

LENGUA · LINGÜÍSTICA · COMUNICACION

Literatura/Sociedad

Carlos Altamirano y
Beatriz Sarlo

A large, stylized logo consisting of the letters 'E' and 'U' in a bold, red, hand-painted or stamped font. The 'E' is on the left and the 'U' is on the right, with the 'U' partially overlapping the bottom of the 'E'. The letters have a grainy, textured appearance.

EDICIAL

CARLOS ALTAMIRANO
Y BEATRIZ SARLO

LITERATURA/
SOCIEDAD

EDICIAL S. A.

Edición impresa

© LIBRERIA EDICIAL S.A.

Rivadavia 739, Buenos Aires

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN del presente volumen 950-006-002-7

Segunda edición

Edición digital

Construcción y diseño al cuidado de **Libronauta**

©2001, by Edicial, Buenos Aires, Argentina

Queda hecho el depósito de ley 11.723

I.S.B.N. 950-506-347-4

I.D.F. 000-000-000-0

Reservados todos los derechos.

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización por escrito de Edicial y Libronauta Argentina S.A., la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

ÍNDICE

Introducción

PRIMERA PARTE:

EL TEXTO LITERARIO

I. Del texto y lo social

 Función y principio constructivo

 El sistema literario

 La función estética

 La norma literaria

II. Del texto y la ideología

 El primer. Bachtin:

 la literatura como práctica social

 El ideologema

 La evaluación social

 El “segundo” Bachtin:

 Teoría del discurso narrativo

 Lotman: la cultura como texto

 La lectura kristeviana de Bachtin

 Sociocrítica de las tres ilusiones

La ilusión referencial.
La ilusión del texto homogéneo
La ilusión del Sujeto
Crítica de la sociocrítica

SEGUNDA PARTE:
SUJETOS E INSTITUCIONES

III. Del autor

La función autor
Hacia una sociología del escritor
Sartre: biografía y Proyecto
Pierre Bourdieu: llabitus y proyecto creador

IV. Del campo intelectual
y las instituciones literarias

La literatura como saber académico
Las redes de la crítica
Revistas y formaciones

V. Del lector

El público literario
El lector en el texto
Las teorías de la recepción:
apología del lector

- VI. De la historia literaria
en la perspectiva sociológica
- Diacronía y sistema
 - Los géneros
 - Las convenciones y el sistema social
 - Historia de lecturas
 - Historia de prácticas

APÉNDICES

- Apéndice I: Las estéticas sociológicas
- Lukács: La búsqueda de la «Totalidad»
 - Adorno: La estoica de la negatividad
 - Goldmann: «Visión del mundo» y clases sociales
 - Galvano Bella Volpe: La clave semántica del discurso poético
- Apéndice II: Una vida ejemplar: la estrategia
de *Recuerdos de Provincia*
- Apéndice III: Indagación de la ideología en la poesía:
Los dípticos seriados de *Versos Sencillos*
- Apéndice IV: Estrutura literaria e função histórica
- Bibliografía
- Notas
- Colección Edicial Universidad

A nuestros compañeros
de *Punto de Vista*

INTRODUCCION

Literatura/ Sociedad, título deliberadamente genérico, elegido con el propósito de subrayar una de las ideas básicas de este libro: que nuestro objeto es una relación y que los términos que ella articula no son dos entidades recíprocamente externas, sino mutuamente implicadas, una relación que varía según los períodos y las culturas. El nombre, más preciso, de “sociología de la literatura” tiene el inconveniente de que consolida la imagen de una disciplina con objetos y métodos definitivos, cuando más bien se trata de un modo de hablar y de interrogar (un lenguaje, si se quiere) a la constelación de fenómenos que se reúnen bajo la categoría, nada obvia, de literatura. Lo cual significa que, desde una perspectiva sociológica, se pueden decir acerca de la literatura muchas cosas, pero no se puede decirlo todo, y que los conocimientos obtenidos darán siempre lugar a un saber particular y finito. Esta renuncia a un discurso exclusivo y excluyente que no tolera nada fuera de sí, no implica ceder a algún otro discurso el privilegio de tener contacto con la “esencia de la literatura” o de producir acerca de ella el saber absoluto (este es un mito que, históricamente, ha sido

fecundo, a veces, y enceguecedor, otras) Quiere decir, simplemente, que de la literatura se puede hablar de muchos modos y que el sociológico es sólo uno de ellos, aunque puede plantear al respecto cuestiones relevantes en todos los terrenos. De ahí que no haya materiales o áreas del proceso literario frente a los cuales la consideración sociológica resulte, de antemano, impertinente. Por lo tanto, la finitud de que hablamos tiene poco que ver con los límites que la sociología de inspiración positivista busca fijar a sus estudios sobre la literatura, según un espíritu que se muestra más preocupado por poner fuera de juego los juicios de valor que por controlar la ideología que suele llenar sus propias categorías.

Dado que hablamos de un lenguaje habría que añadir, para continuar con la metáfora, que se trata de un lenguaje inestable y que no podría ser de otro modo, ya que se ha construido y reconstruido, ampliado y renovado en contacto con disciplinas diversas, desde la filosofía a las ciencias sociales, y bajo estímulos intelectuales no siempre convergentes. De ellas ha extraído ideas y sugerencias de método, conceptos, pero también inquietudes y preguntas. Hoy no podría avanzar si se mostrara indiferente frente al desarrollo de las teorías de la comunicación o al conjunto de cuestiones que las investigaciones “formalistas” (de inspiración estilística o estructuralista) han puesto de relieve. De esa inestabilidad ha vivido hasta ahora el lenguaje de lo que suele denominarse

“sociología de la literatura”; así lo revela el conglomerado de teorías, métodos e investigaciones empíricas que se desarrollaron y se desarrollan bajo su nombre. No estamos seguros, por otra parte, de si ello revela un estadio transitorio de “inmadurez” teórica o si cierta imagen apacible de la madurez científica es algo más que una fantasía epistemológica. De cualquier modo, lo que se mantiene como núcleo problemático vivo, que siempre, a través de todas estas vicisitudes, vuelve a ser planteado, es aquella relación literatura/sociedad que señalamos al comienzo. Es esa relación, a veces aparentemente obvia, a veces intrincada, la que suscita la pertinencia de un discurso sociológico.

En este libro presentamos algunas perspectivas sobre esa relación con la idea de que, de acuerdo con ellas, es posible construir hipótesis controlables sobre aspectos significativos del proceso literario. La elección de las perspectivas y de los temas, así como su ordenamiento, tornan superflua la aclaración de que lo que exponemos es sólo una versión, quizás poco clásica de la “sociología de la literatura” y no un inventario de sus tendencias. Justamente por ello, hemos preferido desarrollar de manera expositiva, en un apéndice, algunas de sus líneas clásicas, las poéticas sociológicas. Se trata, entonces, de una versión que no aspira a ser sistemática sino, más bien, a señalar recorridos posibles, que dejan siempre cosas afuera y que se cruzan pero no necesariamente en el

mismo punto. En otros apéndices, incluimos tres ejemplos de lectura sociológica, un par de ellos a cargo de dos de los estudiosos latinoamericanos que de modo más consecuente han trabajado desde la perspectiva sociológica, Antonio Candido y Angel Rama. El orden de la exposición, que hemos dividido en dos partes (“El texto” y “Sujetos e instituciones”), es por sí mismo una opción: pensamos que la legitimidad de una mirada sociológica sobre la literatura debería demostrarse, en primer lugar, en la trama del texto. Reivindicamos, en la segunda parte, a dos expulsados por la ola crítica de los años sesenta y setenta: el autor y el lector, no como meras funciones textuales, sino también como sujetos sociales cuya actividad es esencial en el proceso literario; y, finalmente, la historia, porque pensamos, con Raymond Williams, que una perspectiva sociológica no puede afirmarse sin afirmar al mismo tiempo la perspectiva histórica.

PRIMERA PARTE

EL TEXTO LITERARIO

I

DEL TEXTO Y LO SOCIAL

El texto literario se constituye en la heterogeneidad: por un lado, la lengua, que no le impone por completo sus regulaciones y es forzada permanentemente; por otro, las ideologías, deformadas, contradichas, violentadas en su pasaje a la literatura; finalmente, las experiencias culturales, el tipo de subjetividad e intersubjetividad, las modalidades prácticas y las formas de la percepción. ¿Quién, cómo, estructura estos heterogéneos? La respuesta no es indiferente para una sociología literaria.

FUNCIÓN Y PRINCIPIO CONSTRUCTIVO

Bajo el signo de la lingüística, los formalistas rusos y, en especial, Tiniánov, definieron algunas nociones que, como la de *función*, permiten pensar las articulaciones de los materiales literarios. Desde una perspectiva sistemática, el texto no se define por sus componentes considerados aisladamente, sino como conjunto de relaciones funcionales,¹ ordenadas por una función hegemónica que, con Tiniánov, puede denominarse principio constructivo. El principio constructivo y los materiales literarios pertenecen a registros o series² diferentes. El primero es el procedimiento formal dominante, específicamente literario; los materiales, en cambio, preexisten al texto como ideologías sistemáticas (filosóficas, estéticas, religiosas, políticas), creencias, formas organizadas o difusas de la experiencia y de las prácticas culturales. El principio constructivo es la función que relaciona a estos hetero-géneos en una *construcción verbal dinámica*

Todo texto, dice Tiniánov, es excéntrico, porque su principio constructivo no coincide exactamente con sus materiales. Uno y otro se inscriben en series diferentes y la tensión es la forma típica de su vínculo funcional.³ Como regulador de la configuración de los materiales lingüísticos e ideológicos, el principio constructivo permite encarar, desde el mismo texto, aspectos de la relación entre literatura y

sociedad.⁴ La excentricidad de la función constructiva se demuestra, para Tiniánov, por el carácter también excéntrico de la literatura respecto de sus materiales sociales: ni la lengua (a la que Tiniánov juzga el material por excelencia) ni las ideologías (agregará Bachtin) son estructuras homólogas a las de los textos literarios. Por eso, la cualidad diferencial de cada obra reside en establecer, por la mediación del principio constructivo, relaciones diversas.

Dos cuentos de Cortázar, ambos de *Final de juego*, nos permitirán analizar la dinámica del principio constructivo. Se trata de “Axolotl” y “La noche boca arriba”, que parecen escritos para ilustrar este punto y, en consecuencia, debería leerse los como ejemplos demasiado adecuados⁵ El principio constructivo de ambos cuentos es una matriz de transformaciones⁶ y regula de tal modo ambos textos que el resto de las funciones se subordinan casi sin conflicto a esta función principal. En “Axolotl”, la matriz de transformaciones opera el pasaje de un sujeto del relato a otro. Se trata de la conversión de S1 en S2, en la que el sujeto gramatical pasa no sólo del singular al plural, sino que también cambia su contenido semántico. El pasaje de S1 a S2 se produce por intermedio de una modalización temporal, lexicalizada como “hubo un tiempo” y “ahora”. La transformación de sujetos (de *yo-hombre* y *ellos-axolotl* a *yo-nosotros-axolotl*) es figurada como una canibalización en

la que S1 pasa a ser objeto de S2, cuando es canibalizado, para luego incorporarse (trans-formación semántica y gramatical) a S2.

“La noche boca arriba” también tiene como principio constructivo una transformación: el relato escenifica la conversión de una modalidad espacial (una ciudad vagamente rioplatense) en otra (la Mesoamérica de la guerra florida) y de una modalidad temporal (la “actualidad”) en otra (período *propia*mente americano, precolombino) La relación entre ambas modalizaciones es una posición del sujeto (“boca arriba”) y una forma de existencia del sujeto (la “pasividad”) Ambas modalizaciones espaciales y temporales (en el hospital hoy, en la guerra precolombina antes) están articuladas por una motivación: el ensueño y el Sueño.⁷

¿Qué materiales organiza este principio constructivo común? El imaginario fantástico de los dos cuentos se muestra obviamente americano: el espacio americano, mundo exótico, proporciona una zoología fantástica (“Axolotl”) y una historia fantástica (“La noche boca arriba”) Por otra parte, lo fantástico se representa como proceso interior a una subjetividad y sólo el lector sabe de las transformaciones (los que contemplan, en ambos relatos, no están en condiciones de ver la situación y las transformaciones suceden sin verdaderos testigos) Lo fantástico también es pensado como desdoblamiento de un sujeto y en este aspecto se manifiesta una de las ambigüedades

del material: por un lado la locura como desdoblamiento, por el otro una ideología donde lo unívoco es menos verdadero y puede ser, incluso, inexacto respecto de lo real. Las transformaciones definidas por el principio constructivo pertenecen al registro de “América como espacio mágico”, un espacio donde todas las metamorfosis son posibles, lugar propiamente fantástico, escandaloso para la razón europea, donde un sujeto es otro y un lugar es otro al mismo tiempo.

Este espacio de lo fantástico americano pertenece al mundo de lo real maravilloso, lugar de la ubicuidad y de la mezcla. Desde esta ideología literaria pueden pensarse las transformaciones de los cuentos, y en especial de “Axolotl”, como mestizaje-canibalización⁸ denominada positivamente, por el discurso de lo real maravilloso, como simbiosis: “Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca”⁹ La idea de que lo simple, lo uniforme y lo unívoco, como figuras narrativas, son menos “verdaderos” que lo compuesto (barroco), heterogéneo (mestizo) y ambiguo, define una poética que es, por supuesto más inclusiva que la de lo real

maravilloso. Desde esta perspectiva más general el material ideológico de los dos cuentos se define. De todos modos, su localización americana no tiene nada de casual y la reiteración del motivo de la canibalización es quizás más significativa en “La noche boca arriba”, aunque no parezca tan explícita como en “Axolotl”. Pero el material ideológico, al entrar como significado de ambos relatos, ha virado su signo: América tiene una legalidad irracional y sanguinaria, implacable y animal, que preside la canibalización; se apodera del presente convirtiéndolo siniestramente en el mundo de los otros o en mero sueño. La metamorfosis formal es un movimiento regresivo, hacia los orígenes (“un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en el que el mundo había sido de los axolotl”)

Sería abusivo ubicar a los dos relatos en la poética de lo real maravilloso sin hacer algunas consideraciones sobre sus diferencias, perceptibles en el descentramiento del principio constructivo respecto de la ideología literaria de lo maravilloso americano, y evidente en el nivel de lengua de los cuentos. La localización del mestizaje es, en ambos, México: la guerra florida mesoamericana y el remoto origen mexicano de los axolotl, representados como rosadas bestias aztecas. Sin embargo, la serie lexical oscila entre la desregionalización y una flexión muy tenue del español rioplatense. No hay exotismo en la serie, que- está marcada por la ausencia de regionalismos,

indigenismos, bastardillas o transcripciones fonéticas. La serie está descentrada respecto del material ideológico, que a su vez aparece virado. Y también el principio constructivo está descentrado: por la precisión formal de las transformaciones (etapas, horas, signos que anuncian el pasaje de una forma a otra), por el alto grado de control gramatical, sintáctico y lexical sobre las transformaciones, por la simetría que rige a los dos relatos, y, finalmente, por su marcado binarismo (yo/ellos; acá/allá; antes/ahora, etc.)

Volvamos ahora al concepto de función, afectado en Tiniánov por una polisemia que no siempre contribuye a su exactitud teórica. Función es, por un lado, la posibilidad que tiene un elemento textual de integrarse en la serie (sintáctica, fónica, lexical) Por el otro, la posibilidad propia de la serie de entrar en correlación con otras series textuales y extratextuales. Para Tiniánov, la función es productora de efectos formales y de significado y son *descripciones funcionales* los análisis concretos de sus ensayos teórico-críticos.¹⁰ Relaciones funcionales son, por ejemplo, las del héroe novelístico con el autor o las del personaje-autor con los personajes secundarios. La relación del todo artístico con el fragmento es también funcional y cada poética redefine ese nexo: hay períodos de la historia literaria en que el fragmento es considerado mera parte, sin autonomía formal ni significativa; y otros períodos en que el fragmento se convierte en un género autónomo y

puede llegar a colocarse más arriba en la jerarquía estética que los textos construidos como obras cerradas (piénsese, por ejemplo, en la función heurística y estética que el fragmento tiene para Nietzsche, Benjamin o el último Barthes) También por la intermediación de funciones textuales lo social penetra lo literario. Las funciones definen un registro que no es estable sino que varía históricamente y en paralelo con la estratificación sociocultural. Ingresan o salen de la literatura los temas históricos o filosóficos, según la diferenciación de funciones y principios constructivos: las relaciones con la historia varían si se trata de una novela a lo Walter Scott o a lo Dumas, de un poema didáctico o de una epopeya.

La serie lexical misma es afectada por la inestabilidad funcional. La función de una palabra se determina en relación con la serie lexical del texto y su “*coloratura* lexical” depende del poder que tiene “la frase para oscurecer el connotado fundamental” mediante transformaciones y desvíos (Tiniánov, 1968, 179) La “*coloratura* lexical” se capta cuando la palabra, arrancada de su serie lexical habitual, es percibida “fuera de su ambiente característico” (Tiniánov, 1968, 181): así, la función de la palabra puede ser cómica (la cita de la lengua campesina o rústica en la literatura “alta”) o irónica, cuando se unen términos que provienen de formaciones ideológico-lingüísticas diferentes (llamar a Francia o Inglaterra, en lugar de naciones, “empresas”, por ejemplo) La serie lexical, a través

de una sucesión de enlaces funcionales, une la palabra del texto con la vida social. En la representación social que toda serie lexical supone (quién habla, de qué cosas y con la lengua de qué clase, de qué sector, de qué individuo) hay una grieta por la cual, para decirlo con la fórmula de Zima, “la estructura social es asimilada por el discurso de la ficción”.

Es posible seguir, a lo largo de líneas constitutivas de la literatura argentina, las variaciones funcionales de la serie lexical que, captadas en la serie, no pueden explicarse exclusivamente allí. Están, por ejemplo, las variaciones funcionales de la lengua extranjera, de la lengua rural, de la lengua oral urbana, que incluso han dado origen a nuevos géneros (la *gauchesca*, la *causerie*, el cuadro y el diálogo costumbrista) y legitimado temas (la representación seria del campesino, por ejemplo, en el teatro de Payró y de Sánchez)

También demuestra la relación de la serie lexical con la socioideológica, lo que podría denominarse una “historia de palabras”, a la manera en que Raymond Williams la plantea primero en *Culture and society* y, veinte años después, en *Keywords*. La palabra “gaucho” es el soporte de un conjunto de variaciones semánticas, ideológicas y literarias, cuyas razones se encuentran en el horizonte social del que la literatura forma parte, diferenciándose por sus modalidades específicas de producción simbólica. Las variaciones, deslizamientos y alteraciones semánticas de “gaucho” son producto de extensos

procesos de semanti-zación y resemantización, que la integran en por lo menos tres formas diferentes de representación literaria.

“Gaucha”, en Sarmiento, es la figura literaria e ideológica de la Argentina de los caudillos, en la que recubre todas las formas de la vida social: equitación gaucha, táctica y estrategia gauchas, formas de vestir, de comer, de hablar, de reprimir, de hacer política, de divertirse gauchas. “Gaucha” es un término clave, que supera la mera designación, y, ubicado en otro nivel del texto, se convierte en principio explicativo y organizativo. En *Facundo*, la palabra “gaucha” tiene varios registros funcionales: en primer lugar, es sinónimo de bárbaro, precisando y argentinizando su significado. Luego, se opone a la pareja ciudad/civilización y designa, respecto de ella, un espacio definido racial, religiosa, económica y militarmente. “Gaucha” es también un personaje genérico, que recubre, por denominación y por función narrativa, varias instancias: el gaucha por oposición al hombre de ciudad; el caudillo gaucha (todos los caudillos); el gaucha como vagabundo o como montonero, por oposición al campesino; el gaucha pastor en oposición al agricultor. Finalmente, “gaucha” no cubre sólo una función sintáctico-narrativa nominal, sino también adjetiva y de modalización adverbial: como se dijo antes, todas las formas de la vida social pueden ser soporte o estar afectadas por esta modalización que cambia, cuando no invierte, el

contenido de la palabra modalizada: “táctica gaucha” no designa, en verdad, una táctica, sino su negación; más que guerra es masacre, más que operación ordenada, “carga de caballería”.

Más de medio siglo después, la palabra gaucho se integra en una serie donde su función ha cambiado radicalmente. No son ajenos a esta variación dos hechos de naturaleza socio-histórica. En primer lugar, el gaucho había casi desaparecido de la campaña pampeana. En segundo lugar, el proceso inmigratorio había incorporado un nuevo personaje social, el gringo. Como se vio en Sarmiento, “gaucho” participaba en un sistema de oposiciones ideológicas que lo articulaba, oponiéndolo, a “civilización urbana”. Hacia 1900, en cambio, se conforma otro sistema, en el que “gaucho” es el polo contrapuesto a “gringo”. Esta oposición cambia todas las relaciones de la serie lexical, lo que arroja consecuencias importantes también sobre la literatura. El contenido de “gaucho” se desplaza desde “salvaje” y “bárbaro” a auténticamente argentino. Recubre el espacio semántico de la “nacionalidad”, que ya no se define por oposición al mundo rural sino, precisamente, a partir de él.

La literatura tiende a orientarse, en consecuencia, de manera diferente respecto del sistema “gaucho” - “gringo”. Se producen importantes variaciones tonales y aparece, teniendo a “gaucho” como eje, un discurso elegíaco o patriótico-

celebratorio, que no tiene que ver con la gauchesca del siglo XIX ni con el ensayo romántico a lo Sarmiento. Si para muchos contemporáneos de José Hernández, lectores de literatura “alta”, la gauchesca podía parecer un *exceso lexical*, hacia 1900-10, se reordena a partir de *Martín Fierro* la literatura escrita en la Argentina, designándose por primera vez como “literatura nacional”. Se impone, además, un juicio sobre la lengua gauchesca como “español castizo”, generalizándose la opinión de Unamuno, que hubiera escandalizado a los críticos de Hernández, empezando por Mitre.

Alterada notablemente la función de la palabra “gaucho”, el lugar que ésta ocupaba no es ocupado por “gringo”, sino que se produce una reestructuración de todo el sistema de denominaciones ideológicas y funciones estéticas. El cambio de una función no deja un lugar vacío que, sencillamente, otro elemento puede ocupar sin más. El desplazamiento es precisamente funcional porque altera toda la serie y relaciona de manera diferente un nivel con los otros niveles de la obra y el conjunto de las significaciones sociales. Como afirma Tiniánov, los elementos lexicales varían según desplazamientos sutiles o espectaculares, en relación con el connotado fundamental y los hilos asociativos que lo rodean como una trama. Son, en tanto que signos lingüísticos, parte de la vida social y es posible una historia de sus variaciones,

de los hundimientos de viejos significados y la aparición de nuevos, de las contaminaciones semánticas, etc., que el cambio de un término de la serie lexical introduce en el resto de la serie.

Ahora bien, queda un punto importante en el planteo de Tiniánov que parece particularmente conflictivo. No se trata de la forma del nexo, descrita como funcional, sino de la modalidad histórica de la relación entre las series y, en especial, entre la literaria y la social. ‘Pese a su voluntad de proyectar la evolución literaria sobre un fondo social e histórico, escribe Zima, los formalistas no se daban cuenta hasta qué punto todos los hechos interiores al sistema literario son, al mismo tiempo, ‘hechos sociales’, mediatizados por las estructuras económicas, y hasta qué punto se tornan incomprensibles o parecen como productos del azar, si se los separa del contexto de la mediación... Desde el punto de vista formalista, la sociedad y la economía son exteriores a la producción literaria: los problemas estéticos no son presentados como problemas sociales; para ellos sólo se trata de *influencias* sociales sobre la serie literaria’ (1978, 230-1)

Tiniánov oscila entre considerar primero la evolución autónoma de la serie literaria y, *después*, investigar la relación con las otras series, y la afirmación del carácter previo y asegurado del nexo.¹¹ En realidad, la cuestión no es problematizada: Tiniánov da por descontado el nexo y no se

interesa en sus forras, en las razones de su obligatoriedad o en las tendencias que pueden disminuir su fuerza. Tiene razón Zima, cuando afirma que el núcleo de la cuestión son las mediaciones, porque justamente las formas variables de presencia de lo social en lo literario se leen a partir de las relaciones, también variables, entre obras, autores, público, ideologías literarias y sociales. No se puede definir de antemano el tipo de representación literaria de la experiencia social, ni la relación de la serie literaria con la lengua como proceso social de comunicación y simbolización. Estas relaciones no son en sí mismas estables y sobre ellas influye el lugar que la literatura ocupa respecto del resto de los discursos y de las prácticas sociales (no sólo discursivas) consideradas globalmente. Si volvemos a la historia de palabras, puede comprobarse que la serie lexical y la literaria se alteraron a partir de acontecimientos no precisamente discursivos: la desaparición del denotado por la palabra “gaucho” y el peso demográfico y social que adquiere el denotado por la palabra “gringo”, reestructuran todo el sistema y orientan la valoración de la serie en un sentido diferente.

Si es cierto que “la serie literaria está en correlación con otras series limítrofes de tipo cultural, social y de hábitos mediante el lenguaje” (Fokkema y Kunne Ibsch, 1981, 26), habría que estudiar las formas de la relación del lenguaje con esas otras series limítrofes, dado que en ella se encontraría

una de las claves de las operaciones de lo social en la literatura. Al mismo tiempo, la literatura le proporciona a la lengua nuevas organizaciones de la experiencia social.¹² La literatura produce nuevas significaciones que, no siempre se encuentran como dato previo en el lenguaje. Y, lo que es más, la literatura produce un grado de conciencia social sobre estas significaciones nuevas, que puede incidir sobre la estructuración de formas ideológicas discursivas de lo real social. Por eso, es mecanicista y antisociológico describir la relación literatura-sociedad por la mediación del lenguaje como un sistema estable y según un modelo que la garantizaría de una vez para siempre. La variabilidad del nexo entre serie lingüística y serie literaria es el verdadero problema y la ideología de un texto puede definirse, a veces, desde esta perspectiva.

La relación entre lengua coloquial y lengua literaria, por ejemplo, diferencia a los textos en los que la lengua coloquial aparece sólo como cita, marca de la lengua de clase de un personaje, funcionando separadamente de la lengua de la narración; en la retórica social del texto, los dos registros están separados y pertenecen a “niveles” diferentes. La voz del campesino o del rústico entró de ese modo en la literatura “alta” y su función fue, en consecuencia, cómica o representativa. La distinción entre lengua literaria y coloquial es tan profunda, en estos textos, como la estratificación social del lenguaje. El nexo cambia cuando la lengua coloquial

es la del texto, cuando es la voz del narrador mismo la que se coloquializa: la lengua coloquial entra como valor autónomo y no como mero medio de representación del otro, de comicidad o de ironía.

Incluso en el marco de lo que la crítica ha considerado un mismo género, la gauchesca por ejemplo, se comprueba la inestabilidad del sistema de relaciones entre serie lexical y serie literaria. *Santos Vega* de Ascasubi y el *Fausto* de Estanislao del Campo trabajan una lengua coloquial rústica, desde una perspectiva pintoresquista, caracterizada, principalmente, por el léxico, un sistema de denominaciones que connotan lo rural: pelaje de los caballos, enseres, diversiones o trabajos. La superabundancia lexical, una especie de entusiasmo denominador, es la cualidad de estos textos. Las elecciones lexicales se rigen por la estética del pintoresquismo, porque también la representación de lo rural es experimentada como pintoresca.

Santos Vega pudo tener una lectura popular por el movimiento incesante de las peripecias del relato, relativamente independiente de su representación lexical rural. El efecto del *Fausto*, en cambio, está todo en esa representación (el gaucho que cuenta en su lengua, es decir, desde su perspectiva, lo que ha visto en el teatro Colón), que es, en verdad, la traducción de una lengua a otra: lo que se narra es la versión a lengua rural del relato que de la ópera de

Gounod haría un letrado urbano, imaginando un espectador gaucho. Pero en ese pasaje de la lengua culta a la rural surge el principal efecto literario del poema de del Campo, el efecto de la comicidad del rústico.

La relación lengua rural-literatura se basa en este caso, en la exasperación de la ruralidad. El texto no parece nunca estar seguro de ser *suficientemente* gauchesco y confía hasta el exceso en los efectos lexicales. Pintoresquismo o comicidad son señales de la distancia que separa el uso literario de las formas dialectales gauchescas respecto de la lengua campesina del siglo XIX. La estética de Ascasubi en el *Santos Vega* (no en sus cielitos y canciones de las guerras civiles) y de del Campo en el Fausto reafirma esta distancia. El efecto de traducción de una lengua a otra que produce la lectura de ambos textos, no disminuye por el mimetismo lexical o fonético que también los caracteriza.

La relación de la lengua rural y la literaria es diferente en *Martín Fierro*. El poema de Hernández tiene una relación con la lengua rural definida en niveles más profundos. No se trata del pintoresquismo lexical (el *Martín Fierro* es un poema pobre en este aspecto, si se lo compara con *Santos Vega*), sino de la fonética, la prosodia y la sintaxis. Es imposible leer el *Martín Fierro* como una traducción literaria, en lengua rural, de las denuncias que publicó Hernández sobre la condición social del gaucho. El *Martín Fierro* no es una versión de estos

textos periodísticos, sino un texto nuevo, producido a partir de un conjunto de elementos, de los que, por supuesto, no se puede escindir la actividad propagandística y política de Hernández. Y no es una versión por el tipo de nexos que traba, precisamente, con la serie lexical.

Martín Fierro está orientado hacia la serie lingüística rural desde una valorización de esa serie como medio literario. El principio constructivo del poema y su material lingüístico no están descentrados¹³ sino que tienden a coincidir. Sin embargo se producen en el texto “puntos de imprevisibilidad” (Lotman, 1972-80, 323): el caso de la sextina creada por Hernández, como unidad prosódica, sintáctica y semántica, marca ese momento de imprevisibilidad, donde la novedad del *Martín Fierro* se recorta sobre el género gauchesco. Para comprobarlo es necesario, como afirma Tiniánov “poner en correlación la obra particular con la serie literaria, antes de hablar de su orientación” (1970, 99) En efecto, la orientación de la obra no puede descubrirse en su propio texto, porque es una función de éste respecto de la serie lingüística, de la serie literaria y, debería agregarse, de su público y las lecturas sociales.¹⁴

EL SISTEMA LITERARIO

Lotman retoma algunas de las consideraciones de Tiniánov sobre la orientación de la literatura en las series, destacando la importancia del punto de vista que orienta al texto en relación con su tema y con el resto de los “textos culturales”. Lotman imagina dos casos extremos que limitan su modelo: plena coincidencia o contraposición radical (1972-80, 311) Tanto una como otra están determinadas por la posición que la sociedad en su conjunto tiene no sólo respecto de la literatura y el arte, sino también sobre la religión, la filosofía o la política.

Preguntas tales como quién está autorizado a hablar por los otros, quién puede enunciar, y desde dónde, las verdades comunes, son decisivas. La respuesta que una sociedad les da, define una orientación de los textos, incluidos los literarios: “Así, por ejemplo, el sistema mental de la Edad Media construía esta relación de la manera siguiente. El modelo general del mundo era pensado como preexistente y dotado de creador. Si se consideran los textos sagrados como los más autorizados del sistema, se comprueba que la unidad del punto de vista que se expresa en ellos, y de la orientación cultural general, resulta de que el creador es común. El creador del mundo era contemporáneamente también el inspirador de esos textos

‘inspirados por Dios’ (o ‘no producidos por el hombre’), mientras que el autor humano era solamente un intermediario, el ejecutor, el copista, cuyo mérito se reducía a la fidelidad de la reproducción del texto dotado de autoridad” (1972-80, 311) El punto de vista orienta todo el espacio artístico, define qué es un texto literario, ubica al autor contingente respecto de otro Autor verdadero, según una ideología donde la figura del autor como origen del texto está ausente. Orientada la obra en la sociedad de este modo, la “originalidad” no surge como problema literario, sino como episodio de la historia de los textos. Registrar estas diferencias en las ideologías literarias, permite atender a los cambios de relación entre las series (lingüística, literaria, sociales) y revisar el modelo único (descentramiento del principio constructivo o identidad) de la producción simbólica. Hay períodos en que el descentramiento será la regla estética; otros, más estables, donde la identificación de orientaciones parece “normal”.

El concepto de función requiere pensar a un texto en relación con otros y permite la descripción más general de la literatura como sistema. “Cualquier artificio compositivo, escribe Lotman, se convierte en portador de significado si está inserto en contraposición a un sistema que lo contrasta. Allí donde el texto está contenido en un plano único, ese plano no puede, en términos generales, percibirse. Así, por ejemplo, no es perceptible en las

narraciones épicas. ‘Los rápidos pasajes’, como dice Pushkin, de los relatos románticos son significativos sólo cuando se los asocia a tramos de narración lenta. Justamente del mismo modo, el ‘punto de vista’ se convierte en un elemento perceptible de la estructura artística en el momento en que surge la posibilidad de su cambio dentro de los límites de la narración” (1972-80, 309)

En la medida en que se propone captar los textos exclusivamente a partir de sus diferencias, la matriz lingüística de la noción de sistema es perceptible. Concebida la diferencia como rasgo que define no sólo la relación de un texto con los demás, sino su propia estructura; el sistema es descrito como factor constitutivo interno de la obra literaria. En este sentido, el sistema no es un campo de textos al que las nuevas obras se van incorporando en una pacífica acumulación, sino el conjunto de posibilidades para la producción y la lectura de la obra literaria. Es un espacio productivo (tal como lo define Tiniánov) y no un depósito de obras, motivos, temas, al que el escritor acudiría como a un mercado o a una biblioteca. A diferencia de la biblioteca, el sistema es una regulación de lo que está *simultáneamente* presente, organizado según pautas literarias y extraliterarias que establecen relaciones de jerarquía. Las líneas hegemónicas y las subordinadas, para denominarlas según Raymond Williams (1977), son principios organizativos, que operan como normas estético-sociales de la

producción literaria, y como indicaciones más o menos obligativas de la lectura, según se trate de períodos de fuerte organización jerárquica de la cultura o de disolución de los criterios autoritarios, de decadencia de las preceptivas y de formulación de nuevas poéticas.

El sistema es, si se nos permite una imagen lingüística que pertenece al momento de formación del concepto, un *estado de la literatura* que, en la contemporaneidad articula funciones nuevas y arcaicas, invenciones y supervivencias, disposiciones y figuras de diferentes niveles socio-estéticos. A diferencia de lo que se acostumbra a designar como “época” o “período”, el sistema organiza textos que no necesariamente son contemporáneos, pero que son estéticamente activos en la producción de nuevas obras.

En el sistema existen funciones dominantes y funciones subordinadas y la legitimidad estética es, como la legibilidad, un efecto de este orden. Al ordenar también la literatura del pasado, la noción de sistema permite organizar las rupturas, los parentescos, las descendencias, los epígonos y los precursores. Las relaciones son diferenciales y ponen de manifiesto, más que la continuidad, la contradicción: las supervivencias bloquean la emergencia de nuevas funciones, la hegemonía de un principio constructivo nuevo se produce en un espacio, donde persisten elementos arcaicos y residuales.¹⁵ El sistema incluye no sólo aquello que permite

definir, por sus rasgos principales, un estado de la literatura, sino también los rasgos que se le oponen y cuya presencia alternativa descubre las modalidades según las cuales se construye una hegemonía literaria.

La modificación de las formas del relato y de las relaciones entre el relato y las otras especies literarias, hasta la imposición de la novela como género hegemónico del sistema en el segundo tercio del siglo XIX europeo; la historia de esta hegemonía, que una vez establecida no dejó de ver cuestionada su legitimidad, invadido su campo por el ensayo, desbordados sus límites por la prosa de arte, son procesos que pueden ordenarse a partir del concepto de sistema. Pero es más difícil plantear desde este marco algunas preguntas que interesan a la sociología literaria: por qué se producen precisamente estas modificaciones y no otras; por qué, a partir de un momento que puede ser fechado en la historia social, se impone una forma del relato entre otras, una forma de representación de la subjetividad que deja de lado otras representaciones posibles.¹⁶

Sucede que el sistema literario proporciona un modelo de las relaciones internas de un estado de la literatura. Pero es necesario confrontarlo con otros sistemas, discursos y prácticas que coexisten en la sociedad y en el mismo campo intelectual: la filosofía, la religión, la política, el trabajo. Un conjunto de prácticas sociales son, por su carácter, ajenas

al sistema literario, pero lo rodean, lo limitan, incluso lo asedian, disputándole talo cual forma de discurso: “Un rasgo distintivo, y que permite comparar diferentes órdenes sociales, es hasta dónde se abarca en el conjunto de las prácticas y experiencias, hasta qué punto intenta incorporarlas. Pueden existir áreas de la experiencia que sean ignoradas o que se prescindan de ellas; que se las asigne a la esfera privada o se las generalice como naturales. Por lo demás, cuando el orden social cambia, en los términos de su propio desarrollo, estas relaciones demuestran ser también variables” (Williams, 1977, 125)

LA FUNCIÓN ESTÉTICA

El lugar que ocupa la literatura en la sociedad es tan variable, histórica y socialmente, como el que ocupa un texto en la literatura. La estética semiológica de Mukarovsky se inscribe en esta problemática. Intentaremos abordarla globalmente, incorporando a la exposición de las tesis de Mukarovsky, su consideración crítica por Hans Robert Jauss y Raymond Williams. La palabra función designa, en lo que sigue, un concepto sólo tenuemente vinculado con el significado que tenía en Tiniánov. Sin embargo, ambos significados comparten la matriz estructural-lingüística: la

idea de que no puede definirse a la obra literaria o a la literatura por la mera descripción de sus elementos, sino por la captación de sus rasgos diferenciales; la idea de que a la diferencia sólo se accede por una relación sistemática. Comparten también la certeza de que el texto es un espacio donde disputan componentes heterogéneos, de distinta naturaleza y procedencia, cuya diversidad estética y sociológica coexiste en tensión: “Una de las principales fuentes del dinamismo de las estructuras semióticas es la continua atracción de elementos extrasistemáticos” (Lotman, 1972-80, 15) Ahora bien, ¿cómo pensar esta heterogeneidad que, pese a su carácter de *compositum*, es al mismo tiempo un texto?*

La perspectiva sistemática define al texto como producto de estos entrecruzamientos discursivos, formales y funcionales. Lo literario surge del predominio de una función, la función estética, sobre el resto de las funciones copresentes en el espacio textual. Este sería a la vez resultado de un acuerdo entre tendencias y reproducción del conflicto que ese acuerdo nunca liquida definitivamente.¹⁷

Mukarovsky describe este conflicto como el conflicto de las funciones. En el hecho estético, por definición, predomina la función estética, pero su predominio no excluye la actividad simultánea de otras funciones. Definir a un texto como literario, equivale a determinar un predominio. Si el texto literario es el espacio de organización y conflicto de

funciones por la estructuración de una hegemonía estética, los otros hechos de la vida social (en particular, los que, aunque no integrados en la esfera del arte, pueden ser designados como simbólicos) tienen también la posibilidad de incorporar la función estética: no hay “un límite fijo entre la esfera estética y la extraestética” (Mukarovsky, 1977, 47)

En el arte, la función estética es dominante, pero puede estar presente, aunque subordinada, en otros discursos y prácticas. Lotman (1980) ha escrito un estudio importante, en este aspecto, sobre el comportamiento cotidiano conscientemente orientado según las normas estéticas de la literatura. Los sujetos viven sus conductas de modo “inmediatamente estético” y ello produce la estetización de la vida social y una estratificación del mundo definida también por el peso mayor o menor de la función estética.

La estetización del comportamiento cotidiano interesa por más de un motivo a la teoría literaria. No se trata sólo de describir la presencia de la función estética allí donde ésta es más predecible por la tradición cultural y los hábitos sociales: digamos, por ejemplo, lo estético en los discursos persuasivos, en la retórica, en el ritual. Se trata más bien de la irrupción de lo estético en prácticas que hasta un determinado momento no se caracterizaban por la presencia de esa función. Lotman estudia la estetización de la muerte en la literatura rusa del primer tercio del siglo XIX, que se prolonga en una

estetización de la muerte también en la vida social. Quizás un ejemplo espectacular de la estetización lo proporcione el remate de una proclama de la revolución decembrista: “¡Muramos, hermanos, ay, muramos gloriosamente!” En el momento en que este discurso es pronunciado, observa Lotman, de ningún modo podía asegurarse que la suerte de la insurrección era el fracaso y la de sus promotores, la muerte. El predominio de la tensión estética entra en contradicción con los fines prácticos que una proclama debe exponer para ser considerada verosímil desde el punto de vista social. Sin embargo, ese enunciado parece portador de una verosimilitud estética más poderosa y es probable que desde ella se juzgara su eficacia.

La estetización de la vida social limita también el espacio que en cada momento histórico (y en cada clase o sector, según una estratificación sociocultural) ocupa la literatura y el arte respecto de las otras prácticas. Es posible percibir la jerarquía que la ideología asigna a las prácticas estéticas y no estéticas, la legitimidad de lo estético en todos los niveles de la vida o su clausura dentro de límites más o menos fijos y obligativos. Esto se vincula, además, con la posición que adoptan los sujetos respecto de la función estética. El predominio de lo estético en la figura del dandy, como representación socioideológica del hombre de gusto, del snob y del escritor refinado, es indicativa y, como ideología literaria, revierte sobre la producción literaria misma.

El dandy representa en la moda y las costumbres una modernidad que, por razones estéticas, se siente autorizada a situarse en los límites de la extravagancia. Traslada a la vida social relaciones que son, en verdad, de carácter estético: el gusto, y no las conveniencias o el deber, legitima las actitudes y las conductas; la originalidad es vivida, imaginariamente, como una cualidad superior a la posición o la riqueza. Figura complementaria a la del bohemio, con la que a menudo compite, el dandy se empeña en demostrar que el arte no tiene un lugar fijo, sino que, ocupando espacios más amplios, autoriza nuevos modos de vida. Esta presencia de lo estético en el comportamiento cotidiano, para usar la fórmula de Lotman, es posible sólo en determinadas condiciones sociales. El dandy es una novedad y un producto del siglo XIX. Su emergencia se conecta con el surgimiento de un público relativamente ampliado, frente al cual el escritor expone su vida como su obra, estéticamente, en un movimiento de diferenciación, convirtiendo su presencia, su aspecto, su traje, en una agresión a la mesocracia moral y estética. Su complemento, el bohemio, elige segregarse respecto de la sociedad de los buenos burgueses, que no entienden de arte, lo expulsan hacia su periferia aunque a la vez se sientan oscuramente atraídos por él. Ambos, bohemio y dandy, mantienen con la sociedad una relación conflictiva, que tiene que ver con la ambigüedad de su efectiva colocación en ella.

La oscilación de la función estética en la “brida de artista” representa el lugar indeciso del artista en la sociedad: diferente pero ¿dónde? ¿del lado de la “buena sociedad” o en el margen, en los bordes donde se esfuman los límites de las convenciones?¹⁸

La presencia evidente y, al mismo tiempo, difícil de fijar, de la función estética en prácticas y discursos que no son artísticos, impide establecer una homología entre el arte y la función estética. Desde la perspectiva de Mukarovsky, el concepto de función estética es más inclusivo que el de arte y es por esta razón que puede estar presente en diversas prácticas, que se definen por una función o un haz de funciones predominante: pragmáticas, éticas, religiosas, políticas, etc. Esta perspectiva funcional no admite que se atribuya una “cualidad” (para el caso la estética) como rasgo sustancial de cierto tipo de objetos, actos o discursos. Para Mukarovsky no existen objetos que, por sus características, rechacen la función estética; del mismo modo, cualquier práctica puede eventualmente reestructurar el sistema de sus funciones para admitir la estética.

Si esta perspectiva opone un obstáculo serio al sustancialismo, deja casi intacto el problema de la estructura de los objetos o discursos que se consideran, por su producción o su consumo, “artísticos”. En este punto, Mukarovsky vacila: si, por un lado, cualquier práctica social puede no sólo

incorporar la función estética sino, por su predominio, convertirse en práctica artística (los ejemplos son el folklore, los trajes regionales, el baile y, si se piensa en un texto ya clásico de Barthes, *L'empire des signes*, la comida), por el otro, la característica del arte sería la de producir objetos que “gracias a su estructura están predestinados a la acción estética”. Ahora bien, ¿cuál sería esta estructura que, como el mismo Mukarovsky lo prueba, puede expulsar a la función estética cuando cambia el contexto histórico o el medio social? La gravedad de esta cuestión que pertenece, en realidad, a una estética sociológica, no impide reconocer que la función estética no puede ser reificada como rasgo sustancial de un objeto. La función estética es, siempre, una *relación*. Su *localización* cambia y su esfera se amplía o se reduce según la estratificación social, por sexo, edad, el tipo de comunidad artística y su relación con la sociedad en términos globales.

El espacio artístico está disputado, organizado y desorganizado, por un haz de funciones que coexisten de manera no siempre pacífica. La dinámica del cambio tiene, para decirlo con Mukarovsky, a esta tensión como motor. La función estética es una relación presente en los textos de manera históricamente diferenciada. Vacila frente a otras funciones y, en algunos períodos, comparte con ellas su predominio sobre el objeto: por ejemplo “la vacilación entre la primacía de la función estética y la función comunicativa, sobre todo en la

poesía didáctica y la novela biográfica” (1977, 51) Existen objetos cuya naturaleza misma radica en la oscilación entre función estética y comunicativa, cuyo “destino específico es mantenerse en el límite”: la historiografía romántica y el ensayo literario, por ejemplo. No parece posible establecer un modelo único de relación entre funciones, que se definen siempre históricamente. Pero la variabilidad de las funciones no debe oscurecer el hecho de que en los textos que una sociedad acuerda considerar literarios, la función estética es la dominante. La conciencia colectiva, definida como el “lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciencia, la política” (Mukarovsky, 1977, 57)¹⁹ acepta o rechaza este predominio.

La literatura culta y los textos escritos asignan un lugar a la función estética, diferente del que ocupa en las producciones populares y orales. También la organización de las relaciones sociales entre escritores y público, al variar, motivan la variación del espacio de la función estética que, considerado históricamente, es más un espacio virtual que un lugar preestablecido: “El hecho estético no parece limitarse a sí mismo, de manera ‘orgánica’, a su espacio autóctono, sino que considera y amplía su esfera mediante transgresiones de límites, planteos concurrentes, usurpaciones o compensaciones que tienen lugar a costa de las experiencias reales adyacentes.” (Jauss, 1977, 161) Estos límites, que (sin excluir

la transgresión) las diversas funciones y prácticas se imponen mutuamente, están regulados mediante un sistema de jerarquías y controles, cuya legitimidad proviene del lugar que la sociedad, o un sector especializado de ella, asigne a lo estético. Un caso típico de control (y conflicto) de la función estética por parte de otras funciones es el arte religioso. Jauss (1977) cita una carta de Bernard de Clairvaux al abate Guillermo, en la cual éste se queja de la situación a su juicio escandalosa originada en las representaciones artísticas del románico, en particular la representación simbólica de la naturaleza en los capiteles de las iglesias. Para Bernardo era impropio del estado religioso que los monjes prefirieran leer más los mármoles que los códices y perdieran su tiempo frente a las increíbles fieras y los seres fabulosos, en vez de dedicarlo al libro de Dios.

Esta subordinación ancilar de la función estética a la religiosa y moral, reclamada por Bernard de Clairvaux, es sólo un episodio de la larga historia de conflictos suscitados por el lugar del arte y de la experiencia estética, peligrosamente vinculada con los sentidos, cosa que preocupa a Bernardo tanto como la competencia que el objeto estético establece con el texto sagrado. Pero este conflicto, cuyas formas actuales saltan a la vista en la institución de la censura, habla también de la variabilidad en la definición de lo que la sociedad, o sus instituciones delegadas, considera objeto y experiencia estética

legítimas. La literatura, en muchos períodos, se ha visto obligada a justificar su lugar social incorporando dimensiones morales, pedagógicas o religiosas a las propiamente literarias.

