frye, The Anatomy of Criticism, pp. 271-272, 275, 280* (hay trad. cast.: Anatomía de la crítica, Caracas, Mon te Ávila, 1977, pp. 358-359, 364, 371). Pound La traducción española es de Jesús Munárriz y Jenaro Talens, en Pound, Personae (los poemas breves), Madrid, Hiperión, 2000, p. 223. C apítu lo 6 Frank Kermode, The Sense o f an Ending, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 45* (hay trad. cast.: El sentido de un final, Barcelona, Gedisa, 1983). Aristóteles, Poética, caps. 6-11. Mijail Bajtin, The Dialogic Imagination: Four Essays, Austin, University of Texas Press, 1981 (selección de cuatro ar tículos de Voprosy literatury i estetiki, Moscú, 1975). Hay dos trads. esp.: Problemas literarios y estéticos, La Habana, Arte y Literatura, 1986, y Estética y teoría de la novela, Madrid, Taurus, 1989. Mieke Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, 2 " ed. rev., Toronto, University of Toronto Press, 1997, pp. 142-166 (hay trad. cast.: Teoría de la narrativa: introducción a la narratología, Madrid, Cátedra, 1987). Gérard Genette, Narrative Discourse: An Essay in Method, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1980, pp. 189211 . Pseudoiteración Genette, op. cit., pp. 121-127. E. M. Forster, Aspects of the Novel, Nueva York, Harcourt, 1927, p. 64 (hay trad. cast.: Aspectos de la novela, Madrid, Debate, 19954, p. 69).* Paul de Man, The Resistance to Theory, Minneapolis, Univer sity of Minnesota Press, 1986, p. 11 (hay trad. cast.: La resistencia a la teoría, Madrid, Visor, 1990, p. 23). C apitu lo 7 J. L. Austin, How to Do Things with Words, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1975, pp. 5, 6, 14, 54-70, 9, 22* (hay trad. cast.: Cómo hacer cosas con pala bras, Barcelona, Paidós, 1982, pp. 45-46, 47, 55-56, 95114,50,63-64). Críticos literarios Sandy Petrey, Speech Acts and Literary Theory, Nueva York, Routledge, 1990. Jacques Derrida, «Signature événement contexte», en Marges de laphilosophie, París, Minuit, 1972 (hay trad. cast.: «Fir ma, acontecimiento, contexto», Márgenes de la filosofía, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 347-372; cita en p. 368).* Jacques Derrida, Actes ofLiterature, Derek Attridge, ed., Nue va York, Routledge, 1992, p. 55. Declaración de independencia de los Estados Unidos Jacques Derrida, «Declarations of Independence», New PoliticalScience, 15, verano de 1986, pp. 7-15. Aporta Paul de Man, Allegories ofReading, New Haven, Yale Uni versity Press, 1979, p. 131 (hay trad. cast.: Alegorías de la lectura, Barcelona, Lumen, 1990, pp. 155-156). Judith Buder, Gender Trouble: Feminism and the Subversión ofIdentity, Nueva York, Routledge, 1990, pp. 136-141. Judith Butler, Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex», Nueva York, Routledge, 1993, pp. 7, 2, 231-232, 226. C apítu lo 8 Michel Foucault, L'archéologie du savoir, París, Gallimard, 1970, p. 22* (hay trad. cast.: La arqueología del saber, México, Siglo XXI). Queer theory Judith Buder, Bodies that Matter: On the Discursíve Limits of «Sex», Nueva York, Routledge, 1993, pp. 235-240. Nancy Armstrong, Desire and Domestic Fiction, Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 9. Freud Jean Laplanche y J. B. Pontalis, The Language o f PsychoAnalysis, Nueva York, Norton, 1973, pp. 205-208. Jacques Lacan, «Le stade du miroir», en Écrits, París, Seuil, 1966 (hay trad. cast.: «El estadio del espejo como formador de la función