¿Cuál es el principio por el cual una sociedad, o la comunidad de los especialistas, dirime el lugar de la función estética? En teoría, la función estética no tiene límites y puede, incluso, llegar a ocupar toda la estructura del objeto (como sucedería, por ejemplo, en las poéticas del arte por el arte, para dar una denominación genérica a las que proclaman la autonomía radical de la función estética) En estos casos, la función estética anula las funciones emocional y comunicativa. Pero, claro está, una anulación de este carácter no sucede sino en algunos momentos de la historia literaria. Durante largos períodos, no prevalece la anulación estética del resto de las funciones, sino diferentes formas de transacción, coexistencia y hegemonía. Jauss se pregunta cómo cambia el carácter de un texto literario cuando la función estética domina sobre la comunicativa; y cómo se integra la función emocional en obras cuya experiencia de lectura o audición puede considerarse catártica, en la que lo emocional tiene; por lo tanto, un espacio asegurado. En opinión de Jauss, Mukarovsky no proporciona respuestas claras a estos interrogantes planteados por la historia de los textos y su recepción. La tesis de Mukarovsky de que la función estética anularía al resto de las funciones se inscribe, si seguimos a Jauss, en la poética de las vanguardias (1977, 167-70)

Williams propone reformular el concepto de función estética. Su perspectiva no la considera como una relación únicamente interior al texto o al objeto sino como una *situación global*, en la que se entremezclan los *signos* de presencia de la función estética con las respuestas que induce y genera. Estas situaciones cambian por la actividad de instituciones histórico-sociales que regulan la producción y el funcionamiento de los textos. Por eso, Williams cree necesario considerar a la función estética dentro de un espacio definido por signos de situación estética y sus respuestas: “Es preciso rechazar ‘lo estético’ tanto como dimensión abstracta separada o como función abstracta separada. Es preciso rechazar la ‘Estética’ en la medida en que se apoya en estas abstracciones. Al mismo tiempo se debe reconocer y, más aún, subrayar las *intenciones* específicas variables y las *respuestas* específicas variables que han sido reconocidas como estéticas, distinguiéndolas de otras intenciones y respuestas aisladas o, en particular, de la información y la percepción en sus sentidos más simples” (1977, 155-6)

LA NORMA LITERARIA

Situación, respuestas, intenciones, notaciones materiales, signos de la función estética definen también un estado de la literatura que posee medios materiales e

ideológicos para regular la escritura literaria. Para Mukarovsky, la norma es el principio de esta regulación: “organiza la esfera de los fenómenos estéticos y determina la dirección de su proceso”. Como la norma lingüística (que es su modelo), la literaria es arbitraria, si se la considera fuera del medio en el que impone su legalidad, y coercitiva para los sujetos e instituciones de ese medio. Experimentada como absoluta arbitrariedad, su misma afirmación o violación perderían sentido (sentido social y, sobre todo, estético) La norma debe ser al mismo tiempo reconocida y, a la vez, considerada más como una dirección que como una ley obligatoria. Su violación es importante, afirma Mukarovsky, para la dinámica histórica del objeto estético.

Mukarovsky, escribe Zima (1978, 249), concibe a la norma como *langue* y a su violación como *parole*. La comparación es sugestiva, pero no logra abarcar la complejidad del tejido no de *una* norma y sus violaciones, sino de las diferentes normas que coexisten y disputan, en una misma comunidad, por la legitimidad estética: “La coexistencia de varios cánones diferentes en una misma colectividad, no es de ninguna manera pacífica: cada uno de ellos manifiesta la tendencia a ser el único canon y a eliminar a los demás... Con una fuerza especial se manifiesta la naturaleza expansiva de los cánones recientes respecto de los más antiguos” (Mukarovsky, 1977, 72) Esta descripción presupone la

estratificación del espacio literario, según normas estéticas, pero también morales, filosóficas, religiosas, y funciones prácticas, comunicativas y expresivas. Además, las normas que ocupan conjunta-mente el lugar desde el cual se establece la legitimidad estética, se diferencian no sólo por su vínculo con las distintas funciones sociales, o por su estratificación, sino por su mayor o menor antigüedad. Mukarovsky considera a las normas más antiguas como las más mecanizadas y, por lo tanto, a la vez, las más estables y las más agredidas. Una transgresión exitosa, reiterada y finalmente aceptada, puede tener como consecuencia que una norma antigua pase a ser descartada por arcaica. El grado de obligatoriedad de la norma se define también según la zona en que la norma opera: en la actualidad, afirma Mukarovsky, tratándose de la cultura “alta”, la norma estética impone su hegemonía sobre el resto de las normas con relativa facilidad. En la cultura popular (folklórica en especial) las normas prácticas, comunicativas o morales conservan una legitimidad más extendida; al mismo tiempo, la norma estética suele ser más estable.

Si las normas definen el contenido de la conciencia estética colectiva y los posibles literarios, puede suponerse, como lo hace Mukarovsky, que el valor de un texto cambia cuando cambian las normas que son aceptadas como pautas de valoración. El caso de *Martín Fierro* en la literatura

argentina de,, muestra hasta qué punto una obra puede ocupar diferentes posiciones, según prevalezcan las normas ideológicas o estéticas y, también, según el cambio de las normas estéticas. La narrativa de Roberto Arlt, y la larga serie de malentendidos que protagonizó la crítica a su respecto, demuestra que los textos sólo pueden ser leídos y juzgados cuando en el horizonte de lectura está incluida la norma estética que legitima sus rasgos particulares. En el caso de Arlt, un ideal de “escritura artística” obstaculizó la percepción de otras normas según las cuales Arlt había escrito, como alternativa á las normas que aseguraban el valor de la “prosa de arte”.

En realidad, no se trata nunca de un cotejo abstracto del texto con la norma; las relaciones entre ambos son de carácter sistemático: “se establece una relación mutua entre dos sistemas enteros: la esfera –o, mejor dicho, la estructura– de las normas, y la estructura de la sociedad, para la cual las normas dadas constituyen el contenido de la conciencia colectiva” (Mukarovsky, 1977, 76) Es, por lo tanto, en el sistema literario donde la norma puede captarse y el sistema mismo se presenta como la organización que la literatura pasada y presente (también la literatura posible) adquiere en los productores de textos y en su público.

II

DEL TEXTO Y DE LA IDEOLOGÍA

EL “PRIMER” BACHTIN: LA LITERATURA COMO PRÁCTICA SOCIAL

Con Bachtin, la teoría literaria que se desarrolla en Rusia teniendo como punto de partida y, a la vez, como objeto de crítica a los formalistas, coloca a la ideología en el centro de su perspectiva y define la literatura a *partir de y en* la ideología. Por primera vez en la historia contenciosa de las relaciones entre la literatura y lo social, se alteran sustancialmente los términos de la relación. En efecto, ya no se trata de la determinación social, por la que los textos emanan de las clases a través de sus voceros, los escritores. Tampoco se trata, claro está, de la posición exactamente inversa, en la cual la literatura se independiza, por obra del espíritu, de sus condiciones de emergencia, para colocarse en la esfera

“suprasocial” de los valores estéticos o de los artificios; ni del modelo de niveles o series que se sucederían desde la lengua a la historia.

La novedad de Bachtin reside en el cambio de punto de vista sobre las relaciones literatura-sociedad. El foco se desplaza de la literatura como producto a la literatura como producción, es decir: 1) que el carácter social de la literatura se manifiesta en los materiales y en el proceso que la constituye; 2) que la actividad literaria es una entre las prácticas sociales y, por lo tanto, que el estatuto social de la literatura se define precisamente por el carácter de su práctica. Dicho de otro modo, la literatura como “producto” se explicaba a partir de condiciones de producción externas a la actividad literaria misma: las clases, la economía, la historia; las obras resultaban de una de estas variables o de su entrecruzamiento, que garantizaban la socialidad del texto literario *desde afuera*. Concebida como producción, en cambio, la literatura asume su carácter social como rasgo interno, que califica a la actividad literaria, a los medios de producción textual y a las ideologías literarias con que la literatura es producida.

La literatura, dice Bachtin, se asegura un espacio en la vida social por la conformación discursiva de las ideologías. El hecho literario es una forma ideológica: reflejo lingüístico de las ideologías sociales. ¿Qué quiere decir Bachtin con “reflejo”? La conciencia no entra en contacto con lo real sino

a través del “mundo ideológico”, el conjunto de formas colectivas de la conciencia social; en el conocimiento la conciencia no desempeña una función refleja mecánica sino que es actora de un proceso y el producto de su actividad es un reflejo. Es en este sentido como hay que entender el carácter reflejo que define, para Bachtin, la producción literaria.

Dos puntos son centrales en su teoría²⁰ En primer lugar, es un *sujeto social* el que produce, trabajando con los “objetos ideológicos”, un discurso sobre la realidad; y es también un sujeto social el que “refleja” lo social en la literatura, como resultado de su actividad dentro y con las ideologías. En segundo lugar, considerada la cuestión desde un punto de vista genético, son las ideologías sociales las que producen al sujeto, cuya conciencia es el espacio de entrecruzamiento de los diferentes sistemas ideológicos y el sistema de la lengua.

Las ideologías, que se intersectan en un espacio que Bachtin denomina “ambiente ideológico”, son un *material* de la literatura. La práctica literaria es una producción realizada con la lengua sobre las ideologías. Al mismo tiempo, el ambiente ideológico define el rasgo social-colectivo de la literatura: es una mediación entre lo real y los discursos.

El objeto literario es social y material. La *materialidad de lo simbólico* constituye su primer rasgo social, porque los significados tienen soportes materiales y la comunicación

misma es un proceso material-social. El objeto estético es producto de un nexo orgánico entre las significaciones y su soporte material (fónico, gráfico), asegurado por el carácter social intersubjetivo del proceso estético. Como en el conocimiento, en la producción artística, se establece una relación entre subjetividad y objetividad que está marcada por la definición formal-social de los productores artísticos y los objetos de arte. Esta relación no es simple ni puede reducirse a la de una hipotética conciencia aislada con su objeto. Por el contrario, la sociedad le proporciona tanto las condiciones materiales de posibilidad como su forma. Para Bachtin, la percepción estética no resulta de una “mecánica de experiencias individuales”, cuyo espacio de operación sería la “interioridad” de un sujeto aislado. Es el público el que percibe, la comunidad de los artistas la que produce, y estas son entidades colectivas, trabajadas por las ideologías y, a su vez, productoras de nuevos y peculiares artefactos ideológicos: las formas literarias, las lecturas.

¿Cuál es el contenido de la literatura? El hecho mismo de que esta pregunta tenga sentido en la teoría bachtiniana, señala las diferencias que la separan de los formalistas, sus contemporáneos. La respuesta es parte de *El método formal*, crítica del formalismo ruso, que aparece en 1928 bajo el nombre de Pável Medvedev, pero que, si no fue escrito totalmente por Bachtin, responde en lo fundamental a su

inspiración. Es probable que los efectos de la polémica se manifiesten en el estilo con que se responde en *El método formal* a esta pregunta. Es necesario hacer una operación de despejamiento para captar mejor la novedad que el ensayo aporta: leerlo también desde sus condiciones de producción.

El contenido es la orientación cognitiva y ética de la obra: “La forma es la expresión de la relación activa y axiológica de un autor creador con el contenido” (1978, 71) En tanto la literatura es parte del mundo ideológico, su contenido es-la representación de las esferas ideológicas diferenciadas (ética, científica, política, religiosa) Como en la estructura de sentimiento de Raymond Williams²¹ la peculiaridad de esta representación literaria de la ideología, es que tiende a reflejar más procesos de constitución que sistemas ya conformados. No es infrecuente que la literatura anticipe temas ideológicos que, en la conciencia social, aparecen aún desarticulados.

El contenido no es un dato social inmediato, que el escritor encuentra constituido previamente en el medio ideológico, sino una construcción. Si la afirmación del reflejo literario evocaba una pasividad receptiva, se subraya ahora la actividad del escritor en el proceso de reflejo estético. En efecto, Bachtin trabaja con dos conceptos (definidos imprecisamente, es verdad): el de ideologema y el de evaluación social, que le permiten captar el carácter activo de la práctica literaria respecto de las ideologías y de la lengua.

EL IDEOLOGEMA

“La vida como conjunto de acciones, acontecimientos y experiencias se convierte en argumento, trama, tema, motivo sólo después de haber sido interpretada a través del prisma del ambiente ideológico, sólo después de haberse revestido de un cuerpo ideológico concreto. Una realidad de hecho que no haya sido interpretada ideológicamente, que esté, por así decirlo, todavía en bruto, no puede formar parte de un contenido literario” (1978a, 81) Ese “cuerpo ideológico” es el ideograma: elemento del horizonte ideológico, por un lado, y del texto, por el otro. La representación literaria de elementos de ese horizonte (representación que supone un trabajo sobre esos elementos: extracción, conformación estética, incorporación al discurso literario que es diferente del de las ideologías sociales) se caracteriza por la confluencia de ideogramas sociales e ideogramas estéticos. El ideograma es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideograma articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias. Son ideogramas los que entran como contenidos de las representaciones literarias, porque la vida social no puede pasar a la literatura sin la intermediación de estas unidades discursivas.

Parte de la realidad social y, en tanto representación, elemento del horizonte ideológico, el ideologema es un significativo, una forma de las ideologías sociales. Incluido en el texto como contenido, conserva su carácter social (en su especificación ética, filosófica, política, religiosa, etc.) incorporando, al mismo tiempo, una función estructural textual (ideologema estético o artístico) En tanto tal, “su énfasis ético-filosófico se convierte en un ingrediente del énfasis poético”; como elemento estructural estético hace posible la “intersección de las líneas estructurales más importantes de una obra” (1978a, 90)

“El héroe de una novela, por ejemplo Bazárov (de *Padres e hijos*) de Turguéniev, arrancado de la estructura de la novela no representa en realidad un tipo social en el sentido estrecho de este término, sino solamente una interpretación ideológica de un tipo dado. Bazárov no es, en efecto, un *raznocinec* [intelectual] en su realidad de hecho, como es definido en la historia socioeconómica. Bazárov es la interpretación ideológica de un *raznocinec* en la conciencia social de un determinado grupo social, en el caso de Turguéniev el de los nobles liberales. Fundamentalmente, este ideologema del *raznocinec* es ético-psicológico, parcialmente, incluso, filosófico. Este ideologema del *raznocinec* es un elemento inseparable de un horizonte ideológico unitario, el de la nobleza liberal, al que pertenecía

Turguéniev” (1978a, 88) El ideologema del intelectual, tal como está en el ambiente ideológico, se transforma en el texto en ideologema estético que no pierde, sin embargo, su carácter ideológico: en la novela de Turguéniev, el intelectual es el “héroe” y el conjunto doble de determinaciones y cualidades (ideológicas, artísticas) conforma una red en la que los elementos se han fundido para producir, precisamente, el efecto particular de la literatura, la representación social indiscernible de la construcción verbal, una figura de intelectual y un tipo de personaje.

Por lo tanto, el ideologema artístico y el social²² al confluír en la obra literaria²³ *orientan* el texto en determinada dirección tanto dentro del ambiente ideológico como del sistema de la literatura. A la pregunta sobre cómo se organizan en la obra los elementos que provienen del horizonte ideológico, Bachtin agrega otra: ¿cómo se orienta la literatura misma en el mundo social? El lenguaje, como medio de producción literaria, por su carácter social orienta el texto, porque el escritor trabaja en este medio social que es la lengua misma. “El inmenso trabajo llevado a cabo por el artista sobre la palabra tiene como fin último superarla, pues el objeto estético crece en las fronteras del lenguaje en tanto tal. Pero esta superación del material (es decir del lenguaje) reviste un *carácter propiamente inmanente*: el artista se libera del lenguaje en su determinación lingüística no negándolo, sino *por la vía*

de su perfeccionamiento inmanente” (1978, 62) Como práctica dentro de la lengua, la literatura es la única que opera con *todas sus* posibilidades pero (y en este aspecto Bachtin polemiza con los formalistas rusos) la especificidad artística no reside exclusivamente en la actividad sobre el material de la lengua. El logocentrismo teórico de los formalistas les impide considerar la importancia del contexto del enunciado, por un lado, y de los contenidos axiológicos del arte, por el otro.

Desde esta perspectiva, para Bachtin no hay equivalencia funcional entre la lengua como material de la literatura y los valores cognitivos y éticos (ideológicos) La forma literaria es forma del contenido y no forma del material. O, para decirlo mejor, la forma organiza los contenidos, trabajando con el material lingüístico. Es innecesario subrayar el carácter crítico que este concepto de forma tiene respecto de la teoría de los formalistas (en su versión extrema, las posiciones de Sklovski, para quien el contenido de una obra es la suma de sus procedimientos) El carácter social de la forma legitima la empresa de una poética sociológica: lo que es social en la literatura es la forma misma, entendiendo por forma la *organización estética de contenidos axiológicos*: “La forma es la expresión de la relación activa y axiológica de un autor creador con el contenido” (1978, 71)

LA EVALUACIÓN SOCIAL

Podemos volver ahora a uno de los interrogantes que se formularon más arriba sobre la orientación de la literatura en el mundo social. En primer lugar, se corrige la definición general de la literatura como reflejo del medio ideológico; en segundo lugar, el concepto mismo de orientación asegura el carácter activo de la literatura respecto de los contenidos ideológicos representados. A esta relación dinámica entre el texto y el ambiente ideológico. Bachtin la denomina *evaluación social*.²⁴

La literatura no refleja nada que le sea, desde el punto de vista de su existencia como discurso, heterogéneo. No refleja “cosas” sino “ideas”, no refleja “actos”, “experiencias”, “prácticas”, sino la forma en que el discurso de la ideología se hace cargo de ellos. El problema de un reflejo más o menos mecánico del mundo social se plantea, entonces, no en la instancia en que la literatura trabaja con los discursos de la ideología, sino previamente, cuando los discursos de la ideología se hacen cargo de lo real. El reflejo mecánico se desplaza de la producción literaria a la producción de ideologías, pero allí subsiste: hay un momento mecánico, cuando las ideologías surgen como reflejos de posiciones y prácticas del medio social. Si la teoría literaria de Bachtin evita el mecanicismo pasivo de las estéticas del reflejo, no

puede decirse lo mismo de la teoría de la ideología que le es complementaria y previa.

Entonces, desplazada la cuestión sobre el carácter reflejo a la instancia previa de las ideologías sociales, la literatura se define como producción de significaciones y de formas de significaciones, a partir de discursos ideológicos y de la lengua: ésta es el material, aquéllos son los contenidos del texto. Comparten una común naturaleza lingüística, que le proporciona homogeneidad a las obras. Pero a la tendencia a la homogeneidad se contraponen rasgos de heterogeneidad y conflicto, cuando se funden los contenidos ideológicos con el material lingüístico. En efecto: “¿Cómo reunir, se pregunta Bachtin, en la unidad de la construcción artística la inmediata existencia material de una obra individual, su aquí y ahora, y la infinita plurivocidad en perspectiva de los significados ideológicos introducidos en ella? ¿Cómo conciliar el desarrollo en el tiempo real de ejecución y de audición o de lectura con el desarrollo del acontecimiento narrado en un tiempo ideal, que se prolonga durante años?” (1978a, 261) A las preguntas formuladas por Bachtin podrían agregarse otras: si todos los materiales y contenidos de la literatura son sociales, persiste sin embargo la cuestión de por qué un escritor elige precisamente *este* discurso, por qué sitúa su trabajo sobre la lengua en *este* registro y no en otro, por qué su literatura se construye a partir de tal zona del anillo ideológico, ignorando

o reprimiendo las otras. En una palabra, ¿qué hace que una obra literaria resulte una forma particular del discurso de la literatura? ¿cómo se producen las diferencias entre los textos, la multiplicidad de las escrituras, de los estilos, de las formas de la ideología en la literatura? ¿cómo se especifican los textos literarios, partiendo de la generalidad social del lenguaje y de la estratificación de los discursos?

En cada palabra de la lengua, el escritor encuentra las huellas de la historia y de la sociedad, las marcas de los usos sociales y, también, de los olvidos, el gasto por el uso y por el desuso. Cada una de estas marcas ofrece una resistencia cuando la palabra se incorpora al texto literario: es la resistencia de los significados sociales, de las formas en que el lenguaje es vivido y trabajado por la comunidad o por un sector de ella. Todos los elementos de la lengua se ordenan según un sistema de *evaluaciones sociales*.²⁵ Un acto de habla es comprensible en relación con una evaluación social, que lo orienta en el mundo ideológico: “Las potencialidades del lenguaje están encerradas, en su nacimiento y su desarrollo, dentro del cerco de las evaluaciones sociales, que inevitablemente se forman en un grupo social dado” (1978a, 271) La resistencia que la lengua opone, como material, a la actividad literaria proviene de las evaluaciones, fronteras sociales en y de los actos de habla. La evaluación es punto de enlace y de conflicto de lo general y lo particular; marca no sólo las elecciones y los límites

del escritor, sino también la actividad de su público: “El problema del sonido significativo y de su organización se conecta con el del público social, con el problema de la mutua organización del hablante y del oyente, y la distancia jerárquica que se extiende entre ellos... El público social es constitutivo del sonido significativo y de su organización”.

Por eso, Bachtin considera a la lengua como material de la literatura no sólo en tanto sistema fónico-lexical, sino sobre todo en tanto sistema de evaluaciones sociales. La obra sería la realización plena de una evaluación social que organizaría el material lingüístico, el acontecimiento y las formas. La evaluación social tiene un doble juego. Por un lado está en la lengua; por el otro, forma parte de la actividad del escritor frente a su material, que produce una segunda evaluación, a partir de las evaluaciones sociales de la lengua. Lo mismo podría decirse de los procedimientos literarios posibles. También en este caso el movimiento es doble, porque el conjunto de los procedimientos es, en primer lugar, producto de evaluaciones sociales (toda retórica es un conjunto de evaluaciones que responden a una serie de preguntas: cómo contar, cómo organizar el tiempo de la narración, cómo concebir o liquidar al personaje, cómo unir lo diferente en el sistema de imágenes permitido, etc.) y, luego, orientación de un escritor en este medio literario.

EL “SEGUNDO” BACHTIN: TEORÍA DEL DISCURSO NARRATIVO

Este conjunto de tesis, elaboradas por Bachtin en polémica con los formalistas y con la lingüística de tendencia formalizante, fueron objeto de una relectura durante los años sesenta y setenta, en el marco de la crítica europea, especialmente la francesa. Como toda relectura es una reorganización de las tesis y, en algunos casos, desplazamiento de sus principios básicos. Pero es preciso reconocer también que estas transformaciones conceptuales están esbozadas en Bachtin mismo: contradicciones, ambigüedades, aserciones dogmáticas que, precisamente por este carácter, pueden invertirse o vaciarse. Y además la diferenciación, necesaria en nuestra opinión, de *dos* Bachtin²⁶ el de *El método formal y los* ensayos sobre teoría del lenguaje, y el del libro sobre Dostoievski y los trabajos escritos en los años treinta y cuarenta.

Este segundo Bachtin propone una teoría del discurso narrativo que, en el marco de la sociocrítica francesa, se va a convertir en teoría de *todo* texto literario. En un libro reciente sobre Bachtin, Augusto Ponzio traza las líneas que vincularían la teoría de los géneros a la definición del discurso narrativo, líneas que conducirían desde la crítica de los formalistas hasta *Dostoievski* y el extenso ensayo final sobre Rabelais. Ponzio

señala un curso de la teoría bachtiniana, en el que subraya fundamentalmente la continuidad. Tanto en *El método formal* como diez años después, en una ponencia presentada en una reunión del Instituto de Literatura Mundial de Moscú, Bachtin habría puesto el mismo énfasis en la importancia de la teoría del género como centro de la ciencia de la literatura: “Detrás de la superficie del proceso literario, los grandes y esenciales destinos de la literatura y del lenguaje, cuyos protagonistas son en primer lugar los géneros, mientras que las corrientes y las escuelas son personajes de segundo o tercer orden” (Lukács y Bachtin, 1976, 186) En *El método formal*, Bachtin había proyectado el concepto de evaluación social a la teoría del género, como forma de orientación de la literatura en lo real social: “una manera de ver la realidad que se desarrolla en la comunicación social” (Ponzio, 1980, 100) En este sentido, Ponzio dice bien que a cada género corresponde una determinada conciencia lingüística y, en consecuencia, un tipo particular de práctica significante: “La conciencia lingüística es indisociable de las prácticas significantes, de las modalidades según las cuales la comunicación social se orienta y se organiza; y tanto el carácter como el valor del signo verbal, su naturaleza, se deciden en las prácticas significantes mismas. Las condiciones materiales de la comunicación pueden ser de tal tipo que requieran del signo verbal una continua adaptabilidad a contextos y situaciones siempre nuevos y

diferentes; y que le confieran el carácter de plurivocidad, de indeterminación semántica, de ductilidad ideológica” (Ponzio, 1980, 101) Lo que Bachtin describe como prácticas monolingües y plurilingües, deben, en opinión de Ponzio, ubicarse en la teoría bachtiniana del género como forma de evaluación social. Y, desde un punto de vista, esto parece aceptable.

Sin embargo, es necesario considerar esta cuestión desde una perspectiva más general. La teoría de la novela de Bachtin se desarrolla fundamentalmente a partir de su ensayo sobre Dostoievski. Cuando decimos que se desarrolla *a partir de* ese ensayo, queremos señalar que los aspectos más originales y más polémicos son expuestos en los escritos de los años treinta y cuarenta.²⁷ Su teoría del discurso narrativo no es *meramente* una proyección, en el campo de los estudios sobre el género novela, de las tesis expuestas en *El método formal*. Es, sin duda, algo más y este plus ha potenciado la lectura primero de Kristeva y luego de la sociocrítica.

Resumamos los planteos de Bachtin-Medvedev-Voloshinov, al que denominaremos “el primer Bachtin”: la literatura es una relación social en la que intervienen el lenguaje (como material) y los discursos ideológicos (como contenido) Los escritores, en tanto sujetos sociales, se orientan en el medio ideológico que rodea a los hombres como un anillo, y en el sistema de la lengua, según evaluaciones sociales. El reflejo

literario no es reflejo de la realidad social sino del mundo de discursos que, a su vez, reflejarían lo real. La relación entre la literatura y las prácticas sociales tiene como mediador a las ideologías. Hasta aquí el primer Bachtin, el de la literatura como *forma ideológica reflejo de la realidad social por la mediación de la ideología*.

La sociocrítica expone, reconoce y, en parte, construye un segundo Bachtin: el de la literatura como forma ideológica, sin más aditamentos. En un ensayo que la traducción francesa fecha, parcialmente, en 1934-5, “Du discours romanesque” (1978, 83-233), Bachtin presenta una fórmula que resume su teoría del discurso narrativo: la novela representa “el mundo ideológico del otro”, mediante las palabras del otro, las únicas que pueden representar ese mundo. Por eso el problema central de la novela sería “la representación literaria del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje” (1978, 156) Lo que diferencia a la novela de los demás géneros, dice Bachtin, es la representación del discurso de un locutor o de varios y no la representación de la acción. En la novela, el acto se manifiesta indisolublemente asociado al discurso y orienta al género en una dirección ideológica definida. Esta asociación de acto y discurso, para decirlo más exactamente, esta sumisión del acto al discurso, produce en la novela un tipo de significación que ya no es, como lo había sido en la épica, unívoca o, como dice Bachtin, “incontestable”. Si la épica se

había caracterizado por un discurso único, que imponía su autoridad sobre todo el relato, la novela es, por el contrario, un espacio de encuentro de discursos que, por su misma pluralidad (plurivocidad social), disputan.

“La novela es la expresión de la conciencia galileana del lenguaje” (1978, 183) Conciencia de que no se puede hablar de los otros desde *un centro* lingüístico, sino que la representación del otro es, justamente, la representación de su lenguaje: el otro vive en su lenguaje, su existencia literaria es su discurso. La novela es, para Bachtin, un sistema de discursos, a la vez objeto y medios de representación. Los dialectos sociales son inseparables de la ideología, pero también las prácticas le parecen inseparables del lenguaje. La novela representa lo que la historia ha construido en el interior del lenguaje, un curso de diferenciación: “En el correr de su existencia histórica, de su devenir multilingual, el lenguaje está lleno de dialectos potenciales: se entrecruza de muchas maneras... El lenguaje es históricamente real en tanto devenir plurilingual, hormigueante de lenguajes futuros y pasados, de ‘aristócratas’ lingüísticos tronados, de ‘*parvenus*’ lingüísticos, de innumerables *pretendientes* al lenguaje... La imagen de un lenguaje así en la novela, es la de una perspectiva social, un ideologema social soldado a su discurso, a su lenguaje. Esta imagen no puede, de ningún modo, ser formalista. Las particularidades formales de los lenguajes, de

la moda y los estilos de la novela son símbolos de perspectivas sociales” (1978, 174)

Los problemas de la representación literaria son problemas de representación de discursos; detrás de cada enunciado, afirma Bachtin, resuenan los lenguajes sociales. Parece claro el punto de viraje entre lo que denominamos el primer y el segundo Bachtin: el desplazamiento del énfasis de la literatura como representación discursiva de lo social a la literatura como representación de los discursos sociales. Para el segundo Bachtin, el carácter social del texto queda asegurado por ser éste un espacio de intersección de discursos sociales; por lo tanto, la cuestión del sistema de mediaciones entre el texto literario y la sociedad pierde pertinencia. En el primer Bachtin, ésta era la cuestión central y, justamente, el anillo o medio ideológico que rodea a los individuos y a las obras, era la instancia de mediación entre las prácticas sociales (discursivas y no discursivas) y la literatura. Los medios de representación literaria (discursos, lenguajes en tanto dialectos sociales) tenían una naturaleza diferente a la de los objetos de la representación. Para el primer Bachtin existe heterogeneidad entre representante y representado y ella es responsable de la tensión nunca resuelta entre experiencia social y lenguaje, ideología y práctica. Para el segundo Bachtin, esta heterogeneidad se atenúa hasta disolverse: tanto el medio como el objeto de representación literaria participan de la

misma naturaleza: la novela es una representación de discursos por medio de discursos. Y es esta definición (que corresponde para Bachtin a la novela moderna y algunos tipos anteriores como la menipea o el *Gargantúa*) la que la sociocrítica desarrollará hasta sus últimas consecuencias, proyectándola de la novela a la literatura en su conjunto.

Bachtin caracteriza a la novela por su plurivocidad, producto de la concurrencia de lenguas diferentes. Sobre una misma superficie textual se interrelacionan dos o más discursos, que se diferencian por su marca social, pero también por otras marcas, las de las ideologías más propiamente literarias. Las formas de la plurivocidad o polilogismo novelesco son diversas y sería un error grave considerar sólo a la parodia como el tipo fundamental de inclusión de lenguajes diferentes en la novela. Bachtin realiza estudios textuales precisos y refinados para mostrar la existencia de una serie de formas diferentes. La *hibridación* le parece el procedimiento más general, en tanto encuentro, en un sólo enunciado, de lenguajes sociales. El enunciado es la “marmita de mezcla” de por lo menos dos conciencias lingüísticas, la conciencia que representa y la representada, que se “encuentran conscientemente y se combaten en el territorio del enunciado” (1978, 177)

El híbrido novelístico es, entonces, un “sistema de fusión de lenguajes, literariamente organizado, sistema que

tiene por objeto iluminar un lenguaje mediante otro, modelar una imagen viva de otro lenguaje” (1978, 178) La hibridación tiene el efecto de disolver los límites entre el discurso del autor y el discurso representado; como rasgo estilístico, corresponde a estilos de apariencia homogénea, donde la contradicción entre discursos encontrados (tanto desde el punto de vista ideológico como formal o, mejor dicho, opuestos formalmente porque lo están ideológicamente) es dominada por su unificación relativa en el interior del enunciado.

Una profundización de las diferencias discursivas resulta de la *estilización*, por la que se representa un lenguaje desde la perspectiva de otro, y en el enunciado producido persisten las dos “voluntades lingüísticas”. En la historia de la novela, la estilización constituye un momento formal decisivo: “la estilización enseñó a la prosa la representación literaria de los lenguajes” (1978, 180) Una progresión va de la estilización a la *parodia*, que introduce el lenguaje del otro con una perspectiva ideológico-estilística que pondría de manifiesto su “falsedad” o, por lo menos, una evaluación social diferente entre la parodia y el lenguaje parodiado.²⁸

Bachtin consideraba a las citas y los *géneros intercalados* como modalidades principales del polilogismo novelístico. Los géneros intercalados entran en un texto

narrativo como citas “declaradas, semiescondidas o escondidas, inintercaladas en un contexto, entre comillas, alienándose del discurso o asimilándose” (1978, 425) Toman a su cargo distintas funciones constructivas del texto, conservando al mismo tiempo lo que Bachtin denomina su “originalidad” lingüística y estilística. La importancia de los géneros intercalados es propia de un modelo que tendría en *Don Quijote* a su novela fundadora y su paradigma. Para Bachtin, el papel que desempeñan los géneros intercalados es de tal importancia, que podría llegar a afirmarse que la novela carece de una perspectiva verbal propia. Nuevamente, la novela es una conciencia galileana: ahora frente a la literatura, en la medida en que las citas, parodias e intercalaciones significan la relativización de los límites entre géneros.

Tiniánov había escrito: “la parodia existe cuando, a través de la obra, se transparenta-un segundo plano, el parodiado; cuanto más restringido, limitado, definido, es este segundo plano, más todos los detalles de la obra tienen un doble esfumado y pueden ser interpretados desde- una visión doble; y tanto más fuerte es entonces la parodicidad” (1968, 152) En Bachtin, se repiten estos dos planos de la “conciencia literaria”. Si la originalidad de la novela es la representación del discurso del otro, éste se percibe como un plano lingüístico sobre otro. En la novela se lee la sobreimpresión de por lo menos dos discursos ideológicos o, como en la parodia, de

dos discursos literarios. Esta sobreimpresión no puede ser considerada invariablemente como paródica. Bachtin piensa que la intercalación de discursos o de géneros puede ser paródica o no serlo. Pero lo que sí afirma en su definición de la novela es esta simultaneidad de dos planos que se señalan uno al otro y producen, en su coexistencia o en su conflicto, tanto la forma como la significación del texto. El texto es el espacio de intersección de estos (por lo menos) dos discursos, que, para Bachtin, son en todos los casos emisiones de locutores sociales definidos: son la presencia, y la marca, de la sociedad. Toda la teoría de la intertextualidad ya está aquí y es por eso que nuestra exposición sobre la sociocrítica parte de Bachtin, fundamentalmente de este segundo Bachtin, no como “precursor” sino como sociocrítico de pleno derecho.

LOTMAN: LA CULTURA COMO TEXTO

Dos críticos han leído a Bachtin explicándolo, retraducándolo y, finalmente, incorporándolo a su propio sistema. Se trata de Lotman y Julia Kristeva. En el caso de Lotman, el concepto bachtiniano de evaluación social está presente, aunque a menudo de manera implícita, en su descripción de las prácticas culturales como si fueran discursos y de la cultura como texto. Las significaciones textuales

propiamente dichas y las extratextuales (o sociales) entran en una relación definida por el punto de vista que resulta siempre de las operaciones realizadas a partir de una evaluación social. Esta perspectiva orienta al texto en el conjunto de significaciones que la historia y la sociedad han producido y siguen produciendo. En consecuencia, todo lo que en el texto hay de significativo, dice Lotman casi parafraseando a Bachtin, pertenece a las estructuras extratextuales cuya significación está organizada como código. La perspectiva, definida por la evaluación social, selecciona en el conjunto de los textos culturales, los elementos que se incorporan a la obra literaria. Cada sociedad (y cada estadio dentro de una sociedad) produce un modelo cultural (o varios modelos, en el caso de sociedades muy estratificadas) En el interior de este modelo los textos literarios se orientan, coincidiendo o divergiendo respecto de él. La no coincidencia de la orientación informa sobre el tipo de relación entre discurso literario y texto social. Existen períodos en que la independencia de ambas orientaciones se acentúa, porque la literatura y la sociedad practican evaluaciones diferentes. Pero la heterogeneidad de las evaluaciones no destruye lo que para Lotman es un nexo universal entre literatura y texto social: el nexo “creador-creado” que, según su orientación, adopta diversas realizaciones históricas: “Como posiciones por medio de las cuales orientan el cuadro del mundo en su conjunto, pueden actuar la Verdad

(novela clásica), la Naturaleza (novela del Iluminismo el pueblo; incluso puede suceder que la orientabilidad sea nula, lo cual significa que el autor se niega a evaluar la narración” (1972-80, 313)

La relación entre el punto de vista de un texto y lo que una sociedad considera la verdad es también culturalmente variable. Sin embargo sólo es posible percibir y ejercer la posibilidad de cambio en cierto tipo de sociedades. Aquellas donde la cultura fija un punto de vista como único posible (sociedades muy organizadas, integradas o totalitarias), la verdad o la falsedad no pueden aparecer ligadas a cualidades formales del texto. Lotman expone un ejemplo de lo que denomina genéricamente la Edad Media, donde un modelo del mundo postulaba la existencia de un creador único y previo a las formas sociales. Los textos sagrados producidos en estas condiciones repetían ese modelo de orientación y, en consecuencia, eran leídos como textos “no humanos”, “inspirados por Dios”, en los cuales el autor era sólo un mediador, un copista: “La unidad del punto de vista se alcanzaba no con la exposición de la posición personal del cronista, sino con la plena identificación con la tradición, la verdad y la moral. Sólo en nombre de éstas se podía hablar. Era considerado verdadero justamente lo que no formaba parte de su posición personal: de aquí la tendencia a aprovechar las leyendas, los dichos populares y los sucedidos no propios”

(1972-80, 312) Por el contrario, en el romanticismo (para considerar una instancia casi simétricamente opuesta) “los puntos de vista del microtexto y del macrotexto se funden en un único centro inmóvil de narración: la personalidad del autor” (313) El autor romántico abarca el mundo narrado, su mirada individual lo organiza y, a partir de ella, lo real social puede estetizarse.

La tesis, que resume las líneas analíticas de Lotman, afirma la homología entre individuo y mundo, entre discurso del arte y discurso de la cultura social. El modelo artístico simula²⁹ el modelo de relación Sujeto-Objeto, “reproduce la imagen del mundo para una conciencia dada” (309) Este proceso no es meramente especular a causa de la actividad formadora del punto de vista como orientación del texto en el mundo, que varía histórica y socialmente. Un notable trabajo de Lotman, “La poética del comportamiento cotidiano en la cultura rusa del siglo XVIII” (1980, 201 y ss.) se interroga sobre el comportamiento como “categoría cultural”, interesándose en el proceso que convierte a los textos literarios en modelo de las conductas sociales. “Determinadas formas de actividad cotidiana” se orientan según “las normas y leyes de los textos artísticos”, razón por la cual las conductas son vividas y percibidas de manera inmediatamente estética.

Si los comportamientos cotidianos son ejecutados y aprendidos como “comportamientos naturales” sobre los que

no se ejerce habitualmente la distancia estética; si, por lo general, se observan con perspectiva estética sólo aquellos comportamientos que forman parte de culturas extrañas o pretéritas, sin embargo, en determinados períodos, los usos de la vida cotidiana son impuestos, aprendidos y practicados según un sistema en el que la función estética es consciente y deliberada. Son períodos en que la vida de algunos sectores sociales atraviesa un proceso profundo de estetización y “lo que se consideraba habitualmente comportamiento “natural e instintivo, se convierte en objeto de aprendizaje” (203) Lotman asegura que se está en presencia de esta orientación estética cuando “el comportamiento cotidiano se convierte en signo del comportamiento cotidiano” (205), como una semiotización suplementaria, que sólo en determinados períodos acompaña a las conductas, convirtiendo a la vida cotidiana en un espacio que podría denominarse teatral.

El estudio de Lotman sobre el comportamiento de la nobleza rusa durante el reinado de Pedro el Grande demuestra que la semiotización es, en realidad, una estetización de las conductas, según un sistema de normas que, del texto artístico y literario, pasan a la cultura. Por ejemplo, la observación de las convenciones de los géneros: “El sistema de géneros que se había creado en la esfera de la conciencia estética de la alta cultura del siglo XVIII, comenzaba a incidir activamente sobre el comportamiento

del noble ruso, creando un sistema ramificado de géneros de comportamiento. Indicativa de este proceso es la tendencia a descomponer el espacio habitable en escenarios. El pasaje de un ambiente a otro se acompañaba de cambios en el comportamiento... El cambio de la residencia invernal a la de verano, el cambio durante algunas horas de las salas antiguas o barrocas del palacio a la `cabaña`, a las `ruinas medievales`, al campo chino o al kiosco turco, pasar... de la casita `holandesa` a la `italiana`, implica un cambio en el modo de comportamiento y de hablar” (215) El espacio adquiriría rasgos escenográficos y, como en el teatro, el cambio de decorado podía acompañarse de músicas diferentes.

La sociedad noble imita al arte (casi un siglo después, será el dandy el que convertirá en norma absoluta de comportamiento a la norma estética) Y encuentra en la literatura, que rodea a la vida como un anillo estético-ideológico, para decirlo invirtiendo la fórmula de Bachtin, los “argumentos” según cuyas líneas organiza su experiencia, sus placeres, sus sentimientos. Estos “argumentos” indican no sólo un curso estético de los hechos de la vida social sino que también los marcan con su estilo. “La fuente de los principales argumentos de comportamiento, escribe Lotman, es la literatura alta, situada por encima del plano de la vida cotidiana: los historiadores antiguos, las tragedias del

clasicismo, en algunos casos vidas de santos. El hecho de considerar la propia vida como un texto organizado según las leyes de un argumento subraya la unidad de acción, la tensión hacia un objetivo. Particularmente significativa pasó a ser la categoría teatral de 'fin' del quinto acto... La muerte, la desgracia, se convertían en objeto de continuas meditaciones y aparecían como coronamiento de la vida. Esto conducía naturalmente a una activación de modelos de comportamiento heroicos y trágicos. La identificación con el héroe de una tragedia determinaba no sólo el tipo de comportamiento, sino también el tipo de muerte" (220-1) La regulación estética de los comportamientos unifica, en períodos como el estudiado por Lotman o el del apogeo del dandysmo, los textos literarios y los textos de la cultura. Más que nunca se completan unos a otros: la leyenda biográfica del poeta romántico está incorporada a la percepción de sus obras literarias e, incluso, lo que hoy se juzga como la fragmentariedad de los textos románticos podría explicarse pensando que sus contemporáneos no los creían fragmentarios, sino partes de un texto que los englobaba, el de la vida del artista: "La leyenda era el factor más importante que regulaba tanto el comportamiento real del poeta como la percepción que el público tenía de su comportamiento y de su obra" (229)

Si nos hemos detenido con alguna prolijidad en este trabajo, es porque allí se describe la relación de *mutua*

implicación entre lo que Lotman denomina textos culturales y textos literarios. Las investigaciones de la cultura realizadas por Lotman y la Escuela de Tartu, al considerar a las prácticas culturales y el medio ideológico como textos, adoptan un modelo semiótico para la descripción de la vida social y, por lo tanto, de las relaciones entre estructuras textuales y extratextuales. La propuesta de un modelo semiótico se encuentra también en momentos tempranos de la sociocrítica. Está en Bachtin, también, la perspectiva que coloca el problema de la relación literatura-sociedad en clave discursiva. Pero, ¿cómo se transforman los acontecimientos extratextuales en episodios literarios? ¿qué constituye en literatura a los contenidos de la experiencia y las ideologías sociales?³⁰ El discurso literario limita con el resto de los discursos sociales, pero sus fronteras no están trazadas de una vez y para siempre. Son móviles y, como se vio, hay períodos de estetización de la vida social y períodos en los que el arte ocupa un espacio asediado por otras prácticas culturales. Estos cambios, para Lotman como para Bachtin, son cambios en la orientación de la literatura, cambios en las evaluaciones sociales que abren o cierran las compuertas, que modifican los canales entre obras literarias y sociedad. Pero para Lotman como también para Bachtin, la relación literatura-sociedad es una *relación de textos*. Este partido teórico va a marcar a las tendencias sociocríticas que se

reclaman abiertamente de Bachtin, como sucede en primer lugar con Kristeva.

LA LECTURA KRISTEVIANA DE BACHTIN

Si hay un texto fundador de la sociocrítica, un texto que pone a Bachtin en circulación dentro de la teoría literaria francesa, una verdadera lectura de las tesis bachtinianas y su relocalización en un nuevo marco ideológico, es “La palabra, el diálogo y la novela” de Julia Kristeva (1969) Pensado como introducción a dos libros de Bachtin, sobre Dostoievski y Rabelais, en el que se incluyen consideraciones sobre los ensayos de Bachtin-Medvedev Voloshinov, este artículo relocaliza al posformalismo en el espacio de la problemática semiótica.

Lo que en este ensayo de Kristeva se presenta como la exposición de las tesis bachtinianas, no puede ser leído lisa y llanamente así. Kristeva construye, a partir de la tesis de Bachtin, un modelo teórico de la literatura que debe ser inscripto, si se lo quiere comprender del todo, en el marxismo estructuralista. La semiologización del mundo social, en primer lugar, y la afirmación de la intertextualidad como definición de la práctica propiamente literaria, en segundo, son las líneas maestras del planteo de Kristeva. Como

presupuesto de ambas hipótesis, hay un conjunto de proposiciones sobre el sujeto productor de literatura (en adelante el “autor”, entre comillas), reintroducido como significante del discurso literario y purificado de su existencia material social.

Toda la realidad social se purifica en este fuego semiológico: “Marx sustituye el concepto de un ‘poder sobrenatural de creación’ por el de ‘producción’ considerado en su doble aspecto: proceso de trabajo y relaciones sociales de producción, cuyos elementos participan en una combinatoria dotada de una lógica particular. Podría decirse que las variaciones de esta combinatoria son los diferentes tipos de sistemas semióticos” (1969).³¹ Parece casi innecesario observar que esta lectura semiológica de Marx es indemostrable en los textos marxianos que se invocan. La operación llevada a cabo por Kristeva, desmaterializando el concepto de producción, le permite considerar toda producción como producción de significación. En el modelo kristeviano, la producción económica misma es pensada semiológica-mente y, en una típica inversión, el modelo de la producción de significados se propone como espejo de todas las producciones sociales. La paráfrasis es la forma de pasaje de un concepto a otro o, más bien, su transformación en otro que conserva la denominación anterior pero ha cambiado de significado. Esto sucede con “trabajo” y

“producción”. De “trabajo productivo” Kristeva se desliza a “trabajo” en el sentido freudiano de trabajo del inconsciente y lo que en Freud aparece como “constitutivo de la producción significativa” se proyecta, por un efecto retórico, a todas las prácticas sociales. Este efecto de deslizamiento, cuyo resultado es la asimilación conceptual, opera sobre “trabajo” y “práctica” afirmando: 1) que toda práctica está estructurada como un lenguaje (paráfrasis de Lacan); 2) que el proceso de trabajo es un sistema semiótico particular (paráfrasis de Lévi-Strauss); 3) que la distinción marxista entre producción e intercambio (distinción que habría sido, en opinión de Kristeva, tristemente pasada por alto en la economía clásica) se encuentra también en la noción freudiana de trabajo del sueño: “Todo el problema de la semiótica actual, escribe Kristeva, está aquí: continuar formalizando los sistemas semióticos desde el punto de vista de la comunicación (arriesgamos una comparación brutal: como Ricardo consideraba a la plusvalía desde el punto de vista de la distribución y el consumo) o bien abrir en el interior de la problemática de la comunicación (que es inevitablemente toda problemática social) esta otra escena que es la producción de sentido anterior al sentido” (1969, 38) Y finalmente: “Dicho de otro modo, en el segundo caso se trataría de construir una nueva ‘ciencia’, después de haber definido un nuevo objeto: el trabajo como práctica semiótica diferente del intercambio” (1969, 39) Por efecto

de este pansemiologismo, todas las prácticas sociales (y no sólo la ideología) son pensadas como discursos.

Es preciso reconocer que la semiologización del mundo social, como mundo puramente discursivo, es una interpretación posible de los textos de Bachtin sobre el anillo ideológico y su ingreso como contenido de la literatura. Para Bachtin no existe instancia material que no esté reflejada en los discursos de la ideología, como forma significativa en la que los hombres viven sus relaciones materiales. Pero en Bachtin subsiste una instancia material que es, precisamente, aquello que los discursos ideológicos reflejan y que es irreductible a estos discursos: las relaciones sociales son relaciones materiales entre los hombres, que éstos viven como relaciones ideológicas (religiosas, políticas, míticas, etc.) Esas relaciones no pueden convertirse en contenido de la literatura sino por la intermediación de las ideologías. Pero que la ideología sea la forma en que los hombres discurren sobre su realidad material y social, no supone, por lo menos para Bachtin, la existencia *meramente* ideológica (semiológica) de esas relaciones. Toda esta zona de la teoría bachtiniana de la ideología tiene momentos de ambigüedad, resuelve por medio de un giro idealista radical.

Está, además, la confluencia con la descripción de Lotman de la cultura como texto. La siguiente afirmación de Kristeva, por ejemplo, corresponde más al sistema de Lotman

que, en sentido estricto, al de Bachtin: “Introduciendo la noción de *estatuto de la palabra* como unidad mínima de la estructura, Bachtin coloca el texto en la historia y la sociedad, consideradas ellas mismas como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos”. Pero ni Lotman ni Bachtin tienen responsabilidad teórica sobre las consecuencias que Kristeva extrae del “estatuto de la palabra”. En efecto, las tres dimensiones del espacio textual son “el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores”. Ya en la misma fórmula, puede señalarse la interiorización del autor que, de sujeto social externo al texto pasa a ser únicamente sujeto de la escritura (o sujeto de la enunciación). Este movimiento expulsa la instancia subjetiva, biográfica, sociopsico-lógica, como fantasma de un proceso que queda definitivamente anclado en la productividad de significaciones textuales y que conoce sólo sujetos gramaticales: el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación.

El texto literario se independiza de su proceso social de producción, interiorizándose bajo la forma de productividad textual; por el mismo camino, la ideología del texto se libera del peso individual y social de la ideología del autor, para fundirse, prescindiendo de la mediación del autor como categoría externa-interna del texto, en el flujo discursivo de las ideologías sociales. El texto literario es para Kristeva un *creador increado*.

Autor y destinatario son pensados como meras funciones discursivas, como efectos de esa producción de significados protagonizada por el Texto. Claro está que autor y destinatario son *también* funciones discursivas: sería imposible describirlos negando la evidencia de su *existencia implícita* en el texto literario. Pero, al mismo tiempo, no son sólo funciones discursivas: los destinatarios, como sujetos sociales, constituyen condiciones indispensables de la producción literaria y penetran en el texto desde afuera, desde ese conjunto de relaciones ideológicas y materiales que son la institución literaria, el campo intelectual, las formas prácticas de la producción y la lectura de literatura. Podemos, y Bachtin lo señala en *El método formal*, leer en los textos las huellas de su lectura social, pero esas huellas son precisamente eso: la presencia discursiva de una instancia que *no* es meramente discurso.

Al definir el “estatuto de la palabra”, Kristeva lee a Bachtin según una clave futura: su propio concepto de intertextualidad. Para Kristeva el descubrimiento más importante de Bachtin sería que: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se establece la intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (1969, 146) Esta descripción, que se reclama bachtiniana, plantea algunas dificultades.

Primero: ¿qué se entiende por citas?³² La respuesta que se dé a esta pregunta acercará o alejará el foco de la posición de Bachtin. Para Bachtin, la actividad literaria se ejerce efectivamente como trabajo sobre otros discursos, *pero* estos discursos son los de las ideologías sociales en general y no sólo el de la literatura en particular. Los discursos de la ideología (Bachtin enumera: filosofía, religión, leyes) conforman ese anillo que, rodeando a los hombres como un “medio ambiente”, pone al escritor frente al contenido de la literatura. La literatura es también parte de ese anillo ideológico y, en consecuencia, puede suceder que sea un discurso literario el que ingrese en un nuevo texto como su contenido, pero esto no sucede como regla o definición de la actividad literaria.

El dialoguismo propio de la novela resulta, para Bachtin, como hemos tratado de demostrarlo, de una nueva conciencia sobre la pluralidad de lenguajes sociales, conciencia propia de un medio histórico-ideológico en el que las “verdades” aparecen descentradas y han ido perdiendo su carácter de absoluto religioso o político. Conciencia galileana del lenguaje, escribió Bachtin, la novela convierte al enunciado en una superficie de entrecruzamiento de discursos diferentes, que no son *necesariamente* diferentes discursos literarios. Si se puede afirmar, con Kristeva, que “el texto literario es un doble: escritura-lectura; el texto literario es una red de conexiones” (1969, 175), resulta más problemático compartir la siguiente

descripción de la literatura, porque la intertextualidad es definida solamente como intertextualidad literaria: “El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de otros) texto(s) Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto” (1969, 181)

Una lectura atenta del conjunto de ensayos agrupados en *Semeiotiké* permite captar la transformación del concepto de intertextualidad y, en consecuencia, del modelo de relaciones entre la literatura y lo social que la intertextualidad comporta. Kristeva describe las operaciones de la “práctica textual” como productividad de significancia: “... el texto, al no ser ese lenguaje comunicativo que la gramática codifica, no se limita a *representar, significar lo real*. Allí donde significa, en ese efecto desfasado presente cuando representa, participa de la movilidad [*mouvance*], de la transformación de lo real que capta en el momento de su no-clausura... Transformando la materia de la lengua (su organización lógica y gramatical) y transformando allí la relación de las fuerzas sociales de la escena histórica..., el texto se liga -se lee- doblemente en relación con lo real: con la lengua (desfasada y transformada), con la sociedad (con cuya transformación se *acuerda*)” (1969, 9-10), El texto, en este estadio de la teoría kristeviana, figura, por medio de la lengua, a la historia. Esta figuración no puede ser definida como

“expresión” de nada ni de nadie. El texto no expresa sino que traslada a su propia superficie lingüística las marcas de los procesos históricos. No se limita a *representar lo real*, dice Kristeva, pero *todavía lo representa*.

Luego, estos rastros de un concepto de literatura como representación figurada en la lengua de lo real social, se atenúan hasta desaparecer. Entonces, el texto ya no representa sino que trabaja, como el sueño, con materiales que se limita a transformar (paráfrasis de Freud: “El trabajo del sueño no piensa ni calcula; de manera más general, no juzga; se limita a transformar”) Y estos materiales ya no son los de los discursos sociales en su diversidad sino, en particular, los de la literatura. Hay, sin duda, dos nociones de intertextualidad que corresponden a cada una de estas dos perspectivas. En la primera versión, el intertexto sería la trama de los discursos sociales, de diferentes grupos o clases y sobre objetos diferentes: el medio ideológico de Bachtin. En la segunda versión, el intertexto es trabajo exclusivamente sobre los discursos literarios y las ideologías estéticas: lo que la literatura lee al escribirse es sólo literatura; la literatura se apropia, roba, saquea el cuerpo de la literatura anterior o contemporánea.

Entre estas dos versiones oscila Kristeva en *Semeiotiké*. La indecisión tiene su peso cuando nos interrogamos sobre los materiales de la literatura y las formas de su relación con la historia y la sociedad. Es fundamental saber de qué naturaleza

es aquel *otro texto*, respecto del cual la literatura se produciría como “afirmación y negación simultáneas” (1969, 257) En otras palabras: ¿qué cita el texto literario cuando cita? ¿qué absorbe: textos, en la acepción formalizada de discursos, o sentidos?

Si la respuesta a estos interrogantes se encuentra en la lectura kristeviana de Bachtin, el problema de la relación de la literatura con las ideologías sociales queda liquidado o sumergido en la relación (de apropiación productiva, de “trabajo”) de la literatura con la literatura y, lo que hubiera podido ser la pregunta básica de una perspectiva sociocrítica, se limita a definir su objeto dentro del espacio literario. Así, la práctica de la literatura es negada en tanto representación de algo que le sea externo (representación “expresiva” de la subjetividad del autor o de la subjetividad social; representación de una sociedad o una historia que no sea la historia de su propia productividad). La literatura, que la operación de Kristeva había querido *descentrar*, queda finalmente abstraída en la productividad autoalimentada de los discursos literarios. Una vez más ha encontrado su centro: la literatura misma.

Sin embargo, este recorrido no ha carecido de idas y vueltas de la literatura hacia la historia; la definición misma de ideologema procesada por Kristeva a partir de Bachtin lo demuestra: “El ideologema es esta función intertextual que

se puede leer 'materializada' en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto, dándole sus coordenadas históricas y sociales... La aceptación de un texto como un ideograma determina las operaciones mismas de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad, lo piensa de este modo en (el texto de) la sociedad y la historia. El ideograma de un texto es la matriz donde la racionalidad cognoscente capta la transformación de los enunciados (a los que el texto es irreducible) en un todo (el texto), así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social" (1969, 114)

Lotman, Bachtin como focos de los que se parte y a los que, en medio del camino, se vuelve (si nos atenemos a los ensayos de *Semeiotiké*), pero de quienes el discurso crítico de Kristeva en definitiva se aleja,, transformando la lectura de Bachtin en una teoría donde se disuelven los discursos sociales hasta que desaparecen casi del todo, canibalizados por la literatura.

En Kristeva están, al mismo tiempo, las preocupaciones teóricas del posformalismo ruso, de la semiótica soviética, de la lingüística (de Chomsky al Saussure de *los Anagramas*), procesados a través de una ideología filosófica estructuralista. De este conjunto de incitaciones, la sociocrítica francesa conservará las marcas, las vacilaciones y, en especial, la oposición radical a la idea de la literatura como *mera* representación, punto desde donde la sociocrítica se

desliza, con demasiada auto complacencia teórica, a la afirmación lisa y llana de que la literatura no representa.

SOCIOCRÍTICA DE LAS TRES ILUSIONES

La ilusión referencial

Tres ilusiones son el blanco teórico de la sociocrítica: la ilusión referencial, la ilusión de la homogeneidad del texto y la ilusión del Sujeto. La crítica del referente puede sintetizarse en esta fórmula de Mitterand: “Lo social no se refleja en el texto sino que *se reproduce* allí activamente” (Falconer, Graham y Mitterand, 1975, introducción sin número de página) Si lo social se re-produce en el texto, si está como materialmente presente, no es un referente, esa instancia a la vez previa y diferenciada, por su forma y por su materialidad en el sentido más estricto del término, de la producción literaria.

Althusser diagnosticó que la ilusión del referente y la ilusión del Sujeto pertenecen a la misma problemática y, en consecuencia, deben ser liquidadas conjuntamente: “La estética del consumo y la estética de la creación no son en realidad más que una y la misma estética: ambas reposan sobre las mismas categorías ideológicas básicas. En primer lugar, la

categoría del *sujeto*, creador o consumidor (productor de una obra, productor de un juicio estético) dotado de todos los atributos de la subjetividad (libertad, proyecto, acto de creación y de juicio; necesidad estética, etc.) En segundo lugar, la categoría del *objeto* (los `objetos´ representados, dados en la figuración por la obra, la obra como objeto, producido o consumido) La subjetividad de la creación sólo resulta, en esa forma, el reflejo en espejo (y ese reflejo es la ideología estética propiamente dicha) de la subjetividad del consumo” (Althusser, Poulantzas, Balibar, Macherey, Sollers, Guyotat, 1975, 78)

En un texto que revela la matriz teórica de la sociocrítica al mismo tiempo que resume, exasperadas, sus tesis básicas, Balibar y Macherey (1975), disciplinados respecto de su maestro Althusser, afirman que la literatura produce efectos alucinatorios: nos persuade de que está hablando de algo y que ese discurso ha sido creado por un sujeto, cuando en realidad no sería sino un fragmento del discurso infinito de la ideología, bajo formas estéticas. Las ilusiones del Sujeto y del referente (es decir, las concepciones que sucumben a la idea de que existen sujetos sociales, autores y lectores, y representación de lo social o de la subjetividad en los textos) son sólo “ideologías literarias”, fragmentos racionalizados de sistemas ideológicos más vastos. La literatura sería un “proceso de estetización que da forma a la ideología”

(Mitterand, 1975, 16), produciendo no ficción, sino “efectos de ficción” (Balibar y Macherey, 1975, 29), que reproducen a la ideología dominante.

Como forma ideológica, la literatura no puede siquiera pensarse a sí misma: habla de sí misma, pero no reflexiona sobre sus propias condiciones de producción. Como forma estética de la ideología, la literatura resuelve de manera imaginaria las contradicciones reales. El texto exhibe las huellas de su “eficacia conflictiva”, porque las contradicciones que reproduce no pueden resolverse en su espacio. La ideología desplaza, reprime, niega, explica falsamente las contradicciones materiales de una sociedad. Por eso el discurso literario, en tanto discurso ideológico, tendría, como el inconsciente, su verdad en lo que no dice, en lo que puede leerse en el revés de un texto, cuyo envés, por definición, proporciona pistas falsas que es preciso “interpretar” para descubrir lo que se oculta: “La estructura que rige la existencia concreta de los hombres, es decir, que *le* da forma a *la ideología vivida* de las relaciones de los hombres con los objetos y con los hombres, no puede, *en cuanto estructura*, recibir figuración en presencia, *en persona*, en positivo, en relieve. Sólo puede estar por huellas y efectos, en negativo, por indicios de ausencia, en hueco” (Balibar y Macherey, 1975, 82-3)

La literatura queda encerrada en el círculo mágico de la ideología, que le proporciona sus condiciones de

producción, sus contenidos (soluciones imaginarias y no representación de “objetos”) y constituye a los individuos en lectores hechizados por las formas estéticas de la ilusión social. Esta es la traducción estricta del concepto althusseriano de ideología, convertido en teoría de la literatura. No toda la sociocrítica suscribe sin más esta ortodoxia, que necesita de una teoría del discurso tomada en préstamo del psicoanálisis lacaniano. Interrogado el texto literario como se interroga el discurso producido en la situación analítica, se sabe de antemano que su “verdad” está precisamente en lo que calla, en el lapsus, en el juego de los significantes, en el revés de un trama cuyo “derecho” es un pre-texto. La “verdad” del texto sería únicamente producto de la lectura del crítico quien, iluminado por la teoría científica, está en condiciones de sortear todas las trampas que la literatura tiende a sus lectores profanos. Detrás de la trampa, la ideología queda desenmascarada. Lo que no se entiende es por cuál perversa razón la ideología ha elegido esta forma compleja, sutil, sofisticada y costosa de reproducir sus falsedades eternas: ¿por qué agregó a la religión, a la moral, al discurso de las costumbres y de la educación, este plus estético que es el arte?

La ilusión del texto homogéneo

La segunda ilusión que la sociocrítica intenta despejar es la de que los textos son homogéneos en un doble

sentido: el de la homogeneidad como corpus de obras inscriptas en un género, y el de la homogeneidad interna como ausencia de fisuras y contradicciones. La crítica al primero de estos sentidos es pertinente. Apunta a esos vastos sistemas estético-filosóficos que definen la unidad de un género (la novela, generalmente) por la realización de un principio que se desplegaría en cada una de las obras, conservando frente a la diversidad aparente su unidad profunda. Enunciados del tipo: “La autoridad política, el dogmatismo del Espíritu y la unidad del lenguaje clásico son por tanto figuras de un mismo movimiento histórico” (Barthes, 1973, 62) o las inclusivas síntesis de Lukács, justifican las cóleras sociocríticas. La evidencia del análisis histórico convierte en ilusoria toda descripción de la literatura (o de un género) por dos o tres rasgos esenciales. La empiria de los textos demuestra, más bien, la coexistencia de una serie de heterogéneos, incluso dentro de una-misma convención genérica.

Precisamente en este sentido, Raymond Williams (1977) caracteriza los procesos culturales (y sus producciones textuales) por la copresencia de diversos elementos ideológicos y estéticos: los residuales, los emergentes y los dominantes. Los elementos residuales, formados en el pasado, siguen siendo todavía activos y son vividos por los sujetos sociales no como cristalizaciones de la historia, sino como cualidades del presente. Su función en la trama de relaciones cultural-

literarias puede ser de oposición o alternativa a lo dominante.³³ Las formas culturales dominantes elaboran estrategias para su eliminación, represión o desplazamiento hacia los bordes del sistema, pero la existencia misma de los elementos residuales modifica el tipo de hegemonía impuesta por los dominantes. Las tradiciones culturales integran elementos residuales que, en el sistema organizado por la tradición, siguen siendo estéticamente productivos.

Los elementos emergentes anticipan, por así decirlo, una nueva formación cultural y estética. Su aparición le plantea también un conflicto a los dominantes, pero sólo en la medida en que sean reconocidos como oposicionales y que no se confundan con elementos nuevos de la formación dominante. Su carácter renovador y oposicional se define también en relación con los elementos residuales y, bajo ciertas condiciones, puede plantearse una alianza estética con las formas residuales, como programa alternativo a la formación dominante.³⁴ La coexistencia de estos elementos en el campo literario determina su heterogeneidad; presentes en la formación cultural, se disputan también la hegemonía sobre los textos. Crean sus líneas alternativas a las oficiales, sus precursores; organizan productivamente la literatura del pasado, anuncian la futura. Desde esta perspectiva, se demuestra efectivamente ilusorio el intento de explicar por un solo

principio, cualquiera que sea, el proceso complejo de la producción cultural.

Pero no es precisamente esta comprobación empírica de la discontinuidad de lo discreto, que se pone de manifiesto en el análisis concreto de los casos concretos, la que mueve las objeciones sociocríticas a la homogeneidad de la literatura. Es más bien la convicción de que la ideología impone un continuum ilusorio sobre las contradicciones reales. Liberarse de las ataduras de la ideología es afirmar el principio de la discontinuidad.

La heterogeneidad caracteriza al texto literario, en el segundo sentido que mencionamos más arriba. Pierre Macherey proporciona la fórmula descriptiva y crítica: “El principio del texto es su diversidad” (1966, 38) Diversidad quiere decir que el texto no sólo admite sino que exige ser leído en más *de* un sentido, porque en él “coexisten por lo menos un revés y un derecho”. Esta idea se opone a la de una “profundidad” textual construida por diversas capas de sentido, cuya sola función es recubrir, anunciar, proteger al único sentido profundo. La diversidad, por el contrario, está asediada por la contradicción. Sólo en apariencia, sólo para la ideología literaria, el texto es un todo unificado. Siempre se puede encontrar en él, y la función de la crítica es buscarlas, las huellas de una ruptura interna, de “un descentramiento que manifiesta su dependencia respecto de condiciones distintas de posibilidad”.

En su trabajo sobre *Los campesinos* de Balzac, Macherey (1966) emplea estos conceptos en la resolución de un viejo pleito de la crítica literaria y, en especial, de las estéticas sociológicas. Se trata de la “aparente” contradicción entre las ideas del legitimista Balzac y la crítica que la *Comedia humana* ejerce sobre los mismos sectores que representaban para él los principios de estabilidad, orden y derecho en la sociedad francesa. Analizando un recurso típico de la novela balzaciana, la inclusión de “enunciados ideológicos” que crean el efecto de la ciencia o de la norma moral, Macherey describe la articulación de dos operaciones textuales: la de la ideología y la de la ficción. El enunciado novelístico contradice al enunciado ideológico, pero no lo anula; ambos coexisten definiendo por su presencia simultánea la forma heterogénea del texto balzaciano. La ideología no logra unir los diversos tipos de enunciados imponiéndoles una coherencia situada detrás de la ficción. Y la representación literaria, la “fuerza del realismo” tampoco puede ejercer una presión centrípeta, que se impondría sobre los enunciados de la ideología anulándolos por su “triumfo”.³⁵ “La obra, concluye Macherey, no avanza con esa libertad ingenua, con esa independencia de movimiento que sería la garantía de la invención pura, sino sostenida, por el contrario, por el ensamblamiento de lo diverso, que le proporciona a la vez su forma y su contenido” (1966, 51)

La heterogeneidad textual, descrita en los trabajos de Macherey de la primera mitad de la década del sesenta, critica adecuadamente la ideología de la unidad filosófica, estética, sociológica, subjetiva, de las obras literarias. Pocos años después, las posiciones de Macherey padecen una suerte de exasperación.³⁶ El texto pasa de heterogéneo a ser definido como incoherente, soporte de “conflictos ideológicos desigualmente resueltos y por eso productores de diversidad”. El texto reproduce meramente las contradicciones de la ideología y no produce nada que no pueda ser definido como pura ilusión: el efecto estético.

En este sentido Macherey y Balibar (1975) niegan la entidad de algo que se defina como ficción (o como literatura, si somos estrictos y sacamos todas las consecuencias de sus posiciones) Existen sólo efectos de ficción que a la lectura ideológica (es decir: no dotada con los instrumentos de la ciencia) ocultan su naturaleza alucinatoria. Y entre las alucinaciones de la literatura está también la de producir el fantasma del Sujeto.

La ilusión del Sujeto

El Sujeto, esa superstición de la ideología burguesa: este lema define una tendencia persistente de la ideología

universitaria francesa, predominantemente de izquierda, en las dos últimas décadas. Kristeva, su representante por excelencia en el campo literario, reniega de la categoría de Sujeto (individual y social), reemplazándola por la de Texto. En realidad, en este movimiento, se le atribuyen al Texto las propiedades, funciones y prácticas del Sujeto. Este deslizamiento aparece casi con excesiva evidencia cuando Kristeva afirma que es preciso reemplazar la noción de “intersubjetividad” por la de “intertextualidad”.

Repasemos algunas definiciones. El Texto es una productividad porque: “1. su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destrutivo-constructiva)...; 2. es una permutación de textos, una ínter-textualidad: en el espacio de un texto diversos enunciados tomados de otros textos se cruzan y se neutralizan” (Tel Quel, 1968, 299) La práctica significativa tiene la cualidad de ser un “proceso de producción de sentidos”, cualidad que sólo imaginariamente podría ser atribuida a sujetos, que sólo la Ideología describe como productores (cuando no como “creadores”) de sentido. La práctica de la escritura produce, según Kristeva, una superficie, el Texto, constituido como entrecruzamiento de otros textos, producidos, a su vez, como espacios donde otros textos se entrecruzaron, y así sucesivamente. La categoría de Texto demuestra el carácter engañoso de toda producción pensada como creación *ex nihilo* (lo cual es justo) y también de toda producción concebida como actividad de un

sujeto, asimilando la práctica del sujeto a la ideología literaria de la “expresión” del sujeto en la literatura (lo que es una grave equivocación) Sin duda, el concepto de Texto funciona críticamente frente a las estéticas románticas y expresivistas. Pero, ¿qué sucede cuando, aceptado el momento crítico, se pretende pasar al análisis de las afirmaciones?

La teoría negativa del sujeto necesita del concepto de Intertextualidad³⁷ que, por definición, aseguraría el estatuto social de la literatura. Sin embargo, éste parece justamente indemostrable en el marco del sistema kristeviano, donde la socialidad de la literatura resulta efecto de una *estructura en abismo* construida por el intertexto.

¿Qué hace sociales a los textos literarios? La situación lingüística es una situación social, en la que *sujetos colectivos* imprimen sobre su práctica lingüística la orientación de sus evaluaciones sociales. Zima se apoya en esta afirmación para criticar a Kristeva. Sus objeciones son particularmente interesantes, en la medida en que no se colocan fuera de la problemática del intertexto: “El concepto de *situación sociolingüística* puede precisarse mediante el concepto de sociolecto, definido como estructura ideológica: la situación *sociolingüística* aparece entonces como una interacción de sociolectos en el curso de la cual éstos pueden combatirse o solidarizarse hasta un cierto punto. Es, en consecuencia, un equilibrio histórico, que toda mutación económica, política

o discursiva puede alterar. Nunca se insistirá demasiado sobre el trastocamiento discursivo, sociolectal, causado por la caída del Tercer Reich o de la Italia fascista... Está entonces claro que la escritura ficcional, lejos de relacionarse con una lengua 'neutra' de la que puede 'servirse' inventando nuevas técnicas, evoluciona en una *situación sociolingüística*, tomando posición en pro o en contra de ciertos sociolectos. En este contexto, la *intertextualidad externa* (la que supera el marco del discurso literario) puede ser definida como una absorción de textos no literarios hablados o escritos, estrechamente asociados a los sociolectos existentes y a intereses colectivos. Toda actividad intertextual adquiere así un carácter *intersubjetivo*, en la medida en que se trata siempre de sujetos colectivos y de su ideología, tal como se manifiestan en el plano textual. Es necesario entonces, según nuestra opinión, romper con una parte de la definición de intertextualidad propuesta por Kristeva, cuando dice que 'en el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad* y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble' Intertextualidad e intersubjetividad son inseparables y la primera debiera ser considerada como una manifestación de las relaciones entre grupos (entre intereses sociales) sobre el plano textual" (1980, 49-50)

En la crítica de Zima a Kristeva, si bien los sujetos colectivos vuelven, por así decirlo, a reclamar sus derechos en

la producción del sentido, permanece el problema, también sugerido por Kristeva, pero no sólo por ella, de la relación entre texto literario y autor. La afirmación de que el autor se coloca en un grado cero para permitir el “nacimiento a partir de ese anonimato” (1969) de un “él”, el personaje; o la delimitación del autor como función discursiva (sujeto de la enunciación), no revelan del todo el postulado que aceptan la mayoría de los sociocríticos: la pregunta sobre las relaciones entre obra y autor es ideológica y tributaria de la “ilusión del Sujeto”.

Este postulado sociocrítico está en la base de un modelo general de lo que la literatura es (y ha sido, ya que en este aspecto como en otros la sociocrítica demuestra poseer poca imaginación histórica), pero no puede responder a la pregunta sobre cómo la literatura llega *a ser*. - ¿quién realiza la actividad sobre el sistema de los discursos literarios y extraliterarios? En la definición kristeviana de intertextualidad, la desaparición del sujeto, da por descontada la existencia de relaciones *inmediatas* entre los textos, que producirían nuevos textos por la fuerza de determinación que emana de las estructuras o de ese principio explicativo universal: la ideología.

Hans Robert Jauss somete a examen esta idea inmediatista de la producción literaria, afirmando la prioridad que la *actividad* estética de los sujetos tiene en el circuito de la comunicación literaria (véase el capítulo “Del lector”) El escritor

es también un receptor y la lectura lo pone en contacto con el conjunto de obras que, integrando la tradición literaria activa, son potencialmente medios para que él produzca nuevas obras. La reivindicación de la actividad del escritor como lector plantea objeciones a la idea sociocrítica de la pasividad de los sujetos, arrastrados por el vendaval de la ideología que los interpela, los convierte en lecturas y escribe sus textos. La experiencia crítica (y no sólo de la crítica biográfica) tiende a demostrar que la negación del autor como cuestión pertinente, no hace sino apartar un problema que, pese a todo, subsiste. En el capítulo “Del autor” lo abordamos de manera específica.

CRÍTICA DE LA SOCIOCRTICA

Retomemos, por último, las dos proposiciones que resumen y unifican las diversas tendencias de la socio-crítica: 1. el texto es el único objeto al que debe referirse el discurso del crítico; todo lo que él busca debe encontrarlo allí; 2. el texto calla su sentido, habla para ocultarlo.³⁸ La primera proposición tiene un carácter eficazmente crítico respecto de los determinismos más diversos: biográficos, históricos, sociales, etc. La fórmula empleada por Mitterand define bien el programa: “Una sociocrítica... que explora [la obra] a fin de descubrir en ella planos de elaboración y de concreción del

sentido e introduce una correlación entre los universos internos del sentido y las otras series textuales, no literarias, o las series no verbales (instituciones, ritos, mecanismos económicos) por las cuales la estructura social se significa” (Falconer, Graham y Mitterrand, 1975, 311) Pero es también Mitterrand quien afirma: “Una lectura ideológica [i.e. sociocrítica] no consiste en detener los efectos de sentido de un texto para confrontarlos con un afuera de la historia que los habría producido, sino, por el contrario, en interrogar el proceso mismo de producción del sentido como proceso ideológico” (1975, 15)

En estos dos fragmentos contradictorios se dibuja el dilema de la sociocrítica (dilema que, de algún modo, parece haber heredado del formalismo ruso) ¿Cómo establecer la correlación con las otras series, tal como lo reclama Mitterrand en primer lugar, si la crítica no debe “detener los efectos de sentido” confrontándolos con algo que sea exterior al texto mismo? Si todo lo que la crítica debe descubrir está en el trabajo ideológico, que es un trabajo de escritura, ¿por qué la invocación a las series extratextuales, a las instituciones, a la economía?

El mismo conflicto no resuelto se expresa en la opción por una sociocrítica del texto en lugar de una sociología de la literatura. Tienen objetos diferentes, en la medida en que una sociología de la literatura incluye entre sus cuestiones principales los efectos institucionales, sociohistóricos y sociobiográficos

sobre la producción y la lectura de obras literarias, considerándolos no sólo como relaciones internas al texto. La sociocrítica parte de la hipótesis de que el “afuera” no sólo está inscripto en la obra como escritura, sino que debe leerse *exclusivamente* allí. Las operaciones de puesta en correlación con las otras series, afirmadas a menudo de manera enfática y poco refinada desde el punto de vista socio-histórico, suponen un *modelo fijo* de relaciones entre texto literario y “textos sociales”. Ahora bien, tal estabilidad de las relaciones literatura-sociedad es una ilusión histórica y teóricamente indemostrable. El límite entre la obra y su “afuera” es, como dice Jean Starobinski, una variable, definida por la elección misma de eso que llamamos texto literario, que también cambia históricamente: “Por un efecto que nada tiene de paradójico, la elección de un texto, al hacer existir una región intratextual, determina de rebote un mundo que les es exterior. No podremos contentarnos buscando la ley que impera en el interior de un texto; al explorar el mundo desde dentro, forzosamente habrá que percibir todas las aportaciones, todos los ecos externos. Uno se ve incitado a un vaivén. La atención del *interior* nos lleva al *afuera*. Por su misma arbitrariedad, la clausura del texto hace inevitable el movimiento de apertura... Este movimiento, con todo lo que de productivo tiene, sólo resulta posible porque, para empezar, la elección del texto nos pone en posesión de una referencia precisa, de un término fijo

de comparación, y nos obliga a prestar atención a lo que ocurre a ambos lados de un límite totalmente provisional” (1979, 185)

Si se hiciera una descripción topológica de los lugares que el texto ocupa en la teoría literaria sociocrítica y de sus funciones, se concluiría en que el Texto es un aparato polivalente y ubicuo, colocado donde antes estaban la Sociedad y/o el Sujeto. Resume estas dos entidades y sus correspondientes “poderes”. Pero a estos poderes, el Texto los invierte. Si en una teoría literaria expresivista o representativista, las obras ponían locuazmente de manifiesto ya la biografía psicológica del autor, ya sus ideas políticas o filosóficas; o representaban, por intervención conciente del autor o a pesar suyo, los conflictos sociales de un período; el Texto de la sociocrítica habla ocultándose y, por eso mismo, debe ser leído en lo que calla más que en lo que dice. O, mejor aún, leer en lo que dice, esencialmente lo que reprime. El texto es un síntoma, vehículo ciego a través del que se figuran las contradicciones de la ideología. Todopoderoso, porque ha devorado al autor y al referente, pero al mismo tiempo incapaz de entenderse al no entender las condiciones de su propia producción discursiva.

Un crítico como Jean Starobinski (a quien no se puede acusar con justicia de ser ajeno a la problemática del psicoanálisis, sobre las que está calcada esta teoría del texto), formula algunas objeciones por las que se devuelve a la literatura un estatuto que supera el de la puesta en forma de

los fantasmas sociales. Starobinski reivindica el derecho que el texto tiene de controlar, por así decirlo, el discurso producido sobre él. Reclama para la literatura el ejercicio de la comprobación de la verdad del discurso crítico, porque la obra literaria no es un discurso totalmente ciego sobre sí mismo. Lo que el texto dice en “negativo” está figurado por lo que dice en positivo y no siempre de manera contradictoria: “Pues aun cuando los textos digan más de lo que deja entender su sentido declarado, hay que admitir que el grado de probabilidad del sentido latente que se les atribuye decrece rápidamente a medida que nos alejamos del sentido patente, inscripto en las palabras y en los enunciados aparentes”.

SEGUNDA PARTE

SUJETOS E INSTITUCIONES

III

DEL AUTOR

LA FUNCIÓN DEL AUTOR

“¿Quién habla? ¿Quién, en el conjunto de todos los individuos parlantes, tiene el derecho a emplear esta clase de lenguaje? ¿Quién es su titular? ¿Quién recibe de él su singularidad, sus prestigios, y de quién, en retorno, recibe al menos su presunción de verdad? ¿Cuál es el estatuto de los individuos que tienen —y sólo ellos— el derecho reglamentario o tradicional, jurídicamente definido o espontáneamente aceptado, de pronunciar semejante discurso?”

Este conjunto de preguntas con las que Michel Foucault (1979, 82) interroga los escritos médicos del siglo XIX

podrían, con ligeras variantes, resumir la problemática del autor considerada desde el punto de vista sociológico. La noción misma de autor no es, por supuesto, obvia y arrastra consigo una larga historia ideológica: desde su asociación, dentro de la cultura medieval y renacentista, con la idea de autoridad (los “autores” eran los antiguos, es decir, los escritores griegos y latinos cuyas enseñanzas había que seguir), hasta su vínculo con la institución bien moderna de la propiedad literaria. Pero no es en la secuencia ideológica aislada del término donde radican los mayores obstáculos para la comprensión y el análisis sociológico de la función autor, sino en la constelación de nociones e imágenes que han cristalizado en torno a la figura del escritor concebido como artista creador, centro expresivo irreductible y causa eficiente de la obra y su sentido. El tema del autor, consolidado en esos términos sobre todo a partir del siglo XIX, se convirtió así en uno de los ejes del discurso sobre la literatura. Dentro de este discurso convergieron y se anudaron, alrededor de la noción de autor, una serie de significaciones complementarias: la de creación, como cualidad específicamente artística y opuesta a las prácticas meramente reproductivas; la de originalidad, como meta y como valor frente a la simple imitación; la de subjetividad, entendida como interioridad pre-social del individuo artista y resorte último de su actividad literaria.

Contra este cuerpo de nociones y problematizán-dolas se ha ido constituyendo un modo propiamente sociológico de interrogar la función-autor. La crítica y la ruptura con esta tematización ideológica del autor no son, sin embargo, suficientes. Un punto de vista teóricamente adecuado sobre la cuestión sólo puede afianzarse si es capaz de asignarle su lugar y su peso en el proceso de la práctica literaria a esa constelación de nociones e imágenes. Dicho de otro modo: el discurso sobre el autor como artista creador, predominante a partir del Romanticismo, no ha sido un eco exterior a la actividad literaria, sino un elemento constituyente de esa actividad y sobre todo de lo que podríamos llamar la conciencia ideológica del escritor. El modo en que éste se ha percibido y se percibe, así como el modo en que ha percibido y percibe el carácter de su actividad no representan un sistema de ilusiones que el análisis sociológico debe desechar para mostrar su verdad “social”. Si bien no es en ese conjunto de creencias que integran la “conciencia de sí” del escritor donde hay que buscar la verdad de la práctica literaria, esa “conciencia de sí” forma parte de la verdad de dicha práctica y la comprensión sociológica debe dar cuenta de ese doble juego.

Para aclararlo con un tema típico de la indagación sociológica de la literatura: el de la interacción entre escritores y mercado a partir del momento en que la producción y la distribución del libro se convierten en una rama de la

producción general de mercancías. Ha sido ampliamente establecida, por la investigación histórica y social, la correlación entre la institucionalización del mercado y la aparición de dispositivos y agentes típicamente capitalistas (como el editor-empresario), por un lado; y, por el otro, la reivindicación difusa entre franjas más o menos amplias de escritores, del derecho a crear según el propio designio, es decir según el designio propiamente artístico, libre de cualquier constrictión exterior. Es también en este período de consolidación de las relaciones mercantiles en el campo de la producción literaria, cuando cristaliza la imagen carismática del escritor, poseedor de un don especial, superior, y dotado por ello para producir un tipo de objeto que rechaza su asimilación a aquellos otros productos que reinan en el mercado porque están destinados a satisfacer sus demandas. O sea: acompañando el mismo proceso en cuyo transcurso los mecanismos del mercado y la producción capitalistas invaden crecientemente la esfera de los bienes simbólicos, y que habrá de culminar en nuestro siglo en lo que Adorno denomina “industria cultural”, los escritores reivindican para sí y para sus obras una condición especial, distinta e incluso opuesta al gusto “trivial” de un público que se manifiesta a través de las tendencias del mercado.

Ahora bien, sería pagar tributo a una forma de objetivismo reducir esas manifestaciones ideológicas a un

gesto de compensación imaginaria frente a los mecanismos omnipotentes del mercado. Esas manifestaciones no sólo son, o pueden ser, índices pertinentes de conflictos y tensiones, sino que han operado productivamente y una parte significativa de la literatura moderna (en particular la de los llamados movimientos de vanguardia) sería incomprendible si no se les reconociera una eficacia. El conjunto más o menos sistemático de nociones por medio de las cuales un autor se piensa a sí mismo, su práctica y el sentido de su obra, no constituye una excrecencia indiferente que la consideración sociológica deba descartar, sólo porque a partir de ellas no se puede explicar lo que efectivamente es y lo que efectivamente hace el escritor. “Todas las especulaciones sobre el hombre creador, escribe Macherey (1966, 85), están destinadas a evitar un conocimiento real”, lo que es correcto. Pero agrega: “todas las consideraciones sobre el don, sobre la subjetividad (en el sentido de una intimidad) del artista, carecen por principio de interés”, lo que ya no lo es, porque en tanto estas “consideraciones” (así como aquellas “especulaciones” sobre el artista creador) formen parte de la ideología literaria de un escritor y constituyan una dimensión de su práctica, poseen un interés propio y específico, aunque no puedan dar cuenta por sí ni de la producción ni del producto literario.

Más aún, ¿carece de relevancia para el análisis de la ideología inscrita en un texto literario la ideología de su

autor, comenzando por esa forma de la ideología que es el proyecto literario mismo? Declarar por principio que la cuestión es irrelevante, fundándose en la distinción necesaria entre, la ideología textual y la ideología del escritor, es declarar de antemano que ésta carece de efecto sobre aquélla. Con arreglo a esta visión, el escritor no opera como el productor del texto, sino como vehículo transparente y ocasional de las ideologías y los discursos que lo atraviesan. Desalojado el escritor como instancia sin pertinencia alguna cuando se trata de analizar el producto literario, cualquiera sea el tipo de sociedad y cultura en que aparezca y cualquiera sea el nivel en que el análisis se coloque, la escena de la producción literaria la ocupan únicamente el modo de producción, la lengua, las ideologías, etc., es decir los conceptos construidos para pensar las articulaciones colectivas del mundo social. De estos conceptos que, convertidos en hipóstasis, funcionan como instancias trascendentes, emanan los textos, y la productividad de que se despoja al escritor es conferida a las abstracciones intelectuales. Así, a través de este objetivismo que sustituye el fetichismo del creador incondicionado por el fetichismo de las estructuras y las leyes de estructura, se abre paso un discurso metafísico.

Podemos volver ahora sobre la serie de preguntas enunciadas por Foucault y desprender de ellas lo que parece ser su indicación más evidente: la cuestión del autor sólo puede

ser adecuadamente aprehendida si se lo sitúa en un sistema de relaciones sociales e ideológicas, institucionales e informales, variables históricamente. Por este camino también se puede determinar por qué, a partir de cierto momento histórico (habría que decir dentro de cierto tipo de sociedad y cierto tipo de cultura), los discursos literarios ya no pueden ser acogidos, como señala el mismo Foucault en otro sitio, “si no están dotados de la función-autor: a todo texto de poesía o de invención se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancia y a partir de qué objeto”.

Este reclamo del autor presupone formas de identidad y personalización de los sujetos sociales cuyos mecanismos generales están más allá del campo de la producción literaria (aunque se reinscriban dentro de él de modo específico) y tienen como premisa histórica el proceso de disgregación del orden social, económico y religioso medieval que desembocará en el establecimiento de la sociedad burguesa moderna. Emancipación civil y política respecto de los órdenes y las jerarquías del mundo aristocrático-feudal, disolución de los vínculos que conectan el individuo a la corporación o a los tipos tradicionales de comunidad: sobre el fondo de esta profunda transformación y como parte de ella, se articulan nuevos modos de percibir y de vivir la individualidad y su “espacio interior”, la subjetividad. Un

índice elocuente de ello puede verse en la emergencia, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, de la literatura autobiográfica que tiene en las *Confesiones* de Rousseau un modelo que proliferaría en la centuria siguiente³⁹ De esta “literatura del yo” (Gusdorf, 1976) o “personal” (Lejeune, 1975), hay que subrayar, porque interesa a lo que llamamos más arriba el reclamo del autor, la abundancia creciente de las “idas” de escritores y artistas. Biografías y autobiografías, novelas y diarios íntimos, en fin, diversas formas de composición literaria harán de la personalidad del escritor y sus vicisitudes como artista un tema recurrente.⁴⁰

Este culto de la biografía, que es uno de los rasgos del romanticismo y que contribuirá a dar forma a la imagen del artista creador, capaz de inventar sus propios medios discursivos en virtud de sus necesidades de expresión, es correlativo de la constitución sociológica del autor literario tal como lo conocemos hoy: el escritor especializado en la composición de cierto tipo de textos, que se dirige a un público crecientemente anónimo por la mediación del mercado. Las preguntas por el autor, en el sentido indicado anteriormente, que el discurso de la crítica tomaría a su cargo, llevan, por así decirlo, incorporada esa larga y compleja evolución social e ideológica que las condiciona. Problematizar la cuestión del autor, colocando al escritor como parte de un sistema de relaciones, y poner de relieve la genealogía de las

preguntas que lo han constituido como la “fuente” autónoma de sus obras, son, por lo tanto, dos pasos estrechamente implicados desde una perspectiva sociológica.

HACIA UNA SOCIOLOGÍA DEL ESCRITOR

Buena parte de las investigaciones empíricas, muchas de ellas de carácter histórico, que se reúnen bajo la denominación de “sociología del autor” tienen, en realidad, por objeto el estudio de la inserción del escritor como categoría dentro de la vida social. Podría resumirse el centro de interés de esos estudios en estas preguntas: ¿quiénes producen, en una sociedad determinada, composiciones lingüísticas, escritas o no, consideradas literarias? ¿para quién? ¿cómo obtienen esos productores sus medios de subsistencia?

En términos diferentes, aunque complementarios, Antonio Candido ha indicado tres variables con arreglo a las cuales se puede definir la posición del escritor en la estructura social: 1. la conciencia grupal, es decir la imagen, elaborada por los propios escritores, de que constituyen un segmento especializado de la sociedad: “Ella se manifiesta de manera diversa según el momento histórico (expresándose, por ejemplo, como creación, conciencia artesanal, sentido de misión, deber social, etc.), permitiéndoles definir un papel específico, diferente de los demás, y dotándolos de

identificación en tanto miembros de un agrupamiento delimitado”. 2. las condiciones de existencia que los escritores, en tanto tales, encuentran en la sociedad y de las que dependen. Aparte de la profesionalización que es la tendencia dominante en el mundo moderno, “hay diversas formas de remunerar el trabajo de creación literaria en las diferentes sociedades y épocas: mecenazgo, incorporación al cuerpo de servidores, atribución de cargos, prebendas, etc.”. 3. “Finalmente, la posición del escritor depende del concepto social que los [otros] grupos elaboran en relación con él, que no necesariamente corresponde al suyo propio. Este factor expresa el reconocimiento colectivo de su actividad, que de este modo se justifica socialmente” (1975, 75)

Los análisis de orientación sociológica sobre las diversas figuras que la condición de escritor ha asumido en la historia de la cultura occidental, tienden a privilegiar el estudio de las relaciones entre productores literarios y dos instituciones, la del patronazgo y la del mercado, precisamente por el carácter sistémico de esas relaciones. Es prácticamente unánime la opinión de que el patronazgo es la institución básica para la producción intelectual letrada hasta el siglo XVIII, momento en que inicia su ocaso como consecuencia de la expansión de las relaciones mercantiles y la emergencia de un público en el sentido moderno del término. Aunque diferentes formas de patronazgo, estatales y privadas, han

continuado y son vigentes en nuestros días (becas, subsidios, etc.), es el tipo de vínculo que esa institución comportaba en las formaciones precapitalistas lo que ha desaparecido. Lo que distingue a las formas precapitalistas del patronazgo es la diferencia de rango y la correlativa diferencia de privilegios entre el patrón y el escritor patrocinado. Esta asimetría no es asimilable a la desigualdad de la riqueza (si bien la incluye) y su funcionamiento traduce en un campo específico las relaciones jerárquicas propias de sociedades cuyos miembros eran desiguales desde el punto de vista de su estatuto jurídico. La búsqueda del amparo de un patrón tuvo en muchas ocasiones el objetivo dominante de proteger al escritor frente a la censura y las persecuciones de que podía ser víctima a causa de su obra, y revela esa desigualdad de inmunidades, derechos y privilegios dentro de la cual se articulaba el patronazgo artístico precapitalista.

Sobre el denominador común de esa asimetría, el análisis sociohistórico ha identificado diversas formas o “situaciones” de patronazgo, desde aquellas en que el escritor aparece incorporado al séquito de una corte o de la casa de un “grande” a aquellas en que el patrón es únicamente el donante de la suscripción que permite editar una obra, pasando por el otorgamiento de pensiones o títulos de rango nobiliario. En cualquier caso, es decir no sólo en los que el señor tiene directamente a su cargo la manutención del escritor, el

patrocinio funciona como un eslabón objetivo de la producción literaria. La institución del patronazgo artístico involucra una relación de intercambio y el patrón recibe como compensación de sus favores diversas formas de reconocimiento simbólico, frecuentemente tan convencionalizadas y estilizadas como las alabanzas de las dedicatorias, que no pueden ser leídas como testimonios personales, sino como índices socioinstitucionales. Acaso el ejemplo más elocuente del valor adjudicado al reconocimiento simbólico, lo proporcionen Laurensen y Swingewood (1971) cuando registran que, en la era isabelina, los poetas exigían el pago de un honorario por las dedicatorias. Como quiera que sea (y en este punto conviene precaverse contra criterios demasiado modernos para juzgar acerca del “cinismo” o la “sinceridad” de esas manifestaciones), la dedicatoria no es el único ni el más importante servicio simbólico que el patrón podía obtener de un escritor protegido, para incrementar la fama de su corte o de su casa. Ya como discurso de legitimación de un linaje o de un imperio, ya como discurso de sublimación de las reglas sociales o de las relaciones entre los sexos, el arte del escritor podía reforzar con el prestigio de su elocuencia letrada los valores y las aspiraciones de una comunidad aristocrática.

Como observamos antes, las ventajas de tomar en consideración el patronazgo artístico como marco para analizar

la posición del escritor dentro de ciertas sociedades, radica en el carácter relativamente institucionalizado de las relaciones allí involucradas. Pero no podrían elaborarse definiciones demasiado precisas sobre la función y la figura social del productor literario con el solo esquema institucional “patrón-escritor protegido”. Ya hemos visto que el concepto de patronazgo engloba un conjunto de situaciones diversas y cada una de ellas comporta grados también diversos de Sujeción o dependencia. Asimismo, y esto es fundamental, en la identificación del lugar y el papel del escritor cristalizan un complejo de variables cuya existencia y eficacia social va más allá de la institución del patronazgo considerado por sí mismo: el prestigio de la cultura letrada, la presencia y amplitud de un público cultivado, la benevolencia o la hostilidad hacia los escritos de carácter profano, los tipos de autoridad cultural (religiosas y seculares) y sus áreas respectivas de competencia, etc. Este conjunto de determinaciones socioculturales variables especifica en cada caso el funcionamiento del patronazgo, de cuya matriz básica no puede construirse un modelo general de producción y de productor literarios. La cuestión es importante dada la tendencia a conectar la obra, de modo inmediato y en todos los casos, con la demanda de los círculos de mecenas y protectores de artistas, mecanicismo que sólo puede ser corregido por una aprehensión global del conjunto de relaciones que intervienen en la práctica literaria.