del yo...», en Escritos, vol. 1, México, Si glo XXI, 198410, pp. 86-93). Mikkel Borch-Jakobsen, The Freudian Subject, Stanford, Ca lifornia, Stanford University Press, 1988, p. 47. René Girard, Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965. Eve K. Sedgwick, Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire, Nueva York, Columbia University Press, 1985. Necesidades de la política de emancipación Jacqueline Rose, Sexuality in the Field of Vision, Londres, Verso, 1986, p. 103. Michel Foucault, Histoire de la sexualité. 1. La volante de sa voir, París, Gallimard, 1976 (hay trad. cast.: Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber, México, 1977, p. 124).* Stuart Hall, «Cultural Identity and Cinematic Representation», Framework, 36, 1987, p. 70. La diferencia interior Barbara Johnson: «The Critical Difference: BartheS/BalZac», en The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 4. Judith Butler, Gender Trouble: Feminism and the Subversión of Identity, Nueva York, Routledge, 1990, p. 147. Kwame Anthony Appiah, «Tolerable Falsehoods: Agency and the Interests of Theory», en Jonathan Arac y Barbara John son, eds., The Consequences of Theory, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 74, 83. Subalterno Gayatri Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds., Marxism and the Interpretation of Culture, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313. A p é n d ic e Jacques Derrida, «Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences», en R. Macksey y E. Donato, eds., The Languages of Criticism and the Sciences ofMan, Balti more, Johns Hopkins University Press, 1970, pp. 247-265 (hay trad. cast.: «Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas», en Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre, Barcelona, Barral, 1972, pp. 269-287). Barbara Johnson, The Critical Difference: Essays in the Con temporary Rhetoric ofReading, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 5. Elaine Showalter, «Towards a Feminist Poetics», en Mary Jacobus, ed., Women Writing and Writing about Women, Londres, Croom Helm, 1979, p. 25. Jacqueline Rose, Sexuality in the Field o f Vision, Londres, Verso, 1986. Mary Jacobus, Reading Woman: Essays in Feminist Criticism, Nueva York, Columbia University Press, 1986. Kaja Silverman, Threshold of the Visible World, Nueva York, Routledge, 1996. Antony Easthope, British Post-structuralism since 1968, Nue va York, Routledge, 1988, p. XIV. Raymond Williams, Writing in Society, Londres, Verso, 1984, p. 210. C apítu lo 1 Jonathan Culler, On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism (Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1982) comienza con una discusión sobre la teoría en general. [Hay trad. cast.: Sobre la deconstrucción. Teoría y crí tica después del estructuralismo, Madrid, Cátedra, 1984.] Ri chard Harland, Superstructuralism: The Philosophy of Struc turalism and Post-Structuralism (Londres, Methuen, 1987) es un repaso introductorio extenso y enérgico. Para Foucault, véanse los libros de Paul Rabinow, ed., The Foucault Reader (Nueva York, Pantheon, 1984) y Lois McNay, Foucault: A Critical Introduction (Nueva York, Continuum, 1994). Para Derrida, véase Culler, On Deconstruction, op. cit., pp. 85-179 [Sobre la deconstrucción, op. cit., pp. 79-158], y Geoffrey Bennington, Jacques Derrida (Chicago, University of Chicago Press, 1993) [hay trad. cast.: Jacques Derrida, Madrid, Cáte dra, 1994]. C a pítu lo 2 Se encontrará gran variedad de afirmaciones representativas en Paul Hernadi, ed., 'What is Literature (Bloomington, India na University Press, 1978). Mary Louise Pratt, Toivard a Speech Act Theory ofLiterary Discourse (Bloomington, India na University Press, 1977) se opone a la concepción de la lite ratura como un tipo especial de lenguaje. Barbara H. Sinith, On the Margins of Discourse: On the Relation o f Language to Literature (Chicago, University of Chicago Press, 1978) trata las obras literarias como imitaciones ficticias de actos de habla «reales». [Hay trad. cast.: Al margen del discurso, Ma drid, Visor, 1993]. Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction (Oxford, Blackwell, 1983, pp. 1-53), sobre la idea de la literatura en general y los estudios literarios en la Gran Bre taña del siglo XIX. [Hay trad. cast.: Una introducción a la teoría literaria, México, F.C.E., 1988, pp. 1-72], Antony Easthope, Literary into Cultural Studies (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1991, pp. 1-61) ofrece un repaso útil a las con cepciones tradicionales de la literatura. Véase también la en trevista a Jacques Derrida, «This Strange Institution Called Literature», en Acts of Literature (Derek Attridge, ed., Nue va York, Routledge, 1992, pp. 33-75). C a pítu lo 3 «Forum: Thirty-Two Letters on the Relation between Cultu ral Studies and the Literary» (PMLA, 112:2, marzo de 1997, pp. 257-286) muestra un espectro vivido de las perspectivas actuales. Antony Easthope, Literary into Cultural Studies (Londres, Roudedge & Kegan Paul, 1991) repasa los desa rrollos británicos. Tony Bennett et al., eds., Culture, Ideology, and Social Process: A Reader (Londres, Batsford & Open Uni versity Press, 1987) es una antología de ensayos británicos clá sicos para el curso de cultura popular de la Universidad Abierta. John Fiske, Understanding Popular Culture (Boston, Unwin, 1989) resulta una introducción accesible. Para dos antologías recientes, véanse Simón During, ed., The Cultural Studies Reader (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1993) y Mieke Bal, ed., The Practice of Cultural Analysis (Stanford, California, Stanford University Press, 1999). loan Davies, Cultural Studies and Beyond: Fragments ofEmpire (Londres, Routledge, 1995) es una acertada historia reciente. CANON LI TERARIO: Robert von Hallberg, ed., Canons (Chicago, Univer sity of Chicago Press, 1984). C a pítu lo 4 Para una introducción al pensamiento y la influencia de Saussure, véase Jonathan Culler, Saussure (Londres, Fontana, 1976; ed. rev., Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1986). M. A. K. Halliday, Explorations in the Functions of Language (Londres, Amold, 1973), recoge ensayos relevantes para los estudios literarios. [Hay trad. cast.: Exploraciones sobre las funciones del lenguaje, Barcelona, Editorial Médica y Técnica, 1982]. Roger Fowler, Linguistic Criticism (Oxford, Oxford University Press, 1996), es una valiosa introducción al lenguaje y las dimensiones lingüísticas de la literatura. William Ray, Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstrúction (Oxford, Blackwell, 1984) desarrolla una narración con vincente sobre los enfoques del significado literario en dife rentes escuelas críticas. Nigel Fabb et al., eds., The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature (Nueva