Aunque la producción literaria para el mercado suele ser presentada habitualmente en línea de sucesión tras las diversas modalidades del patronazgo precapitalista, ambas formas coexisten y se superponen durante un largo período. La formación de un mercado literario y la correlativa conversión del escritor en productor de un tipo particular de mercancía, no son fenómenos súbitos y homogéneos. Hay coincidencia prácticamente unánime en señalar al siglo XVIII como momento de inflexión decisiva (a partir de entonces, dice GUSDORF 1971, 508, “un libro puede hacer la fortuna de un hombre”), aunque, en verdad, el establecimiento del mercado como relación social dominante para la actividad literaria sólo se consolidaría a lo largo del siglo XIX: “Mientras que el siglo anterior había presenciado la aparición gradual de los letrados profesionales que dependían para su vida de la venta de sus producciones en un mercado abierto, el siglo XIX fue el primero en que la venta de libros se convirtió en una industria de producción en masa que daba servicio a un público de masas” (COSER, 1968, 64). La afirmación vale únicamente, por supuesto, para los países desarrollados del mundo capitalista, porque en lo que concierne a las áreas periféricas, como el subcontinente latinoamericano, el proceso señalado todavía está en curso y ha seguido hasta ahora una marcha intermitente (RAMA, 1979)

El predominio del mercado, la emancipación del hombre de letras respecto de las sujeciones inscriptas en las relaciones de patronazgo y la profesionalización del arte de escribir se enlazan con otra determinación clave para el estatuto sociológico del escritor moderno: la emergencia de un público de lectores, es decir de una esfera de consumidores de la producción escrita formalmente abierta a “todos”, cuyos miembros pueden acceder a las obras a través de un mercado también formalmente abierto. La constitución de este público tampoco fue un fenómeno súbito y homogéneo. Fue el resultado de un proceso que recorrió varias etapas, que se aceleró a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que estuvo asociado a los movimientos de industrialización, urbanización y alfabetización, característicos del capitalismo moderno. Lo importante en este punto es destacar que para el escritor, a partir de un momento, ese público (despreciado o alabado, pero, en cualquier caso, muy diferente de la sociedad aristocrática y cultivada a la que pertenecía el consumidor tradicional) se convierte en un punto de referencia fundamental. La frecuencia con que en el siglo XIX los escritores plantearon la pregunta ¿para quién se escribe? o, mejor, ¿para quién debe escribirse? pone de relieve que la relación con el público estaba lejos de ser obvia y pacífica. Menos aún, indiferente. “En suma, inmerso en la angustia de la salvación, el autor está condenado a acechar en la incertidumbre de los

signos siempre ambiguos de una elección siempre pendiente: puede vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido y demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición histórica del artista consagrado o maldito), y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, la verdad del mismo que la acogida social le remite, porque el reconocimiento de esta verdad está encerrado en un proyecto que es siempre proyecto de reconocimiento” (Bourdieu, 1967, 146)

El escritor moderno no se conecta directamente con el mercado, sino por intermedio del editor, el empresario que sustituye al librero, asumiendo la tarea de la edición del libro encarada como una rama de la producción general de mercancías. El editor se convierte en una figura clave en el funcionamiento del campo literario, dado que no actúa como mero intermediario entre mercado y escritores, sino como agente activo de esas relaciones: por lo que acepta o rechaza publicar, por los recursos que pone o puede poner en juego para promover sus mercancías, por las garantías que el solo sello de su empresa puede ofrecer ya al escritor, ya al público (prestigio, “seriedad”, espíritu de vanguardia, popularidad, etc.) Las relaciones ambiguas del escritor frente al mercado se manifestarán también como relaciones ambiguas frente al editor, quien puede aparecer como la ocasión o el obstáculo de su proyecto literario y, por ende, de su efectiva

profesionalización. El derecho de propiedad literaria, que le dio una consagración jurídica y económica a la noción moderna de autor, concluyó sólo un capítulo particularmente conflictivo de la relación entre escritor y editor-empresario.

La asimilación de las obras a mercancías y las condiciones para el oficio de las letras que sobre esa base se establecieron hasta tornarse hegemónicas, no fueron apacibles ni unánimemente registradas. Un artículo de Sainte-Beuve sobre la comercialización de la literatura y otro, más tardío y en explícita polémica con el anterior, de Zola sobre el dinero en la literatura, pueden ser tomados como extremos representativos, porque en el arco que es posible trazar entre ambos se incluye todo el repertorio de actitudes que pondrían de manifiesto los escritores frente a la nueva situación. Para Sainte-Beuve, que escribe esto a mediados del siglo XIX, la búsqueda del beneficio que se ha extendido entre los escritores está en trance de degradar la “dignidad de las letras”. La “literatura industrial”, esto es la que se produce para proporcionar medios de vida al escritor, no es nueva porque ya en el siglo anterior se podía encontrar a aquellos que, como Bernardin de Saint-Pierre, ofrecían “el triste espectáculo de un talento elevado, idealista y poético, dispuesto a regatear con los libreros”. Pero lo que había sido un fenómeno marginal en la vida literaria francesa hasta la Restauración, aparece después generalizada y abiertamente: “La industria penetra

en el sueño y lo transforma a su imagen y semejanza, dándose esa apariencia fantástica que lo caracteriza; el demonio de la propiedad literaria trastorna las mentes y aparece en algunos una verdadera enfermedad pindárica, un baile de San Vito de curiosa descripción. Cada uno exagera su importancia y estima el valor de su genio en moneda contante y sonante; los chorros del orgullo se transforman en lluvia de oro; oro que brota fácilmente por millones pero que nadie se ruboriza al exigir y mendigar. Con más de una persona ilustre no se consigue hablar de otra cosa; no hacen más que llorar miseria con estilo de gran banca y con el sonido de monedas como acompañamiento” (Sainte-Beuve, 1972).⁴¹

Zola se va a colocar en las antípodas de la actitud de Sainte-Beuve, componiendo una verdadera apología de la mercantilización de la literatura que es la que ha tornado innecesaria la protección de los “grandes” y ha convertido al escritor en “un trabajador como los demás, que se gana la vida con su trabajo” (1972) “Intentemos, escribe, comparar brevemente la situación de un escritor bajo el reino de Luis XIV con la de un escritor de hoy. ¿Dónde está la afirmación plena y compleja de la personalidad; dónde está la verdadera dignidad; dónde, incluso, la mayor productividad, la existencia más fácil y respetada? Evidentemente de lado del escritor actual. ¿Y esta dignidad, este respeto, esta largueza de medios, esta afirmación de su persona y de sus pensamientos, a quién

lo debe? Indudablemente al dinero. En efecto, es el dinero, la ganancia legítimamente obtenida a través de sus obras, la que lo ha liberado de toda protección humillante, que ha hecho del antiguo volatinero de corte, del antiguo bufón de antecámara, un ciudadano libre, un hombre que sólo depende de sí mismo. Gracias al dinero le está permitido decir todo, ha abordado todo con sus interrogantes, incluido el rey, incluido Dios, sin temor de verse arruinado. El dinero emancipó al escritor y creó las letras modernas”.

Entre estos dos extremos, entre la actitud aristocrática y nostálgica con que Sainte-Beuve contempla la “literatura industrial” y la confianza democrático-liberal de Zola en la profesionalización como garantía de autonomía no sólo económica, sino también intelectual, se moverá la conciencia del escritor moderno. Para obtener una visión más articulada del campo ideológico así configurado, habría que incorporar la atormentada ambigüedad de Baudelaire: “El comercio es por esencia satánico”, escribiría. Pero, como señala F. Orlando, la “desdeñosa nostalgia de la gloria y del gran público que trasluce la correspondencia de Baudelaire está a mitad de camino entre la capacidad de hablar a ese gran público, de la que gozaba Hugo plenamente, y la coherente y acabada soledad de Mallarmé, que podía considerar las menos inaccesibles de sus poesías como billetes de visita enviados a

los vivos `para no ser lapidado por ellos, si llegaran a sospechar que él sabe que ellos no cuentan´” (1980, 31-2)

Puede decirse que el siglo XX no añadirá nada sustancial a este repertorio de actitudes, aunque las posiciones no permanecerán fijas y distintas tal como abstractamente las hemos descrito, sino que se superpondrán y se redistribuirán de diversos modos. La permanencia de la problemática la atestigua uno de los representantes de la vanguardia literaria italiana, Edoardo Sanguinetti, cuando escribe en 1966 “que en el interior de todo cuadro social caracterizado por la mercantilización estética, la verdad oculta del arte está en las vanguardias” (1972, 17) A la misma percepción inquieta y conflictiva del mercado corresponden ciertas distinciones usuales en el discurso sobre la literatura que oponen las obras “comerciales” o de “consumo” a las que son “verdaderas” obras literarias o bien separan a los “auténticos” creadores de los escritores “comerciales”. Lo que interesa en estas distinciones desde un punto de vista sociológico no es su pertinencia para el análisis, sino su valor como índice tanto del esfuerzo de diferenciación del productor literario respecto del resto de los otros productores, como de las dificultades de la asimilación de las obras a mercancías sin más, dificultades vinculadas, como dice Bourdieu, a la especificidad del producto, “realidad de doble faz, mercancía y significación, cuyo valor estético sigue siendo irreducible al valor económico” (1967, 142)

Si bien las contradicciones del escritor frente al mercado y sus demandas han tomado frecuentemente la forma del desafío vanguardista dirigido a cuestionar ya las expectativas “vulgares” del público lector, ya los modos estereotipados del consumo literario, otras protestas revelan formas residuales, pero todavía activas, de producción literaria. Como la que identifica Angel Rama en los reproches que el peruano José María Arguedas dirigió a los escritores latinoamericanos profesionalizados: “estaba hablando [Arguedas] desde otro tiempo y desde un punto marginal del circuito mercantil... Para él la literatura seguía siendo un sacerdocio que lo reintegraba casi mágicamente al centro de su comunidad, en un puesto heroico; no podía ser aceptada como un oficio más dentro de los múltiples que reclama una comunidad” (1979, 34)

Hasta aquí hemos considerado el estatuto social del escritor poniendo de relieve sus relaciones con la institución del mecenazgo y con el mercado, dejando de lado la cuestión del origen social del hombre de letras. ¿Cómo marca ese origen la condición y la práctica de un escritor o de un grupo de escritores? Dada la gama variada de casos y situaciones que aparecen ante el análisis, hay que descartar toda pretensión de establecer un principio general y, antes que nada, cualquier vínculo de causalidad simple que se imponga por la sola referencia al origen social. Antes que una respuesta unívoca al

problema, sería más provechoso definir las instancias de análisis y la correlación entre ellas. Aunque muy esquemáticamente, el problema podría plantearse en estos términos: 1. ¿Cuál es el origen social de un escritor o, si se busca formular hipótesis más globales, de qué clase(s) se reclutan los hombres de letras en una sociedad determinada? 2. ¿Qué grado y tipo de distancia (refracción, desplazamiento, etc.) respecto de ese origen produce en cada caso la incorporación al “ejército de la cultura” (Mannheim, 1963)? Ninguna de las dos instancias focalizadas es sencilla y para su consideración parecen especialmente sugerentes algunas contribuciones de Jean-Paul Sartre y Pierre Bourdieu. Examinar sus tesis y propuestas de método nos permitirá retomar con nuevos instrumentos la problemática del autor, en tanto para ambos, aunque con diferencias sensibles, las determinaciones sociales no son sólo pertinentes para trazar una sociología extrínseca de la figura del escritor, sino también para analizar y comprender rasgos intrínsecos de las obras literarias mismas.

SARTRE: BIOGRAFÍA Y PROYECTO

“El marxismo contemporáneo muestra, por ejemplo, que el realismo de Flaubert está en relación de simbolización recíproca con la evolución social y política de la pequeña

burguesía. Pero nunca nos muestra la génesis de esa reciprocidad de perspectivas. No sabemos ni por qué Flaubert prefirió la literatura a cualquier otra cosa, ni por qué vivió como un anacoreta, ni por qué escribió esos libros y no los libros de Duranty o los de Goncourt” (1963, I, 58) Allí, en esa insuficiencia para dar cuenta de la “diferencia”, de la especificidad del “acontecimiento” (una vida o una obra), es donde Sartre encuentra la legitimidad y el sentido de un vasto programa teórico, de búsquedas y de análisis, situados en diálogo permanente con el materialismo histórico o, mejor dicho, instalados dentro de su horizonte. Parte de ese programa es el amplio estudio sobre Flaubert, *El idiota de la familia*, *las Cuestiones de método* y *la Crítica de la razón dialéctica*. Del ambicioso proyecto teórico de Sartre, que apunta a fundar una antropología que se propone como “conciencia” epistemológica de las ciencias humanas, sólo retendremos aquellos aspectos funcionales a una consideración sociológica del autor.

Para Sartre es la obra literaria misma, que puede y debe ser objeto de una “comprensión” inmanente, la que suscita el cuestionamiento del autor: es *Madame Bovary*, por ejemplo, una vez que su significación propia ha sido analizada y aprehendida, la que provoca la pregunta por Flaubert, sujeto biográfico concreto y “actividad signifi-cante”. ¿Quién ha debido ser Flaubert para escribir *Madame Bovary*? Pero no se

trata, según Sartre, de reducir una a la otra, la obra a la trayectoria biográfica o viceversa. Ambas se aclaran mutuamente, pero también se exceden porque entre “vida” y “obra” no existe pura continuidad sino un hiato: “La objetivación en el arte es irreductible a la objetivación en las conductas cotidianas; hay un hiato entre la obra y la vida”. Así, la obra, aunque “enraizada en la vida” y parcialmente aclarada por ella, encuentra su “explicación total” en sí misma. Viceversa, la “obra nunca revela los secretos de la biografía; puede ser simplemente, esquema o hilo conductor que permita descubrirlos en la vida misma”.

Sobre la base de esta dialéctica abierta por la obra literaria y que tiene en ella uno de sus términos, se trata de poner en funcionamiento una hermenéutica histórica capaz de dar cuenta del proceso social, pero “diferencial” al mismo tiempo, que ha constituido a un individuo determinado en tal escritor. “Mi ideal sería, escribe Sartre refiriéndose al lector hipotético de *El idiota de la familia*, que pueda a la vez sentir, comprender y conocer la personalidad de Flaubert como totalmente individual, pero también como totalmente representativa de su época. Dicho de otra manera, Flaubert no puede ser comprendido más que por aquello que lo distingue de sus contemporáneos”. Esa hermenéutica, el método regresivo-progresivo, cuyos principios Sartre expuso de manera general en *las Cuestiones de método*, habría de

encontrar su puesta a prueba en el largo estudio sobre Flaubert. Aunque entre ambos escritos median, además de la distancia de varios años, algunas diferencias (es evidente el eco refractado de la lingüística y el psicoanálisis lacaniano en *El idiota*, como marca del clima intelectual francés post-sartreano precisamente), nos atenderemos básicamente al primer texto en tanto las diferencias no son sustantivas para lo que aquí interesa. Si bien Flaubert resulta para Sartre un caso privilegiado por la multiplicidad de huellas textuales que ha dejado de sí (escritos juveniles inéditos, una vasta correspondencia, múltiples referencias de sus contemporáneos, etc.) aparte de las obras que le dieron un lugar en la historia de la novela del siglo XIX, la hermenéutica interpretativa propuesta aspira a tener un valor general cuyos límites podrían hallarse más que nada en los obstáculos empíricos para dar con huellas significativas equivalentes en otros escritores.

Que un individuo esté condicionado por su origen de clase y en general por las estructuras sociales objetivas en que se halla incluido, es una premisa del materialismo histórico que Sartre comparte sin objeción. Pero la cuestión es cómo pensar y analizar ese condicionamiento en términos que no sean positivistas, como presiones puramente exteriores en un juego de entidades casi físicas. O sea: ¿cómo interioriza un individuo las determinaciones exteriores que más tarde

objetivará bajo la forma de actos, gestos o discursos que llevan su marra social? Para comprender este movimiento de interiorización-exteriorización es esencial aferrar las instancias y el funcionamiento de las “mediaciones”: los individuos no se ligan de modo inmediato con su clase, definida genéricamente por su lugar en la estructura social, en primer término porque no *nacen adultos*. La familia es la primera instancia mediadora, el ámbito donde el hombre hace y vive sus primeras experiencias de clase. En el caso de Flaubert, si se lo ve sentir y razonar como un burgués, observa Sartre, ello no se debe tanto al origen de sus rentas o al carácter intelectual de su trabajo de escritor, como al hecho de que ha aprendido a hacerlo en el interior de una familia burguesa y en un período de su vida “en el que ni siquiera podía comprender el sentido de los gestos y de las funciones que le imponían” (1963, I, 59) Para investigar ese proceso de socialización, que es siempre un acontecimiento singular, es necesario un instrumento metódico adecuado y sólo “el psicoanálisis permite hoy estudiar a fondo cómo el niño, entre tinieblas, a tientas, trata de representar, sin comprenderlo, el personaje social que le imponen los adultos; sólo él nos puede mostrar si se ahoga en su papel, si trata de evadirse de él o si se asimila a él del todo” (1963, I, 60) El materialismo histórico debe, por lo tanto, apropiarse del psicoanálisis e integrarlo como “disciplina auxiliar” del trabajo hermenéutico. Pero así

como el marxismo, el psicoanálisis sufre en manos de Sartre una conversión orientada a despojarlo de aquello que lo cargaría de un determinismo mecanicista. Y la misma operación de apropiación y rectificación es propuesta respecto de otras disciplinas que, como la “micro sociología”, pueden emplearse para el estudio del funcionamiento de grupos e instituciones y, por ese camino, dar cuenta de otras tantas “mediaciones” particulares en la inserción de un individuo dentro de estructuras sociales mayores, como la clase.

Cada una de esas instituciones, comenzando por la institución familiar, es el producto de una historia que las enlaza con el conjunto de la estructura social de una época y ello abre el análisis hacia la investigación histórica de las relaciones sociales, las formas de propiedad, etc. Incluida dentro de estructuras más vastas que le transfieren su dinamismo y su inercia, toda institución, no obstante, cuando es considerada en concreto, se revela siempre como una configuración específica. Así, la familia de Flaubert no puede ser reducida al conjunto de determinaciones económicas, políticas e ideológicas que han condicionado la evolución de la burguesía en la Francia posrevolucionaria. Este doble movimiento dirigido a captar ya una determinación (o una significación) más abarcadora, pero también más abstracta, ya una determinación más concreta y rica, pero también más restringida, es central en la propuesta sartreana y en lo que

denomina “método progresivo-regresivo”. Para comprender plenamente el funcionamiento de ese método hay que darle todo su relieve a la noción de “proyecto”, por medio de la cual Sartre define lo que constituiría el rasgo distintivo de toda praxis humana: “Para nosotros, el hombre se caracteriza ante todo por la superación de una situación, por lo que logra hacer con lo que han hecho de él, aunque no se reconozca nunca en su objetivación” (1963, I, 86)

El proyecto es entonces ese impulso teleológico que lleva a trascender *lo dado* (esto es: el conjunto de condicionamientos objetivos que estructuran una situación) a través de actos cuya significación realiza y cuestiona al mismo tiempo las determinaciones de la realidad. Toda objetivación humana (la obra literaria puede ser una de sus formas) exterioriza sus condiciones de emergencia, pero conlleva siempre un plus de significación que la dota de una especificidad irreductible en virtud de ese movimiento superador que define al proyecto. Pero el proyecto no debe ser entendido como un programa consciente y deliberado: se inscribe en las objetivaciones de un individuo, si bien éste puede no reconocerlo. Más aún, sé esboza en la propia infancia, “que fue a la vez una aprehensión oscura de nuestra clase, de nuestro condicionamiento social a través del grupo familiar y una superación ciega, un torpe esfuerzo para arrancarnos de ella”. Este esbozó (el “proyecto originario”) es el que Sartre

busca captar en el estudio de Flaubert niño y de sus relaciones con el triángulo que forman el padre, la madre y el hermano mayor. El análisis buscará mostrar hasta qué punto tales relaciones lo constituyen a Gustave, pero también las formas bajo las cuales el niño manifiesta sus resistencias a lo que otros hacen de él. En esa dialéctica, Sartre descubre las primeras huellas de una elección, la de lo imaginario, que se halla en la base de la elección de la literatura por parte de Flaubert.

El “proyecto” le confiere cierta unidad al trayecto biográfico, pero este trayecto, que es continua superación de lo dado, debe atravesar en cada ocasión el campo de los “posibles”, es decir el espacio social e históricamente condicionado que circunscribe lo que un individuo, situado y “fechado”, puede hacer. Los “posibles”, ya bajo la forma de condiciones materiales, ya bajo la forma de una constelación ideológica, no son sino objetivaciones heredadas, productos de una praxis precedente, cargados de la historia y las contradicciones que los engendraron. Dentro del campo de los “posibles” tiene particular relevancia en el caso de un escritor lo que Sartre llama los “instrumentos culturales”: las categorías del saber, los sistemas de ideas particulares y el lenguaje que los expresa. Dotados de una inercia propia, estos entes “colectivos” forman parte objetiva de la situación y el individuo que los emplea, para dar forma, a los conflictos singulares en que vive su condición histórica, arrastra, por

decirlo así, las significaciones depositadas en los propios instrumentos. Para manifestarse, un individuo “dispone, pues, de elementos que son a la vez demasiado ricos y muy poco numerosos”. De ahí que esas objetivaciones que son “las obras del espíritu” aparezcan como “objetos complejos, difícilmente clasificables, que se puede(n) ‘situar’ raramente en relación con una sola ideología de clase”. La tarea del análisis es poner de manifiesto la pluralidad de significaciones “discretas” incluidas en una misma manifestación.

¿Cómo se apropia un individuo de las posibilidades instrumentales? Para que puedan funcionar como condiciones de una práctica real tienen que haber sido previamente interiorizadas, pero esta interiorización es también un proceso de enriquecimiento (“lo posible más individual es la interiorización y el enriquecimiento de un posible social”) y ello marca la diferencia entre las significaciones colectivas disponibles (los “comunes”) y su exteriorización singular. La diferencia remite al *telos* del proyecto originario que opera como la actividad sintética que reunifica las significaciones discontinuas reveladas por el análisis y cuyo “trabajo” sólo puede ser captado por una imaginación comprensiva.

El método regresivo-progresivo es entonces el ejercicio teóricamente controlado de este ir y venir. El momento analítico regresivo se remonta a partir de alguna hipótesis (sugerida, en el caso de un escritor, por los mismos

textos) hacia los elementos biográfico-existenciales y las estructuras históricas, económicas y sociales que han intervenido, directa o indirectamente, en la constitución del individuo. El momento sintético progresivo debe aprehender el impulso teleológico que vincula todos esos elementos en una unidad significativa que es el individuo mismo en tanto sujeto agente que actúa sobre la base de determinaciones objetivas, pero con vistas a ciertos fines que no se hallan completamente contenidos en esas determinaciones (el “proyecto”) Los dos momentos del movimiento metódico no están separados ni son sucesivos. Funcionan en un continuo vaivén entre el proyecto y la situación objetiva para dar cuenta de la dialéctica según la cual el individuo “interioriza las relaciones de producción, la familia de su infancia, el pasado histórico, las instituciones contemporáneas, después reexterioriza todo esto en los actos y las elecciones que nos reenvían a todo aquello que ha sido interiorizado”.

La compleja hermenéutica esquemáticamente resumida hasta aquí y construida sobre la puesta en comunicación de marxismo y psicoanálisis, fenomenología y teoría de la Gestalt, sociología norteamericana e interpretación comprensiva de filiación diltheyana, es la que Sartre pondrá a prueba a propósito de Flaubert en *El idiota de la familia* No obstante el peso atribuido a los

“condicionamientos” en la configuración de la trayectoria biográfica, es en la noción de “proyecto”, como se ha visto, donde se encuentra la clave de la problemática sartreana. El “proyecto originario” juega allí un doble papel teórico: garantiza de antemano la “unidad” del sujeto pese a la diversidad de los condicionamientos que lo han constituido (el individuo se halla siempre “entero” en cada uno de sus actos) y proporciona la premisa de una filosofía de la libertad construida sobre el modelo de la praxis individual. De ahí que las determinaciones sociales tengan un estatuto *negativo* en la antropología sartreana y aparezcan bajo la figura de lo inerte o de la alienación, según su acepción hegeliano-marxista. La posición antideterminista resulta así menos un recaudo crítico contra el mecanicismo en la concepción del mundo social, que una reivindicación de la conciencia como centro irreductible de iniciativa y libertad. A esta reivindicación y al cuestionamiento del modelo explicativo (que comporta la idea de determinación causal, por compleja que ésta sea), inadecuado para captar el “sentido” de un acto humano, se liga el reclamo de la “comprensión” como operación insustituible cuando se trata de captar unitariamente las significaciones del campo histórico. Pero la “comprensión” no es (Sartre sigue en esto las lecciones del historicismo idealista de Dilthey) una actividad conceptual, pues ello colocaría al investigador *afuera* de su objeto.

La comprensión es una operación intuitiva orientada a captar *desde adentro* el sentido de un acontecimiento y el punto de partida es la empatía: “Para comprender a un hombre, la actitud necesaria es la de la empatía” (1977, 13), declara Sartre a propósito de su estudio sobre Flaubert.

En rigor, ninguno de estos presupuestos puede ser asimilado desde una perspectiva sociológica que aspire al conocimiento explicativo. Sin embargo, la propuesta sartreana no está hecha de una sola pieza y sería simplista liquidar toda la riqueza de análisis y sugerencias que contiene. La problemática del autor, en particular, puede ser mejor planteada si se toman en consideración las cuestiones sobre las cuales Sartre nos ha proporcionado una conciencia más aguda. Enumerémoslas rápidamente: 1, el escritor no es el vehículo transparente del “espíritu de una época” o de una ideología (Sartre tiene *in mente* al escritor moderno, es decir el autor por excelencia); 2. las formas de vínculo de un escritor con su clase de origen no son obvias y para analizarlas hay que tener presente las instancias mediadoras, como la institución familiar, pero no sólo ella; 3. esas instancias mediadoras y los condicionamientos concretos que producen en el individuo que las atraviesa no tienen que funcionar necesariamente de modo coherente entre sí, produciendo siempre lo mismo aunque bajo diversas formas; 4. todo campo de condicionamientos es

complementario de un campo de posibilidades y viceversa; 5. las relaciones sociales y, en general, el conjunto de los condicionamientos en que se halla inscripto un individuo no operan como límites o presión puramente exterior: son interiorizados en figuras y grados variables y, en virtud de esa variabilidad, no tienen la misma eficacia en la constitución de un sujeto; 6. la inclusión de los “instrumentos culturales” dentro de los “posibles” sociales permite encarar en nuevos términos dos viejas preguntas: ¿qué hizo un “autor” con una “forma”? ¿qué hizo una “forma” con un “autor”?

PIERRE BORDIEU:
HABITUS Y PROYECTO CREADOR

En explícita polémica con la perspectiva sartreana, el sociólogo Pierre Bourdieu ha propuesto un camino alternativo para el análisis del ajuste entre el “proyecto creador” individual y las determinaciones sociales. Para Bourdieu, la concepción biográfica de Sartre, no obstante el esfuerzo que revela por superar el biografismo tradicional, no logra escapar a sus límites. La biografía como obra de arte, centrada sobre el tema del sujeto creador, sigue presente en el estudio sobre Flaubert y las determinaciones sociales e históricas, a las que

se da amplio espacio, se reabsorben para remitir siempre a ese momento primero, originario, que funciona como principio generador virtual de actos y obras posteriores. Más que estar determinado por sus condiciones de existencia, el escritor parece determinarse a sí mismo “a partir de la toma de conciencia, parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase” (Bourdieu, 1978, 71)

Tanto la crítica de Bourdieu al biografismo tradicional (incluido el de Sartre) como la alternativa que habrá de proponer, se inscriben en un programa más amplio, el de construir una sociología de la producción simbólica que sea a la vez una sociología de sus productores, los intelectuales. Sociólogo y antropólogo, ha llevado adelante ese programa a través de muchos trabajos, en los que se alternan la reflexión epistemológica con la investigación sobre el funcionamiento de la cultura “letrada” en Francia. Como en Sartre, también en Bourdieu se puede reconocer el esfuerzo por poner en comunicación voces y tradiciones teóricas diversas para construir una teoría unitaria del mundo social. En lo que concierne al campo simbólico, hay dos líneas teóricas que es necesario subrayar porque es la tentativa de sintetizarlas la que mejor define la orientación de Bourdieu. Acoge, por un lado, la tradición (Cassirer, Sapir, Whorf) que concibe a los sistemas simbólicos -lenguaje, mito, arte, ciencia como formas de construcción de la realidad, pero poniendo fuertemente el

énfasis sobre la *actividad* que engendra esos sistemas: parafraseando la célebre fórmula de Humboldt, las formas simbólicas son *energeia*, antes que *ergon*. Por otro lado, Bourdieu busca proseguir la lección de aquellos que, dentro de la tradición sociológica clásica (Weber, pero sobre todo Durkheim) han investigado la función social de los sistemas de significación. De esta línea deriva una teoría de la reproducción social, es decir, una teoría que concibe a los sistemas simbólicos como estructuras producidas con arreglo a una lógica específica, pero cuyo papel es cohesionar el orden social.

En el marco de esas dos tradiciones, cuya convergencia es problemática, Bourdieu reabsorbe otras: el estructuralismo lingüístico y antropológico (apto para el análisis inmanente de productos simbólicos ya dados, “estructuras estructuradas”, pero con olvido de la actividad y de las “estructuras estructurantes” que las produjeron); el marxismo (al que se debe la percepción de las funciones de dominación de los sistemas simbólicos, pero perdiendo de vista tanto la estructura lógica de los sistemas como su función gnoseológica) y la sociolingüística.

La sociología de la producción artística no es más que la elaboración “regional” de la problemática global construida en torno a las prácticas significantes. Para romper efectivamente con el biografismo que hace del artista creador

la causa eficiente de la obra, Bourdieu enuncia una serie de principios metódicos cuya pertinencia buscará probar también a propósito de Flaubert. La primera cuestión a establecer es el “estado del campo intelectual” (en el mismo sentido en que Saussure habla de estados de una lengua) dentro del cual el escritor considerado ocupa una posición.

El concepto de campo *intelectual* circunscribe la comunidad de artistas y escritores (en sus diversas categorías), pero integra también a los *marchands*, editores, empresarios teatrales, es decir todos aquellos en cuyas manos está la producción cultural reconocida como “legítima” o “verdadera”. Se trata de un espacio social dotado de una estructura y una lógica específicas, cuya autonomización relativa en el interior de la sociedad es un fenómeno histórico ligado a la división del trabajo en cierto tipo de formaciones, como las occidentales modernas. Aunque constituido históricamente, el campo intelectual puede ser objeto de una consideración sincrónica (el “estado del campo”) y ante ella aparece como un sistema de relaciones entre sus miembros, cada uno de los cuales está “determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él *propiedades de posición* irreductibles a las propiedades intrínsecas” (Bourdieu, 1967, 135) A estas cualidades de posición van anexados modos y grados diferenciales de relación respecto de lo que Bourdieu llama el “capital cultural”, esto es el legado de temas y

convenciones que constituyen el patrimonio intelectual “legítimo” de la sociedad considerada. Artista “oficial” o de “vanguardia”, escritor “marginal” o “integrado”, es su posición dentro del campo la que define el tipo de participación en el “capital cultural”.

Para Bourdieu, los artistas y escritores, al menos a partir del siglo XIX, forman parte de la clase dominante, aunque ocupan dentro de ella el lugar de una fracción dominada. Lo cual les otorga una colocación ambigua dentro de la estructura social y frente al “gran público”, compuesto por la fracción dominante (que dispone del poder económico y político) y las clases subalternas. De donde se desprende un doble sistema de relaciones: la que se establece entre los miembros de la comunidad intelectual y los “otros” (relaciones mediadas siempre por la lógica específica del campo), y la que se establece entre los propios integrantes de la comunidad. La posición de un escritor dentro del campo intelectual no puede, entonces, ser definida conectándolo directamente con su origen de clase, sino que se determina por la intersección de este doble juego de relaciones.

Estos son los principios analíticos que Bourdieu proyecta sobre la escena literaria francesa entre 1830 y 1860, dentro de la cual emerge la figura de Flaubert, y que se halla dominada por las tres posiciones que la historia de la literatura ha identificado como “arte burgués”, “arte social” y “arte por

el arte”. Cada una de estas posiciones es “estructural”, es decir que debe ser examinada siempre en relación con las otras (relación de oposición o competencia) Si tomada en su conjunto, la comunidad intelectual integraba la clase dominante, las tres posiciones marcaban diversos grados de “distancia” respecto de la fracción dominante de esa clase: desde los artistas y escritores “burgueses”, que gozan “del reconocimiento del público burgués... y se sienten por ello autorizados a considerarse portavoces de su propia clase”, a los partidarios del arte social, quienes encuentran en su “condición económica y en su exclusión social el fundamento de una solidaridad con las clases dominadas, solidaridad cuyo primer principio es siempre la hostilidad hacia las fracciones dominantes de las clases dominantes y sus representantes en el campo intelectual” (1978, 79) De un extremo al otro, el arco que recorren estas posiciones pone de manifiesto la colocación ambivalente, de inclusión-exclusión, del campo intelectual dentro de la clase dominante.

Un papel sociológicamente revelador le asigna Bourdieu a la posición de los partidarios del “arte por el arte” (Flaubert, Baudelaire, Leconte de Lisle, etc.), en cuanto reproducen, en el interior de la comunidad de artistas, la ambigüedad que define a todo el campo en la estructura social. “La posición en que se encuentran, escribe Bourdieu, les exige pensar su propia identidad estética o política en

oposición tanto a los artistas ‘burgueses’ –homólogos de los burgueses en la lógica relativamente autónoma del campo intelectual– cuanto a los artistas ‘sociales’ o a la *bohème*, homólogos del pueblo. Según la coyuntura política, estas contraposiciones pueden ser simultáneas o sucesivas” (1978, 80) Asimismo, en tanto dividen el mundo social con arreglo a criterios estrictamente estéticos, “son llevados a rechazar en una sola clase despreciada tanto al ‘burgués’ obtuso frente al arte, como al ‘pueblo’ encerrado en las preocupaciones materialistas de la vida cotidiana”.

Las posiciones dentro del campo intelectual, considerado en un momento de su historia, son, pues, simultáneamente “tomas de posición” y el segundo paso metódico consistiría en dar cuenta del significado de cada “toma de posición” dentro del tejido de relaciones que las distingue oponiéndolas. Sólo a partir de aquí se torna pertinente interrogar a la biografía del escritor en cuestión, Flaubert en este caso. Pero ya no se trata de preguntar, como Sartre, “quién ha debido ser Gustave para escribir esta novela”, sino “quién ha debido ser para ocupar esta posición en el campo intelectual de su tiempo”. La nueva pregunta no busca arrancar a la biografía el secreto de un proyecto o elección originarios que hacen de una vida una unidad significativa, sino captar las condiciones sociales que han inculcado un *habitus* de clase.

El *habitus* es, para Bourdieu, el conjunto de disposiciones socialmente adquiridas e inscriptas en la subjetividad de los miembros de un mismo grupo o clase. Este sistema de disposiciones, resultado de un proceso de inculcación en que intervienen dispositivos sociales diversos (como la familia o la escuela), no es asimilable a una ideología ni, menos aún, a un discurso deliberado y conciente. Funciona más bien como un esquema de percepción y de acción común a todos los individuos del mismo grupo, que interiorizan a través de él las estructuras objetivas del mundo social. El *habitus*, matriz de toda objetivación, incluida esa forma de objetivación que son los discursos, tiene la cualidad de ser lo suficientemente flexible como para engendrar respuestas nuevas ante situaciones nuevas y, sobre todo, como para transfigurarse con arreglo a la lógica específica de cada campo.

Este carácter homogenizador del concepto de *habitus*, que unifica a todos los miembros de una clase y aparece como el principio generador de toda práctica individual, ¿no conlleva el vicio que Sartre señala a toda conceptualización que reduce lo específico a lo genérico? “El estilo ‘personal’, escribe Bourdieu, es decir esa marca particular que portan consigo todos los productos de un mismo *habitus*, se trate de prácticas o de obras, no es más que un *desvío* en relación con el *estilo* propio de una época o una clase, aunque remite al estilo común no sólo por la conformidad, al modo de

Fidias quien, según Hegel, no tenía `manera', sino también por la diferencia que hace la `manera'" (1980, 101) Pero entonces, ¿cómo explicar la diferencia? El principio de las diferencias entre los *habitus* individuales radica en la singularidad de las *trayectorias sociales* y ello legitima la búsqueda, dentro de una historia individual, de los rasgos sociológicamente pertinentes que han determinado un "tipo particular de *desviación* respecto al haz de trayectorias características de la clase: por ejemplo, en el caso de Flaubert, `burgués desviado', la desviación está dada por la *relación con el padre*, en la que se sintetizan todas las características específicas de las condiciones primarias de formación (posición de segundón, resultados escolares considerados mediocres respecto de los del hermano, etc.) A través de la relación con el padre se constituye, por ende, el principio inconsciente de la actitud práctica de Flaubert no sólo frente a sus posibilidades individuales y aquellas conectadas objetivamente a su clase social, sino también respecto a la distancia entre unas y otras, distancia a la vez rechazada y asumida, combatida y reivindicada" (1978, 92) En este punto, Bourdieu no añade nada nuevo a lo que los análisis de Sartre habían puesto de relieve: se limita a resituarlos en el marco de una problemática diferente que descarta el tema del "proyecto originario".

El *habitus*, incluso individualmente especificado, sólo explica en realidad qué es lo que torna a un escritor "disponible"

para ocupar o “producir” una determinada posición en el campo intelectual. Pero el proyecto literario propiamente dicho sólo se define en el encuentro, en el ajuste, entre el *habitus* y la estructura y problemática del campo intelectual al que se incorpora. De ahí que: 1. una obra no remita de modo directo a una “intención expresiva” porque, producida dentro del espacio social de la literatura, éste le ha impuesto sus “leyes de transformación” (géneros, normas estilísticas, etc.), incluso cuando rompe con las convenciones prestablecidas por medio de otras; 2. no sea posible el análisis sociológico de un discurso literario ateniéndose a la obra misma se obstruiría “el movimiento que conduce, en un vaivén incesante, de los rasgos temáticos y estilísticos de la obra en que se traiciona la posición social del productor (sus intereses, sus fantasmas sociales, etc.) a las características de la posición social del productor en que se anuncian sus ‘tomas de partido’ estilístico, y a la inversa” (1980a, 216)

Bourdieu ofrece un ejemplo de lectura, sobre la base de estos principios, en “L’invention de la vie d’artiste”, a propósito de *La educación sentimental*. Ahora bien, el conjunto de la propuesta, tal como la hemos resumido hasta aquí, extremadamente sugerente para lo que denominamos problemática del autor, no deja de provocar algunas reservas. Pese al propósito declarado de evitar el dilema del “subjetivismo” (centrado sobre la concepción sustancialista

del “sujeto creador”) y del “objetivismo” (que hace del sujeto un epifenómeno de las estructuras), Bourdieu no logra escapar a la lógica de este último. Su explicación del “ajuste” entre el campo intelectual y el proyecto creador, por ejemplo, aparece gobernada frecuentemente por el principio de la armonía preestablecida, por la cual los individuos están determinados para aspirar “subjetivamente” lo que corresponde a su posición en la estructura, de modo que el ajuste está garantizado de antemano. Las “desviaciones” sólo aparentemente son tales: están hechas para producir lo mismo bajo otra forma. No obstante los reclamos a la historia y a la práctica como productora de las estructuras, y las críticas contra el fetichismo de las leyes sociales, Bourdieu sólo encuentra por todas partes diferentes traducciones de la misma frase, según una fórmula que le agrada repetir. En este mundo de simetrías y regularidades, es difícil pensar la incongruencia, la contradicción y, por supuesto, el cambio. Pero no se trata aquí de oponer a esta filosofía social, otra que afirme que todo cambia. Se trata, más simplemente, de señalar que muy difícilmente el análisis empírico compruebe que, por ejemplo, el campo intelectual posea la coherencia y la regularidad que Bourdieu le atribuye.

El concepto de *habitus* individual, donde Bourdieu tiende a confinar todo lo que se le aparece como irreductible sociológicamente (precaución saludable, por otra parte),

también ofrece problemas cuando se convierte en principio explicativo de ciertas elecciones. Para retornar al caso de Flaubert, no resulta claro por qué el *habitus* no hizo de él un médico, como su padre, o un abogado, dos opciones no ya posibles sino probables dentro de las carreras abiertas a los miembros de su clase. Dicho de otra manera: el problema radica en que el concepto de *habitus* (que Bourdieu ha elaborado para pensar el modo en que las determinaciones sociales se suscriben en las estructuras de la subjetividad, y como tal resulta no sólo sugestivo, sino pertinente) se transforma en el comodín que el análisis tiene a mano para responsabilizarlo de todo lo que no puede atribuir a la estructura del campo.

Estas reservas no pretenden poner en cuestión la contribución sustancial que Bourdieu ha hecho en el terreno de la sociología de la producción cultural, que, por otra parte, excede ampliamente la temática del autor a partir de la cual hemos considerado algunas de sus tesis. En relación a este punto el concepto de campo intelectual ha sido iluminador ya que permite percibir los rasgos sistemáticos, las tendencias y las articulaciones institucionalizadas de las formas dominantes de la actividad literaria en las sociedades capitalistas. A partir de los estudios de Bourdieu es posible comprender mejor la lógica y la estructura de ese campo, a condición de entender los dos términos, y sobre todo el de

estructura, en un sentido más bien lato, es decir, no según el que posee en los modelos lingüísticos de inspiración saussureana. Liberado de la obediencia estricta al modelo lingüístico, lo que significa un análisis más atento de las asimetrías y las irregularidades, el concepto de campo intelectual puede funcionar como hipótesis fértil para elaborar versiones sociológicas, por decirlo así, del proceso de la práctica literaria. Así se podrá considerar también de qué modo un determinado campo intelectual le proporciona los medios, posibilidades y los límites al proyecto de un escritor individualmente considerado, pero también si éste trae innovaciones, si ellas son absorbidas, rechazadas o simplemente ignoradas hasta que una nueva configuración del campo intelectual las convierta en significativas.

IV

DEL CAMPO INTELECTUAL Y LAS INSTITUCIONES LITERARIAS

¿Cómo funciona la literatura en las sociedades occidentales modernas? Desde la perspectiva que la pregunta abre, la literatura aparece como un proceso en el que la operación de escribir se inserta dentro de un sistema de relaciones y se ve complementada por un conjunto de actos cuyo ejercicio regular (y a veces institucionalizado) son articulaciones del proceso mismo. Momento esencial de este funcionamiento, la producción de escritos literarios es incapaz de producir por sí sola el conjunto de las condiciones que operan como sus presupuestos de existencia, de las condiciones que confieren a un escrito la forma de libro (y desde hace más de un siglo esta es la forma predominante de acceso a los textos literarios, como quiera que éstos se definan) ni de las condiciones de difusión y lectura que acabarán dándole al escrito su sentido “público”. Publicar una obra es hacerla

pública, suscitando y buscando la opinión y el reconocimiento de otros. Pero la obra, como señala Antonio Candido, no “es un producto fijo, unívoco ante cualquier público; ni éste es pasivo, homogéneo, registrando uniformemente su efecto” (1975, 74)

Aprehender el campo intelectual, es decir el área social diferenciada en que se insertan los productores y los productos de la cultura ilustrada en las sociedades modernas, constituye para Bourdieu una de las claves para edificar una sociología de la producción artística y literaria. Y nadie ha puesto tanto énfasis como él, en el carácter *estructural*, en el sentido más fuerte del término, del sistema de relaciones que traman ese espacio. Ya hemos visto que resultaba difícil aceptar el tipo de coherencia exhaustiva que Bourdieu le atribuye al campo intelectual, cuyas partes se corresponden como los elementos de una estructura. No obstante, la orientación que Bourdieu le ha impreso al análisis sociológico de la creación cultural ha permitido percibir con mayor claridad los rasgos distintivos de la comunidad intelectual, así como los aspectos sistemáticos y organizados, con arreglo a los cuales funciona, diferenciándose dentro de la sociedad global. La puesta a foco del campo intelectual capta un universo articulado en formas institucionales, instancias de autoridad y de arbitraje cultural: “Ya se trate de instituciones específicas, como el sistema escolar y las academias, que consagran por su autoridad y su

enseñanza un género de obras y un tipo de hombre cultivado, ya se trate incluso de grupos literarios o artísticos como los cenáculos, círculos de críticos, “salones” o “cafés”, a los cuales se les reconoce un papel de guías culturales o de *taste-makers*, existe casi siempre, hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y que reivindican, *ipso facto*, una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten” (Bourdieu, 1967, 162-3)

A este universo, cuyo grado de integración es variable pero nunca pleno, pertenecen las tradiciones literarias, las convenciones retóricas y temáticas, las obras y los autores “faros”, en fin, la *problemática* con la que el proyecto de cada escritor ajusta cuentas. El empleo habitual del concepto de problemática inclina a pensar el campo intelectual en términos demasiado homogéneos como si todos los integrantes del campo, considerado en un momento de su desarrollo, pudieran ser remitidos a un único sistema de referencias, un patrimonio común de certidumbres intelectuales y estéticas que le darían la “marca” al período. Sería más apropiado hablar

de problemáticas que, aunque inscriptas en un mismo campo intelectual, no poseen el mismo grado ni el mismo tipo de institucionalización, ni la misma gravitación ni legitimidad. Así, dos escritores cronológicamente contemporáneos no lo son necesariamente desde el punto de vista de su problemática literaria y una puesta en relieve del campo intelectual puede revelar, en muchos casos, la contemporaneidad de “formaciones” (escritores y obras) residuales o emergentes respecto, de la problemática dominante.⁴² Esta perspectiva, abierta a las asimetrías e incluso a las incongruencias de un campo intelectual, no lleva a desagregarlo en la multiplicidad empírica de las posiciones que el análisis puede destacar, ya que la presencia de una problemática dominante le confiere un perfil característico, aunque no lo agote. Las obras y los autores “faros” (aquellos de quienes se habla y a quienes se cita) así como el conjunto de lo que Bourdieu llama los “lugares comunes intelectuales” de una época, son las señales ostensibles de la problemática dominante. Esta traza las líneas de referencia de mayor vigencia pública dentro del campo y respecto de las cuales toman posición, a veces polémicamente, la mayoría de los actores, escritores, críticos, *taste-makers*, etc., del escenario intelectual. Una problemática tiene, además, la capacidad de definir o redefinir la posición de un escritor (su actualidad o su obsolescencia) dentro del campo: es ilustrativo, en este sentido, comparar la posición relativa de

Borges y Eduardo Mallea en el campo intelectual argentino de los años cuarenta, con la de ambos en la década del setenta, cuando Borges se ha convertido en el escritor “faro” por excelencia.

Dominantes o no, las posiciones y las problemáticas de un campo intelectual tienden a instituirse ocupando “foros” e instancias de opinión literaria ya existentes, o bien generando formaciones nuevas, más o menos estables y de variable estatuto formal, como es el caso de los llamados movimientos. Este conjunto diversificado de conglomerados, que vamos a llamar genéricamente instituciones literarias, y que operan como articuladores del campo intelectual en las sociedades occidentales modernas, pueden ser objeto de una consideración autónoma en tanto se analizan las características específicas de su funcionamiento. Distinta es la cuestión de la autonomía práctica de esas instituciones (sobre todo de las más estables, dotadas de una organización más formal) respecto de las presiones de los poderes del sistema político y económico. Para Bourdieu, sólo puede hablarse con propiedad de campo intelectual allí donde se ha constituido un espacio social de productores y de producción cultural, relativamente autónomo respecto de las “autoridades” instituidas fuera del campo. Producto de una historia particular e inherente sólo a cierto tipo de sociedades, esta autonomía relativa se traduce en la reivindicación de una legitimidad cultural para las

instituciones, las actividades y los productos del campo intelectual.

La “distancia” respecto de los poderes económicos, políticos y religiosos que Bourdieu define con la fórmula ya canónica de autonomía relativa, aparece como criterio pertinente cuando se trata de examinar el funcionamiento de las organizaciones culturales en sociedades altamente secularizadas y donde se han consolidado las instituciones de la democracia liberal sobre la base de una economía capitalista. El criterio se torna problemático cuando se ponen a foco ciertas sociedades donde, como es característico de varios países de América Latina, no se han consolidado sistemas políticos liberal-democráticos estables, aunque la extensión de las relaciones capitalistas ha generado un campo intelectual con sus instituciones, sus actores y sus actividades diferenciadas. La especialización de la producción intelectual, con sus diversas categorías de escritores y artistas, la implantación del mercado como mecanismo predominante de circulación de los bienes culturales y la institución de órganos de legitimidad y consagración específicos, no van necesariamente acompañadas, en esos países, de las formas de autonomización relativa que las preservan de la coerción abierta por parte de las autoridades del sistema político. El examen de estos sistemas intelectuales precarios permitiría reformular los criterios de delimitación del campo intelectual y su

funcionamiento en sociedades capitalistas periféricas como las latinoamericanas.