York, Methuen, 1987) es una recopilación de ensayos enérgicos. [Hay trad. cast.: La lingüística de la escritura: de bate entre lengua y literatura, Madrid, Visor, 1989]. POÉTICA: Jonathan Culler, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguis tics, and the Study of Literature, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975 [hay trad. cast.: La poética estructuralista, Barce lona, Anagrama, 1979]; Roland Barthes, S/Z (París, Seuil, 1970), análisis de un relato de Balzac que alterna poética y hermenéutica. [Hay trad. cast.: S/Z, Madrid, Siglo XXI, 1980]. HERMENÉUTICA: Donald Marshall, «Literary Interprc tation», en Joseph Gibaldi, ed., Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures (Nueva York, M IA , 1992 p p . 159-182). C r í t i c a d e l a r e s p u e s t a d e l l e c t o i c |¡me Tompkins, ed., Reader-Response Criticism: From Formalista to Post-Structuralism (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980). C a pítu lo 5 RETÓRICA: Renato Barilli, Retorica (Milán, Isedi, 1979), es un repaso histórico a cuestiones clave. [Hay trad. inglesa, Rhetoric, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989]. GÉNE ROS LITERARIOS: Paul Hernadi, Beyond Genre: New Directions in Literary Classification (Ithaca, Nueva York, Cornell Univer sity Press, 1972) [hay trad. cast.: Teoría de los géneros literarios, Barcelona, Bosch, 1978]. A p ÓSTROFE: Jonathan Culler, «Apostrophe», en The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Decons truction (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 135154). POÉTICA: Jonathan Culler, «Poetics of the Lyric», en Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (Londres, Roudedge & Kegan Paul, 1975, pp. 161188) [hay trad. cast.: La poética estructuralista, Barcelona, Ana grama, 1979], POESÍA: Se encontrará una antología de ensayos relacionados con cuestiones teóricas en Chaviva Hosek y Pa tricia Parker, eds., Lyric Poetry: Beyond New Criticism (Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1985). Véase también Jacques Derrida, «What is Poetry?» («Che cos'é la poesia?»), en Peggy Kamuf, ed., A Derrida Reader: Between the Blinds (Nueva York, Columbia University Press, 1991, pp. 221-246). C a pítu lo 6 Hay dos libros excelentes y sistemáticos sobre narratología: Susan Lanser, The Narrative Act: Point o f View in Fiction (Princeton, Princeton University Press, 1981) y Mieke Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, 2.a ed. rev. (Toronto, University of Toronto Press, 1997) [hay trad. cast.: Teoría de la narrativa: introducción a la narratología, Madrid, Cátedra, 1987]. Véase igualmente Wallace Martin, Recent Theoríes of Narrative (Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1986); Shlomith Rimmon-Kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics (Londres, Methuen, 1983); Jonathan Culler, «Story and Discourse in the Analysis of Narrative», en The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 169187), y Jonathan Culler, «Poetics of the Novel», en Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 189-238) [hay trad. cast.: La poética estructuralista, Barcelona, Anagra ma, 1979]. D ESEO : Peter Brooks, Psychoanalysis and Storytelling (Oxford, Blackwell, 1994); Teresa de Lauretis, «Desire in Narrative», Alice Doesn't (Bloomington, Indiana Univer sity Press, 1984, pp. 103-157) [hay trad. cast.: Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine, Madrid, Cátedra, 1992]. A c t u a r COMO POLICÍAS: D . A . Miller, The Novel and the Pólice (Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1988). C apítu lo 7 Jacques Derrida, Limited Inc. (Evanston, Illinois, Northwes tern University Press, 1988) incluye «Signature, Event, Context» y otros planteamientos de lo realizativo. Barbara John son, «Poetry and Performative Language», en The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980) es una dis cusión breve pero eficiente. Shoshana Felman, The Literary Speech Act (Ithaca, Nueva York, Comell University Press, 1983), sobre Austin y Lacan. C apítu lo 8 Charles Taylor, Sources of the Self: The Making ofthe Modern Identity (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989), es un extenso repaso general. Kaja Silverman, The Suhject o f Semiotics (Oxford, Oxford University Press, 1983) sintetiza la postura psicoanalítica y semiótica sobre la formación del sujeto, con ejemplos literarios y cinematográ fic o s. ESENCIALISMO: Diana F u s s , Identification Papers (Nueva York, Routledge, 1994). TEORÍA POSCOLONIAL: Homi Bhabha, The Location of Culture (Nueva York, Routledge, 1994) y Ania Loomba, Colonialism/Postcolonialism (Nueva York, Routled ge, 1998). A p é n d ic e Para la historia institucional de la crítica, Jonathan Culler, «Literary Criticism and the American University», en Framing the Sign: Criticism and its Institutions (Oxford, Blackwell, 1988, pp. 3-40); Gerald Graff, Professing Literature: An Institutional History (Chicago, University of Chicago Press, 1987); Chris Baldick, Criticism and Literary Theory, 1890 to the Present (Londres, Longman, 1996). Sobre las escuelas teóricas, véase Terry Eagleton, Literary Theory: An lntroduction (Oxford, Blackwell, 1983), una intro ducción tendenciosa pero combativa de todas las «escuelas» excepto del marxismo, que Eagleton abraza. [Hay trad. cast.: Una introducción a la teoría literaria, México, F.C.E., 1988.] Antony Easthope, British Post-Structuralism since 1968 (Nue va York, Roudedge, 1988), una explicación inteligente de las peripecias de la «teoría» en Gran Bretaña; Peter Barry, Beginning Theory: An lntroduction to Literary and Cultural Theory (Manchester, Manchester University Press, 1995) es un útil manual organizado por «escuelas», y Raman Selden, ed., The Cambridge History of Literary Criticism, vol. VII, From Formalism to Poststructuralism (Cambridge, Cambridge University Press, 1995) cubre los grandes movimientos. Richard Harland, Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and PostStructuralism (Londres, Methuen, 1987) es una introducción detallada y vivaz; Keith Green y Jill LeBihan, Critical Theory and Practice: A Coursebook (Londres, Roudedge & Kegan Paul, 1996) fusionan inteligentemente el repaso por escuelas con el enfoque por «temas». ADDENDUM: TEORÍA LITERARIA EN ESPAÑOL La teoría literaria cuenta ya con cierto desarrollo en español. Para un repaso crítico a las corrientes de teoría literaria hasta el primer postestructuralismo y la deconstrucción, véase José María Pozuelo Yvancos, Teoría del lenguaje literario (Madrid, Cátedra, 1987). Sobre los diversos géneros literarios pueden consultarse los libros de Antonio García Berrio y Javier Huer ta Calvo, Los géneros literarios: sistema e historia (Cátedra, 1992), Rafael Núñez Ramos, La poesía (Madrid, Síntesis, 1993) y M.a del Carmen Bobes Naves, La novela (Síntesis, 1993), además