Hay otro presupuesto, implícito en este caso, en el modelo de Bourdieu, que debería ser problematizado cuando se toman en consideración sociedades del tipo mencionado. En los estudios de Bourdieu sobre el proceso cultural, el marco de referencia habitual es el mundo artístico y literario de la sociedad francesa desde el siglo XIX hasta el presente y el campo intelectual tiene las características de un área diferenciada dentro de una sociedad y un estado nacionales. Aparece como una configuración *nacional*, pero no en un sentido exclusivamente jurídico, sino en un sentido menos fácil de captar institucionalmente, en virtud del cual se puede decir que dentro de su órbita se hallan incluidas las instancias más significativas de la actividad cultural: modelos y tradiciones, instituciones y autoridades, “guías” intelectuales y sistemas de consagración prestigiosos. En este grado de integración nacional relativamente alto, el campo intelectual funciona como sistema de referencia central para sus integrantes (escritores, críticos, artistas, etc.) y como centro de decisión cuando se trata de juzgar acerca de la originalidad, pertinencia o validez de cierta obra o tendencia.

Ahora bien, no podría atribuirse este tipo de configuración al campo intelectual de las sociedades latinoamericanas. Incluso allí donde se presenta con una

articulación compleja y arrastra una historia *cuyos* comienzos pueden situarse en las primeras décadas de este siglo, como en el caso argentino, es ostensible que un sector decisivo de *su* sistema de referencias está radicado en centros externos que tienen el papel de metrópolis o polos culturales. Más aún: es en los países con mayor índice de modernización y secularización cultural del subcontinente donde el fenómeno suele resultar más perceptible. Las metrópolis culturales operan no sólo como horizonte de paradigmas estéticos e intelectuales, sino como instancias definitivas de consagración: el “reconocimiento” generalizado dentro del campo intelectual argentino de la obra borgeana que, fuera de los círculos que aceptaban el magisterio de la revista *Sur*; había estado rodeada durante años de reticencias e incluso de cuestionamientos polémicos, es indisociable del reconocimiento de que fue objeto esa obra a partir de la década del sesenta en las metrópolis. Los premios internacionales, las citas y juicios celebratorios de escritores “guías” y árbitros pertenecientes al campo intelectual de las metrópolis, así como la *nouvelle critique*, contribuyeron a producir una nueva definición de Borges dentro del campo intelectual argentino.⁴³ Una operación inversa, es decir que un escritor europeo obtenga *su* consagración definitiva en alguna capital cultural latinoamericana, sería impensable.

Esta situación por la cual ciertas posiciones (y tomas de posiciones) dentro de un campo intelectual son estimuladas por las posiciones pertenecientes a otro campo, que funciona como horizonte de paradigmas y que puede conferir una redoblada reputación a los productos y productores del primero, sin que el intercambio sea reversible porque es asimétrico, constituye uno de los rasgos típicos del proceso artístico y literario de los países de América Latina. Se trata de una característica común, aunque sería necesario especificar cómo ha operado y qué modalidades de campo intelectual ha contribuido a producir según las áreas culturales del subcontinente. Objeto de análisis y de crítica, el fenómeno fue definido innumerables veces en términos de “europeísmo”, de “cosmopolitismo” o, últimamente y con mayor énfasis sociológico, de “dependencia cultural”. La problemática de la dependencia cultural ha funcionado y funciona doblemente: como toma de posición frente a otras dentro del campo intelectual, inscrita como tal en el debate por definir las categorías ideológicas y estéticas “legítimas” de la producción cultural, y como patrón explicativo de la modalidad general o dominante del campo mismo. Este segundo aspecto es el que aquí nos interesa. El conjunto de tesis que pueden ser adscriptas genéricamente a la problemática de la dependencia cultural han tenido un papel crítico equivalente al de los estudios sobre la dependencia en el proceso económico-social latinoamericano,

que pusieron de relieve las falencias de los modelos explicativos más difundidos en el área de las ciencias sociales sobre el desarrollo histórico de la región (la teoría de la “modernización”, principalmente) Bajo su estímulo se reabrió el debate y la investigación sobre la formación de la comunidad y el estado nacional, dentro del marco más amplio del proceso de formación del sistema capitalista occidental, en cuyo interior los países de la región se incluyeron como sector periférico. Asimismo, la problemática de la dependencia cultural tuvo el mérito de poner de manifiesto el peso y la significación de la cuestión nacional en América Latina. Los problemas señalados son indudablemente importantes para comprender la formación de las instituciones culturales y de las élites literarias y artísticas modernas, sus actitudes respecto de los polos culturales de los países desarrollados del mundo capitalista, etc.

Como patrón explicativo general, sin embargo, la problemática de la dependencia ha proporcionado un modelo unilateral y mecánico de las relaciones entre las metrópolis y el campo intelectual interno de los países latinoamericanos. Este aparece como mero espacio de recepción de categorías ideológicas y estéticas ajenas, y los intelectuales (al menos predominantemente) como traductores indígenas de esas categorías, en una actividad puramente refleja y sólo funcional a una hegemonía externa. Fascinados por las metrópolis, estas élites interiorizan esquemas y paradigmas culturales

producidos en contextos diferentes, los que incorporados y puestos en circulación dentro de la comunidad intelectual dependiente asumen un papel desnacionalizador. Ahora bien, el modelo, que hemos reducido a su esquema esencial, puede emplearse con eficacia en casos y situaciones puntualmente delimitados, pero está lejos de captar la dinámica general de un proceso que posee una articulación y un carácter mucho más complejos. En primer lugar, porque los efectos de esos movimientos de apropiación de sugerencias y problemáticas “metropolitanas” no son siempre los mismos, incluso en lo concerniente a la constitución de la identidad cultural nacional. Antonio Candido, a propósito de la literatura brasileña del siglo XIX, cita un ejemplo por demás elocuente: “Fue importantísimo que los románticos brasileños afirmaran que no querían saber más nada con Europa, que eran descendientes de los indios y que harían una literatura sobre ellos. ¿Cuándo? En 1836. ¿Dónde? En París” (1980, 8)

Y se podrían multiplicar los ejemplos, a lo largo de los siglos XIX y XX, en que estos gestos de afirmación literaria o política de la particularidad nacional contra el cosmopolitismo de otro sector de las élites intelectuales, aparecen asociados con categorías o sugerencias ideológicas emergidas en el espacio cultural de las metrópolis, comenzando por la categoría de nación asimilada a la de Estado nacional. En segundo lugar, porque la problemática

dependentista deja fuera del modelo de análisis las operaciones de transformación y refundición de que suelen ser objeto las significaciones culturales “importadas” y olvida que el campo intelectual local actúa como un medio de refracción ideológica.

Permítasenos otro ejemplo, esta vez perteneciente al mundo literario que en los años veinte era el más cosmopolita del subcontinente: el de Buenos Aires. Se trata del fenómeno de la vanguardia estética que tendría su órgano característico en la revista *Martín Fierro*. Es una tarea muy simple señalar sus fuentes de inspiración “externas”, sus mismos protagonistas las declararon mil veces, el ultraísmo español y más genéricamente los movimientos de vanguardia europeos (en particular italianos y franceses) de las primeras décadas de este siglo. Ahora bien, la inscripción de esas tomas de posición estética en el campo intelectual argentino de esos años implicó también tomas de posición respecto de las autoridades literarias instituidas (Lugones), respecto del legado de la tradición (la temática de la identidad nacional, por ejemplo, en la nueva valoración del *Martín Fierro* de Hernández, producida en los años del Centenario), respecto de la estética y la ideología de la literatura social que contemporáneamente buscaba afirmarse a través del “grupo de Boedo”. La obra de lo que podríamos llamar el “primer Borges”, que formula uno de los programas del martinfierrismo, el del criollismo

urbano de vanguardia, y lo realiza, no puede deducirse en sus rasgos distintivos del programa general de la poética ultraísta. Para captar su diferencia (la afirmación no sólo temática sino también lingüística del “criollismo”)⁴⁴ hay que poner de relieve la problemática instituida en el conjunto del campo, frente a la cual Borges toma posición distinguiéndose. De modo que, si se insiste en emplear la metáfora de la traducción como imagen de la operación intelectual típica de las élites literarias de países capitalistas periféricos respecto de los centros culturales, es necesario observar que suele ser todo el campo el que opera como matriz de traducción.

Estos fenómenos de amalgama revelan que el campo intelectual de un país periférico, allí donde se ha constituido y por precaria que sea su existencia, introduce un principio de refracción que afecta, según grados y formas que no pueden definirse a priori, programas y actitudes que tienen la apariencia inmediata de no ser más que el eco de sugerencias metropolitanas. La temática del criollismo, inscripta en el espacio cultural argentino donde poseía ya una historia, pone de relieve que las élites intelectuales locales también “traducían” otros estímulos y exigencias: aquellas que provenían de una sociedad en proceso de transformación y que tenía en la incorporación de los inmigrantes europeos uno de sus agentes. El campo intelectual fue una escena donde se representó una peripecia importante de este curso, por la inclusión entre las

filas de escritores, críticos y editores, de hombres (y, ocasionalmente, mujeres) hijos de la inmigración, cuyo origen traicionaba el *habitus* de clase y, encrespando la sensibilidad lingüística de los “criollos viejos”, una flexión nueva de la lengua. Esta otra traducción, que remite a tensiones y conflictos interiores a la sociedad nacional, reenvía a su vez a la constelación de categorías, “importadas” o “autóctonas”, con que las tensiones y los conflictos son percibidos y elaborados, a las convenciones en las que se articulan discursivamente, etc. En suma, vemos operar un juego de mediaciones que la lógica esquemática de la dependencia cultural como paradigma explicativo no puede captar. Pero no se trata de oponer a un modelo, como tal inevitablemente simple, una variedad de casos que podrían funcionar como excepciones, sino de poner en práctica modelos diferenciados de análisis en correspondencia con áreas socioculturales, períodos y situaciones distintos. Esos modelos deberían asumir los rasgos del campo intelectual sobre los cuales ha puesto el énfasis la problemática de la dependencia, sin olvidar, por otra parte, que las sociedades en cuestión, no obstante su condición periférica, son sociedades con estructuras capitalistas, como la constitución de un mercado de bienes simbólicos y la división del trabajo cultural lo pone de manifiesto. De ahí que su producción literaria pueda participar también, todo lo contradictoria y ambiguamente que se quiera,

de los rasgos y temáticas inherentes al campo intelectual de las sociedades burguesas modernas.

No es necesario prolongar más este *excursus* acerca de las especificaciones del concepto de campo intelectual cuando se lo emplea fuera del mundo cultural de las sociedades para las cuales ha sido originariamente acuñado. Basta añadir que las instancias y formas de organización de la actividad literaria que veremos enseguida deben ser sometidas también, si se busca más que su caracterización genérica y abstracta, a un trabajo de especificación.

LA LITERATURA COMO SABER ACADÉMICO

Por su carácter estable y sistemático, el aparato escolar y, dentro de él, la universidad y los órganos de la enseñanza superior ocupan un lugar central dentro de las instituciones activas del espacio intelectual en las sociedades modernas. De la universidad provienen la mayoría de los que se ocupan profesionalmente de literatura. Pero lo más importante es que en la universidad se halla instituida la enseñanza organizada del saber sobre la literatura, con lo que ello implica en cuanto a la naturaleza de ese objeto de saber, el discurso apropiado para ello, las divisiones pertinentes (literaturas clásicas y modernas, literaturas nacionales, la periodización histórica

correspondiente, etc.) La organización universitaria del saber sobre la literatura le otorgó históricamente un nuevo estatuto de existencia cultural a la literatura misma, al consagrar por medio de disciplinas escolares la disolución que, desde el siglo XVIII europeo, corroía la anterior unidad de las “Bellas Letras”, que englobaba la historia, la filosofía, la elocuencia, la poesía y la novela (Delfau y Roche, 1977, 22) Esta reestructuración del campo semántico no fue producida, por supuesto, por los departamentos universitarios. La emergencia de categorías culturales nuevas que, como las de literatura y crítica son prácticamente correlativas y trazarían nuevas líneas de distinción entre los escritos de “creación” y los de “reflexión”, es previa a su oficialización en la enseñanza y sería difícil atribuirles un origen y una causa. Aparecen más bien como cristalizaciones o nudos de significación formados por el cruce de determinaciones complejas y heterogéneas que reabsorben o restringen significaciones precedentes (como las de poesía, por ejemplo) y se ligan a una división y a una visión del trabajo intelectual características de las sociedades occidentales modernas. La formación de un cuerpo de especialistas aplicados a trazar la historia de esos objetos, a acotar mejor sus fronteras dotando a ese corpus (la literatura) de una esencia, y a organizarlo todo bajo la forma de un saber para transmitir, no haría más que ratificar, reforzando su legitimidad, el nuevo orden categorial.

La organización universitaria del estudio y la enseñanza de la literatura, tal como se los practica hasta nuestros días, no se remonta más allá del siglo XIX. Desde entonces su función dominante ha sido la de custodiar e inculcar la “tradición literaria”, es decir el patrimonio de valores reconocidos por los círculos dirigentes del campo intelectual. Esta tarea engloba una doble enseñanza: no sólo la trasmisión del conocimiento de autores y las obras que componen esa tradición, los “clásicos” en primer lugar, sino también la trasmisión de las maneras, cultivadas por la erudición y el gusto, de tratar las significaciones literarias. Pero una tradición no es todo el pasado sino el producto de una selección que opera tanto al escoger determinados textos frente a otros, como al definir de qué modo hay que interrogar a los textos para que expresen lo que deben decir para ser acordes con la tradición. El cultivo universitario de la tradición por medio del estudio erudito de los textos canónicos, dirigido a instaurar o a restaurar su sentido original y “verdadero”, dio forma a uno de los paradigmas del saber sobre la literatura, el de la crítica filológica. El paradigma filológico, de matriz romántica o positivista, tuvo siempre una inflexión historicista y uno de los modos de ejercitarlo fue a través de la “historia literaria”, actividad cuyo prestigio no ha hecho más que declinar, como señala Jauss, en el curso de este siglo, pero que había animado una de las formas más autorizadas del

discurso sobre la literatura. “Escribir la historia de la literatura de una nación: en los tiempos de Gervinus, de Scherer, de Lanson, de De Sanctis, era la obra de una vida y el coronamiento de una carrera de ‘filólogo’. El fin supremo de estos patriarcas: representar, a través de la historia de los productos de su literatura, la esencia de una entidad nacional en busca de sí misma” (Jauss, 1978, 21)

Aunque en declinación como género del discurso letrado, la historia literaria se conserva, sin embargo, como asignatura universitaria. Jauss señala bien el nexo entre el estudio de la *Nationalliteratur* y la historiografía literaria, por un lado, y el movimiento intelectual de afirmación de la particularidad de cada sociedad nacional en el curso del siglo XIX, por el otro. La organización académica del estudio y la enseñanza de la respectiva literatura nacional obedeció al mismo impulso y su cometido general persiste, estableciendo uno de los ejes en torno a los cuales se define el legado que la universidad debe custodiar y transmitir: el de la tradición literaria nacional. Pero mientras la “gran antología”, aquella que componen los “clásicos” antiguos y modernos de la herencia común occidental, puede ser objeto de un saber más o menos cosmopolita, apto sobre todo para el cultivo del gusto y la disposición para los valores artísticos, la definición del legado literario nacional, sus clásicos y la manera de estimarlos, debe ser una actividad codificada localmente y apta para transmitir

no sólo valores estéticos, sino también éticos y políticos. Es en la configuración de esta otra antología donde mejor se puede revelar el grado y el tipo de articulación existente entre una comunidad intelectual nacional y la institución universitaria.

Todo ello aparece con claridad cuando se piensa, por ejemplo, en el significado de la fundación de la cátedra de literatura argentina en 1913. Acto de nacionalismo cultural, su objetivo era el mismo que animaba desde el siglo pasado el cultivo y la enseñanza de las literaturas locales en las sociedades nacionales europeas. La labor de su primer titular, Ricardo Rojas, estuvo orientada a trazar las líneas de una tradición literaria nacional, fijar la bibliografía correspondiente, rescatar los textos olvidados o restaurar los que las ediciones precedentes habían corrompido: la publicación de la “Biblioteca Argentina”, que comenzó casi simultáneamente con la fundación de la cátedra, y la composición de la *Historia de la literatura argentina* deben ser vistos como parte del mismo proyecto. La institucionalización académica del estudio de la literatura argentina significaba también crear las condiciones para la formación del cuerpo de especialistas que le dieran al conocimiento y la enseñanza de la literatura local el estatuto de una disciplina. Y una disciplina sólo existe y se reproduce como tal cuando se constituye un cuerpo de especialistas interesados en su existencia.

Ahora bien, al emprender la elaboración de una tradición literaria nacional, el centro de las preocupaciones intelectuales de Rojas no era el pasado sino el presente, vivido bajo la certidumbre de una crisis de la identidad nacional, corroída por la incorporación acelerada y masiva de inmigrantes europeos al cuerpo de la sociedad argentina, según expuso el mismo Rojas en el escrito programático *La restauración nacionalista*. Desarraigo y cosmopolitismo eran para Rojas los efectos dramáticos del proceso de modernización que, desde las dos últimas décadas del siglo pasado, habían alterado el tejido de la Argentina “criolla” y ante ello la función del estudio de la literatura argentina era sobre todo la de inculcar “el sentimiento de que tenemos una tradición intelectual, y el ideal de que debemos continuarla y esclarecerla”. La creación de la cátedra y la asignación de su titularidad al mismo Rojas señalan que sus preocupaciones eran compartidas por un sector decisivo de la élite política e intelectual y que el reconocimiento académico no hacía sino darle articulación institucional a una problemática inscripta ya en los debates del campo intelectual argentino, en formación por aquellos años.

La universidad, pues, trasmite tradiciones letradas, algunas de carácter cosmopolita, otras cuya matriz de elaboración es predominantemente local, inculca técnicas bibliográficas y paradigmas de discursos críticos, ideales de

composición literaria y de uso artístico del lenguaje. Y tiende a reproducir ese saber formando a los especialistas entrenados para manipularlo y retransmitir sus categorías éticas y estéticas. ¿Cuál es el peso específico de la institución universitaria dentro de un campo intelectual determinado? ¿De cuánta “autoridad” reconocida dota al discurso sobre la literatura la licencia universitaria? No hay respuesta general a estas cuestiones. Centro de conservadorismo cultural, sin prestigio entre los miembros activos del campo intelectual, o espacio clave de la competencia por la legitimidad cultural: posiciones en que se puede hallar la institución universitaria según un espectro de situaciones más o menos amplio. El ejemplo que presenta el campo intelectual francés, donde algunos seminarios académicos o las lecciones inaugurales del Colegio de Francia asumen el carácter de acontecimientos culturales capaces de producir con gran rapidez estereotipos ideológicos o estéticos a los que los productores literarios deben prestar atención, constituye un caso particular que no podría tomarse como modelo para el funcionamiento de las instituciones de la enseñanza superior, incluso en países capitalistas desarrollados. La misma relativización cabe para la afirmación de Delfau y Roche (1977), según la cual la universidad le ha dotado a la crítica literaria de un prestigio intelectual tal, que hoy ambos términos han terminado por confundirse. Aunque se trata de una tendencia generalizada dentro de las comunidades literarias

de los países centrales, fuera de éstos la asimilación de la crítica que produce “opinión” en el campo intelectual a la crítica universitaria, es discutible.

LAS REDES DE LA CRÍTICA

Hasta aquí hemos hablado de la crítica sin problematizar esta categoría que en algunos casos suele definirse como una institución literaria. En realidad, lo que llamamos crítica literaria aparece ligado a canales y redes institucionales diferentes, desde el periodismo a la universidad, pasando por ese órgano típicamente moderno que es la revista literaria. Pero, junto a esta diversidad institucional hay otra diversidad no menos llamativa: bajo la denominación genérica de crítica se reúnen una serie de operaciones discursivas cuyo lazo común no resulta fácil de identificar. El comentario de un libro en el suplemento literario de un periódico, la biografía de un escritor, la historia de un tema literario, el análisis de un poema, en fin, una amplia gama de objetos y de discursos caen bajo la categoría de la crítica o de la labor del crítico. Sería difícil encontrar una definición general del concepto de crítica que nos revele la “esencia” común de esta multiplicidad de actividades discursivas. Ha sido el uso el que ha ido estableciendo afinidades y parentescos entre las operaciones

intelectuales que se agrupan bajo el término general de crítica, la que funciona antes que nada como una categoría cultural en que se estratificaron significados de contenido y alcance diferentes.

“La crítica, tal como la conocemos y la practicamos hoy, es un producto del siglo XIX, escribe Thibaudet. Antes del siglo XIX, había críticos... Pero no había crítica. Tomo la palabra en su sentido más material: un cuerpo de escritores, más o menos especializado, que tiene por profesión hablar de libros” (cit. en Delfau y Roche, 1977, 20) Las palabras de Thibaudet ofrecen un buen punto de partida, al ligar la actividad de la crítica a la existencia de una capa profesional de reciente formación entrenada para producir opiniones autorizadas sobre libros. Es importante aferrar la modernidad de la crítica literaria como categoría cultural cuya emergencia remite a esa reestructuración del espacio de las “Bellas Letras” que tiene lugar en el curso del siglo XVIII y a la que ya hicimos referencia a propósito del término literatura. Como dicen Delfau y Roche, la “aparición de la crítica está subordinada en primer término a la afirmación del concepto de ‘literatura’, es decir a la fragmentación, a fines del siglo XVIII, de la noción de ‘bellas letras’” (1977, 22) Aun para quien, como Auerbach, la crítica literaria se ha practicado desde la antigüedad, la crítica en el sentido moderno tiene presupuestos completamente diferentes. El postulado de la imitación “de

un modelo perfectamente bello, escribe, dominaba tanto a los teóricos de la Antigüedad, como a los del Medioevo y del Renacimiento, e incluso a los del siglo XVIII. A pesar de todas las divergencias de gusto, los teóricos de estas diversas épocas estaban de acuerdo sobre un punto fundamental, el de que existe una sola belleza perfecta, y todos buscaban establecer, para los diversos géneros de poesía, las leyes o las reglas de esta perfección a la que se debía apuntar. Por ende la antigua crítica estética era en general una estética de los géneros poéticos” (1963, 33) Sobre otros presupuestos fundaría su existencia la crítica como categoría cultural moderna. No únicamente sobre el principio del carácter relativo de los valores literarios, como señala Auerbach, sino sobre el postulado del valor de la originalidad y sobre la idea “de una selección y de una elección aptas para guiar al público frente a una producción que cada vez más halla su virtud en la diversidad” (Delfau y Roche, 1977, 30)

Separación de los tipos de escritura, no ya según los niveles de estilo, sino entre la escritura de “creación”, que se asimila crecientemente a la producción de ficción (la literatura) y la escritura de “reflexión” o meramente expositiva; valoración de la originalidad, por oposición a la mera imitación y, consecuentemente, puesta en relieve del autor como personalidad creadora; formación de un público de consumidores letrados pero profanos ante el cual el crítico

opera como guía y como “portador profesional de la mediación” (Hauser, 1975, 11, 185): en este cruce aparece la primera figura de la crítica. Y su primera forma de articulación institucional, el periodismo: “Las gacetas de crítica artística y cultural como instrumentos de la crítica de arte institucionalizada son creaciones típicas del siglo XVIII”, escribe Habermas (1977, 58) La constitución de una “esfera pública”, que hallaría sus primeros escenarios en el salón y el café literarios, así como en la prensa y en las publicaciones periódicas, proporciona para Habermas las condiciones de la transición del amateur cultivado al crítico profesional. “La nueva profesión... recibe en la jerga de la época el nombre de ‘juez artístico’. Este asume una tarea peculiarmente dialéctica: se considera a la vez como un mandatario del público y como su pedagogo” (Habermas, 1977, 57) Experto ante el público de profanos, delegado del público ante los artistas, el discurso del crítico se dirigirá a ambos a la vez, para discriminar en las obras, mediante el ejercicio del “gusto” y la “sensibilidad”, lo que es permanente de lo que es pasajero, lo que sólo obedece a la moda o, por el contrario, no es más que simple imitación de aquello que es “verdaderamente” literatura.

La expansión de la prensa, correlativa de la expansión del mercado de consumidores letrados, consolida esta primera figura de la crítica y del crítico profesional, que escribe sus

lecturas, en las secciones de libros o en los suplementos literarios, para un público. Actividad profesionalizada, la crítica no es todavía, en este ciclo en que aparece ligada a la prensa y a las publicaciones periódicas, una disciplina. La familiaridad con el mundo de las artes y de las letras, es decir la sensibilidad del hombre “cultivado”, es el presupuesto que le confiere autoridad a la opinión del crítico. Para que la crítica tome el carácter de una disciplina será necesario que comience el otro ciclo, el ciclo de la crítica universitaria.⁴⁵ Institucionalizada como saber, la crítica se cubrirá de otros prestigios, tomará su autoridad de la erudición escolástica y del conocimiento disciplinado de materias especializadas. Otras disciplinas y otras categorías del saber (la historia, la sociología, la lingüística, etc.) le proporcionarán a la crítica no sólo instrumentos, sino también paradigmas de conocimiento. Aunque hablamos de ciclos no queremos sugerir una secuencia de etapas que se sucederían reemplazándose. Lo que llamamos ciclo universitario ha aparecido más tarde, pero no ha sustituido al otro, sino que ambos se han superpuesto organizando redes institucionales diferentes. Las formas de la crítica correspondientes al primer ciclo no han dejado de encontrar nuevos canales, como los que ofrecen en nuestros días la radio y la televisión.

Los usos del término crítica anudaron, por decirlo así, en una misma categoría, los dos ciclos y los diferentes

tipos de discursos que circulan a través de sus respectivas redes, que no han podido coexistir sin afectarse mutuamente. Lo que contribuye a explicar, entre otras cosas, las “dos almas” que forcejean en la definición de la crítica como actividad intelectual: la crítica como ejercicio del gusto y la sensibilidad, y la crítica como producto de un saber objetivo. Entre estos dos paradigmas, que tienen como ideal dos modelos de discurso, el discurso “artístico” sobre la literatura y el discurso “científico”, se producen combinaciones y variantes.

De acuerdo con la red institucional donde funcionan, los tipos de crítica, su público y sus efectos son diferentes. En términos generales, la crítica ligada a los medios de comunicación masivos es la que mayor peso tiene en el mercado de lectores, en la producción del éxito literario y en la definición pública de una obra y de un escritor. En esa red se hallan insertos los *taste-makers* y los guías culturales cuyo juicio crea opinión pública. Interrogarse sobre la génesis de este sentido público de una obra, escribe Bourdieu, “es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas” (1967, 153) Al estudiar la constelación de factores que contribuyeron a producir, en la segunda mitad de la década

del sesenta, lo que se llamó el *boom* de la novela latinoamericana, Angel Rama señala el papel activo desempeñado por el semanario de actualidades de Buenos Aires, *Primera Plana*, en el lanzamiento de la “nueva hora” de las letras del subcontinente. Tal vez, el caso más ilustrativo lo proporcione la peripecia de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. “Apareció en 1948 con muy escasos lectores, escribe Rama, y también muy escasa atención crítica (son excepciones ya famosas las notas afirmativas que escribieron Julio Cortázar y Noé Jitrik), pero en 1966, Sudamericana la reedita con una tirada inicial de 10.000 ejemplares, y con la misma tirada vuelve a publicarla en 1967, 1968 y 1970” (1979, 31) Contemporáneamente con el lanzamiento de la segunda edición, Marechal había sido redescubierto por primera *Plana*. Después de 1966, la obra de Marechal tomaría una nueva identidad pública, estética y política.

Otros foros institucionales, en los que se articulan otros tipos de discurso crítico, se superponen a los que tienen su sede habitual en los suplementos literarios, en las revistas de actualidades y, desde la segunda mitad de este siglo, en medios como la radio y la televisión. Estas otras modalidades de la crítica, en que los paradigmas del saber universitario son dominantes, tienen un peso reducido en el mercado de libros y en la definición pública de una obra o de un escritor. Aun

cuando se tome como objeto autores previamente consagrados por la crítica instituida en la prensa, el tipo de legitimidad intelectual a la que se aspira (sea “estética” o “científica”) es diferente, y su público y sus jueces están casi exclusivamente entre los escritores y, a menudo, sólo entre los propios críticos. Sus sedes institucionales más fácilmente identificables son los circuitos del aparato universitario (libros, revistas especializadas, monografías, etc., cuya área de lectura no excede el ámbito de la comunidad académica) y las revistas independientes de las instancias académicas, pero en cuya producción y en cuyo consumo el número de los que provienen de la universidad es sobresaliente. Estos foros del discurso crítico, donde son más frecuentes y sofisticadas las discusiones sobre su objeto y sus métodos, son también focos de autoridad cultural y literaria y el tipo de reconocimiento que pueden conferir a un escritor o a una obra posee un valor simbólico específico dentro del campo intelectual. Además, este tipo de crítica, que tiene poca eficacia en la producción del éxito literario, es fundamental en la producción de lo que Escarpit (1974, 131 ss.) denomina la “sobrevida” (a menudo sólo académica) de las obras, esa permanencia de algunos textos más allá de su tiempo, que se opera a través de las lecturas “actualizadoras”, a veces verdaderas traducciones, por medio de las cuales una obra persiste dentro de la tradición literaria.

La separación analítica de las diversas sedes del discurso de la crítica y el énfasis sobre su funcionamiento y efectos diferenciados corre el riesgo de transmitir la idea de que esas instancias se hallan incomunicadas entre sí cuando, en realidad, presionan unas sobre otras o establecen préstamos recíprocos: piénsese en la larga floración de estudios de inspiración académica sobre Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar, etc., que siguieron al estallido de lo que se denominó el *boom* de la novela latinoamericana. Por otra parte, un mismo crítico puede ocupar diferentes redes, funcionando como autoridad en cada una de ellas, como lo muestra el caso de dos “guías” intelectuales: Roland Barthes y Umberto Eco.

REVISTAS Y FORMACIONES

Mencionamos a la revista literaria como una de las redes de la crítica. En realidad, habría que hablar más genéricamente de revistas “intelectuales” o “culturales”, es decir de publicaciones periódicas deliberadamente producidas para generar opiniones (ideológicas, estéticas, literarias, etc.) *dentro* del campo intelectual y cuya área de resonancia sólo cubre sectores más o menos restringidos de los consumidores de obras literarias. Para Lewis Coser, la revista es uno de los vehículos institucionales de la actividad cultural característicos

de la sociedad moderna. Ahora bien, hay que distinguir entre la publicación periódica “cultura”, dirigida al conjunto de las capas ilustradas de la *middle class* y que tuvo su reinado sobre todo en el siglo XIX, de lo que hemos denominado revista literaria o intelectual, que es típica de nuestro siglo. Esta última, como señala Coser, “apareció en escena después que había tenido lugar una diferenciación considerable entre el público de escritores literarios, artísticos y, en un cierto grado, políticos” (1968, 131) Sólo entonces la revista se convierte en una de las principales formas de organización del territorio literario y vehículo de esas estrategias llamadas escuelas o tendencias. “La cuestión del poder, escribía Lionel Trilling al presentar la edición de los diez primeros años de la *Partisan Review*, no ha preocupado a la literatura. La primera condición es la calidad, y acaso debería ser la única. Pero en la situación actual, cuando pensamos en la calidad debemos preguntarnos qué probabilidad de supervivencia tiene una calidad particular y cómo puede obrar en su propia defensa y en defensa de las condiciones sociales que le permiten establecerse y propagarse en el mundo” (1956, 120) Las palabras de Trilling definen bien la estrategia general de las revistas literarias: la defensa y propagación de “cierta calidad” (entendida ya como valor exclusivamente literario, ya como valor a la vez político y estético) en un campo que le es hostil o que la desconoce porque, como en el caso de las vanguardias, esa calidad es “nueva”.

Espacio articulador de discursos de y sobre la literatura, la revista tiende a organizar a su público, es decir el área de lectores que la reconozca como instancia de opinión intelectual autorizada. De ahí que como forma de la comunicación cultural, la diferencia entre el libro y la revista no sea puramente técnica. Toda revista incluye cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas busca crear vínculos y solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un “nosotros” y un “ellos”, como quiera que esto se enuncie. Ético o estético, teórico o político, el círculo que una revista traza para señalar el lugar que ocupa o aspira a ocupar marca también la toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario. “Hacemos un llamado a todas las buenas voluntades, escribía Sartre en la presentación de *Les temps modernes*. Serán aceptados todos, los manuscritos, vengan de donde vinieren, siempre que se inspiren en preocupaciones análogas a las nuestras y que tengan, además, valor literario” (1950, 24) A ambos lados de la línea que traza la construcción condicional (“siempre que”), a derecha y a izquierda, quedaban aquellos que cultivaban el “valor literario” sin compartir las preocupaciones éticas de la revista (la ética del compromiso) y aquellos que podían compartirlas, pero a expensas del valor literario. Otro rasgo, que puede tomar a veces la forma de libro pero parece inherente a la forma revista, es que ésta

habitualmente traduce una estrategia de grupo. De ahí la armadura institucional que adopta (estructuras colegiadas de dirección), aun en los casos en que una figura intelectual la invista de un centro de prestigio o de autoridad: F.R. Leavis, respecto de *Scrutiny*, Sartre respecto de *Les temps modernes*, Victoria Ocampo respecto de *Sur*. El carácter de instancia colectiva, por reducido que sea el grupo inserto dentro de ella, se revela incluso en ese tipo de fenómenos frecuentes en la vida de las revistas literarias que son las rupturas, las deserciones y los nuevos reclutamientos.

La revista literaria como forma de articulación de un discurso de grupo nos remite al dominio más general de los movimientos artísticos y literarios, modalidad de autoorganización de fracciones intelectuales típica de los siglos XIX y XX. Raymond Williams, quien ha buscado elaborar algunos criterios de análisis sobre este tipo de asociación intelectual, ha señalado tanto su importancia (“Ninguna historia de la cultura moderna podría escribirse sin prestarles atención”, 1980, 148) como las dificultades que su estudio ofrece a una consideración sociológica. Williams distingue dentro del campo intelectual las instituciones propiamente dichas y las “formaciones”, denominación que reserva para los movimientos, los círculos, las escuelas, es decir esa variada gama de formas de agrupamiento intelectual a través de cuya existencia y actividad se manifiestan algunas de las tendencias

de la producción artística y literaria. A diferencia de las instituciones, las formaciones se distinguen por el número reducido de sus miembros y por la rapidez con la que se constituyen y se disuelven. Además, el carácter relativamente laxo que a menudo presenta la estructura de estos grupos, y la ausencia de reglas definidas en las relaciones entre sus miembros, o, al menos, la dificultad para percibirlos, suele dotarlos del aire informal de un grupo de amigos y los distingue de cuerpos regulados, como la universidad o las asociaciones profesionales (sociedades de escritores, por ejemplo) De ahí que, no obstante la importancia reconocida a la actividad de los movimientos y la abundancia de estudios sobre grupos artísticos y literarios particulares, la sociología de la producción cultural y literaria haya preferido el examen de instituciones, cuyo *modus operandi*, dada la codificación de sus objetivos y reglas de funcionamiento, resulta más fácilmente aprehensible.

En el breve estudio sobre el círculo intelectual y literario de Bloomsbury (“The Bloomsbury fraction”, 1980) y después en *Culture*, Williams parte de las dificultades enunciadas más arriba para sugerir algunas hipótesis y líneas de búsqueda. Para Williams lo importante es captar el significado del grupo mismo, como acontecimiento cultural distinto (aunque relacionado) de la obra individual de sus miembros más sobresalientes.⁴⁶ Allí donde un grupo se ha

formado y se ha constituido como polo intelectual más o menos influyente, ¿qué modificaciones introduce en el espacio cultural preexistente? ¿qué cambios en las relaciones entre el área de la producción artística y literaria, por un lado, y la estructura social global, por otro, pone de manifiesto la emergencia del grupo? Estas dos cuestiones orientan el análisis hacia la captación objetiva del movimiento, con la atención puesta sobre las condiciones que tornaron posible su aparición y sobre los efectos que la actividad del grupo produce, más allá, por decirlo así, de la conciencia de sus miembros.

Esta conciencia es, para Williams, un momento insuprimible del análisis: el modo en que el grupo se identifica a sí mismo, las actividades por medio de las cuales se afirma, buscando ser reconocido distinguiéndose, no proporcionan la “verdad” de un grupo intelectual, pero forman parte de ella. Ahora bien, esta dimensión *a parte subjecti* del análisis implica prestar atención no únicamente a las ideas y a los propósitos explícitos (declaraciones, manifiestos, publicaciones de carácter colectivo), sino también a aquellas significaciones que aparecen más difusamente, ya porque son asumidas como obvias, ya porque se hallan corporizadas en las formas de autoorganización, o en el estilo y el tono de las tomas de posición.

La puesta a foco de estas significaciones difusas, presentes dentro de una “formación”, es funcional a una

hipótesis central de Williams: la de que la unidad intelectual y estética de un movimiento, aquello por lo cual sus miembros se reconocen, reconocen a sus “próximos” y toman distancia respecto de los “otros”, no tiene necesariamente la forma de unidad de una doctrina artística o ideológica. A veces los principios que confieren identidad a un grupo no tienen otro carácter que el de una constelación de actitudes y sobrentendidos, valores y rechazos compartidos que no se articulan en discursos programáticos o manifiestos de doctrina. Como en el caso del círculo de Bloomsbury, analizado por Williams, cuyos miembros negaban que hubieran constituido nunca otra cosa que un “grupo de amigos”, cada uno de los cuales hacía su propia obra sin que hubiera entre ellos otros vínculos que los de la amistad, ciertos hábitos intelectuales y el espíritu general de tolerancia. Por lo demás, ¿qué tienen en común el Orlando de Virginia Wolff, las teorías económicas de Keynes y los ensayos sobre arte de Roger Fry, como ha protestado Leonard Woolf en su autobiografía? No obstante, en esa formación de vínculos tan laxos e informales, Williams percibe la presencia de una estructura (una *structure of feeling*)⁴⁷ que remite, por un lado, a un linaje común, ya social y familiar, ya intelectual (el “mundo de Cambridge”), matriz de los hábitos compartidos, y por otro lado, a un ideal de civilización: la del individuo cultivado y tolerante, opuesto a la estupidez y al egoísmo que dominaba el espíritu

de las fracciones dirigentes de la burguesía inglesa, y contrario a toda restricción, incluso en el plano de las relaciones sexuales. Hubiera sido incongruente con los principios mismos de identificación del grupo la adopción de teorías o sistemas generales, porque “tales teorías y sistemas obstruían el verdadero valor organizador del grupo, que era el de la expresión libre y sin obstáculos del individuo civilizado” (1980, 185) Fue en virtud de esta constelación de actitudes que configuran un “ideal de civilización”, traducido también como estilo de vida informal, privado o público, que el grupo de Bloomsbury funcionó como precursor y agente de liberalización para fracciones ilustradas de las clases dirigentes de Inglaterra.

El conjunto de observaciones empíricas, hipótesis y ejemplos de análisis que Williams ha desarrollado en torno a los grupos artísticos y literarios, no tienen el estatuto formal de un método. Constituyen, no obstante, un repertorio estimulante de sugerencias para la consideración sociológica de esta modalidad de organización del campo intelectual. La distinción, que parece pertinente, entre instituciones y formaciones del territorio literario, debe complementarse con el análisis de las relaciones que ambos tipos de instancias pueden mantener. Vehículo de una heterodoxia radical o alternativa de reforma de un discurso intelectual fosilizado: entre estos dos puntos del arco de posiciones posibles, los

movimientos pueden mantener relaciones diversas con el *establishment* institucional y producir diferentes efectos sobre él. Más aún: un movimiento puede provocar nuevas cristalizaciones institucionales o tomar posiciones dentro del marco organizacional ya existente.

V

DEL LECTOR

EL PÚBLICO LITERARIO

La existencia de lectores es un hecho social, caracterizado por relaciones específicas entre ellos, las obras literarias y un campo cultural, donde se imparten e imponen las destrezas y disposiciones necesarias para la percepción de la literatura. “¿Qué es, en efecto, se pregunta Zumthor (cit. en Corti, 1976, 61), una lectura verdadera, sino un trabajo donde se encuentran implicados el lector y la cultura en la que participa? Trabajo correspondiente al que produce el texto y donde estuvieron implicados el autor y su propio universo”. La afirmación radical de Escarpit, conjugada en tiempo pasado, “quien quiera saber qué es un libro, debe saber en primer lugar cómo fue leído”, se podría poner del revés: para saber qué es un lector, es preciso conocer cómo y cuáles libros lee. Tendríamos entonces aferrados dos componentes de esa relación triádica (Autor-Obra-Lector) que es la relación

literaria, cuyas formas son diferentes en el curso de la historia y crean sistemas de producción y reproducción de textos y de su propio público. Pero también podríamos adoptar una perspectiva futura que, sesgada por el optimismo cultural de Wilkie Collins, deposita la clave del porvenir de la literatura en sus lectores. En efecto, el novelista inglés escribió hace más de cien años: “Quizá parezca decir demasiado, que el futuro de la ficción en Inglaterra descansa sobre este Público Desconocido -un público lector de tres millones que está fuera del recinto de la verdadera civilización literaria-, que está esperando que se le enseñe la diferencia entre lo bueno y lo malo. Probablemente sea sólo cuestión de tiempo. La gran audiencia de la literatura periódica, en esta edad de periódicos, deberá obedecer la ley universal del progreso y, tarde o temprano, aprender a discriminar. Cuando llegue ese momento, millones de lectores consagrarán las reputaciones más altas, otorgarán las recompensas más elevadas y, en consecuencia, ordenarán los servicios de los mejores escritores de la época” (cit. en Leavis, 1979, 19) Si los detractores de la industria cultural se han comprometido en la crítica a la profecía de Collins, no puede negarse en cambio que esa ingenua confianza en el “bien común” de público y literatura encerraba, entre algunos errores, una verdad: la del vínculo, en el caso de la literatura moderna reivindicado o vituperado como mercantil, entre público y literatura. Expresado de

manera clásica, podría decirse que los modos de producción literaria producen no sólo textos sino relaciones con los textos, esto es, lecturas y relaciones de lectura. E, inversamente, que un tipo de lectura y de lector, cuando se estabilizan en una sociedad, son parte de las fuerzas que están presentes en la producción de las obras literarias.

Detengámonos en un hecho obvio: un libro es un objeto cuyo destino es la lectura. Cuando la forma predominante de circulación de obras literarias es el libro y la forma de consumo más difundida es la lectura, la literatura inscribe estos dos hechos tanto en las modalidades de producción literaria, como en los dispositivos de los textos. Entonces, si, por un lado, la producción literaria tiene como objetos no sólo obras, sino también lectores, por el otro, el lector no es sólo un producto, sino también una presencia activa (ideológica, económicamente activa) en el proceso de producción. El hecho de que el destinatario *lea* (en vez de escuchar o presenciar) arroja consecuencias sobre la producción y sobre el tipo de textos. Quien se acerca a las historias del público, algunas de ellas sobresalientes,⁴⁸ no puede evadirse de esta doble comprobación.

Durante siglos, el destinatario de la literatura sólo escuchaba; el proceso de alfabetización destruye, por lo menos potencialmente, una barrera, la de la destreza primaria para enfrentar directamente a la obra escrita. Pero es legítimo

preguntarse, desde la perspectiva de la estructura global del proceso literario, si esa era, en efecto, la única barrera. La alfabetización constituye, sería absurdo ponerlo en duda, la precondition de la lectura, sólo que la lectura literaria exige otras condiciones, crea otros obstáculos y, por ello, requiere otras disposiciones. ¿Cómo entrar en contacto con los libros? En primer lugar, el contacto físico: ¿dónde están? ¿es posible pagarlos o conseguirlos de algún otro modo? ¿quién aconseja cómo elegirlos, cómo guiarse en esa especie de caos que es una librería, en esa especie de orden cifrado que impone una biblioteca? La rareza del libro hasta mediados del siglo XIX, cuando la industria editorial lo difunde, generalizando su forma de mercancía, imponía un tipo de lectura y una tensión peculiar del placer. “En camino hacia Kew, buscando trabajo, William Cobbett, hijo de catorce años de un granjero y tabernero, vio en la vidriera de una librería de Richmond un ejemplar de *A tale of a tub*. Le costó 3d., todo su capital, y a la sombra de una parva, en un rincón de Kew Gardens, comenzó a leer. `El libro, recuerda, era tan diferente de todo lo que había leído antes, era algo tan *nuevo* para mí que, aunque no lograba entenderlo por completo, me maravilló más allá de toda descripción; y produjo lo que siempre he considerado como una especie de nacimiento del intelecto. Seguí leyendo hasta que oscureció, sin cama ni comida. Cuando ya no había luz, me puse el librito en el bolsillo y

me tiré al lado de la parva, donde dormí hasta que me despertaron los pájaros de Kew Gardens; entonces partí para Kew, leyendo mi librito'” (Altick, 1957, 39).

Leído al pie de la letra (y no hay razones para no hacerlo), el recuerdo de Cobbett habla de una experiencia cuya intensidad suspende todas las necesidades inmediatas, de un placer intelectual que toma la delantera incluso de las funciones físicas (el muchacho se pasó todo el día sin comer) y que se coloca, como una película, entre el sujeto que lo experimenta y el objetivo de su jornada a Kew; la lectura ha hecho retroceder a un segundo plano a las demás funciones prácticas que quedan, momentáneamente, suspendidas. Las memorias y autobiografías⁴⁹ del siglo XVIII y XIX están llenas de estas anécdotas arquetípicas en que la lectura proporciona la fulguración de un placer hasta ese momento desconocido.

La intensidad de estos recuerdos dibuja, en el revés de la trama, una historia de dificultades: dónde obtener noticias sobre los libros existentes, quién puede proporcionar las claves de lectura encerradas, como se sabe, en otros libros sobre los que se ignora también el camino de acceso. No es necesario exagerar el dramatismo de esta situación de exclusión de las redes culturales, para reconocer que el proceso de lectura literaria sufría, en condiciones como éstas, alteraciones considerables. Al mismo tiempo, el placer que surgía del acto de lectura era también un dato social nuevo:

como dice Collins, allí está nuestro futuro, el de los escritores y sus medios de vida y, atado a éste, el de la literatura o, para ser más exactos, el de la novela.

Necesidad social de la literatura y necesidad literaria de un público lector se implican mutuamente. Las consecuencias sobre la producción de obras literarias son profundas: en primer lugar, se escribe más literatura; en segundo lugar, se escribe de manera diferente, a partir de mediados del siglo XVIII, en un curso cuyas características pueden leerse en el estudio de Ian Watt (1972) sobre el surgimiento de la novela inglesa. Pero si este es el suceso más espectacular de la relación de la nueva literatura con el nuevo público, otros procesos sociales, como la alfabetización femenina o el auge de las bibliotecas circulantes, dejan su marca sobre los textos.⁵⁰ También la censura religiosa, moral y política, lo que se consideraba el bien público, amenazado por la difusión de cierto tipo de obras, tuvieron su palabra en la conformación no sólo de las instituciones de vigilancia sino de un conjunto de estrategias textuales destinadas a burlarlas. Estrategias de composición literaria que tienen al lector en su perspectiva o, para decirlo de otro modo, presencia de una perspectiva sobre el lector en el texto.

En su ensayo sobre la constitución de la esfera pública, la esfera precisamente que le da título: *la cour et la ville*, Auerbach estudia las normas que regulan la producción y la

lectura literarias. En la medida en que los escritores y el público pertenecen al mismo medio y su *habitus* se ha conformado según regulaciones y prácticas semejantes, las destrezas para manejar los objetos literarios se suponen de la misma naturaleza que aquellas empleadas en su producción. Esta suposición es una matriz donde el público y el escritor piensan sus respectivos lugares, se miran unos a otros y se consideran mutuamente: nadie desciende a ninguna parte, a nadie es preciso enseñarle más de lo que ya sabe para que enfrente exitosamente y con placer un texto. Pero esta comunidad de códigos, que es la condición ideológica según la que se viven entonces las relaciones literarias, no se estructura sin concesiones, ajustes, incluso violaciones y forzamientos, que pueden registrarse en los textos y de los que los escritores tienen, en ocasiones, una conciencia relativamente clara: “Me di cuenta, escribe Corneille, que lo que había pasado por milagroso en los siglos pasados, podía parecer horrible al nuestro, y que esta elocuente y curiosa descripción del modo en que ese desdichado príncipe [Edipo] se revienta los ojos, y el mismo espectáculo de los ojos reventados, cuya sangre le corre por el rostro, que ocupa todo el quinto acto en los incomparables originales, causaría repulsión a la delicadeza de nuestras damas... y traté de remediar esos desórdenes” (Auerbach, 1970, 61) La *bienséance*, en efecto, disponía que en la escena trágica los personajes no estuvieran marcados por

ningún signo de caducidad, imperfección, enfermedad o vejez. Este es un caso de *relación ideológico-estética* entre público literario y texto.