de la antología de Enric Sulla, Teoría de la novela, Bar celona, Crítica, 1997. Para la retórica, el manual de Tomás Albaladejo, Retórica (Síntesis, 1989). Además, la editorial madrileña Arco está publicando una serie de útiles antologías sobre temas y corrientes de teoría li teraria, como por ejemplo Miguel Ángel Garrido, ed., Teoría de los géneros literarios, 1988; Antonio Garrido Domínguez, ed., Teorías de la ficción literaria, 1997; Enric Sulla, ed., El canon literario, 1998; José Domínguez Caparros, ed., Herme néutica, 1997; José Antonio Mayoral, ed., Estética de la recep ción, 1987 (véase igualmente el ensayo de Luis Gómez Acón ta, E l lector y la obra: teoría de la recepción literaria, Madrid, Gredos, 1989); José Antonio Mayoral, ed., Pragmática de l,i comunicación literaria, 1987; Manuel Asensi, ed., Tcuriii lii< raria y deconstrucción, 1990; Antonio Penedoy I"" tón, eds., Nuevo historicismo, 1998; Neus C i i i I h m h II M.uin Ángeles Torras et al., Feminismos literarios, I N t l f l l lll I I h h l l l i h 'I ÍN D IC E D E TEM A S Y A U TO R ES acontecimiento literario 43, 92, 96, 103-111, 118, 128-129 acto de habla 39, 94, 96, 115-119, 121-123, 127-129 adhesivos 47-48 «agencia» 60, 127, 141-143 Althusser, Louis 60, 140, 148, 154 Anderson, Benedict 50 aporía 122, 134 apostrofe 88, 95-96 Appiah, Anthony 142-143 Argensola, L. L. de 47n. argumento, véase trama Aristóteles 87-88, 103, 111 Armstrong, Nancy 137 Austen, Jane 50, 85, 107 Austin ,J . L. 115-122, 127-129 autor, relación con el texto 43, 8286, 93-94 autorreflexividad 46-48 Bajtin, Mijail 107 Bal, Mieke 108 Barthes, Roland 58-59, 148, 149 Baroja, Pío 42 Beardsley, Monroe 83 Bécquer, G. A. 88-89 Belsey, Catherine 155 Blake, William 94 Borch-Jakobsen, Mikkel 138 Bronté, Charlotte 31 Brooks, Cleanth 146 Burns, Robert 31 Butler, Judith 124-129, 141-142, 157 canciones infantiles 97-98 canon literario 62-65, 153 Carroll, Lewis 54-55 Chomsky, Noam 77 cinematografía: teoría cinematográfica 80, 154 mirada cinematográfica 80 cióse reading 65-67, 70,147 competencia: c. lingüística 77,102 c. literaria 78, 79 c. narrativa 102, 103 constatativo, véase enunciado contexto 34-36, 39, 44-45, 63-64, 72-73, 82-86, 93, 98-99, 144 convenciones 37-40, 58-59, 73-80, 87, 90-91, 117-119, 125, 129, 149, 150 correlato objetivo 100 cultural studies, véase estudios cul turales Declaración de Independencia de los EE.UU. 120-121 deconstrucción 81, 121-123, 145, 150-152, 157 deícticos 43 Derrida, Jacques 20-25, 88-89, 119 121, 154 sobre la deconstrucción 150-152 deseo 19, 25, 60-62, 95, 103, 1 I I 113, 132, 137-138, 141 145 Diego, Gerardo 88 Dollimore, Jonathan 155 Dostoievski 54, 68 Eagleton, Terry 52 Easthope, Antony 154 Edipo, complejo de 81,137 Eichenbaum, Boris 146 ejemplaridad 49-50, 134-136 Eliot, George 65 Eliot, T. S. 100 Empson, William 146 enunciados constatativos y realizati vos 115-129 enunciado oído por casualidad 93 épica 90-92 epistemofilia 111 escritura 13-15, 16, 20-26, 32, 4951,54, 90, 150,155-157 escuelas de crítica 7,81-82,145-157 esencialismo 139 espejo, estadio del 27, 138, 140 estructuralismo 58, 148-150 estudios culturales 57-70, 115, 124, 140, 148-149,154 estudios literarios 11,13,57-70,7778, 80, 115, 124, 131, 133, 146, 148, 153, 154 falacia intencional 83 feminista, teoría 80, 81, 106, 124129, 132, 140,145, 150,152-153, 157 fenomenología 147 ficción 24,43-45,50,53,93-94,102, 113,129 Flaubert, Gustave (Madame Bovary) 47, 133 focalización 108-111, 112 formalismo ruso 99, 146 Forster, E. M. 112 Foucault, Michel 15-20, 24-25, 27, 132,136-137,140,148,149,154, 155' Franklin, Aretha 25-26,124-125,134 Freud, Sigmund 29-30,137,153 Frost, Robert 34, 48, 71-73, 92-94, 121-122 Frye, Northrop 96-98 función poética 42 García Lorca, Federico 43, 93 gay y lesbiana, estudios 19, 81, 124, 140, 152, 157 género sexual 14n., 19,124-126,132, 133,140-142,145 Genette, Gérard 108-109,110n., 148 géneros literarios 40, 63-64, 78, 9092,96-97, 119 ginocrítica 152 Girard, René 138 Gramsci, Antonio 66n. Greenblatt, Stephen 155 habla 20-22, 38, 76-77 Hall, Stuart 140 hegemonía 66, 156 hermenéutica 77-79, 81-82, 85-86, 153 Hernández, Miguel 40-41, 93, 97 historias, véase narración, trama histórico, explicación histórica 30, 101-102 Hoggart, Richard 59 homosexual, invención dell7,124,126 horizonte de expectativas 80, 148 Husserl, Edmund 147 identificación 51-53, 113, 131-143 identidad 7, 16-17, 19, 25-26, 58, 61, 6 9 ,73 ,9 5 ,1 12 ,1 1 5 ,1 2 4 ,1 2 7 , 131-143, 152,153, 156-157 ideología 52, 76, 135, 154,155 Imperio Británico 49-52 interpelación 60, 126 interpretación 21,24, 36,43-45, 61, 65-67, 70-86, 98-100, 148,153 intertextualidad 46-48, 62, 99 ironía 90, 146 Iser, Wolfgang 147 Jacobus, Mary 153 Jakobson, Román 42,89-90,146,148 James, Henry 108, llOn. Jauss, Hans Robert 148 Johnson, Barbara 152 Jonson, Ben 44, 63 Joyce, James 54, 117 Kant, Immanuel 45-46 Kermode, Frank 102 La Rochefoucauld 117 Lacan, Jacques 27, 138, 148, 149, 153,154 La Regenta 134-135 lectura atenta, véase «cióse reading» lenguaje: 1. en primer plano 40-41, 42, 97, 146 naturaleza del 1. 73-75, 119-123 1. y pensamiento 75-76 Lévi-Strauss, Claude 148 lingüística 26, 41-43 , 73-79, 102, 117-118, 121-123,131-132, 148 literariedad 29-31, 40-41, 42, 48, 55,146 literatura 29-55, 71-113, 117-119, 133-136 atención despertada por 34-36, 3 9 -4 3 ,4 8 ,52 ,71 ,76 ,9 7 -98 función ética 51-54, 133-137 1. como acto de habla 117-119, 127-129 1. y universalidad 49-51, 61, 65, 134-135 lírica 87-100, 101 lucha profesional 58-59 malas hierbas 33-34 Man, Paul de 113 «maricón» 124, 127 marxismo 59-60, 81, 132, 140, 148, 150,153, 154 materialismo cultural 155 metáfora 30, 46-47, 88-90 metonimia 90, 122 Mili, John Stuart 93 Miller, J. Hillis 147 Milton 54 minoría: discurso de las minorías 156-157 literaturas minoritarias 61,63-65, 156-157 individuo moderno 137 Moliner, María 20-21 Montrose, Louis 155 Morrison, Toni 85 narratario 106 narración: lógica de la n. 30, 102 teoría de la n. 100, 101-113 narratología 100, 101-113 narradores 43-44,50,53,91,93,101, 104-110 natural, crítica de lo 15-18, 24, 26, 58-59, 74-76, 124-125, 134,140 New Criticism, nueva crítica 65, 81, 99,146-147 novela 19, 27, 29, 39, 41-47, 50-53, 79-78, 85, 90-92, 100, 101-113, 117, 128, 133-138, 146 n. como policía 112 nuevo historicismo 81, 145, 155 objeto estético 45-46,51 Odisea 133 onomatopeya 74 personificación 88, 95-96 Peirce, Charles Sanders 149 «Pin Pineja» 97-98 Platón 53, 87 poema, idea de 34-36, 46-47, 90-92 poesía 87-100, 101 Poética 77-79, 82, 86-100, 102, 149 políticamente correcto 64 poscolonial: teoría p. 81,85,140-143,145,155156 postestructuralismo 24, 99,149-154 Poulet, Georges 147 Pound, Ezra 99-100 poder/saber 18-19 principio de cooperación hiperprotegido 37-39, 79 pseudoiteración 109 psicoanálisis 81, 132, 137-140, 145, 148,150, 152-154 punto de