Q. D. Leavis señala otro nivel de esta relación: la *relación lingüística*. “¿Qué hacen Bunyan y Defoe por sus lectores? O sea, para formular la misma pregunta de manera diferente, ¿qué testimonio proporcionan de la naturaleza del interés de sus lectores?” (1979, 87) Para Leavis, una de las claves de la relación (evocada como más armoniosa de lo que en realidad fue) es la base lingüística común, un inglés que, fijado en la *Authorized Version* de la Biblia, llegaba a Bunyan y a Defoe como un instrumento que era, a la vez, depurado y compartido. Ello generó una relación interna-externa, en la que no sólo el lenguaje, sino también el mundo ideológico como mundo discursivo, proporcionó las bases de un reconocimiento mutuo. En la medida en que el público lector y el escritor no se consideraban separados por un abismo lingüístico o cultural, compartían un conjunto de formas lingüísticas, normas de comportamiento y regulaciones del gusto. Este material literario, difundido también por la prensa, le permitió al novelista del siglo XVIII “usar palabras y frases bastante simples como ‘honor’, ‘virtud viril’, ‘un hombre sincero y de entendimiento’... y estar seguro de ser comprendido” (Leavis, 1979, 107) Son los presupuestos lingüísticos traducidos en (y traduciendo) presupuestos

ideológicos, los que permiten cierto tipo de sobrentendidos, regulan las elipsis y los blancos del texto literario y trabajan con relativa confianza en un tono cuya captación se garantiza en la situación de comunicación literaria, caracterizada por ese sistema de presupuestos compartidos.

EL LECTOR EN EL TEXTO

La seguridad de estos lazos (la relación lingüística, la relación ideológica que instauran) se quiebra tan pronto como se quiebra la unidad de ese público (o mejor dicho, cuando se quiebra la ilusión de esa unidad), cuya homogeneidad real no era tan extensa como se manifiesta en estos testimonios y en las ideologías críticas que, como en el caso de Leavis, oponen a este reino de la “totalidad armónica”, que correspondería al gran ciclo de la novela inglesa, el reino de la “trivialidad”, que sigue a la imposición de las formas producidas en los marcos de la industria cultural.

Escarpit ya ha advertido sobre la suposición niveladora que está detrás de la expresión “el público”.⁵¹ No se trata, en efecto, de un público, sino de públicos estratificados más o menos fuertemente. Y no se trata, por supuesto, de suponer la unidad en el origen y la multiplicidad en el curso de la historia. La separación de los niveles de estilo, en la literatura

antigua y medieval, revela no sólo zonas lícitas o ilícitas de la representación, sino también sectores altos y bajos, cultos e iletrados, marginales y centrales, aristocráticos o populares, del público. Desde Fielding, que reivindica los derechos del lector,⁵² a Gertrude Stein quien afirma “Si tiene un público, no es arte”, no sólo se despliegan las diferencias entre el novelista burgués y la escritora de vanguardia, sino también las obsesiones, los fantasmas y los deseos que rodean a una relación. Esta relación nunca lo es de toda la literatura con todo el público, sino de un texto o un conjunto de textos con una franja social de lectores. Inscripta en el texto, está también inscrita en la conciencia lingüística, estética y cultural de su lector.

¿De qué se trata entonces? “Se trata, escribe Weinrich (1967, 238), de las experiencias típicas de un grupo de lectores o de un lector singular pero representativo de un grupo. Siempre será importante analizar tales experiencias de grupo con los métodos empíricos de la sociología de la literatura... Pero será necesario estudiar el público que lee una obra literaria no sólo desde el punto de vista empírico, sino también de describir, con los métodos de la interpretación literaria, el rol cumplido en la obra misma: toda obra literaria lleva en sí la imagen de su lector, que se convierte, si se nos permite la expresión, en un personaje de la obra”. El programa resumido por Weinrich tiene, en consecuencia, dos puntos

fundamentales que es preciso diferenciar metodológica-mente, porque también su objeto es diferente. Por un lado, la sociología del público, en la que han trabajado intensamente Escarpit y la escuela del ILTAM, que no pone su centro en el texto literario⁵³ sino que tiene como objeto a la lectura, en el sentido exterior del término, y sus condiciones: disposiciones y requisitos, listas de autores conocidos, la memoria del público y la conformación de una selección actual de la literatura pasada en el espacio de la memoria colectiva a la que se accede por encuestas de carácter cuantitativo y métodos estadísticos. Por el otro, y sin que esto signifique una oposición que haga imposible trabajar sobre los resultados de las investigaciones de sociología del público, está el registro del lector en el texto literario: su representación lingüística e ideológica, las condiciones formales y culturales de lo que Sartre denominó el “pacto de generosidad” entre autor y lector.

De este pacto, se han ocupado en primer lugar los escritores y las reflexiones de Sartre en “¿Para quién se escribe?” subrayan la actividad del lector sobre el texto: “El escritor recurre a la libertad del lector para que ella colabore a la producción de la obra” (1950, 75) El libro como objeto no puede, por sí mismo, culminar el movimiento que lo convierte en *estético*;⁵⁴ es portador de las condiciones de su esteticidad pero sólo por la intermediación del lector esta

esteticidad puede objetivarse. Sin el lector, afirma Sartre, la actividad del escritor no logra trascender la subjetividad y, en consecuencia, “escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje”. En suma, escribir es un “llamamiento”, cuya respuesta completa ese “pacto de generosidad” sobre el que descansa la existencia misma de la literatura como acontecimiento transindividual. Es posible coincidir con Weinrich, cuando ubica a estos textos de Sartre en un punto de viraje; incluso una parte del programa esbozado por Weinrich (construir una tipología histórica del lector) fue realizado, antes, por Saitre (1950) cuando revisó a la literatura francesa desde el punto de vista de la relación social del escritor con su público. Otro punto de viraje: los fragmentos de Benjamin sobre Baudelaire, donde se dibuja, completando la silueta del escritor moderno fascinado y asqueado frente al carácter nuevo de la literatura mercantil, a ese público también nuevo y anónimo, la *foule*, el rostro desconocido del paseante de París en el siglo XIX, el lector hipócrita de la dedicatoria de *Las flores del mal*.⁵⁵

Las obras literarias proporcionan indicaciones para su propia lectura. Instrucciones para el lector que remiten a la orientación del texto en el resto del sistema y en el conjunto de discursos ideológicos y de experiencias culturales. Instrucciones que también funcionan como marcas de

literariedad, proponiendo modalidades de relación con el texto, cursos de lectura y claves de sentido. Weinrich ha denominado a estas indicaciones, *señales*, cuya organización constituiría uno de los niveles sintácticos del texto. Proporcionadas al lector como flechas que marcan un camino posible, la actividad del lector con ellas asegura u obstaculiza la realización del sentido. El sistema de señales presupone un lector que esté en condiciones (culturales, sociales) de decodificarlo, para trabajar sobre el contenido semántico estructurado. Veamos el excelente análisis, que propone Weinrich (1967, 240-1) de las señales en un cuento de Thomas Mann, “Schwere Stunde”, escrito en 1905: “Se habla de un difícil momento de crisis, cuando el poeta, insomne y sufriente, va y viene por su cuarto, durante la noche, desesperando de su obra.. ¿Logrará vivir lo suficiente para terminarla? ¿Será capaz su fuerza creativa de plegar la poderosa materia a la forma dramática? Decía que este cuento trata de Schiller y de su drama *Wallerstein*, pero para ser preciso debo aclarar que esto no lo he leído, sino que lo he deducido. El nombre de Schiller no aparece en el cuento, ni la ‘obra’ es nombrada nunca. Tampoco ‘el Otro, allá en Weimar, ése a quien amaba con una hostilidad plena de pasión’, tiene nombre. Por eso, cuando el relato comienza: ‘Se alejó de la mesa, de su pequeño escritorio inestable; se alejó en un acto desesperado...’, el lector no sabe y no lo sabrá por mucho

tiempo, de quién se trata. El narrador, naturalmente, lo sabe, pero no lo dice... Incluso antes de que el lector pueda adivinar la identidad del protagonista, el narrador pasa a la forma narrativa del discurso indirecto, eligiendo por lo tanto, si se nos permite describir esta forma desde el punto de vista del narrador, la forma más débil de la mediación narrativa, desapareciendo de la historia, como dice Flaubert. Desde el punto de vista del lector, el discurso indirecto significa que él, el lector, toma el lugar dejado por el narrador, y se coloca en la proximidad inmediata del personaje narrado, convirtiéndose en su confidente. Sólo después de instaurada una confianza de este tipo en el texto, aparecen, raras y dispersas, las primeras señales que permiten al lector identificar el personaje y a la obra. Aparecen nombres secundarios como Jena, Weimar, Lotte, Carlos, Kórner... Aparecen alusiones oscuras a la época... Otras señales que tienen que ver con la figura... Se encuentran incluso algunos conceptos característicos, como serenidad, libertad, la bilateralidad conceptual de ser y fenómeno, ingenuo y sentimental (estos últimos apenas velados como ingenuo y conciente) De todas estas señales el lector deduce que 'él' es Schiller y que la obra en cuestión es *Wallerstein*. Algún lector deducirá esto antes que otro, pero el cuento, ciertamente, no ha sido escrito para alguien que no pueda comprenderlo. En cualquier momento y lugar en que una persona se ponga a

leer este relato, será un lector reconocido si está enterado lo más posible sobre Schiller y sus obras. Si, por ejemplo, ha leído el 'Ensayo sobre Schiller' [también de Thomas Mann], escrito cincuenta años después que el cuento, éste le puede proporcionar, respecto de *Wallerstein*, una clave. Puede ser que un lector de 1955 tenga mayores probabilidades de cumplir su propio rol en el cuento "Schwere Stunde", que un lector de 1905. Y esto indica que el lector adecuado no es necesariamente el contemporáneo. En el caso presente, ese lector se define como parte de un grupo social para el que un cierto conocimiento de Schiller, de su vida y de su obra está en la base de su cultura. Este grupo ha sido caracterizado a veces como burguesía intelectual; de cualquier manera es un grupo que ha tenido un comienzo histórico y que, presumiblemente, tendrá un fin también histórico".

El análisis de Weinrich, escrito en 1967, anticipa con el concepto de *señal* algunas de las posteriores descripciones pragmáticas y semióticas, de la inscripción del lector en el texto literario. Más o menos contemporáneas a las de Weinrich son las reflexiones de Lotman sobre la recepción. En el límite, dice Lotman, el reconocimiento mismo de un texto como literario es producto de la actividad del receptor, que puede captar las señales de literariedad o ignorarlas. Si las ignora, las pasa por alto o las desconoce, un texto que fue producido como literario, es leído según las reglas de otros sistemas:

lectura histórica o sociológica de una obra literaria, interés en su valor documental y no en su valor estético, por ejemplo. En este caso, la forma en que el lector estaba inscripto en el texto no coincide con el sistema de reconocimiento del lector real. Pero puede también suceder a la inversa, esto es que textos que no fueron escritos como literarios, sean leídos estéticamente. Al producir una lectura estética, el lector trabaja sobre los componentes textuales, reorganizándolos en una jerarquía según cuyas reglas no fueron producidos. Forzamiento del texto por el lector o forzamiento del lector por el texto: en cada lectura, la actividad del lector “revela estratos semánticos siempre nuevos” (1972-80, 89) Desde su cultura, desde su formación ideológica y estética, el lector *ordena* el texto. Puede seguir sus indicaciones y leerlo según la imagen del lector que el texto incluye, o puede violarlas (o no percatarse de que existen) y entonces relacionarse con el texto desde una práctica de lectura que éste no ha previsto.

“La diferencia en la interpretación de las obras de arte es un fenómeno cotidiano y, contrariamente a una opinión bastante difundida, no deriva de causas externas y fácilmente eliminables, sino de una propiedad orgánica del arte. Por lo menos, justamente con esta propiedad se vincula la capacidad, ya observada, del arte de tener una correlación con el lector y de transmitirle aquella información que éste necesita y para cuya percepción está preparado” (Lotman, 1972-80, 32) El

análisis de Weinrich del cuento de Thomas Mann muestra las destrezas culturales que definen a un lector “preparado” para un texto. Si tiene que ver con una cualidad propia de la literatura, su posibilidad de *ser interpretada*, son disposiciones estéticas y *habitus* socioculturales los que crean el espacio de la diferencia en la interpretación. La historia demuestra, como se verá en el capítulo siguiente, que esa diferencia es ineliminable, porque una coincidencia absoluta entre autor y lector sólo es (relativamente) posible en la contemporaneidad y la homogeneidad estética y social. Lotman considera el caso de esta coincidencia, en la que autor y lector se sirven del mismo código, y por la cual la relación emisión-recepción es de “identidad estética” total. El lector es una imagen del autor y su relación perfectamente simétrica: un caso ideal, más un modelo abstracto de emisión-recepción de la obra literaria, que una representación de sus realizaciones históricas.

La semiótica, y especialmente los trabajos de Umberto Eco (1979), propone una sistematización de las diversas imágenes del lector, partiendo de la comprobación de que el caso de simetría absoluta entre autor y lector no puede funcionar como supuesto teórico de un análisis del lector implicado en el texto, ni del lector concreto. La denominación de *lector modelo*, propuesta por Eco, se refiere a un destinatario como el que Mann incluyó en su relato sobre Schiller: “prototipo de una clase social determinada, dotado

de una cultura particular, de una sensibilidad y un gusto particulares”, como lo define Pagnini (1980, 58) Lo dicho y lo elidido de un texto, las alusiones y las elipsis, están doblemente determinadas: por un lado, el conjunto de prescripciones y normas del sistema literario (o su trastrocamiento); por el otro, ese tipo ideal de lector, que no coincide obligatoriamente con un lector contemporáneo.

Precisamente porque puede diferenciarse del público contemporáneo, la obra literaria supone écarts respecto de sus lectores presentes o futuros. Sartre se refiere a un lector potencial, cuyo origen de clase y cuya cultura son diferentes de la del autor. En momentos en que la literatura descubre la posibilidad social de un nuevo público, la incorporación al público habitual de sectores antes marginales, la estratificación del viejo público o su ampliación, el escritor tiene desplegadas ante sí figuras de lectores sociales que ni son sus gemelos ideológicos o estéticos, ni coinciden con la figura del lector ideal. Es posible reconocer la imagen de un lector futuro en obras que parecen “incomprensibles en el primer impacto” (Pagnini, 1980, 58) y a las que sólo la historia y el cambio sociocultural les proporcionará sus lectores. El lector modelo de un texto puede ser su lector futuro y esta comprobación tiene la virtud de romper una mecánica puesta en paralelo de la obra con un sector o sectores del público contemporáneo.

El destinatario del texto puede aparecer, entonces, desdoblado en un destinatario interno (el lector modelo, potencial o futuro⁵⁶) aludido en el texto por el sistema de señales cuya interpretación exige dominar destrezas y supuestos socioculturales; y un lector empírico, colocado fuera del texto, cuyo *habitus* puede coincidir o no con el del destinatario interno: “Mientras el primero es una ‘constante’ en cuanto ‘función’ textual, el segundo es una ‘variable’ que se coloca al lado del otro. Además este receptor empírico –justamente porque está al lado del destinatario interno– es un sujeto que no capta el mensaje directamente, sino que es su ‘espectador’. Asiste, como un curioso, a un proceso comunicativo que se desarrolla frente a él como un espectáculo” (Pagnini, 1980, 63) La distancia entre el destinatario interno y el externo es una variable que no puede ser definida a priori sino frente a cada situación histórica y, casi podría decirse, a cada texto en situación. Cuando esta distancia tiende a ampliarse, la lectura del texto se hace más difícil, tanto más difícil cuanto mayor sea el écart entre ambos lectores.

Pero el lector externo no sólo se relaciona con su imagen textual, sino también, como lo señala María Corti, con el emisor, con el texto como obra, y con los otros lectores. La variación de estos tres nexos se origina en las situaciones de escritura y lectura, situaciones socioculturales, que pueden registrarse en el texto, pero que también se definen fuera de

él. La relación del lector con el autor-emisor está determinada no sólo por la imagen del lector sino por la imagen social del autor, por la conciencia de éste respecto de su público y por las relaciones institucionales, formales e informales, del campo intelectual. El nexa entre el lector y la obra se define no sólo como efecto textual, sino como sistema de convenciones sociales que acompañan y condicionan la situación de lectura: los circuitos culturales, la estratificación del campo intelectual, la comunidad o la ruptura de las expectativas estéticas e ideológicas, la fuerza de imposición o la debilidad de las convenciones.

De lo expuesto se refuerza la resistencia a considerar la relación de autor y lector como simétrica. La asimetría es, tanto para Eco como para Iser, una especie de prerrequisito de la situación de lectura y, especialmente, del carácter activo de la relación entre lector y texto. “Una diferencia evidente y capital entre la lectura y toda otra forma de interacción social es el hecho de que la lectura no es una situación cara a cara, un texto no puede adaptarse a cada uno de los lectores con los que entra en contacto... Los códigos que regulan la interacción están fragmentados en el texto y deben, en primer lugar, ser rearmados o, en la mayoría de los casos, reestructurados antes de que se establezca un marco de referencia” (Iser, 1978, 166) Cuando los códigos estéticos y sociales de autor y lector difieren, el proceso de reconstrucción

en la lectura es más difícil, en la medida en que el lector no esté en condiciones de producir un objeto estético (encontrar un sentido) con el cañamazo de “estrategias textuales” a las que se enfrenta.

La actividad del lector es, entonces, indispensable. Eco se pregunta sobre las razones de esta comprobación de hecho. Define al texto como una trama de espacios blancos (los *Leerstellen* de Iser): “Quien lo ha emitido preveía que fueran llenados y los ha dejado en blanco por dos razones. En primer lugar porque un texto es un mecanismo haragán (o económico) que vive sobre el plusvalor de sentido introducido por el destinatario... En segundo lugar porque, a medida que pasa de la función didascálica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque por lo general desee ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar” (Eco, 1979, 52).⁵⁷ El trabajo a que aludía la cita de Zumthor, en el comienzo de este capítulo, es así una necesidad del texto, una condición que éste pone, en su misma estructura, para su actualización como organización estética de significados. Esta característica del texto literario tiene que ver con la inscripción del lector modelo como destinatario interno. Por intermedio de esta figura de lector, el texto esboza una relación productiva, ya que éste no necesariamente existe como dato social previo: producto de lecturas, el texto también puede producir sus

lectores, a los que proporciona el espejo del lector ideal, implícito, según la denominación de Iser.

Pero si es posible que el texto (algunos textos en realidad) produzca eventualmente sus lectores, la relación literaria tiende a establecerse con lectores preexistentes, configurados a partir de un conjunto de presupuestos. *La Textlinguistik* trabaja especialmente sobre esta problemática de los presupuestos de recepción de los mensajes, y las tipologías que ha establecido pueden proporcionar a la teoría literaria indicaciones valiosas. Sigfried Schmidt (1973) ordena estos presupuestos en cuatro clases: 1. presupuestos socioeconómicos, que definen las posiciones respectivas del emisor y el receptor, el grado de igualdad, proximidad, simetría o asimetría sociales; 2. presupuestos socioculturales y cognitivo-intelectuales: esto es, lo que se ha definido (cap. 3) como *habitus* y disposiciones adquiridas; 3. presupuestos biográfico-psíquicos: entre los los que se incluyen las disposiciones “personales”, las motivaciones, etc.; y 4. presupuestos lingüístico-comunicativos, que definen la “competencia” del receptor en el manejo de las reglas y convenciones presentes en la construcción del texto y en la situación de comunicación.

El pacto de lectura, al que nos referimos usando la denominación sartreana, se establece también sobre la base de ciertas condiciones textuales. Si el marco general de

posibilidad es sociocultural (y se expresa en los presupuestos resumidos), existe un conjunto de condiciones estructural-formales que, cruzadas con los presupuestos socioculturales definen el espacio de la práctica literaria entendida como comunicación.⁵⁸ Está, en primer lugar, el hecho de que los textos literarios pueden ser descontextualizados y recontextualizados; ello, por lo pronto, asegura la continuidad de la experiencia de lectura, a través de la historia, de textos producidos según las situaciones y los códigos más diferentes. Si la lectura literaria exigiera la reproducción de las condiciones de la “primera” recepción, los textos pasados se tornarían casi de inmediato ilegibles. Por cierto, la descontextualización y recontextualización no quiere decir que se ponga en funcionamiento un mecanismo de “vale todo” y que el texto pierda todo “control” sobre las lecturas siguientes, sino que traza el arco de las variaciones histórica y textualmente posibles. Relacionada con esta condición del texto, o más bien en su base misma, está la definición de la obra como “matriz física” de experiencias variables, que hacen “funcionar al texto de un modo en el que el autor no había pensado que podía funcionar” (Pagnini, 1980, 71) Nuevamente: estas posibilidades de funcionamiento son finitas y la significación “primera” de la obra diseña sus límites. Estos rasgos del texto definen, por otra parte, ciertas cualidades del proceso de recepción. Esta no puede ser pensada como una relación pasiva, obviamente, ni

tampoco, como se ha visto, simétrica. No es pasiva, porque la actividad del lector debe ejercerse tanto en la *construcción* del sentido a partir de aquello que el texto proporciona, como en la *producción* de esos tramos que el texto (en especial, el narrativo) ha dejado en blanco.⁵⁹ Finalmente, el pacto exige alguna forma, variable históricamente, de credibilidad del lector respecto de la obra que se le propone; la variación de los grados de credibilidad tiene que ver con las diversas estéticas, desde la estética de la identificación a la del extrañamiento. Pero, aun en los extremos, es necesario que el lector acepte, temporariamente, convenciones, figuras, procedimientos que no son los de los mensajes habituales, que no pertenecen a la esfera de los discursos prácticos, ni a la de los abiertamente ideológicos. Coleridge denominó “suspension of disbelief” a esta perspectiva, a la vez artificiosa e imprescindible para la existencia de la relación literaria.

LAS TEORÍAS DE LA RECEPCIÓN: APOLOGÍA DEL LECTOR

Warning, en una exposición general sobre las estéticas y teorías de la recepción (1975), reconoce que la semiótica (con su esquema general de la circulación de los mensajes) y, en particular, la escuela checoslovaca, reintrodujeron al recep-

tor como momento activo del circuito literario, considerándolo además como *destinatario histórico* y no metafísico o transhistórico del texto. Es más: la clave de la relación entre literatura y sociedad debería ser buscada en el lector y en la actividad (histórica) de la lectura, que “hace positiva la oferta de comunicación hecha por la obra sólo como negación dialéctica, y concretiza el artefacto material como objeto estético” (Warning, 1975, 14)

Mukarovsky formuló precisamente esta distinción entre artefacto material y objeto estético: “La obra de arte es un signo que está constituido por: a. el símbolo sensorial creado por el artista; b. la ‘significación’; y c. por la relación respecto de la cosa designada, relación que se refiere al contexto general de fenómenos sociales”. La relación de estas tres instancias o niveles resulta de un conjunto de actividades sociales realizadas por un sujeto que aparece designado como “conciencia colectiva”. La obra-artefacto se articula en la conciencia colectiva con una significación determinada; a través de esta articulación se produce el objeto estético, cuya esteticidad queda, en consecuencia, definida socialmente. Si, por un lado, es evidente el modelo lingüístico sobre el que Mukarovsky define el signo estético, por el otro, la función de la “conciencia colectiva” introduce la actividad de los sujetos en la consideración semiológica del arte.

Vodicka se inscribe también en esta perspectiva semiológico-social. Como Mukarovsky, sitúa la realización del objeto estético en la conciencia del lector, cuya percepción opera en el marco de las normas estéticas e ideológicas que definen, en cada momento histórico y en cada sociedad o estrato, el *valor*. La norma, medida de valor, no es estable sino que corresponde a estadios o “mentalidades” históricas. Para investigar la recepción de un texto (esto es: los momentos de su constitución como objeto estético) es necesario reconstruir el sistema de normas (la serie de las normas) en el estudio de las “conciencias estéticas” transindividuales: “Se trata, en efecto, de la restitución de la norma literaria en su desarrollo histórico, para poder luego seguir las relaciones entre esta serie y la serie de desarrollo de la estructura literaria” (1975, 72) El cambio tiene una de sus claves en la separación dinámica entre la serie de las normas y la serie de las obras, dicho de otro modo, entre el sistema de los textos pasados, que generan normas estéticas y tienden a estabilizarlas, el conjunto de los textos producidos según o en contra de esas normas, y las lecturas. El lector es portador de la norma, en la misma medida, aunque de manera diferente, que el escritor.

La cuestión de la norma es central como objeto de la historia literaria, cuyas tareas Vodicka enumera: “1. Reconstrucción de la norma literaria y del complejo de postulados literarios de una época; 2. reconstrucción de la

literatura de una época... y descripción de la jerarquía de sus valores literarios; 3. estudio de la concretización de las obras (contemporáneas y pasadas)... fundamentalmente de la concretización crítica; 4. estudio del efecto de una obra en función literaria y extraliteraria” (1975, 74) Del elenco de tareas se desprende que, para Vodicka, no sólo el estatuto social de la literatura sino también su carácter histórico se define, si no exclusivamente, por lo menos básicamente, en la recepción, en particular en la del crítico, cuyo discurso informa sobre la norma estética vigente y sobre la acción de otras normas (religiosas, filosófica, morales, etc.) respecto de la literaria. Si el discurso crítico es un documento central de las concretizaciones de sentido, los diarios, recuerdos, cartas, biografías, demuestran igualmente que toda lectura es histórica y que cada período se presenta como escena de la coexistencia o la lucha de diferentes concretizaciones.

El término concretización es un préstamo que Vodicka toma de Ingarden (y que pasará a diversas corrientes de los teóricos de la recepción), modificándolo en un sentido histórico. Es “el reflejo de la obra en la conciencia, para la que la obra representa un objeto estético” (1975, 91) El marco de la concretización es el sistema literario presente a esa conciencia, y por ello la concretización se define como acontecimiento social, incluso cuando el sujeto-lector pueda vivirlo como un hecho “privado”. Las concretizaciones se

incorporan al sistema literario como valores; la obra entra a formar parte de la tradición por su lectura y confronta su valor con el de las otras obras, al confrontar sus respectivas concretizaciones. En tanto re-construcción del sentido, las concretizaciones (por lo menos, las histórica y estéticamente significativas) revelan de qué modo la estructura de la obra afirma, niega, innova o repite el sistema de normas colectivas.

Como los procedimientos, las concretizaciones tienden a automatizarse. La escuela es un agente activo de automatización en la medida en que difunde una lectura, y condiciona lecturas futuras por el tipo de destrezas que impone. En verdad, el papel que Vodicka atribuye a la escuela debería más bien pensarse como función que las instituciones del campo intelectual cumplen en la organización e imposición de una estética. Cuando una lectura se automatiza, surge (particularmente en las élites culturales y con especial agudeza en las vanguardias) la necesidad de una nueva comprensión. La causa no es sólo un cambio en la norma, sino un desgaste de la concretización vigente. Por cierto, si la nueva concretización alcanza una vigencia colectiva, induce a un cambio en la norma. Producto social, la concretización se diferencia institucionalmente y según los niveles de la estratificación sociocultural. Es posible, así, registrar la vigencia de ciertas lecturas o autores para un sector del público o para una institución (la universidad, por ejemplo), cuando sectores de

vanguardia, críticos o marginales ya han ajustado cuentas con ellos, considerándolos “muertos” desde el punto de vista de su conciencia estética. Los desplazamientos dentro del sistema literario serían producto no sólo de nuevos textos, sino de nuevas lecturas de textos conocidos.

Vodicka, al señalar el carácter activo de la percepción y la incidencia de ésta en la producción literaria, integra una línea que, desde el estructuralismo checoslovaco, habría confluído, según Warning, en la Estética de la recepción de la Escuela de Constanza. Sin embargo, obras como la de Ingarden y Gadamer le proporcionaron a esta Escuela una serie de sugerencias teóricas (la crítica del objetivismo positivista no es la menor de ellas) que deben ser también tenidas en cuenta, aunque sólo sea como fondo filosófico, cuando se leen los textos de quien es, quizás, el más importante de sus miembros, Hans Robert Jaus.

Literatura, sociedad e historia están implicadas en un tipo de relación que se hace evidente en la lectura. La historicidad y la socialidad del hecho literario no se demuestra sólo en su proceso de producción y en su vínculo con el sujeto-autor, sino también en el proceso de recepción y respecto del sujeto-lector. Tampoco es un rasgo que se origina exclusivamente en la representatividad del texto respecto de algunas de las instancias exteriores, sociales o individuales, sino más bien en la trama de relaciones recíprocas entre

producción y recepción. Según Jauss, tanto el formalismo como el marxismo se limitan a una estética de la producción (y, en consecuencia, de la representación o del procedimiento): el formalismo supone a un lector que es sólo sujeto de la percepción y no configurador del sentido; la estética marxista, por su parte, afirma a la producción como única instancia donde se elabora la significación. Jauss se propone interrogar las dos dimensiones o momentos del fenómeno estético, porque sólo pensándolas en conjunto se hace perceptible la función social y la vida histórica de la literatura. “La función social de la literatura sólo se manifiesta en toda la amplitud de sus posibilidades auténticas cuando la experiencia literaria del lector interviene en el horizonte de expectativa de su vida cotidiana, orienta o modifica su visión del mundo y, en consecuencia, reaccúa sobre su comportamiento social” (1978, 73) Para Jauss, como para Raymond Williams, el arte es un factor de “creación social” (*Gesellschaftsbildende Funktion*), de formatividad de la experiencia colectiva, cuyo carácter activo se manifiesta en la vida cotidiana a través de intervenciones no sólo estéticas, sino también morales.

La estética de la recepción cuestiona “el paradigma estructuralista dominante”, en primer lugar por lo que Jauss considera sus tendencias ahistóricas; en segundo lugar, porque somete a crítica su noción de texto, como conjunto lingüístico clausurado respecto del referente y, en consecuencia, de la

realidad; finalmente, por la exclusión del sujeto (“sistema de signos sin sujeto, y, en consecuencia, sin nexos con la situación de producción y recepción del sentido”, Jauss, 1981, 36) La estética de la recepción es crítica respecto del paradigma estructural también cuando afirma a la literatura como comunicación, acto donde están implicados de manera equivalente tanto el sujeto autor como el sujeto-lector. Más aún, en esta equivalencia, Jauss otorga la “prioridad hermenéutica” a la recepción (1980, 9): “Pues, de la misma manera en que todo productor, cuando comienza a escribir es siempre un receptor, así el intérprete debe poner en juego su propio estatuto de lector, si quiere entrar en el diálogo de la tradición literaria. La continuación de este diálogo no puede prescindir de esta instancia de la recepción. El lector que goza y que juzga, que plantea preguntas y encuentra respuestas, este lector que, finalmente, se pone a escribir, es la única instancia mediadora en el pretendido ‘diálogo de las obras’. Sin su intervención activa, toda intertextualidad, entendida en el sentido de la teoría dominante como ‘diálogo de los textos entre sí’, es una ilusión idealista sin puntos de referencia”.⁶⁰

La estética de la recepción se propone, al mismo tiempo, soldar la fractura que la perspectiva historicista crea entre el pasado literario y la experiencia contemporánea: la fractura entre historia y estética, que el historicismo ensancha

al vincular unilateralmente el texto a la lectura contemporánea a su aparición, como única lectura comprensiva “verdadera”. Jauss, sin dejar de reconocer el valor y la función socio-estética de la primera lectura, reflexiona sobre ella en dos sentidos: por un lado, esta lectura no se produce en un vacío, sino en un espacio donde persisten tradiciones literarias anteriores, sobre las que se recorta el juicio acerca de las nuevas obras. Por otro lado, la importancia y el valor de un texto resulta de su ubicación en la “cadena de las recepciones”, donde la primera lectura, incluso, suele no ser decisiva para el destino posterior de la obra.⁶¹

Ahora bien, esta primera lectura, así como las posteriores, no deben pensarse como operaciones individuales y abstractas sino integradas en lo que Jauss denomina, con una expresión tomada de Mannheim, *Erwartungshorizont* (horizonte de expectativas) Esta noción es central en su teoría y ha ido definiéndose y enriqueciéndose, incluso desdoblándose, a lo largo de sucesivos trabajos. La obra literaria no es producida ni percibida aisladamente, sino en un campo conformado por experiencias prácticas y estéticas, conocimientos, expectativas. Por eso mismo, la percepción no queda librada a la arbitrariedad de la subjetividad, sino que se produce como acontecimiento determinado en relación a un “sistema de referencias objetivamente formulable que, para cada obra en el momento de la historia en que aparece,

resulta de tres factores principales: la experiencia previa que el público tiene del género al que la obra pertenece, la forma y la temática de obras anteriores cuyo conocimiento supone, y la oposición entre lengua poética y práctica, mundo imaginario y realidad cotidiana” (1978, 49) Esta definición del horizonte de expectativas incluye, como es evidente, el sistema literario, la norma y la distinción (variable históricamente) entre realidad social y literatura, discurso ideológico y discurso literario, arte y experiencia. La lectura de un nuevo texto es siempre una actividad inscrita en este horizonte que recorta la nueva experiencia sobre el fondo de la “experiencia estética intersubjetiva previa”.

En ensayos posteriores,⁶² Jauss desdobra el concepto de horizonte de expectativas, proponiendo un sistema doble, donde se distingue “el horizonte de expectativa literaria implicado por la nueva obra y el horizonte de expectativa social” (1978, 259) El primer horizonte se define como código primario y corresponde a la estructura formal e ideológica de la obra; el segundo, es el código secundario, producto (a la vez que productor) de la experiencia del lector. La lectura es el proceso por el cual ambos horizontes se relacionan y, a través de esta relación, es posible la comprensión del texto, la construcción, por el lector, de su sentido. Si el lector ignora el código primario (horizonte interno), el proceso de lectura se enfrenta con una barrera (estética, ideológica,

sociocultural) difícilmente superable. De todos modos, no es posible suponer que la destreza del lector con ese código debe estar calcada sobre la del autor del texto. Justamente, la posibilidad de la lectura como proceso activo, tiene que ver con desfases, separaciones del lector respecto del horizonte de expectativa implicado en el texto. La lectura, al reconstruir el horizonte de la obra, al mismo tiempo lo funde con el horizonte de la recepción. En verdad, para Jauss, el proceso mismo de la recepción es el contacto de los dos horizontes en la experiencia estética, que reivindica como placer: “Veo las raíces de toda experiencia en el goce estético (sin él sería imposible distinguir función estética de función teórica) *Primum legere et frui, deinde interpretari*: la comprensión gozosa es a la vez pasividad y actividad y precede a la reflexión estética” (1980, 13).⁶³ La recepción del texto es una experiencia estética y, por lo tanto, social desde un doble punto de vista: por la interacción de dos horizontes, por una parte; por la otra, porque esta experiencia es sólo posible culturalmente y según pautas, modelos de identificación, reglas sociales de funcionamiento.

Con el concepto de horizonte de expectativa, Jauss replantea además la cuestión de lo nuevo en literatura, como desfase entre el horizonte y la obra. La profundidad de la diferencia puede llegar a provocar, incluso, un cambio de horizonte. En este aspecto, no queda claro si, para Jauss, el

valor estético reside en provocar estos cambios de horizonte, con lo que su estética coincidiría en general con la del formalismo. O si, como afirma en otros pasajes, hay períodos en que el arte prescinde de la novedad y no deposita en ella la creación de valor, conservando, de este modo, la estabilidad de los horizontes interno y externo. Por otra parte, la problemática del cambio de horizonte y de la novedad como separación respecto del horizonte de expectativa permite evitar la consideración mecánica objetivista que, en opinión de Jauss, afecta a la sociología del público. Hay obras que se escriben sin tener “relación con ningún público definido... que trastocan tan radicalmente el horizonte familiar de expectativa que su público no puede constituirse sino progresivamente” (1978, 55) Y, también en este sentido, la obra es un factor de “creación social”.

La noción doble de horizonte, le permite a Jauss diferenciar el efecto (*Wirkung*) y la recepción de una obra. El efecto depende del texto, es su producto; la recepción, en cambio, se origina en la actividad del destinatario. La experiencia estética es la articulación de ambos: “El efecto de la obra y su recepción se articulan en un diálogo entre un sujeto presente y un discurso pasado” (1978, 247) El lector, concebido como elemento activo, capta en cada obra la respuesta a una pregunta elaborada en pasado, pero actualizada como presente en el proceso de la recepción. Comprender

una obra significa entonces la captación de los presupuestos que la originaron y, en consecuencia, la reconstrucción de su horizonte interno. Ahora bien, esta actividad del lector sería imposible desde un vacío ideológico y cultural. Por el contrario, precisamente se ejerce desde una “precomprensión del mundo y de la vida en el cuadro de referencia literaria implicado por el texto. Esta precomprensión del lector incluye las expectativas concretas que corresponden al horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, tal como han sido determinados por la sociedad y la clase a la cual pertenece así como por su historia individual” (1978, 259)

Precomprensión en el marco del horizonte del lector y comprensión del horizonte implicado en el texto producen la *concretización*.⁶⁴ El texto se convierte en obra en la concretización de su estructura virtual. No preexiste sino que se construye en la convergencia del efecto y la recepción. Evitada de este modo la perspectiva sustancialista sobre la literatura, Jauss piensa que la teoría literaria está en condiciones de proponerse la historia de las obras, que es, esencialmente, una historia de sus lecturas.⁶⁵

Warning observa que es necesario distinguir la multiplicidad de las concretizaciones individuales, que sólo pueden ser objeto de una investigación empírica sobre “casos”, de una descripción teórica inspirada por la pragmática; y que también es preciso afirmar que el texto lleva inscripto *un*

sentido, no importa lo ambiguo que parezca, en la medida en que es siempre un “discurso situado” (1979, 328) Jauss reconoce, aunque en el conjunto de sus textos puedan detectarse vacilaciones, el carácter determinado del horizonte interno de la obra. Se niega, en cambio, a declarar por ello incompatibles las interpretaciones diferentes que se han construido en lecturas sucesivas. Afirma: “el principio hermenéutico que exige reconocer la parcialidad inherente a toda interpretación” (1981, 36) Es importante considerar ambos aspectos de esta cuestión del sentido: uno, caracterizado por el cambio social e histórico, el de la recepción que descansa sobre la práctica del lector; el otro, fijado en el texto, inscripto en su estructura, productor del efecto. La “secuencia histórica de las concretizaciones” está, para Jauss, igualmente definida por ambos.

VI

DE LA HISTORIA LITERARIA EN LA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA

¿Sobre qué puede interrogar la sociología literaria a la historia? Al volverse hacia la historia, encontrará allí respuestas sólo si logra plantear con exactitud sus preguntas. La primera debería ser sobre el estatuto de su propio discurso y de su objeto. La perspectiva sociológica necesita ser histórica, porque la perspectiva histórica puede fracturar la ilusión etnocéntrica también en el espacio de la literatura. El descentramiento permite percibir la variación de las funciones estética, ideológica y comunicativa, las maneras, para decirlo parafraseando a Raymond Williams, en que una sociedad y una cultura identifican a la literatura y a la producción literaria: “Cualquier sociología pertinente de la cultura debe ser, por lo visto, una sociología histórica. Cuando se considera el conjunto enorme de datos sobre las relaciones de producción cultural en diferentes sociedades y períodos, se impone la evidencia de que sería insensato adoptar, como primera

construcción teórica, un esquema explicativo universal o general de las relaciones necesarias entre ‘cultura’ y ‘sociedad’” (Williams, 1981, 33)

Cuando decimos “*la literatura*”, “*el texto*”, ¿hasta qué punto los críticos no somos víctimas de una ilusión etnocéntrica? ¿Qué es este objeto, *la literatura*, sino muchos objetos? La historia nos enseña a descartar una definición de lo literario según propiedades completamente *regionales*: presuponer los rasgos del objeto literatura según los dominantes de un período, olvidando que ni siquiera la palabra literatura es estable semánticamente,⁶⁶ que sus relaciones con la religión, la ciencia, la política, la filosofía, al variar, delimitaron de las maneras más diversas no sólo la función de los textos sino también su vínculo con la sociedad.

La historia nos impide dar por supuesto un ser de la literatura estabilizado de una vez para siempre. Roland Barthes, en su debate con la crítica universitaria que monopoliza la historia, contaminándola de su positivismo, y tornándola, en consecuencia, infructuosa, diseña un programa que sólo puede realizarse desde la historia: “¿Qué es la literatura? ¿Por qué se escribe? ¿Acaso Racine escribía por las mismas razones que Proust? No formularse estas preguntas equivale a responderlas, puesto que es adoptar la idea tradicional del sentido común (que no es forzosamente el sentido histórico), es decir, que el escritor escribe sencillamente para *expresarse*,

y que el ser de la literatura está en la 'traducción' de la sensibilidad y de las pasiones" (1967, 295) En el momento en que la crítica renuncia a dotar al texto de cualidades transhistóricas, interroga a la historia literaria. Pero ésta debe definir su propio objeto: en efecto, sobre qué se escribirá la historia, ¿los sistemas, las 'grandes obras', las lecturas, las prácticas y las instituciones literarias? De esta delimitación depende el contenido y el tipo de respuesta que el discurso histórico proporcionará a la sociología literaria. No se trata sólo del objeto sino, más profundamente, del tipo de causalidad que la historia busca, pero a la vez presupone, en los procesos culturales: ¿se afirmará un concepto de génesis que explique la 'aparición' de los textos o se rechazará, por el contrario, toda indagación sobre el origen? Luego, ¿cómo concebir la duración: proceso, evolución, serialidad, sucesión sistemática? Y finalmente, la cuestión de las fuerzas productivas de todo este movimiento: las clases sociales, las grandes personalidades, la economía, el medio, el espíritu del pueblo... Estas preguntas conciernen de igual modo al historiador, al crítico y, si adoptamos el punto de vista de Raymond Williams, al sociólogo de la cultura. Es más, podría decirse que no existe sistema crítico que, aun de manera oblicua, incluso reprimiéndola, no haya hablado sobre la historia. Y el formalismo en primer lugar.

“Hasta ahora, escribió Jakobson, los historiadores de la literatura se parecían a esos policías que, proponiéndose arrestar a alguien, agarraran al azar a todos los que estuvieran en la casa e incluso a la gente que pasara por la calle. Así, los historiadores de la literatura se sirvieron de todo... En lugar de una ciencia de la literatura se creó un conglomerado de investigaciones artesanales” (1971) Es curioso, pero la *boutade* de Jakobson (que recuerda a una de Veselovski), leída al pie de la letra, suscita algunas preguntas típicamente judiciales. En primer lugar: ¿cuál es el delito que ha cometido ese “alguien” al que los historiadores quieren arrestar? Los historiadores de la literatura buscan un culpable, de acuerdo, pero ¿culpable de qué? ¿De producir un texto, de poner condiciones a una lectura, de regentear algún tipo de institución literaria, de condenar o exhortar o inducir a sus prójimos, de robar (ideas, formas) a otros escritores? Podemos suponer que el delito que no se menciona es el texto. Los culpables serían entonces la biografía y el psicologismo, la sociedad y el sociologismo, el medio y el determinismo, las grandes ideas y sentimientos y el espíritu de los pueblos, de las razas o de las naciones. A los torpes y desconcertados policías podemos imaginarlos bajo la figura de Taine, Sainte-Beuve, Brunetiére, Lanson, De Sanctis, Brandes.

Fruto de un malentendido, la historia de la literatura habría incurrido en un error en el que suelen caer, a menudo, los detectives: engañada por pistas falsas, responsabiliza del

crimen a los inocentes que las apariencias señalan como culpables, pero que no tienen nada que ver con él, aunque hayan estado en el lugar del delito, tengan motivos reales para cometerlo y, a menudo, no puedan presentar ninguna coartada creíble. Los investigadores nuevos (para el caso los formalistas) enfrentan la pesquisa con una mirada diferente, despejan las relaciones falsas que las apariencias se encargaron de acumular sobre los hechos, deslindan las responsabilidades y, en consecuencia, sacarán de la cárcel a los inocentes (llámense historia, sociedad, biografía o *Volksgeist*) y pondrán en su lugar a los verdaderos culpables. Como en las novelas, una mirada nueva sobre datos viejos y conocidos o el descubrimiento de un hecho hasta entonces oculto, resuelve el enigma. Pero veamos si ha sucedido efectivamente así.

DIACRONIA Y SISTEMA

Delfau y Roche se preguntan: “¿Hay una evacuación de la historia en los formalistas? Sí y no. Han insistido sobre la importancia del estudio diacrónico, sobre los mecanismos históricos de innovación literaria, que Sklovski llamó ‘la marcha del caballo’, y, en consecuencia, sobre la historicidad y la caducidad de los conceptos e imágenes. Pero, por otra parte, es cierto que la diacronía no es historia” (1977, 236)

Efectivamente, la diacronía no es historia y aquí parece estar el nudo de la cuestión. Nadie más sensible que los formalistas rusos en la captación de la “novedad” literaria, sensibles a tal punto que, como en el caso de Sklovski, es justamente la “novedad” (destrucción del automatismo de la percepción estética) el punto sobre el que se elabora toda su teoría del hecho literario e, incluso, su definición de texto. Nadie más sensible que Tiniánov para considerar las modificaciones del sistema literario en términos de *rupturas y trastocamientos*. Definió el cambio “no como evolución metódica sino como salto; no como desarrollo sino como desplazamiento” (1968, 24) Piensa el cambio literario como inversión o reacondicionamiento de funciones, como nueva relación entre el material y el principio constructivo, como variación de la orientación de la serie, como aparición de nuevas funciones constructivas y, en consecuencia, como readaptación de todo el sistema.

Podría decirse que la teoría de la parodia, elaborada por Tiniánov, presupone esta definición de cambio: todo desarrollo nuevo es una inversión o un desplazamiento en un punto del sistema, que lo altera por completo. Estos cambios (que, como el movimiento del caballo de ajedrez son, en verdad, saltos en zigzag, para usar la imagen de Sklovski, pasajes no de padres a hijos por línea directa, sino de tíos a sobrinos, por línea quebrada) se regulan por dos

principios: 1. el traslado de elementos del centro a la periferia del sistema literario (descomposición del género); y 2. el traslado de elementos de la periferia al centro (canonización de un género menor: para el caso de la novela, por ejemplo, la novela policial) En este segundo movimiento asumen “dignidad” estética formas consideradas, hasta entonces, exteriores al sistema. Movimiento típico de las vanguardias, interesó profundamente a los formalistas rusos que hicieron en esta dirección las contribuciones más interesantes al estudio de la diacronía de los géneros.

Si la evolución es registrable en la diacronía, es en la contemporaneidad donde se desarrolla la lucha entre los estratos diferentes del sistema. De estos conflictos surgen las nuevas formas, o las nuevas funciones de formas preexistentes, es decir el cambio. Función y sistema son los grandes protagonistas de la diacronía: toda sucesión literaria es “destrucción de un viejo conjunto y nueva estructuración de los viejos elementos”. ¿Qué toman las nuevas generaciones poéticas de las que las precedieron? se pregunta Tiniánov. “Parten no del punto principal, sino de resultados particulares” (1968, 219) Y agrega: “Un mismo fenómeno poético, un mismo hecho de poesía, tienen, en épocas diferentes, una función diferente. Ayer fenómeno vivo y fuerza motriz del desarrollo literario, hoy desgastado, un grumo que la literatura viva debe agitar; mañana puede convertirse en un

nuevo punto de partida para las corrientes que se están formando”. Concebida sistemáticamente, la evolución literaria es una transferencia del centro de gravedad del género o de la serie, según modalidades diversas, que Tiniánov caracteriza en sus estudios sobre Pushkin, Gógol y Dostoievski: cambio de orientación; contradicción dentro de una serie o entre series diferentes; nuevo significado de un procedimiento constructivo (la función de la fábula, por ejemplo, que pasa de ser valor literario en sí misma a “espacio abierto para una representación ‘libre y amplia’ de los personajes”, 1968, 93); superación de una forma gastada por la introducción de nuevas series o de elementos de series no literarias: el cruce de series extraliterarias, como las de la ciencia, la filosofía o el periodismo en el sistema de la poesía o de la novela.

La taxonomía de Tiniánov es extensa y, puede decirse, buena parte de sus estudios sobre autores agregan instancias a la descripción del cambio en el sistema de la literatura, definido como la imposición de nuevas formas de hegemonía funcional y, en consecuencia, reestructuración del texto a través de sucesivas rupturas. La evolución literaria, definida por Tiniánov y también por Jakobson, liquida, en verdad, toda idea de evolución, en la medida en que este concepto define un tránsito pacífico, una continuidad, allí donde la investigación sólo registra el movimiento sacudido de las sucesivas rupturas. Para decirlo con Jauss, la idea de evolución

literaria “describe el curso pretendidamente apacible y continuo de la tradición como un proceso lleno de mutaciones bruscas, de revueltas desencadenadas por las nuevas escuelas, de conflictos entre géneros que compiten. El ‘espíritu objetivo’ que se pensaba que caracterizaba a las épocas consideradas como homogéneas es rechazado como tributario de la especulación metafísica” (1978, 42)

Sin duda, a partir de las tesis de Tiniánov y Jakobson parece difícil definir un período de la literatura como realización simple de un sólo movimiento (sea cual fuere el origen y la naturaleza que se le atribuya a este impulso) Las posiciones de los formalistas se adecuan mejor a la forma del cambio literario, destruyendo la ilusión de homogeneidad y la fácil metáfora del engendramiento de herederos por sucesión dinástica. Tanto el corte sincrónico como la diacronía demuestran que las obras existen y cambian como sistemas: “La historia del sistema es a su vez un sistema. El sincronismo puro se presenta ahora como una ilusión: cada sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir como elementos estructurales inseparables del sistema... La oposición de sincronía y diacronía había contrapuesto la noción de sistema a la de evolución. Esta oposición pierde su importancia de base puesto que ahora reconocemos que cada sistema se nos presenta necesariamente como una evolución y que, por otra parte, la evolución tiene inevitablemente carácter sistemático”

(1970, 104) La cita, ya clásica, pertenece al artículo programático de Jakobson y Tiniánov sobre los estudios literarios. Concebida en los términos del cambio sistemático, la historia es en realidad una diacronía, un espacio donde se entrecruzan y se modifican las diferentes series literarias, culturales, lingüísticas y sociales. Jakobson y Tiniánov escribieron: “La historia de la literatura (o el arte) está íntimamente ligada a otras series históricas; cada serie involucra un manajo completo de leyes estructurales que le son específicas. Es imposible establecer una correlación rigurosa entre la serie literaria y las otras series sin haber estudiado previamente estas leyes” (1970, 103) Si el perfil del formalismo se define por el reclamo de la especificidad de las leyes que construyen sistemas, sus déficits son también su producto. Habría que preguntarse por qué razón afirman la existencia del nexo entre la literatura y el resto de las series. En el marco teórico del formalismo, esa razón no es evidente ni ha sido demostrada. En la medida en que cada serie se regula por leyes absolutamente específicas, sólo la presuposición de una archiley permitiría demostrar la ligazón entre las series. Y, entonces, se plantea otro interrogante: ¿cuál es esta ley suprema de los sistemas? ¿se presupone acaso una totalidad social que no ha sido demostrada ni puesta como postulado previamente? En la medida en que se la afirma pero no se la demuestra, esta ley suprema de nexo entre las series aparece

bajo la vieja figura repudiada de alguna explicación metafísica. Lo que se quería expulsar por la puerta, vuelve a reclamar sus derechos y pretende introducirse por la ventana. También el formalismo puede sucumbir al engaño que Jakobson presuponía monopolizado por los historiadores de la literatura. ¿a quién terminará deteniendo como culpable del texto una vez que se ha adoptado al sistema como objeto y se ha decidido que las demás series están, por razones no explicitadas, siempre presentes en el lugar del delito?

LOS GÉNEROS

A pesar de esta inconsistencia, zonas de la reflexión de los formalistas son particularmente significativas si buscamos en ellas sugerencias para una percepción histórica de la literatura, aunque no hayan sido escritas desde esta perspectiva. Bachtin decía que los géneros eran los grandes protagonistas de los destinos de la literatura. ¿Protagonistas históricos o estructuras universales incausadas? Allí está la cuestión. “El trabajo de la teoría, escribe Weimann, no es el de construir una clasificación de los géneros, sino el de descubrir las leyes de funcionamiento de los sistemas históricos de géneros” (1977, 329) Desde esta perspectiva es preciso despejar dos ilusiones a las que está sometida la idea de género: en primer lugar, la ilusión de eternidad, por la que los géneros

han existido desde siempre y la continuidad de una forma garantizaría la persistencia de su función. Precisamente en esto reside la ilusión de eternidad: en la confusión de forma y función, que produce una mirada anacrónica sobre la historia de la literatura. Típicamente tributarias de esta ilusión son afirmaciones del tipo: “autobiografías han existido siempre”, trazando una línea completamente imaginaria que uniría a San Agustín con Rousseau y a Julio César con Amiel. Una ilusión complementaria de ésta es la del nacimiento del género, momento original después del cual el género, surgido de un golpe (en realidad, de un golpe de fortuna, cuya determinación es ignorada), se mantiene estable e igual a sí mismo. Sucumben a esta ilusión afirmaciones del tipo “desde Rousseau, la autobiografía es...” Como dice Weimann, a quien seguimos en este punto, los intentos de trazar “arquetipos del género” serían equiparables a proyectos que toda lingüística científica ha descartado: tratar, por ejemplo, de elaborar a partir de las lenguas históricas “una lengua universal manente, de la que las lenguas serían encarnaciones diversas” (1977, 327)

Por otra parte, más que una lengua, los géneros parecen un sistema histórico de regulación de las relaciones literarias, porque definen los límites entre lo que es literatura y lo que no lo es, entre las ideologías sociales, la experiencia, la subjetividad y sus representaciones literarias (o la imposibilidad de su representación) Tiniánov trabajó

especialmente sobre estos sistemas de regulación. Describió, por ejemplo, de qué modo la *Naturphilosophie* de fines del siglo XVIII, para poder llegar a ser experimentada como “mitología literaria”, debió encontrar una forma genérica (el fragmento), que hiciera posible el cruce de la serie filosófica con la serie literaria. Siguió también los avatares de un género considerado en algunos períodos como “menor” y en otros como “forma privada”: el género epistolar. Del mismo modo que el-diario, la libreta de apuntes, las memorias, los relatos de viajes y, más moderadamente, el reportaje, la carta es de origen extraliterario: “El gusto literario, en ciertos y precisos momentos, los ha recuperado para la zona de la literariedad, ya por imitación, ya proponiéndolos pura y simplemente a través de la publicación de textos privados de toda intención literaria. En el primer caso, la presunta naturaleza no literaria del género es ostentada continuamente, aun cuando el juego sea abierto y evidente” (Girolamo, 1978, 100)

Tanto Tiniánov como Bachtin se plantearon el problema de la regulación lingüística de los géneros.⁶⁷ Tiniánov subrayó particularmente el carácter constructivo de la coloratura lexical, la función de los arcaísmos, los neologismos, las “variaciones lexicales”. En tanto ideologías literarias, los géneros proporcionan un conjunto de dispositivos lingüísticos, semánticos, estructurales, que establecen una relación determinada entre los “posibles”

literarios y los “posibles” sociales. Desde esta perspectiva, Bachtin habla de la novela como “conciencia galileana del lenguaje”, a la que corresponden textos caracterizados por su heterogeneidad lingüística (mezcla de niveles), heterogeneidad que reproduce narrativamente los conflictos sociolingüísticos que fracturan a una comunidad determinada.

La teoría bachtiniana de los géneros se define por lo menos en tres instancias socio-históricas: 1. la conciencia de la lengua (niveles de lengua, jergas, dialectos, etc.) que puede tender a reprimir la diversidad o a admitirla, a considerar la diferencia lingüística como fuente de comicidad o como medio de extensión del mundo representado;⁶⁸ 2. la relación de las categorías espacio-temporales que aparecen especialmente decisivas en los géneros narrativos; 3. el tipo de contacto con el presente y las posibilidades de su representación, que diferencia a la epopeya de la novela y también, más básicamente, regula la legitimidad de la representación de lo contemporáneo y su dignidad estética.

A estas tres instancias, una teoría histórica de los géneros debe agregar una cuarta: la de *la representación de la subjetividad o su represión*. La historia del yo en la retórica de los géneros se vincula a las disposiciones que rigen en la sociedad sobre el lugar del individuo, la legitimidad de la primera persona, qué se semantiza, en diferentes situaciones

históricas, en el pronombre yo, la extensión y, eventualmente, expresión de una subjetividad admisible.

Georges Gusdorf, en *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières* (1976), dedica un capítulo de impresionante erudición histórica a esta cuestión. ¿Cuándo, se pregunta Gusdorf, la singularidad y la originalidad son reconocidas como derechos sociales y pueden, por lo tanto, extender su hegemonía sobre la literatura? En oposición a la perspectiva clásica, la originalidad pugna, a lo largo del siglo XVIII, por ser considerada no sólo un derecho sino una virtud: “No soy como nadie, escribe Rousseau, que haya conocido; osaría creer que no estoy hecho como nadie que exista”. Justamente el valor de “ser otro” es condición ideológico-social del surgimiento de una nueva posibilidad narrativa: contar una *vida*, confesarse y, también, contar la vida de los otros, la representación literaria de la propia subjetividad y el despliegue de las subjetividades sociales. La reivindicación de la subjetividad extiende su imperio hasta el punto que Rousseau dirá que toda su obra no es sino un autorretrato.⁶⁹

Gusdorf describe la constitución de un espacio social y literario que volvió legítima a la subjetividad; en ese espacio la conciencia de sí pudo desarrollarse porque las relaciones seculares y privadas comenzaron a tener prioridad sobre la relación con Dios y las jerarquías del mundo social. La conciencia de sí es también una forma pronominal, en la

medida en que el sistema de los pronombres puede leerse como figuración lingüística de relaciones sociales intersubjetivas. Precisamente algunos de los textos presentados por Gusdorf vinculan las jerarquías pronominales con las regulaciones de la ideología, la religión o las costumbres. En la biografía de Pascal, escrita por su hermana, se lee: “El amor propio de los otros no era incomodado por el suyo y podría llegar a decirse que no tenía, ya que no hablaba jamás de él, ni de nada en relación con él; se sabe que quería que un *honnête homme* evitara nombrarse o servirse de palabras como yo o *mí*; acostumbraba a decir sobre este asunto que ‘la piedad cristiana aniquila el yo humano y la civilización lo esconde y suprime’; concebía esto como una regla; y era justamente la que practicaba” (Gusdorf, 1976, 327) Pierre Bayle afirma que fue Paisey quien impuso a los jansenistas la disciplina lingüística antisubjetiva del pronombre impersonal *on*. Tan significativo es este dato como su opinión de que “huele a burgués” decir “mi” libro, “mi” comentario, “mi” historia. Prohibido por las buenas maneras sociales, reprimido entre filósofos y teólogos, el yo odioso era también exterioridad pura para la literatura: ideologías sociales e ideologías literarias, convenciones y géneros compartieron este repudio.

Pero en el curso del siglo XVIII, el yo se reubica en el sistema de las conveniencias sociales, al mismo tiempo que se extiende el espacio de su legitimidad ideológica y literaria.

La primera persona concebida con aprensión y encerrada, cuando se la usaba, en la esfera de un sujeto abstracto y despersonalizado, se convierte ahora en caución de verdad. Esta alteración profunda de la representación del individuo y, luego, de sus dimensiones más “íntimas”, se proyecta en una reforma de las jerarquías de los géneros literarios. En 1829 nadie podía ya asombrarse al leer esta carta de Goethe: “Si se quiere dejar a las generaciones futuras algo de lo que puedan sacar provecho, eso son las confesiones. Es preciso colocarse frente a ellas como personalidad, con los pensamientos que se tengan, las opiniones, y nuestros descendientes podrán, si quieren, buscar allí lo que les conviene o lo que hay allí de verdad eterna”.

La naturalización del psiquismo, la secularización de la interioridad y la legitimidad del sentimiento: el espacio interior y el espacio privado producen las biografías, las autobiografías y la novela moderna. Esta puesta en “perspectiva subjetiva” de los textos fictivos marca a la novela desde Richardson. Luego, con el romanticismo, la *verdad*, abiertamente, toma la forma de la *vida*: “La filosofía romántica de la naturaleza, escribe Gusdorf, es una extrapolación de la existencia personal; la *Historia de Francia* de Michelet es la novela de Michelet, o su autobiografía”. Y Goethe titula sus memorias, precisamente, *Poesía y vida*.

Los espacios privados invaden los espacios públicos. Durante el siglo XVIII, el jardín cuya belleza reside en una perspectiva aérea que supone un espectador colocado fuera de su recinto (por encima, lejos, observando desde el espacio también público del palacio), admite, a un costado, el cenador, la glorieta, el kiosko, el jardín a la inglesa, espacios continentales donde la privacidad es posible y que se proponen como el escenario de una nueva vida, la “vida sentimental”, la amistad que se anuda fuera del salón. La conversación se vuelca en un género nuevo: la confidencia, que se propondrá como forma también a la literatura: “Mi corazón al desnudo, proyecto escatológico de la autobiografía: ...la literatura privada tal como la desarrollan los modernos persigue con encarnizamiento la demostración de la existencia del yo” (Gusdorf, 1976, 342)

Legitimidad del yo como subjetividad, cambio en los valores pronominales y, en consecuencia, nueva perspectiva narrativa, difusión del “sentimentalismo” como ideología social, forma cultural y tema literario: estas serían las condiciones de producción de una variante nueva de la narrativa. Según las regulaciones de este género, se producirán novelas epistolares como *Werther*, “Bildungsroman” como *Wilhelm Meister o La maladie d’un enfant du siècle*, memorias y diarios.

LAS CONVENCIONES Y EL SISTEMA SOCIAL

Planteemos ahora la consideración histórica de los géneros desde un punto de vista ligeramente diferente. “Hasta la revolución francesa, escribe Köhler, los límites de los estilos y de los géneros coincidían con los límites de los estados sociales. Es, por lo demás, fundamental que, con el ocaso de la sociedad de los estados del *Ancien Régime*, esta coincidencia se vuelve menos penetrable como consecuencia del dinamismo de la sociedad burguesa, pero no por ello desaparece” (1980, 27) El mero enunciado de un principio (rígido o laxo) de “coincidencia” pone sobre el tapete un problema clásico de sociología literaria. Se trata, en efecto, de la coincidencia ¿de qué con qué? La retórica y la teoría de los géneros y los niveles de estilo pone de un lado los “asuntos” (el material literario e ideológico) y, del otro, los procedimientos y los niveles de lengua. La separación de los estilos, que establece un nexo obligatorio entre el tema y el lenguaje (pautado por las convenciones de lo heroico, lo trágico, lo sublime y lo cómico), es característica de sociedades muy estratificadas, donde la literatura cumple funciones diferentes en circunstancias sociales estrictamente pautadas. Remite a una segregación interna del mundo no sólo literario sino también social, y los niveles (alto, medio y bajo) definen el estatuto social de los temas, personajes, situaciones y lenguaje. La

cuestión de la legitimidad estética e ideológica del mundo representado fue estudiada magistralmente por Auerbach en *Mimesis*, donde se sigue el proceso de una progresiva ampliación de lo social representado en la literatura europea, hasta la disolución de las fronteras entre los niveles de estilo y el tratamiento “serio” de la vida burguesa, pequeñoburguesa y obrera en la novela moderna.

¿Cuáles son las claves históricas de este proceso? Si es cierto que la investigación del pasado literario ha establecido relaciones de correspondencia entre determinados estratos sociales y formas literarias, no es menos cierto que, a menudo, los géneros prolongan su vigencia a través de períodos históricos muy diferentes, son retomados después de eclipses más o menos largos, o mezclan sus procedimientos. Y también que las clases, como dice Escarpit, se arrebatan los géneros unas a otras. En realidad, debería más bien decirse que lo que reaparece en préstamos de un sector a otro, o en las conquistas de anteriores medios de producción textuales, son las formas de los géneros, cuya vigencia se extiende más allá de la formación literaria y social donde surgieron, pero cuya *función* ha cambiado.⁷⁰

Es posible que, como sostiene Raymond Williams, sea más fácil acceder a las claves sociohistóricas en los momentos de constitución de un género o de renovación de un sistema de convenciones. Weimann plantea agudamente

la relación de un procedimiento (en el caso, la perspectiva narrativa) y la sociedad, en el proceso de génesis de la novela moderna. “La estructura de esta nueva sociedad se refleja en la naturaleza de la apelación del narrador a su audiencia”, donde se define un sistema de tres elementos: el autor como productor del texto, la tercera persona como sujeto del relato, y el lector. Estos elementos se definen no sólo literaria o gramaticalmente sino en el marco de lo que la sociedad considera los límites del individuo y la comunidad, las relaciones intersubjetivas y las del individuo con el mundo: “Existe un sentimiento complejo del individuo como *parte de* la comunidad, así como *aparte de* ella. La nueva conciencia del ‘yo’ estimula el interés por la historia de un individuo. Esto conduce a una libertad de perspectiva que es nueva, pero no a la oposición del autor respecto de lo social. Como lo demuestra Cervantes, al narrador le preocupan sus relaciones con el ‘lector carísimo’, pero ya no piensa en él como en un ‘pariente’, porque él también tiene ‘[su] alma en [su] cuerpo y [su] libre albedrío como el más pintado’ y está en su ‘casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas’. El elemento burgués en la estructura de esta retórica difícilmente podría ser más enfático. De aquí, la apelación de Defoe a la ‘propia opinión’ del lector como último y legítimo veredicto de la obra está muy en la línea del respeto de Fielding por el derecho del lector ‘a censurar’ o a gratificar ‘su paladar, no

importa cuán exigente y caprichoso éste sea'... Esta frase revela más que el contexto retórico y sociológico en el cual el novelista se comunica con sus lectores: la obra misma es vista como el producto íntimo y el resultado inmediato de la aprehensión del mundo por parte de un artista individual. La novela moderna nace en la conciencia de esta perspectiva narrativa. Es la perspectiva del artista individual que sabe que su obra es el producto directo de su sensibilidad y entendimiento... Dado que el novelista moderno, desde un principio, no puede apoyarse en algún standard colectivo de evaluación, éste se constituye en el principal problema de su método narrativo: tener una `manera' diferente, o un ángulo de comprensión, desde el cual aproximarse y, en consecuencia, imponer alguna unidad a la miríada de detalles del mundo, su material" (Weimann, 1977, 256)

Captar, entonces, la constitución de las convenciones del género en el momento de génesis histórica y social.⁷¹ Pero la cita de Weimann presenta, además, un sujeto nuevo, el lector, y con él lo que hemos definido como el pacto básico de la literatura, que regula, la relación entre éste, el autor y el texto. Las características de este pacto, las obligaciones contractuales que presupone, son como se vio en el capítulo anterior, una variable histórica. El género impone su legalidad tanto al escritor como a su público en el marco de la aceptación de relaciones convencionales: pacto sobre las reglas de la

literatura, cuyas normas no son por completo deliberadas y conscientes (excepto en el momento de codificación retórica) sino que funcionan como situaciones *de hecho*. Su modificación es posible sólo en ciertas condiciones, a través de cambios que afectan estructuralmente a todo el sistema.

HISTORIA DE LECTURAS

Si es posible postular, con Jauss, que la historia literaria posee una especie de gramática (géneros, estilos, figuras) a la que debe agregarse una semántica (temas, motivos, tipos, símbolos), éstas funcionan tanto para la producción como para la lectura y, dada la extensión en el tiempo de la práctica literaria, funcionan (y se alteran) históricamente: “Si, superando la concepción sustancialista de una tradición literaria que se perpetúa por sí misma, se elabora una explicación funcional de la relación evolutiva entre la producción -y la recepción, será entonces posible descubrir, detrás del cambio de los contenidos y de las formas literarias, estas *redistribuciones* que, en un sistema literario de explicación del mundo, permitirán captar la evolución de los horizontes a través de la historia de la experiencia estética” (Jauss, 1978, 71-2) Estos horizontes de lectura⁷² traen a la historia la intervención activa de un sujeto, que había permanecido

reprimido por los desplazamientos de sistemas. Se trata del lector, que imprime su huella social en el proceso literario: “La función social de la literatura se manifiesta en toda la amplitud de sus posibilidades sólo cuando la experiencia del lector interviene en el horizonte de expectativas de su vida cotidiana, orienta o modifica su visión del mundo y, en consecuencia, reacciona sobre su comportamiento social”⁷³.

Con esta perspectiva, la historia de la literatura construye un nuevo objeto, según una tesis central que podría enunciarse así: la historicidad del arte reside en el efecto que produce y en su poder de creación social, de formatividad ideológico-cultural de las prácticas sociales. La reivindicación de la historicidad de la literatura proviene, entonces, de aquellas tendencias que han hecho virar su objeto: la historia ya no es sólo historia de textos, sino de lecturas (Jauss) y de prácticas (Williams) En este punto, los dilemas de la crítica: ¿perspectiva histórica o perspectiva estética? pueden ser reconsiderados. Es cierto, como lo señala Jauss y como gran parte de la crítica se ha empeñado en demostrar en las últimas décadas, que la historia literaria es una disciplina perseguida por el desprestigio. Barthes abandona el campo de la historia a los historiadores y encuentra que ninguna de sus preguntas o de sus eventuales respuestas interesan de manera directa a la crítica, a menos que se las utilice como “material” y no como objeto. Esta posición sintetizaba el rechazo al lansonismo, esclerosado en

un bando de la crítica universitaria. Pero, al apartar la historia con un gesto programático, no resolvía algunas cuestiones que, aunque la crítica fingiera ignorar, permanecían firmes, asediando sus fronteras: ¿cómo juega el valor en la historia de las obras?, y más exactamente, en la fórmula de Weimann, ¿cuál es la relación entre significado pasado y significado actual de un texto?

De nuevo el problema del objeto de la investigación: “¿Cuál es el *objeto* del historiador de la literatura como crítico? ¿Es la obra tal como es experimentada en la actualidad? ¿O es la obra *statu nascendi*, en el sentido contemporáneo de su génesis y audiencia original? Plantear la pregunta es atraer la atención sobre la unidad y la contradicción del mundo pasado de la obra y del mundo presente de su recepción; o, en otras palabras, sugerir que la tarea del historiador... no puede ser separada de la del crítico” (Weimann, 1977, 47) El objeto que estas preguntas definen está caracterizado por la discontinuidad y, al mismo tiempo, es un objeto que la historia hipotetiza como continuo: son las obras del pasado, textos escritos de manera diferente a los contemporáneos y también leídos de diversos modos, en la medida en que cada lectura es, como diría Jauss, una nueva concretización de sentidos. Pero si la historia es sólo una historia *de lecturas*, su objeto se desvanece en la multiplicidad: el texto se presenta sólo como soporte de procesos de significación, cuya

producción está sólo del lado del lector. Se convierte, en verdad, en un pre-texto. Al mismo tiempo, si la crítica da la espalda a esta diversidad de lecturas, por el mismo movimiento, ignora la primera lectura, aquella para la que el texto fue producido.

HISTORIA DE PRÁCTICAS

El debate sobre la pertinencia de la historia en la investigación literaria demostró ser, en realidad, una discusión sobre su objeto: ¿los sistemas o las “grandes obras”? ¿las lecturas, el gusto, las prácticas literarias? Y también sobre el tipo de discurso histórico, sobre la narración de la historia: pregunta sobre el origen, indagación de la causalidad, hipótesis de determinación. Finalmente, es preciso responder a una cuestión decisiva: ¿diacronía es historia? Según como se encare esta disyunción, cambiará el objeto y el tipo de narración del cambio.

Pensada como diacronía, como serialidad pura, la “evolución literaria” no se interroga sobre el problema de la formación de los sistemas, esta incómoda y desacreditada pregunta sobre el origen: “La poética histórica, dice Jakobson, así como la historia del lenguaje, si quiere ser realmente comprensiva, debe ser concebida como una superestructura

construida sobre una serie de descripciones sucesivas sincrónicas” (1970 a) La diacronía no es tiempo, sino *espacio* de cambios sistemáticos, cuya línea rectora, que lo organiza precisamente como espacio de mutaciones, es el sistema de las obras. Como categoría, la diacronía es más descriptiva que explicativa, precisamente porque desplaza la pregunta sobre la génesis, cuestión en verdad típicamente histórica. Por eso, la relación entre los sistemas cuya serialidad está asegurada a priori por la “superestructura” a que se refiere Jakobson, una especie de dimensión archisistemática, es invariable: un sistema desplaza al anterior, ocupando su lugar en el archisistema o espacio de la diacronía. Como abstracción teórica, esta concepción, de matriz lingüística, tuvo la virtud de despejar las brumas filosóficas de origen romántico, que aseguraban la unidad de la sucesión histórica por el despliegue de un principio anterior y fundante de la literatura misma. Pero, concluido el desalojo de las concepciones organicista-románticas, es necesario volver a interrogar a la diacronía *desde* la historia: es decir, problematizar la serialidad y la sucesión sistemática, para conmovir el esquema formal que caracteriza esta abstracción teórica.

La historia es un disolvente de esta abstracción también desde otro punto de vista. Cuando se define un lugar estable para la literatura en el conjunto de las prácticas sociales, se está afirmando la continuidad de la misma función literaria

a través de diferentes épocas y sociedades. Tanto la descripción de la cultura como parte de una super-estructura que tendría su razón en la base económica,⁷³ como las teorías expresivistas, que colocan al autor y a la subjetividad como nociones descriptivas de relaciones casi eternas, son tributarias de alguna forma de abstracción. Por un lado, la de hipotetizar el mismo vínculo (y, por añadidura, inmediato) entre sociedad, economía y cultura; por el otro, la de suponer que el lugar, la conciencia y la función del autor se repiten idénticos, en culturas que tanto la historia como la sociología describen como decisiva-mente diversas. Y cuyos textos son también diferentes.

Si algo se ha querido mostrar a lo largo de este trabajo es, justamente, la diferencia, sobre la que informa la historia, como rasgo de las relaciones culturales, ideológicas, económicas, entre literatura y sociedad. En este sentido, es posible considerar con Raymond Williams que las prácticas (entendido también el texto como práctica de significación, como formalización de la ideología y la experiencia) son espacios privilegiados para captar tanto la continuidad como las rupturas del proceso literario. Estas prácticas se desarrollan en marcos que pueden denominarse institucionales, que producen “situaciones estéticas”,⁷⁴ caracterizadas por una trama social que permite percibir a una obra estéticamente: “Un área vasta y por lo general desatendida de la historia del arte

consiste en el desarrollo de sistemas de señales sociales que indican que lo que se presenta debe ser contemplado como arte” (Williams, 1981, 130). Estos sistemas históricos de señales son internos y externos al texto. Las características materiales del libro, el diseño de tapa, el discurso de presentación que lo acompaña en solapas y contratapas, la mención aclaratoria del género a que pertenece después del título, la reciente costumbre de incorporar el nombre de quien ha precedido su selección y eventual reelaboración (el Editor anglosajón) como marca de la pertenencia de la obra a un determinado nivel de calidad literaria, son señales externas al texto. Las internas, inscritas en el discurso, han sido ya discutidas como procedimientos, figuras semánticas, convenciones (agrupadas en géneros) y estilos.

Otro punto acerca del cual la sociología literaria no puede menos que interrogar a la historia es el de los medios de producción culturales. En tanto posibilidades materiales, tienen una incidencia decisiva en los procesos de reproducción cultural y extienden su influencia hasta conformar verdaderos sistemas de respuesta en las ideologías literarias. La extensión de los sistemas técnicos de reproducción no afecta sólo a la difusión de la literatura, sino que desencadena un proceso en el cual la ampliación y estratificación del público provoca la emergencia de respuestas alternativas de parte de los sujetos del campo intelectual y sus instituciones. Formas de la ruptura

y la disensión estética, si se las analiza cuidadosamente, revelan una red complicada de nexos con la emergencia de nuevas modalidades de la transmisión cultural. El caso de las vanguardias es, en este aspecto, significativo. La forma ‘vanguardia’ es propia de literaturas urbanas y modernas, donde fracciones del campo intelectual aparecen como efecto de una crisis, cuya verdad no es meramente estética. El mercado y la “industria cultural” ponen en cuestión definiciones tradicionales del arte y el artista, desespiritualizan las relaciones de producción y consumo cultural y enfrentan a los escritores con un público del que se sienten separados por el *habitus* y la formación intelectual. Si bien es cierto que no puede leerse a las vanguardias como un mero efecto de la resistencia al mercado, tampoco es posible ignorar, incluso en el propio discurso vanguardista, la implicación profunda (de rechazo y de fascinación al mismo tiempo) que lo une y lo enfrenta con éste.

Finalmente, ¿qué tiene que decir la historia sobre lo que llamamos “obra literaria”? En primer lugar, que ésta es una categoría elaborada y no un objeto empírico preexistente: “obras” fueron considerados textos de muy diversa naturaleza que, incluso, cumplieron funciones diferentes a las que hoy se consideran propiamente estéticas. La misma palabra “estética”, como se sabe, adquiere un sentido cercano al actual recién en el siglo XVIII, en el curso del mismo proceso de surgimiento del

escritor moderno. El efecto estético integra una estructura en la que coexiste con otros “efectos” e “intenciones”, y las fronteras mismas entre lo que se llama arte y no arte son móviles: como lo atestigua Richardson, en los comienzos de la novela moderna, se vaciló en reconocerla como literatura, mientras que ochenta años después, en la culminación de lo que se denomina realismo, desplazó a la poesía de la cima de la jerarquía literaria. El curso de las rupturas estéticas demuestra que el texto literario no es la realización contingente de un modelo suprahistórico: la subjetividad, la expresividad, la pedagogía social, la profundidad o el juego, el desplazamiento hacia opciones formales o el énfasis colocado en los lazos con la política, la religión o la filosofía, producen no sólo obras diferentes, sino que han propuesto modalidades diversas de practicar la escritura. Después de todo, sólo una abstracción formalista o contenidista podría afirmar que *El proceso* de Kafka y los *Cuentos filosóficos* de Voltaire han sido producidos según un mismo modelo de *la* literatura, la actividad de escribir y la imagen social del escritor.

APÉNDICES

APENDICE I LAS ESTÉTICAS SOCIOLÓGICAS

Hemos reunido bajo esta denominación común a cuatro autores cuyos nombres están estrechamente asociados a los estudios literarios de orientación sociológica: Georg Lukács, Lucien Goldmann, Theodor W. Adorno y Galvano della Volpe. Ningún examen de las etapas de la sociología literaria en el siglo XX podría prescindir de sus obras, sobre todo de la de Lukács y Goldmann, que han ejercido una influencia enorme en este campo. Pese a las diferencias que pueden establecerse entre ellos, comparten una serie de rasgos que justifican el agrupamiento en que resolvimos incluir la exposición de sus problemáticas respectivas. Tres de ellos han escrito una Estética y todos se han ocupado de los problemas generales de una teoría del arte (y de manera específica, con mayor o menor énfasis, de una teoría del arte literario) Pero, y acaso esto sea más importante, incluso en sus estudios sobre obras o autores individuales, todos ellos ponen de manifiesto

una normativa y una estética para juzgar los logros específicamente artísticos de los textos considerados. En esa estética, aunque con las diferencias que veremos, la determinación social de la obra literaria es decisiva; el juicio estético no puede prescindir de su puesta en relación con el mundo social e histórico, que proporciona la matriz de las significaciones. A su vez, dicha puesta en relación está orientada a descubrir de qué modo y en qué medida las obras realizan ciertos valores, convergentes en lo que Adorno llama el “contenido de verdad” de la obra artística. La presencia o la ausencia del “contenido de verdad”, que no es mero índice de que toda producción literaria está sujeta a condiciones sociales, permite establecer una jerarquía de las obras, según criterios que son sociales y estéticos al mismo tiempo. Para los cuatro autores, estas dos dimensiones (la social y la estética) del análisis literario son inescindibles. La sola puesta en relieve de la determinación social es insuficiente y no va más allá del “sociologismo” o el “contenidismo”. Por otra parte, el valor estético no puede ser aprehendido sino en relación con la dimensión social del texto. De ahí que la denominación de “estéticas sociológicas” resulte pertinente para las estéticas de los cuatro autores que expondremos, aun cuando sólo Lucien Goldmann haya incluido sus estudios dentro de la sociología de la literatura y únicamente della Volpe haya definido ocasionalmente a su estética como sociológica. Con la

excepción de Adorno, en los demás la literatura ocupa un lugar central en la problemática estética. Todos ellos asumen, por último, el legado teórico de Marx, pero a través de una lectura fuertemente filosófica de este patrimonio.

LÚKACS: LA BÚSQUEDA DE LA “TOTALIDAD”

¿Cuál es la estética literaria de Lukács? En el curso de un itinerario intelectual que duró más de medio siglo, elaboró y sostuvo estéticas divergentes. Atribuirle *una* supone un recorte y una elección que es importante aclarar de antemano, sobre todo porque, más allá de los problemas de continuidad entre las distintas etapas del pensamiento lukacsiano, algunas de las obras del período juvenil, que el autor consideraba superadas por su evolución teórica posterior, harían carrera intelectual propia e independiente. Así, por ejemplo, la *Teoría de la novela*, publicada en 1920 y de la que Lukács tomaría distancia crítica pocos años después, siguió siendo un poderoso foco de sugestión teórica y a ella se remite Lucien Goldmann, uno de los principales discípulos de Lukács, para elaborar su sociología de la novela. Lo mismo puede decirse de *Historia y conciencia de clase*, un conjunto de ensayos de filosofía marxista del que Lukács también renegaría, pero que hizo su propio camino como el libro más influyente dentro de lo que se denomina “marxismo occidental”. Sin *Historia y*

conciencia de clase sería impensable no sólo la teoría social sino también la teoría estética de la Escuela de Frankfurt.

Ahora bien, la estética lukacsiana de la que nos ocuparemos aquí es la que el autor comienza a edificar a partir de la década del 30, cuando retoma los estudios de literatura para elaborar una concepción estética que se inserte coherentemente en el cuadro intelectual del marxismo. Aunque la vastísima producción de este período, que incluye escritos teóricos, estudios de historia literaria y análisis de obras y escritores individuales, tampoco puede ser vista como un bloque compacto y homogéneo, las variaciones y reajustes se realizan sobre el fondo de una problemática ya definida hacia mediados de la década del 30. Toda la elaboración posterior, tanto de la teoría del realismo como de la especificidad de las categorías estéticas, se desarrollará sobre los andariveles trazados entonces y, si bien los cambios introducidos en el curso de una producción que dura hasta los años 60 no carecen de interés para un estudio pormenorizado del pensamiento lukacsiano, es la continuidad sustancial de una misma problemática la que domina sobre los cambios y define sus cauces.

Aunque la obra de este período de Lukács ha ejercido una influencia enorme sobre el campo de los estudios sociológicos de la literatura, él mismo se ha referido habitualmente a la sociología de la literatura en términos

peyorativos (como variante del “sociologismo”, del “sociologismo vulgar”, etc.) e “interpreta su propia contribución a la investigación de la Historia de la Literatura como aportación a una Filosofía de la Historia de la Literatura” (Ludz, 1966, 7) O sea como partes o momentos de una estética. El espíritu normativo que preside los estudios histórico-literarios de Lukács y sus ensayos sobre escritores individuales remite a esa voluntad de construir una estética general que proporcione criterios para el juicio sobre las obras particulares.

La novela, dice Vittorio Strada, es la categoría central del pensamiento de Lukács, “quien ve el mundo *sub specie* de novela” (Lukács y Bachtin, 1976, XXXVII) La afirmación es desproporcionada (si hay una categoría central en el pensamiento lukacsiano, ésta es la de *totalidad* que, como veremos, también gobierna su estética), pero nada arbitraria si pensamos en la teoría literaria del filósofo húngaro. En efecto, la novela es el género por excelencia de su estética y a ella no sólo le ha dedicado buena parte de sus investigaciones, sino que conceptos capitales como el de tipicidad literaria y los paradigmas del realismo se hallan inescindiblemente asociados a la forma de la novela o, mejor dicho, a aquellas formas que Lukács consideraría durante toda su vida como cánones: las correspondientes a los siglos XVIII y XIX europeos. Entrar en la estética literaria lukacsiana a través de

la novela es, pues, aferrarla por uno de sus ejes. Y para ello una buena guía la proporciona el artículo “La novela como epopeya burguesa”, escrito en 1935 para la Enciclopedia Literaria Soviética (Lukács y Bachtin, 1976, 133-178)

La exposición tiene un carácter que el mismo Lukács denominaría “histórico-sistemático”, es decir que la conceptualización está referida a la fenomenología histórica de la novela occidental, pero sin atenerse a su secuencia inmediatamente cronológica, sino aprehendiéndola en lo que considera sus figuras típicas. Dos años más tarde, en el largo ensayo *La novela histórica* (1971), empleará el mismo criterio expositivo, lo que revela que la elección del método no dependía de la mayor o menor amplitud en el tratamiento del tema, sino del tipo de discurso más apropiado, a juicio de Lukács, para plantear las cuestiones teóricas de principio. A una exposición más atendida a la historia efectiva del género y a sus metamorfosis, la habría juzgado demasiado empirista y poco filosófica. Pero también habría recusado por abstracto y dogmático un discurso que se construyera prescindiendo de las concreciones históricas de la novela. En esta visión histórico-sistemática, que transparenta el modelo de lo que Lukács considera una exposición dialéctica, hay que insertar la tesis primera y capital del artículo: la novela es la forma literaria típica de la sociedad burguesa. “Si bien en las literaturas del antiguo Oriente, de la antigüedad y del medioevo existen

obras afines por muchos aspectos con la novela, ésta adquiere sus caracteres típicos sólo en la sociedad burguesa... A diferencia de otras formas de arte (el drama, por ejemplo), que la literatura burguesa asimila y remodela para sus propios fines, las formas narrativas de la literatura antigua han sufrido en la novela cambios tan profundos que desde ese momento se puede hablar de una forma artística sustancialmente nueva” (Lukács y Bachtin, 1976, 133)

Esta forma artística nueva, que halla su primer gran exponente en el *Quijote*, atraviesa casi dos siglos de literatura europea sin hallar colocación en el sistema de los géneros ni suscitar un eco teórico adecuado a su significación profunda. Únicamente en el interior de la cultura literaria y filosófica del idealismo clásico alemán, la novela provocará una reflexión teórica sustantiva: “La estética del idealismo alemán clásico coloca por primera vez en el plano de los principios la cuestión de la teoría de la novela, y la coloca de un modo que es a la vez sistemático e histórico” (Lukács y Bachtin, 1976, 135) Goethe y sobre todo Hegel constituyen para Lukács el punto de partida. De Hegel tomará la definición de la novela como epopeya burguesa, así como la confrontación entre *epos* y novela que, por otra parte, era común a toda la cultura literaria del idealismo alemán. Sería difícil exagerar el peso que este afincamiento en el clasicismo alemán (“el ideal clásico-humanista”, como lo llama Peter Ludz, 1966, 33) tiene no

sólo en la estética lukacsiana, sino también en su reelaboración humanista del marxismo. Se trata de una doble transferencia: recepción de motivos clásico-humanistas dentro del marco intelectual del marxismo, concebido como filosofía que supera los límites idealistas en que aquéllos fueron formulados, y, viceversa, retraducción humanista del socialismo como instancia de realización del hombre pleno, del desarrollo libre y universal de la personalidad.

Es importante aferrar esta dimensión de la problemática lukacsiana para comprender que su juicio negativo sobre las vanguardias literarias del siglo XX, en particular sobre sus exponentes novelísticos, no obedecía a razones más o menos contingentes de sectarismo político. Estaba profundamente arraigado en ese ideal clásico-humanista que Lukács buscaba proseguir, aunque en nuevas condiciones y según una concepción nueva de la historia y de la sociedad. De ese legado extrae también inspiración para su consideración de la novela.

Ya en *Teoría de la novela* había instituido una homología entre forma de la novela y “condición del mundo”, es decir entre búsqueda “degradada” del héroe problemático y degradación de la realidad, abriendo así el espacio para un enfoque de tipo sociológico que correlacionara el análisis de la estructura del mundo novelesco con la del mundo social. Esa homología es reafirmada en el artículo de la Enciclopedia

literaria soviética, pero ahora Lukács buscará fundarla en el marco del materialismo histórico. De aquella obra juvenil retoma también la oposición entre epos y novela, consideradas como dos formas de la épica. El epos es para Lukács, como para la tradición teórica en que se inspira, la epopeya griega; entre ésta y la novela establece una serie de rasgos en común: la totalidad social como objeto de la representación, la acción como rasgo central de la figuración épica y el personaje representativo o “típico” a través de cuyas vicisitudes se articula la visión del “todo”. “Para ambos es necesario iluminar las peculiaridades esenciales de una determinada sociedad mediante destinos individuales, mediante las acciones y los sufrimientos de seres individuales” (Lukács y Bachtin, 1976, 144) Son estos rasgos comunes los que permitirían identificar a la novela como forma de la épica y veremos que sus diferencias pasarán también a través de ellos. Pero las diferencias que separan el epos de la novela no podrían comprenderse mediante un estudio inmanente de sus formas. Ambos remiten a dos mundos sociales diversos.

El mundo de la épica homérica es el de una comunidad relativamente homogénea, donde las fracturas, que producirán más tarde la división del trabajo y la formación de las clases, no han tenido lugar todavía: “La acción del epos homérico es la lucha de una sociedad relativamente unida, de una sociedad en cuanto colectividad contra un enemigo

externo” (Lukács y Bachtin, 1976, 145) De ahí que los valores colectivos puedan ser representados por un héroe “positivo” cuyas virtudes codifican el ethos de toda la comunidad. Por las mismas razones, la perspectiva de la totalidad del mundo no se halla obstruida y es, por decirlo así, espontánea. Entre los rasgos constitutivos de la narración épica y el mundo social existe correspondencia plena. En contraste con esta imagen de la epopeya antigua y el tipo de sociedad que le corresponde (en realidad, una paráfrasis “materialista” de la visión hegeliana del mundo griego), Lukács formula sus tesis sobre la novela, épica de la vida privada. Con la formación de la sociedad burguesa, el *humus* social que había alimentado el *epos* desaparece completamente y las tentativas de resucitar la antigua épica, emprendidas bajo el espíritu del neoclasicismo, fracasan literariamente. Con el capitalismo, la prosa invade al mundo y la novela es la epopeya de lo prosaico. Pero entre los rasgos que le dan a la novela su configuración épica y la sociedad moderna no se reproduce aquella armonía que habría caracterizado las relaciones entre el *epos* y su mundo, sino que se abre una contradicción creciente. La resolución literaria de esta contradicción, constitutiva de la novela como forma épica, le proporciona su fisonomía específica.

En la sociedad burguesa, la perspectiva de la totalidad, la posibilidad de abarcar el mundo de la vida como

un “todo”, ya no es inmediata. La incesante división del trabajo que caracteriza al capitalismo, el antagonismo de clases, la separación entre esfera pública y esfera privada, en fin, las contradicciones sociales inherentes a la sociedad burguesa, han desgarrado de un modo sin precedentes el mundo de los hombres. En este universo parcelado, la aprehensión del todo no puede ser espontánea. Sin embargo, la novela (y el novelista) no puede renunciar a la totalidad como perspectiva configuradora sin fracasar literariamente. Lukács, que en *Historia y conciencia de clase* atribuía el punto de vista de la totalidad a la dialéctica materialista y hacía de la captación del todo social su punto fuerte y distintivo, reclama ahora para la literatura y en particular para la novela, esa posibilidad. Aunque en el artículo que comentamos no se ocupa de la diferencia entre la representación teórica de la totalidad y su representación literaria, detengámonos un poco en lo que para Lukács constituye el articulador por excelencia de la acción narrativa: el “tipo” literario. El tipo, del que se ocupará largamente en estudios posteriores, funcionará como el eje de la configuración literaria del *totum*. Ya no se trata del héroe “positivo” del *epos*, cuyos atributos simbolizaban valores compartidos por una comunidad, sino de un héroe atravesado por las contradicciones que desgarran la sociedad.

“El tipo, escribe Lukács en un ensayo de 1945, se caracteriza por el hecho de que en él convergen y se entrecruzan

en una unidad viviente, contradictoria, todos los rasgos sobresalientes por cuyo intermedio la verdadera literatura refleja la vida; todas las contradicciones más importantes, sociales, morales y psicológicas de una época... En la representación del tipo... se funden lo concreto y la norma, el elemento humano eterno y lo históricamente determinado, la individualidad y la universalidad social. Por ello, en la creación de tipos, en la creación de caracteres y situaciones típicas, las tendencias más importantes de la evolución social están presentes” (Lukács, 1964, 46)

Destaquemos brevemente la dialéctica categorial, de clara procedencia hegeliana, que Lukács ha puesto en juego para definir este concepto bajo cuya jurisdicción coloca a los grandes personajes novelescos, desde Don Quijote a Ana Karenina. La estética y la normativa lukacsiana tienen aquí una de sus claves. El tipo literario aparece como figura mediadora y momento de síntesis de lo universal y lo individual en el plano artístico. La mediación funciona en un doble sentido y evita una doble abstracción: la de la representación de la individualidad inmediata, al margen de las determinaciones fundamentales de una época histórica, y la de esas determinaciones sin que estén encarnadas en un destino individual y concreto. Para ilustrarlo con un ejemplo: *El rojo y el negro* no es meramente la crónica novelada de la Restauración, de ese orden establecido sobre la represión de

los impulsos democráticos del período de la revolución y de los mitos heroicos del napoleonismo, un orden donde sólo la hipocresía, la simulación y la frivolidad abren las puertas del éxito y el reconocimiento social. Ni, tampoco, únicamente la peripecia individual de un pequeño burgués de provincia, un advenedizo ambicioso pero apasionado, que fracasa. La figura de Julien Sorel condensa e intensifica, “en una unidad viviente y contradictoria”, todos aquellos rasgos “sociales, morales y psicológicos” del período de la Restauración, mediando así entre la pura individualidad y la pura generalidad.

La definición de Lukács tiene como presupuesto que la literatura y el arte en general son una forma de conocimiento. En este sentido la “verdadera literatura” refleja la realidad, entendida como objetividad histórico-social preexistente a su representación artística. Pero la realidad que la literatura reflejaría por medio de la tipificación literaria (y para Lukács sólo ciertas obras realizan plenamente este cometido, las “grandes obras” de la literatura europea) no es la que se da inmediatamente a la captación, sino aquella cuyo descubrimiento requiere una actividad de búsqueda por parte del escritor. Aquí aparece la otra dialéctica categorial incluida en la teoría lukacsiana del tipo, capital para la configuración literaria en una sociedad en que la aprehensión de la totalidad se halla obstruida: la dialéctica entre el fenómeno (o apariencia) y la esencia. De ella derivaría, por una parte, el criterio de que

el mayor o menor realismo de las figuras literarias típicas no depende de su “naturalidad” sino de su capacidad para implicar los rasgos significativos de una época: la locura de Don Quijote o la avaricia de Grandet no son realistas por su verosimilitud inmediata. Por otra parte, la exploración que la actividad literaria tiene como requisito para trascender la apariencia, produciría una representación abstracta de la esencia, si el escritor no la elaborara para dotarla de figuración individual. De modo que el tipo y las situaciones típicas tornan transparente la esencia; ésta se vuelve sensible en la representación artística, según una idea cara a la estética hegeliana.

La teoría del tipo preside la distinción lukacsiana entre realismo y naturalismo literarios. El alcance que Lukács le confiere a este último desborda ampliamente la poética de la “escuela naturalista” y define una de las tendencias de la literatura occidental moderna, cuyo polo opuesto y complementario es el subjetivismo. Ambos, naturalismo y subjetivismo, traducen la crisis del realismo en la literatura burguesa.

La crisis sobreviene después de un prolongado ciclo literario que tiene en la novela a su protagonista y que acompaña el ciclo del capitalismo desde su formación hasta su consolidación definitiva en la segunda mitad del siglo XIX. La novela constituye una suerte de fenomenología de la

sociedad y la conciencia burguesa que se manifiesta en las creaciones de Cervantes y Rabelais con toda la fuerza y la libertad de una clase emergente cuyo espíritu corroe todas las instituciones del mundo feudal. A esta primera figura de la novela, Lukács la denomina “realismo fantástico”. En el estadio siguiente, los exponentes de la “gran tradición” son los novelistas ingleses: Defoe, Fielding, Sterne, Swift. El mundo de la representación se ha restringido y, a partir de ese momento, la novela toma la vida privada como objeto de configuración, pero el carácter épico de la acción narrativa mantiene todo su vigor. La literatura conquista la vida cotidiana. Finalmente, el estadio clásico para Lukács es la novela realista, cuyos representantes deben triunfar sobre la hostilidad de las relaciones cristalizadas bajo el dominio creciente del capitalismo y resistir a la evasión romántica ante la “prosa del mundo”. Balzac y Tolstoi son los nombres mayores de esta tercera figura de la novela realista y el “salto” del realismo francés al ruso pondría de manifiesto el desarrollo histórico desigual del capitalismo que no se expande de modo homogéneo sobre el conjunto de las sociedades europeas.