vista 104, 106, 108-111 publicidad 34, 42 Queer theory 124-127,132,145,157 Quine, W. Ó. 35-36 Ransom,John Crowe 146 realizativo, véase enunciado recepción, estética de la 79-80, 148 referencia 43-45 responsabilidad, véase «agencia» respuesta del lector, crítica de la 7980, 147 retórica, figuras retóricas 30,32,87100, 113, 122 Richards, I. A. 146 Richardson, Samuel 106 rima 33, 34, 40-41, 97-98 ritmo 40-41,71 -72,92,97-98,103,111 Robbe-Griílet, Alain 106 Rorty, Richard 13 Rose, Jacqueline 153 Rousseau, Jean-Jacques 20-25 Rushdie, Salman 53 Sade, Marqués de 53 Said, Edward 85, 156 Sapir-Whorf, hipótesis de 75 Saussure, Ferdinand de 73-75, 7677,148, 149 Screen (revista) 154 Sedgwick, Eve K. 138, 157 semiótica 149 sentido común, crítica del 7, 14-15, 20 ,2 3 ,2 6 , 75 sexo 15-19, 25-27, 65, 75, 81, 124127, 133, 136, 145, 157 Shakespeare, William: Hamlet 44-45, 49-50, 80-82, 134135 soneto 46-47, 118-119 Shelley, Percy Bysshe 94-96 Shklovski, Victor 146 Showalter, Elaine 80, 152 significado 14-15,21-24,36,39,4748, 54-55, 59, 61, 67, 71-86, 8890, 92, 96-100, 103, 113, 115, 117-119, 124-127, 140-142, 144, 148-149, 150-152, 155 signos 20-24, 73-75,149 síntoma, interpretación sintomática 65-67,70, 86 Silverman, Kaja 153 Sinfield, Alan 155 Spivak, Gayatri 27 Staél, Madame de 32-33 Stallybrass, Peter 155 Stowe, H. B. 53 sujeto 26-27,49-53, 57, 60, 92,122, 124-129,131-143, 150, 153-157 sujeto, posición del 60-61,131,140143 sublime 95 suplemento 20-25 sinécdoque 90 teatro 90-92 teleseries policíacas 66-67 teoría: naturaleza de la teoría 7, 11-28, 57-58, 144 como apelativo abreviado 13 textos expositivos narrativos 38, 111 trabalenguas 42 trama 30, 78, 102-105,107, 133 transferencia 153 tropos 88-90 cuatro t. mayores 90 Twain, Mark 65, 69 White, Hayden 90 Whorf, Benjamín Lee 75 Williams, Raymond 59, 155 Wimsatt, W. K. 83, 146 Wordsworth, William 63, 89 Universidad Abierta 66 yo 20-21, 26, 131-144 Verlaine, Paul 76 ÍN D IC E P r e fa c io ..... A grad ecim ien to s..... 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. ¿Qué es la teoría?..... ¿Qué es la literatura, y qué importa lo que sea? . La literatura y los estudios culturales . . . . Lenguaje, significado e interpretación . . . . Retórica, poética y p o e s ía ..... La n a r r a c ió n .....101 El lenguaje re a liz a tiv o ..... 115 Identidad, identificación y s u j e t o ..... 131 7 9 11 29 57 71 87 Apéndice: Escuelas y movimientosteóricos . . . . 145 Notas b ib lio g rá fic a s..... 159 Lecturas com plem entarias.....171 Addendum: Teoría literaria en e s p a ñ o l .....177 índice de temas y a u t o r e s 179

- ovo de marreco
- https://uciesse.it/uploads/file/23824657601.pdf
- mouvement et interaction 4ème exercice corrigé pdf
- garotas de programa araras
- jugosu
- cascata de parede
- http://fmmvn.net/userfiles/files/kizexebijo.pdf
- https://www.mitsuboshi-lesson.jp/uploads/files/651d9674-5866-41da-9d74-b7da87e05add.pdf
- https://investmentskillsgroup.com/images/userfiles/file/18597258656.pdf
- basumo
- https://sabochemical.com/userfiles/files/f680e125-d3b5-443f-a7ad-fb288e7cc46f.pdf
- zawurita
- tizedo
- http://wixoon.hu/upload/file/82762897079.pdf
- zaci
- https://www.studioquiriconi.it/admin/kcfinder/upload/files/18808719564.pdf
- http://hiringcare.com/uploads/ckeditor/silversilk/files/furigavowa_gobiwe.pdf
- careme orthodoxe 2025
- tudakude
- https://bcptravel.com/scgtest/team-explore/uploads/files/27904699030.pdf