Después se inicia el ciclo de la crisis de la forma novela. Las dificultades para la configuración épica, para la creación de grandes personajes, para aferrar la totalidad en un mundo que aparece fragmentado, se tornan crecientemente insuperables. La descripción, un modo de figuración literaria

que había tenido un lugar secundario y auxiliar en la composición novelesca, se apodera cada vez más del discurso desplazando de su centro a la acción, que fue el eje de la representación épica. El predominio de la descripción sobre la acción es el eco literario de la cosificación del mundo. Flaubert y Zola, dos escritores cuyo talento está para Lukács fuera de toda duda, representan de manera ejemplar el avance de un proceso que corroe la representación novelesca. Tanto Flaubert como Zola mantienen la actitud crítica frente a la realidad de la vida burguesa que era característica de sus antecesores y ello los aparta de la tendencia apologética que domina la cultura de la época. Pero ninguno de los dos es capaz de crear ya grandes tipos y la actitud que la obra de ambos pone de manifiesto claramente por primera vez (desprecio romántico frente a la trivialidad y filisteísmo del mundo cotidiano o búsqueda de un objetivismo naturalista) predominará en todo el desarrollo ulterior de la novela. “Con la desaparición de lo que es verdaderamente típico en los caracteres y en las situaciones se presenta el falso dilema: o la media trivial o alguna cosa puramente ‘original’ o ‘interesante’. Y, conforme a este falso dilema, la novela moderna oscila entre los dos extremos igualmente falsos, de la ‘cientificidad’ y del irracionalismo, del hecho desnudo y del símbolo, del documento y del ‘alma’ o de la ‘atmósfera’” (Lukács y Bachtin, 1976, 171)

El ciclo de la novela como epopeya burguesa pareciera clausurarse aquí, con la crisis de su forma en el interior de una cultura decadente, dejando la perspectiva de la literatura épica a las modalidades que pueda asumir dentro del nuevo mundo del socialismo. La lógica de la construcción histórico sistemática indica: ya no es posible la novela. Sin embargo, el ciclo no se cierra del todo en el artículo que comentamos y Lukács señala que no obstante todas las dificultades algunos escritores logran producir importantes obras narrativas. Ahora bien, lo que en el artículo aparece como un punto de fuga en el esquema del paralelo histórico entre novela y sociedad burguesa, no hará sino desarrollarse en la obra posterior de Lukács. Sobre este desarrollo, que le dará forma a su definitiva visión de las vanguardias artísticas y a su teoría del “realismo crítico”, rotará el juicio lukacsiano sobre la literatura occidental del siglo XX. No rectificará para ello las líneas esenciales de la concepción que se ha expuesto hasta aquí, sino que cobrarán relieve creciente algunos temas ya inscriptos en ella. Por ejemplo, el de la función humanista de la literatura: “La *humanitas*, es decir el estudio apasionado de la sustancia humana del hombre, forma parte de la esencia de toda literatura y de todo arte verdadero; no basta, para que sean llamadas humanísticas, que estudien con pasión el hombre, la verdadera esencia de la sustancia humana, sino que deben contemporáneamente defender la integridad del hombre con-

tra todas las tendencias que la atacan, la humillan, la deforman” (Lukács, 1964, 37) El ideal clásico-humanista, cuya importancia en la constitución de la estética lukacsiana destacamos antes, se torna ahora más explícito y le proporciona una norma a la vez ética y estética para distinguir a aquellos escritores que representan la protesta contra la deshumanización de la sociedad contemporánea. Dentro de la cultura burguesa, cuyo rasgo dominante es el de la decadencia, se manifiesta un filón realista que prolonga el espíritu crítico y la lección de la “gran tradición”: es lo que denominaré “realismo crítico” y opondrá al otro filón de la literatura contemporánea, el de las vanguardias. En las obras del “realismo crítico” descubre y valora ese proceso de tipificación estética que es para Lukács la esencia del arte narrativo, así como la perspectiva totalizante del mundo novelesco, capaz de iluminar por ello, más allá de las tendencias degradantes y mutiladoras de la realidad inmediata, el sentido histórico del mundo.

¿Kafka o Thomas Mann? Con estos dos nombres resumiré Lukács el dilema de la cultura en la sociedad capitalista contemporánea. El autor de *La montaña mágica* le parece el exponente por excelencia del “realismo crítico”. Con el nombre de Kafka simboliza la actitud y el arte de las vanguardias y la literatura experimental. Sobre éstas, Lukács mantuvo siempre un juicio sustancialmente negativo, aunque

se hiciera, en los últimos años, más articulado y diferenciador. La literatura de vanguardia (bajo esta denominación genérica incluye, para citar a los más notables, a Proust y Musil, a Joyce y Beckett, además de Kafka) representa la prolongación y la exasperación de aquellas tendencias antirrealistas cuyos primeros síntomas había captado en Flaubert. Subjetivismo y naturalismo, realismo en el detalle y pérdida de la perspectiva global, formalismo y visión angustiada del hombre en un mundo sin historia: todos estos componentes se cristalizan en la vanguardia. El carácter antirrealista de ésta no significa que la realidad contemporánea no halla eco en sus obras: “Como todas las formas literarias, las de la vanguardia reflejan la existencia histórica y social aunque —como ya lo dijimos y lo repetiremos más de una vez— se trata de un reflejo fundamentalmente desfigurante y desfigurado” (Lukács, Landsberg, Savage, 1961, 38) Dada esta “defiguración” que le es inherente, la vanguardia no puede ser portadora de aquella *humanitas* que es esencial en toda literatura verdadera. Aunque en los últimos años se tornó más concesivo, admitiendo que ciertas técnicas y procedimientos narrativos experimentados en algunas de las novelas más conspicuas del siglo XX podrían ser reutilizados como medio de configuración artística (*El largo viaje* de Semprún señalaba, para él, un ejemplo logrado), Lukács se negó siempre a colocar la alternativa entre realismo y vanguardia en el plano de las “formas”. Se trataba de una

cuestión de perspectiva, de donde se volvía, como en un círculo, a la totalidad y a la teoría de la tipificación literaria. En el fondo, una estética de la identificación y de la catarsis, como es la de Lukács, no podía ser sino reticente ante aquellas formas orientadas a producir la distancia y el extrañamiento

ADORNO: LA ESTÉTICA DE LA NEGATIVIDAD

Sería difícil proporcionar una visión a la vez global y esquemática de la teoría del arte de Theodor W. Adorno. No sólo por el modo en que ella está entretejida con una concepción de la sociedad y de la historia que remite, más allá de las propias elaboraciones de Adorno, a la constelación intelectual conocida como Escuela de Frankfurt⁷⁴ sino también por el carácter del discurso mismo tal como aparece sobre todo en *Teoría estética*, obra en la que culmina la larga reflexión del autor sobre las cuestiones artísticas.⁷⁵ La forma de ese discurso, deliberadamente buscada, porque para Adorno el modo de la exposición no es un asunto externo a la materia de que trata, está construida precisamente para sustraerse al espíritu sistemático. Pese a lo que su título pueda sugerir, la *Teoría estética* no contiene una teoría en el sentido habitual de la palabra y la exposición se despliega según la marcha libre del ensayo, tal cual Adorno la definiera en “El ensayo

como forma” (1962, 35-6): “El ensayo desarrolla los pensamientos de modo diverso del que sigue la lógica discursiva. No los deriva de un principio ni los infiere de coherentes observaciones particulares. *Coordina los elementos en vez de subordinarlos*” (subrayado nuestro) Esa forma paratáctica, que le confiere un estilo característico a los escritos del autor, constituye una elección literaria arraigada en la convicción de que toda construcción sistemática, que encadena causalmente las proposiciones derivándolas una de otras (subordinándolas), tiende a la cosificación, a la liquidación de la particularidad: es totalitaria. De modo que la estructura ensayística y fragmentaria, así como el discurso paratáctico, que a menudo coordina proposiciones antitéticas, representan, inextricablemente, una opción teórica, ética y literaria. En el caso de la estética, esa opción está reclamada, por decirlo así, por la “cosa” misma en tanto para Adorno las obras de arte constituyen uno de los últimos refugios de lo particular en una sociedad que todo lo equipara y uniforma según la lógica del tráfico universal de mercancías.

Tomaremos entonces únicamente algunos temas de la reflexión adorniana sobre el arte y un aforismo de *Mínima moralía* puede servirnos de punto de partida: “En un texto filosófico todas las frases debieran estar a la misma distancia del centro” (1975, 79) Ahora bien, si consideramos no sólo la *Teoría estética* sino el conjunto de escritos sobre el arte, entre

ellos los que tratan específicamente de literatura, ¿cuál es el centro en torno al que giran las proposiciones de Adorno? El centro del pensamiento estético de Adorno es la situación problemática del arte en la sociedad contemporánea. Hacia este punto convergen las reflexiones sobre el presente, los análisis concretos de obras determinadas, así como las consideraciones sobre el pasado y la historia del arte. El *totum* en el cual Adorno sitúa el análisis de la particularidad huidiza e incierta de la obra de arte es el de la sociedad y la cultura modernas, modernidad que nace con el ascenso de la burguesía y el triunfo del capitalismo, en cuyo interior la riqueza ha tomado la forma general de mercancía. Pero del ciclo histórico de la modernidad es sobre todo su último capítulo, el de la sociedad occidental contemporánea, el que ha atraído de manera dominante las preocupaciones teóricas de Adorno, especialmente después de la experiencia traumática del nazismo, el *monstrum horrendum*, junto con el stalinismo, para todos los pensadores de la Escuela de Frankfurt.

La sociedad contemporánea, o el “mundo administrado”, según la terminología de la “teoría crítica”, es la del capitalismo tardío, que ha dejado muy atrás la era del liberalismo y la libre competencia. En ella, el “principio del intercambio” y el mercado, inherentes a la forma mercancía, habrían triunfado plenamente, invadiendo todas las esferas de la vida, incluidas las zonas aparentemente más reservadas

de lo privado. Esta universalización de la mercancía significa que el valor de cambio rige las relaciones entre los hombres y las de éstos con el mundo, lo que degrada toda actividad y sentimiento humanos al rango de mercancías. La lógica del intercambio traduce, o mejor dicho, mediatiza todo en términos del valor de cambio, aun las manifestaciones aparentemente más espontáneas o inmediatas del afecto, al punto que las cosas son buscadas porque pueden intercambiarse por otras, y no en virtud de su valor de uso, esto es de sus cualidades. “A nadie se le ocurre, escribe Adorno, que pudiera realizarse cualquier clase de servicio no expresable en valor de cambio... El provecho siempre propio, inmediato, del acto de cambio, o sea lo subjetivamente más limitado, prohíbe la expresión subjetiva. La explotabilidad, a priori, de la producción consecuentemente regulada por el mercado, tolera que la espontaneidad sea conforme a ella, pero en modo alguno conforme a la cosa” (1975, 214)

La tendencia a la racionalización burocrática, que Max Weber consideraba intrínseca a la sociedad moderna, alcanza su plenitud, para Adorno, en la era del capitalismo tardío. Esta *ratio* formalista e instrumental, que se aplica a los medios sin interrogarse por la racionalidad de los fines, tiene una afinidad orgánica con el “espíritu” del mundo de las mercancías: “El pensar en equivalentes produce por sí mismo algo tan fundamentalmente emparentado con la racionalidad

administrativa como la conmensurabilidad de todos los objetos, que da lugar a poderlos subsumir bajo categorías abstractas. Las diferencias cualitativas entre dominios distintos tanto como dentro de cada dominio singular quedan discriminadas, con lo que disminuye también su resistencia frente a la administración” (1971, 73) En el “mundo administrado”, la racionalidad y la organización burocrática se han vuelto generales, produciendo individuos “socializados” para que funcionen como apéndices indiferenciados del sistema y su reproducción. La autonomía, la espontaneidad y el espíritu crítico, valores de la cultura burguesa que todavía hallaban espacio de manifestación en el estadio liberal del capitalismo, prácticamente no tienen condiciones de existencia dentro de la totalidad sin fisuras que constituye el capitalismo organizado. De ahí que Adorno invierta, un poco paródicamente, la célebre fórmula de Hegel de que la verdad es el todo. “La totalidad, escribe en *Minima Moralia*, es lo no verdadero” (1975, 53)

Dos tradiciones intelectuales aparecen conjugadas en esta visión del capitalismo: la del marxismo, pero según la interpretación que Lukács ha hecho de él en *Historia y conciencia de clase*, por un lado, y Max Weber, por otro. De este último, ha tomado no sólo el tema del vínculo entre capitalismo y racionalidad burocrática, sino también mucho de su visión trágica sobre el destino de la modernidad

occidental. La deuda intelectual con el marxismo y sobre todo con Lukács aparece claramente en la idea del carácter antagónico que tienen fuerzas productivas y relaciones de producción bajo el capitalismo, en la traducción sociológica de algunas categorías de la dialéctica hegeliana (como la de mediación, por ejemplo) y en el lugar central otorgado a U forma mercancía. Para Adorno, quien sigue en esto a Lukács, la mercancía no es únicamente una categoría fundamental para el análisis de la economía capitalista, sino también para aprehender las formas de la subjetividad engendradas por el dominio del mercado.

Ahora bien, del legado de *Historia y conciencia de clase*, Adorno rechaza el principio teórico capital de esa obra que es el de “totalidad”, como clave para captar la verdad del mundo histórico y social. Para Adorno, afirmar que la verdad radica en el todo equivale a postular el principio idealista de la identidad y hacerse cómplice de un sistema cuyo espíritu totalitario es hostil a lo particular. No se trata de prescindir de la referencia al *totum* social entendido como conjunto de relaciones pertenecientes al mundo real, sino de la idea de que la totalidad sea la portadora del sentido. En el “mundo administrado” el todo es lo falso. Otro punto en el que Adorno se aparta, y aquí más enérgicamente, de la perspectiva lukacsiana es el relativo a la existencia, dentro de la sociedad capitalista avanzada, de una clase-sujeto que represente tanto

la oposición al sistema como la esperanza de su superación. La revolución ha fracasado (la sociedad soviética no ha hecho más que realizar bajo fomas brutales las tendencias burocráticas y autoritarias ya inscriptas en las estructuras de la sociedad capitalista) y el proletariado se ha integrado al “mundo administrado”. Si la crítica de la sociedad contemporánea evoca y reclama otra sociedad, la sociedad “reconciliada” de los hombres entre sí y con la naturaleza, ese mundo no existe ni existen en el presente las premisas prácticas para su emergencia. La dialéctica adorniana, como dice Zima, “sólo conoce la utopía histórica. La posibilidad de realización de tal utopía está actualmente cerrada. Esta situación determina la paradoja de la negación, de una negación que no es afirmación, sino negación de lo que es” (1976, 86)

En esa paradoja y como parte de ella se inscribe la estética de la negatividad. Para Adorno, la obra de arte presenta un doble carácter, instancia autónoma y hecho social, y esta duplicidad le es constitutiva. “El arte, escribe, es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo. Los grandes poemas épicos que aún hoy sobreviven al olvido fueron confundidos en su tiempo con narraciones históricas y geográficas” (1971 a, 16 7) En virtud de su autonomía, la obra de arte se distancia del mundo empírico y de las coerciones de la práctica, colocándose frente a ellos como diferente. Pero la autonomización artística, que corresponde

plenamente al concepto de lo estético, no es un dato, sino un resultado histórico, un llegar a ser en condiciones determinadas: “Antes de la emancipación del sujeto el arte fue sin duda, en cierto sentido, más cercanamente social de lo que fue después. Su autonomía, su robustecimiento frente a la sociedad, es función de la conciencia burguesa de libertad que, por su parte, creció juntamente con las estructuras sociales. Antes de formarse esa conciencia, el arte estaba ya en contradicción con el poder social y su prolongación en las mores, pero no era todavía un *para sí*” (1971 a, 95) En la dialéctica del “en sí” al “para sí”, para continuar con la figura hegeliana empleada por Adorno, la obra de arte se ha desprendido de las funciones religiosas y ceremoniales donde se hallaba incluida, reivindicando su autonomía frente a toda tutela exterior. La conciencia de la autonomía del arte es, pues, una configuración moderna. Pero únicamente desde esta configuración es posible pensar aquello que en el arte siempre se opuso a la servidumbre.

El arte es también *fait social* y por ello heterónimo: es una fuerza productiva de la sociedad y su existencia presupone la división del trabajo, en primer término la separación entre el trabajo manual y el trabajo intelectual que constituye la matriz de la cultura. La obra de arte se halla así encadenada al mundo empírico de donde toma, por otra parte, sus materiales. Pero no únicamente en virtud de su procedencia

ni por el origen social de sus materiales, el arte muestra su socialidad. “El arte es algo social, escribe Adorno, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo”. La obra de arte afirma su autonomía por mediación de su configuración formal. La “ley formal” es tal vez la categoría central de la estética adorniana; es únicamente a través de ella, y no a través de los contenidos sociales manifiestos, cómo se puede descifrar el “contenido de verdad” (lo que dice sobre el mundo) de una obra.

Autonomía y heteronomía constituyen, pues, una antítesis y de esa antítesis vive, por decirlo así, el producto artístico digno de ese nombre. La fetichización de la autonomía, tal como aparece, por ejemplo, en el programa de *l’art pour l’art*, comporta la ceguera ideológica respecto de las condiciones de existencia de la obra artística y acaba por neutralizarse en una sociedad donde todo tiende a ser neutralizado. Por el contrario, si reniega de la autonomía buscando una comunicación directa con el mundo social, como proponen los partidarios del arte social o comprometido, la obra de arte se pliega al lenguaje falsamente inmediato del mercado o al lenguaje autoritario de las burocracias políticas. Son los estereotipos de la industria cultural o los clisés de partido los que toman la palabra. Negándose a la comunicación inmediata y afirmando su autonomía por medio de la elaboración formal, la obra de

arte se resiste a ser integrada pacíficamente en el universo de las mercancías.

Para aclarar el significado estético que Adorno le atribuye a la negatividad, permítasenos una larga cita sobre la posición de la poesía lírica en el mundo actual (un género que el autor considera moderno por excelencia): “Ella (la lírica) implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresivo-depresiva, situación que se imprime negativamente en la formación lírica: cuando más duramente pesa la situación, tanto más inflexiblemente se le resiste la formación, negándose a inclinarse ante ninguna cosa heterónoma y constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio. Su distanciamiento de la mera existencia se convierte en criterio de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo. La idiosincracia del espíritu lírico contra la prepotencia de las cosas es una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, dominio que se extiende desde los comienzos de la edad moderna, y que se desarrolla hasta ser dominante de la vida desde el comienzo de la revolución industrial” (1962, 56)

En este párrafo está contenido, *in nuce*, lo que podríamos llamar la poética de Adorno: la literatura resiste la

codificación que reina en el mundo moderno “constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio”, es decir en la intransigencia de su “ley formal”; esa resistencia, en su pura negatividad, evoca la “sociedad reconciliada”, donde los hombres se hayan liberado de la dominación de unos por otros y donde la naturaleza no sea mero objeto de explotación. La poesía no evoca este mundo “positivamente”, sino más bien como ausencia de un “otro” diferente respecto del mundo dado. En una sociedad que tiende a anular toda diferencia en el intercambio general de mercancías, la obra de arte proclama la diferencia y se afirma, aunque precariamente, como esfera cualitativa.

De ahí que, para la aprehensión del “contenido social” de una obra literaria sólo sea adecuado un procedimiento inmanente. No se trata de proyectar desde afuera conceptos sociales preconstituidos porque a esta operación reductora la obra no se revelaría en su particularidad. Nada “que no esté en las obras, que no sea parte de su propia forma, legitima la decisión acerca de lo que el contenido de ellas, lo poetizado mismo, representa socialmente. Determinar esto exige ciertamente tanto un saber de la interioridad de la obra de arte cuanto de la sociedad que le es exterior. Pero este saber no es constructivo más que cuando se redescubre a sí mismo en el puro entregarse a la cosa” (1962, 55) Podría decirse que Adorno insinúa una semántica de la figuración artística, pero,

al menos en lo que concierne a la literatura, esto sólo puede captarse como insinuación. Por otra parte, aunque Adorno retoma y emplea con frecuencia la pareja tradicional de forma y contenido, ninguno de los dos es unívocamente definido. Contenido, tema, material, aparecen alternadamente opuestos a forma, configuración, estilo o técnica, como si los términos antes que conceptos constituyeran constelaciones conceptuales. “El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o un solo número, sino gracias a una combinación de números” (1975, 166) Lo que resulta inequívoco es que el lado de la forma, por decirlo así, lleva la huella del trabajo social y de la reflexión: no hay forma artística sin separación, selección y rechazo de aquello que se presenta como material, incluidas las formas precedentes que se han tornado disponibles para un nuevo trabajo de la forma.

Captar el “contenido de verdad” encerrado en una obra no es captar su ideología. La ideología es el fracaso, lo no logrado del objeto artístico. Para Adorno, que sigue en esto la tradición del marxismo occidental, ideología es sinónimo de “falsa conciencia”, pero su vigencia en la sociedad contemporánea ya no puede ser atribuida a una clase, como en la era del capitalismo liberal, sino al funcionamiento de la sociedad como un todo e incluye en sus efectos al conjunto

de sus miembros: “La ideología es hoy la sociedad como fenómeno” (1962 a, 24) Entre esa sociedad total y la conciencia como ideología no hay prácticamente distancia y ambas son momentos de una unidad frente a la cual pierde relevancia la distinción marxista entre estructura y superestructura. La ideología no tiene siquiera ya la forma de una teoría, es lo evidente, lo que va de suyo y, por ello, la identificación con lo dado. El trabajo artístico no escapa sino raramente a la contaminación del *logos* omnipresente de la ideología y sus productos están siempre expuestos a ser recuperados por la máquina niveladora de la industria cultural. Esta, que toma a su cargo la administración del tiempo libre, suministrando los objetos del esparcimiento espiritual, estandariza todos los productos al imprimirles el carácter de mercancías y neutraliza sus diferencias o las convierte en variantes de una oferta multicolor.

De modo que la autonomía de la obra de arte, condición de su verdad, no está garantizada de antemano y de una vez para siempre; debe ser permanentemente producida como instancia autónoma, es decir distanciada de lo dado inmediato. El “contenido de verdad” de una obra sólo puede surgir de la negación determinada de una sociedad determinada: contenido de verdad y espíritu crítico convergen. Pero obras que ejercieron una función crítica en la época de su aparición, pueden neutralizarse cuando surgen

nuevas relaciones sociales y, sobre todo, cuando se incorporan al panteón de la cultura consagrada. Esta neutralización de su valor crítico no puede menos que afectar a los procedimientos formales de la configuración artística. La negatividad no opera, pues, únicamente frente a la realidad empírica sino también frente al legado de la tradición. En una sociedad como la actual, el novelista no puede ser indiferente a la circunstancia de que el reportaje, el informe científico y los medios de la industria cultural, como el cine, le han arrebatado a la narración literaria muchas de las tareas (y de los recursos) que habían caracterizado a la novela realista. Sólo renunciando a un lenguaje y a una forma compositiva que suscite la ilusión de lo real y de la comunicación inmediata, puede la novela “seguir fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas” en un mundo en que todo es “mediato” y los hombres “están desgarrados los unos de los otros y cada cual de sí mismo” (1962, 47)

No es difícil percibir en los temas de la estética adorniana que hemos expuesto la afinidad que guardan con las poéticas de las vanguardias literarias del siglo XX. La experimentación literaria, el rechazo de la tradición y la búsqueda incesante de lo “nuevo” no sólo está en el espíritu de la modernidad, cuyo primer poeta fue Baudelaire, sino que señala la vía del desarrollo de las fuerzas productivas

estéticas. En este sentido, Adorno invierte, como un espejo, el cuestionamiento de Lukács por el abandono de las formas épicas de la novela. La virtud de escritores como Kafka, Joyce o Musil, radicaría justamente en ese abandono, en tanto no harían sino denunciar que la posibilidad misma de narrar se halla comprometida en el “mundo administrado”. Asimismo, la obsesión por, el lenguaje y por la forma que recorre la literatura occidental desde Flaubert hasta nuestros días, pondría de manifiesto en la literatura digna de ese nombre la resistencia a la manipulación inmediata del mercado.

GOLDMANN:

“VISIÓN DEL MUNDO” Y CLASES SOCIALES

De los cuatro autores que se incluyen en este capítulo, quien asumió de manera explícita y programática la elaboración de una sociología de la literatura (y de las obras de la cultura, en general) ha sido Lucien Goldmann. Y aunque no la formuló expresamente, una estética de filiación hegeliana es inescindible de su sociología. Goldmann, sin duda el discípulo más importante de Lukács dentro de la cultura occidental, sólo reivindicaría como plataforma de sus propias investigaciones, un grupo de obras pertenecientes al período juvenil de Lukács: El

alma y las formas, Teoría de la novela e Historia y conciencia de clase. En el Lukács de estos escritos (y sobre todo en *Historia y conciencia de clase*, en cuya clave lee a los otros), reconoce el punto de partida para el estudio y la comprensión sociológicos de las “formas” de la conciencia, tarea que constituye el eje de la obra goldmanniana. De aquel patrimonio intelectual extraerá también su versión del marxismo y el principio de que únicamente el concepto de totalidad puede tornar inteligible el mundo histórico-social y sus productos.

Le dieu caché, un largo estudio sobre la “visión trágica” en Pascal y Racine, ocupa el centro de la obra de Goldmann, pero se halla rodeada, por decirlo así, por una amplia constelación de escritos teóricos y metodológicos, investigaciones filosóficas y literarias en los que reaparecen de manera casi constante los principios y temas de lo que denominó “estructuralismo genético”. Aunque suele llamar método a su concepción (“El método del estructuralismo genético en historia de la literatura” es el título de uno de sus trabajos), no se trata de un método en el sentido que éste suele tener en la sociología empirista, es decir como conjunto de procedimientos instrumentales diferenciados del cuerpo de la teoría. En el “estructuralismo genético”, teoría y método se reflejan mutuamente y la exposición del método as el desarrollo de la teoría y viceversa. El estudio de las obras

filosóficas y literarias con arreglo a dicho método es para Goldmann la proyección “regional” de una teoría general de los hechos del mundo humano: “El análisis estructuralista-genético en *historia de la literatura* no es más que la aplicación a este terreno particular de un método *general* que, en nuestra opinión, es el único válido en las ciencias humanas” (1964, 221) La premisa de ese método general es que los actos, individuales o colectivos, del hombre tienden, por una cualidad intrínseca y específica, hacia la totalidad, es decir, constituyen respuestas globales y más o menos coherentes a situaciones dadas. Además, los hechos del mundo humano, a diferencia de lo que ocurre con los procesos del mundo de la naturaleza, son *significativos*, porque están siempre dotados de sentido (significado y sentido son, para Goldmann, intercambia-bles) De ahí la funcionalidad del concepto de *estructura significativa* para aprehender en su dimensión específica los actos y los productos del comportamiento humano.

¿Cómo se desarrolla el método en el sector particular de las obras literarias, filosóficas y artísticas? El punto de partida no puede ser otro que el conjunto empírico de escritos (la obra de un autor) que la investigación tiene por objeto conocer según su significación más o menos coherente. Pero ese conjunto de textos sólo excepcionalmente presenta un carácter unitario y homogéneo. “Ante todo, ¿cómo delimitar

esta obra? ¿Es todo lo que el autor estudiado ha escrito comprendidas las cartas, los borradores y las publicaciones póstumas? ¿Es sólo lo que publicó o destinó a la publicación?” (1979, 19) Homogeneizar la obra, separando lo esencial de lo accesorio, por medio de una serie de operaciones inmanentes que permitan captar la coherencia mayor o menor del conjunto de los escritos, es la primera tarea del método estructuralista genético en el estudio de la literatura. El postulado de la coherencia no es para Goldmann únicamente un criterio de unificación de textos diversos o, incluso, de un solo texto cuyas partes deben integrarse como miembros de un todo, sino también un postulado de valor estético: “El sentido válido es el que permite reencontrar la coherencia íntegra de la obra, a menos que esta coherencia no exista, en cuyo caso... el escrito estudiado carece de interés filosófico o literario fundamental” (1979, 22) Ahora bien, la coherencia cuya ley se busca aprehender es la de una estructura, la estructura significativa, totalidad inscripta en los textos aunque no sea evidente a primera vista, y que puede incluir en su interior la contradicción, como la que desgarrar, por ejemplo, la “visión trágica”.

La clave de esa estructura más o menos coherente no pueden proporcionarla ni las intenciones del autor ni su configuración psicológica. Ellas sólo pueden dar cuenta de aspectos periféricos y contingentes de una obra. Las mismas

limitaciones encuentran las tentativas que buscan el marco explicativo de un escrito literario en la biografía del escritor. La explicación psicológica y biográfica, que Goldmann atribuye a las posiciones empiristas, sucumben ante el dato inmediato (la persona del creador) y se enfrentan con la dificultad, prácticamente insoluble, de reconstruir el conjunto complejo y heterogéneo de determinaciones que han intervenido en la constitución del individuo-escritor. “Porque... la estructura psicológica es una realidad demasiado compleja para que se pueda analizar a la luz de tal o cual grupo de testimonios relativos a un individuo que ya no vive o a un autor que no se conoce directamente o, incluso, fundándose en el conocimiento intuitivo o empírico de una persona a que se está ligado por lazos de amistad más o menos estrechos” (1964, 223) Además, ¿cómo insertar la coherencia de una obra en una historia biográfica que necesariamente se presenta como poco unitaria, dada la diversidad de contingencias y situaciones por las que ha debido atravesar? ¿Cómo presuponer, entonces, la unidad de una conciencia? Por su parte, las corrientes “emanatistas”, aquellas que, como las de inspiración romántica, atribuyen las creaciones artísticas a instancias supraindividuales (el espíritu del pueblo, el alma de una nación, etc.), escapan a las dificultades del empirismo forjando sujetos colectivos de naturaleza especulativa y metafísica.

La estructura significativa que subyace y le da sentido a una obra no puede explicarse poniéndola en relación con la personalidad del autor ni con la totalidad social, cuya unidad sería también un falso presupuesto. La superación de las alternativas precedentes sería insertar la estructura significativa de la obra en el marco de unidades sociales cuya estructura es mucho más fácil de aclarar: los grupos y las clases de una sociedad dada. “En esta perspectiva, las relaciones entre la obra verdaderamente importante y el grupo social que –por mediación de su creador– resulta *ser, en última instancia, el verdadero sujeto de la creación*, son del mismo orden que las relaciones entre los elementos de la obra y su conjunto. Tanto en un caso como en otro, nos encontramos ante relaciones entre los elementos de una estructura comprensiva y la totalidad de ésta, relaciones que son, a la vez de tipo comprensivo y explicativo” (1964, 228) El instrumento conceptual que permite articular la estructura de la conciencia de un grupo o de una clase con la estructura significativa de la obra (que es también la “forma” de una conciencia), es el de *visión del mundo*. Goldmann retoma esta noción de Dilthey para fundirla con el concepto lukacsiano de “conciencia posible” y hace de ella una de las herramientas básicas de su sociología de la producción intelectual. Las visiones del mundo son formas o estructuras mentales de carácter colectivo cuya infraestructura radica en las clases sociales. A través de la

visión del mundo correspondiente, una clase da forma a un conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos que representan una respuesta global y coherente a una situación histórica dada. Son, por decirlo así, proyectos de sociedad conservadores o revolucionarios según las clases y según las diferentes coyunturas.

Estos tipos de conciencia colectiva, aunque se hallan determinados por las condiciones de existencia objetivas de un grupo y por su lugar dentro de la totalidad social, no se confunden con la conciencia inmediata y empíricamente registrable de sus miembros. Entre la “conciencia posible” (la visión del mundo) de una clase, coherente y homogénea, y su conciencia real sólo raras veces, en momentos históricos excepcionales, existe plena coincidencia. La visión del mundo, entonces, no puede ser meramente derivada del conjunto de representaciones cuya unidad sería, en la mayoría de los casos, únicamente tendencial, sino que debe ser conceptualmente “construida” y controlada por medio del análisis objetivo de la estructura social global y de la inserción que en ella tiene la clase considerada. Por otra parte, el estudio y la confrontación de diferentes visiones del mundo, una tarea esencial para lo que Goldmann llama “sociología del espíritu”, mostraría que el número de aquéllas, si se atiende a su estructura esencial, es limitado. De ahí que la obra de Pascal y la de Kant, dos pensadores pertenecientes a universos históricos y sociales muy

diferentes, puedan ser portadoras de la misma visión del mundo, la que Goldmann denomina “visión trágica”. De modo que las visiones del mundo son también estructuras significativas, pero de un carácter y de un alcance mucho más inclusivo que el que puede desprenderse de la investigación inmanente de la obra literaria. En este marco, si bien el escritor no puede asumir el papel de clave explicativa de la obra, tiene sí el lugar del individuo “representativo”: “El escritor importante es precisamente el individuo excepcional que consigue crear en cierto campo, el de la obra literaria... un universo imaginario, coherente o casi rigurosamente coherente, cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiende el conjunto del grupo; en cuanto a la obra, resulta más mediocre o más importante a medida que se aleja o se aproxima a la coherencia rigurosa” (1964, 227)

Si hasta aquí la exposición lineal del estructuralismo genético nos ha llevado a definir como pasos sucesivos y delimitados los que son en Goldmann “momentos” de un proceso en círculo, podemos ahora desandar un poco la marcha. La estructura significativa de la obra remite a la visión del mundo con la que guarda correspondencia, pero la configuración de esta última permite recortar mejor, dentro del conjunto empírico de escritos considerados, las líneas de coherencia de la obra, separando lo esencial de lo accesorio. A su vez, la coherencia y la unidad de la visión del mundo de

una clase aparecen en la conciencia real de ésta únicamente como tendencia, mientras que las grandes obras literarias “realizan” en el plano imaginario las virtualidades implicadas en la visión del mundo. Para Goldmann, como para Hegel y Lukács, la obra de arte torna sensible la Idea (en este caso la forma o la estructura de la conciencia posible de clase), por ello los grandes textos literarios constituyen una vía de acceso insustituible a la comprensión y el conocimiento de las visiones del mundo.

¿Cuál es el tipo de relación entre la estructura significativa de una obra singular y la visión del mundo correspondiente? Goldmann critica el punto de vista de la sociología literaria “contenidista” que concibe a la obra literaria como reflejo o expresión de los contenidos de determinada conciencia social. Esta concepción puede resultar operativa cuando se ocupa de textos de mediocre nivel artístico, donde el escaso talento creador del escritor se manifestaría precisamente en la tendencia a la reproducción de los aspectos inmediatos de la realidad social y la conciencia colectiva. Pero se revela torpe e infecunda cuando se trata de abordar las grandes creaciones de las que no permite aprehender lo esencial, que es también su dimensión específicamente literaria. “En este aspecto, el estructuralismo genético ha representado un cambio total de orientación, siendo precisamente su hipótesis fundamental que el carácter

colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las *estructuras* del universo de las obras son homólogas a las *estructuras* mentales de ciertos grupos sociales o en relación ininteligible con ellos, mientras que en el plano de los contenidos, es decir, de la creación de mundos imaginarios regidos por esas estructuras, el escritor tiene una libertad total. La utilización de su experiencia individual para crear estos universos imaginarios es, sin duda, frecuente y posible, pero, de ninguna forma, esencial, y su puesta en claro no constituye más que una tarea útil, pero secundaria del análisis literario” (1964, 226) En la formulación de esta hipótesis, Goldmann le confiere al término estructura una acepción que equivale a algo, más que la reafirmación del punto de vista de la totalidad o al sentido genérico de conjunto cuyas partes son interdependientes y cuyas cualidades, en tanto conjunto, son irreductibles a las de sus partes aisladas. Estructura, en este caso, tiene el mismo sentido que el término “forma” en los escritos juveniles de Lukács. En los trabajos de ese período premarxista, Lukács considera que las visiones del mundo no sólo expresan determinada actitud ante la vida, sino también formas y existen como formas, que son el *a priori* de toda creación artística; la configuración formal de las obras constituye la dimensión verdaderamente social de la literatura (un eco de esta idea está presente también en Adorno) En Goldmann, el término estructura resume este sentido par-

ticular de forma y designa así el modo de configuración de la conciencia de clase o visión del mundo. De ahí que sea en el nivel de las estructuras donde haya que investigar las relaciones entre la obra y la visión del mundo y que esta relación tenga el carácter de una homología entre esquemas formales, porque la obra no reproduce la realidad o una experiencia inmediata de ella, sino un modo de enfrentar el mundo que tiene su equivalente estructural en determinada conciencia de clase. La visión del mundo funciona como matriz o esquema estructural cuya “actualización” literaria puede adoptar realizaciones concretas muy diversas. Por ello, obras muy diferentes entre sí en el plano de sus contenidos pueden estar articuladas por la misma visión del mundo.

Este es el tipo de relación que Goldmann establece entre los *Pensamientos* de Pascal y el teatro raciniano, por un lado, y la “visión trágica” (según la variante particular representada por la teología jansenista) y la nobleza de toga, por otro. La *forma mentis* que Goldmann denomina visión trágica se caracteriza porque la contradicción que la corroe resulta insuperable: “El hombre es grande y pequeño. Grande por su conciencia, su exigencia de totalidad y de absoluto; pequeño por la insuficiencia de sus fuerzas para realizar esta exigencia. Una ‘caña’, pero una ‘caña pensante’. La única grandeza humana es el rechazo del compromiso y la creencia en la existencia de un Dios y de una eternidad que no son

seguros” (1967, 105) La visión trágica, en su esquema más general, puede incluir filosofías (y obras literarias y artísticas) diferentes entre sí por otros aspectos, como lo son, por ejemplo, la de Pascal y la de Kant. El antagonismo que desgarrar a estas dos filosofías se explicaría por la imposibilidad de realizar sus exigencias universales y abstractas en un mundo que nada tiene en común con el Dios de Pascal y la *universalitas* de Kant. Ahora bien, la visión trágica actualizada en los *Pensamientos* y en las tragedias de Racine, y que puede ser desprendida por un análisis inmanente de los textos, posee una correspondencia estructural con la fracción más radical del movimiento jansenista. La prosecución del análisis permitiría determinar la clase social cuya situación se corresponde con la visión trágica y a partir de la cual ésta se engendra: la nobleza de toga, en el cuadro económico, social y político de la monarquía absoluta en Francia durante el siglo XVII. Vinculada al tercer Estado por sus orígenes burgueses, por un lado, integrada al aparato estatal monárquico y “ennoblecida”, por otro; en una relación ambigua frente a la nobleza de corte, con la que compite, debatiéndose entre la fidelidad a la monarquía y su oposición a un monarca que la debilita crecientemente, la nobleza de toga proyecta en la visión trágica el máximo de su conciencia posible. La situación social paradójica de esta fracción burocrática de la nobleza encuentra sus teóricos en los teólogos

de Port Royal y su visión del mundo alcanza en los *Pensamientos* de Pascal y en el teatro raciniano la traducción (homológica) más coherente.

Este conjunto de hipótesis, que nosotros hemos reducido aquí a su esquema esencial, es el que Goldmann pone a prueba en su obra más importante, *Le dieu caché*, anudando diferentes niveles de análisis, desde el establecimiento mismo del corpus al examen de las estructuras y las tendencias globales del mundo social. El encadenamiento concreto del método permitiría superar la vieja querrela entre *comprensión* (inmanente) y explicación (trascendente) en el estudio de las obras de la cultura y en el campo de las ciencias humanas, en general. El estructuralismo genético presenta “la doble ventaja de concebir desde el principio de manera unitaria el conjunto de los hechos humanos y, además, ser a la vez comprensivo y explicativo, ya que la puesta en clave de una estructura significativa constituye un proceso de *comprensión*, mientras que su inserción en una estructura más vasta es, respecto de ella, un proceso de *explicación*. Por ejemplo, poner en claro la estructura trágica de los *Pensamientos* de Pascal y del teatro de Racine es un proceso de comprensión; insertarlos en el jansenismo extremista, despejando la estructura de éste, es un proceso de comprensión con relación al último, pero de explicación respecto de los escritos de Pascal y de Racine; insertar el jansenismo extremista en la historia global del

jansenismo, es explicar al primero y comprender al segundo” (1964, 231), y así sucesivamente, en un círculo de círculos en que cada estructura significativa, parcial y abstracta si es tomada por sí sola, se torna concreta, en el sentido hegeliano, cuando se inserta en una estructura más vasta, siguiendo un proceso que apunta a la totalidad, una totalidad que, por otra parte, es el postulado primero del método. Ahora bien, este es el movimiento que permitiría dar cuenta de la *génesis* de las estructuras, dado que la más vasta funciona como matriz o esquema de donde se engendran las estructuras significativas que incluye.

Hay, sin embargo, un género literario cuya comprensión requeriría una modificación en el patrón general del estructuralismo genético: la novela. *Teoría de la novela* de Lukács y una obra muy posterior de René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, cuya problemática Goldmann encuentra muy afín a la primera, proporcionarían las bases para la elaboración de una sociología de esta forma literaria. En el texto juvenil de Lukács, el centro de la novela como forma épica es la figura del “héroe problemático” y la historia que en ella se narra es la de la búsqueda “degradada” de valores auténticos en un mundo también “degradado”. La escisión entre el héroe y el mundo es constitutiva del género (ya hemos visto, en el párrafo sobre Lukács, que la unidad de ambos era constitutiva del *epos* clásico); el universo de la novela es el

espacio de esta laceración irreparable. “El héroe *demoníaco* de la novela es un loco o un criminal, en todo caso un personaje problemático, como ya se ha dicho, cuya búsqueda degradada, y por eso mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista, y que han denominado ‘novela’” (1964, 27) Goldmann resume la validez general de este esquema, así como la idea del vínculo orgánico entre novela y civilización moderna. Pero encuentra que, a diferencia de otras formas literarias, la estructura significativa de la novela no tiene correspondencia con ninguna visión del mundo de las clases que integran la sociedad burguesa. El concepto de homología estructural resulta también pertinente para la novela, pero ella no remite (excepto en el caso de la obra de Balzac) a ninguna conciencia de clase posible, sino a la realidad de un mundo social en que las relaciones entre los hombres están regidas por el valor de cambio: “En nuestra opinión, la forma novelesca es, en efecto, la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado” (1964, 24) Este mundo, donde los valores de uso (el lado cualitativo de las cosas y las personas) se halla dominado por el valor de cambio y no se accede a ellos sino por la mediación del mercado, es también un mundo

degradado. La homología morfológica se establece entre la “forma” de la vida en la sociedad burguesa y la “forma” del universo novelesco, pero sin la mediación de una visión del mundo porque la “búsqueda degradada” que es constitutiva de este género literario “parece expresar (y quizás sea éste el caso de una parte muy extensa del arte moderno en general) una búsqueda de valores que ningún grupo social defiende efectivamente y que la vida económica tiende a convertir en implícitos para todos los miembros de la sociedad” (1964, 28)

Para hallar una explicación a esta situación particular en que una forma literaria parece surgir y colocarse al margen de las formas de la conciencia colectiva, Goldmann propone algunas claves socio-históricas que guardan un fuerte parentesco con las tesis de T.W. Adorno. En primer lugar, la teoría de la cosificación, el topos clásico de todas las corrientes hegel-marxistas y cuyo punto de partida es la amplificación lukacsiana del célebre párrafo de *El capital* sobre los efectos fetichistas de la producción de mercancías. De acuerdo con ella, no sólo las relaciones entre los hombres tienden a asumir el aspecto de relaciones entre cosas, sino que también la conciencia se cosifica, convirtiéndose en reflejo pasivo de la vida económica. A este proceso de cosificación creciente no escapa ninguna clase, ni el proletariado, que desmintiendo la tesis de Marx (y de Lukács) ha dejado de ser en las sociedades occidentales el portador de la negatividad. En segundo lugar,

la subsistencia en la sociedad capitalista de individuos problemáticos, es decir de individuos que, sin lograr sustraerse enteramente a la mediación degradante del valor de cambio, no renuncian en su actividad y en sus obras a la búsqueda de valores auténticos: “Entre estos individuos se encuentran, en primer lugar, todos los creadores, escritores, artistas, filósofos, teólogos, hombres de acción, etc., cuyo pensamiento y conducta están regidos ante todo por la calidad de su obra, pero sin poder escapar totalmente a la acción del mercado y a la acogida de la sociedad cosificada” (1964, 31) La obra de esos creadores no remitiría a un grupo social homogéneo, sino más bien a un estado de descontento socialmente difuso y más afectivo que conceptualizado que constituiría la matriz del mundo novelesco (dado que, recuérdese, ninguna estructura significativa importante puede ser expresión de una experiencia exclusivamente individual) Con arreglo a estas claves, Goldmann propone estudiar el desarrollo de la novela occidental moderna paralelamente al curso y a las etapas de la sociedad capitalista, desde aquellos ejemplares del género descriptos por Lukács, cuyo centro es el “héroe problemático”, hasta sus formas contemporáneas, en que el “héroe”, como en las novelas de Robbe-Grillet, ha desaparecido completamente.

GALVANO DELLA VOLPE: LA CLAVE SEMÁNTICA DEL DISCURSO POÉTICO

Dos rasgos notables separan la problemática estética del italiano Galvano della Volpe de las que hemos expuesto hasta aquí bajo la denominación general de estéticas sociológicas. Mientras que, desde Lukács a Goldmann, los temas de la filosofía y la estética hegeliana aparecen como constitutivos de sus respectivas orientaciones (en el caso de Adorno, la relación con Hegel está problematizada pero en modo alguno es insignificante), della Volpe se sitúa en una posición decididamente antihegeliana, consecuente con la lectura que habría de proporcionar del legado teórico de Marx y de su método, definido como “dialéctica científica”. Para della Volpe, quien buscó fundamentarlo largamente sobre todo en su obra más ambiciosa desde el punto de vista epistemológico, la *Logica come scienza positiva*, Marx forma parte de la tradición intelectual que, desde Aristóteles a Galileo, se opone a la de la dialéctica especulativa e idealista, que se remonta a Platón y culmina en Hegel. El materialismo histórico sería la proyección en el campo de las ciencias sociales del espíritu galileano propio de las ciencias experimentales modernas; habría unificado el sistema del saber al fundar una teoría y un método para el conocimiento del mundo social no menos rigurosos que los que rigen el estudio del mundo

natural. El modelo epistemológico dellavolpiano, centrado sobre el concepto de “abstracción determinada”⁷⁶ y el criterio de la verificabilidad empírica de las proposiciones teóricas, hallarían expresión también en su obra estética más importante: *Critica del gusto* (1966), no sólo por el carácter de las tesis allí expuestas, sino también porque su exposición va permanentemente acompañada de análisis “experimentales” de textos literarios, que funcionan como instancias de verificación y control de los postulados teóricos.

La incorporación de la lingüística saussuriana y de su reelaboración por el Círculo de Copenhague, es el otro rasgo distintivo de la problemática estética dellavolpiana, aparte de su resuelto antihegelianismo. Esta apertura hacia la lingüística es anterior al auge del estructuralismo en la teoría literaria (la primera edición italiana de *Critica del gusto* es de 1960) y della Volpe hace de ella un uso teórico diferente del que se tornaría dominante desde la segunda mitad de la década del 60. La lingüística no asumió para él ni el carácter de disciplina “piloto” en el campo de las ciencias sociales ni el de fuente de modelos para el análisis literario; los desarrollos de la lingüística, sobre todo en la variante glosemática, son para della Volpe adquisiciones fundamentales para captar la “clave semántica” del discurso (no sólo del literario), pero los resitúa dentro de un marco epistemológico más amplio. La conciencia de la peculiaridad lingüística de las obras literarias permitiría

no sólo distinguir el uso estético de la lengua de sus otros usos, sino también superar la idea indeterminada de “arte” en general, diferenciando las artes en función del medio semántico (no necesariamente lingüístico) específico de cada una de ellas.

En el área particular de la literatura, della Volpe aspira a fundar una poética, es decir una teoría del arte literario, a la vez rigurosa desde el punto de vista conceptual y sensible a la diversidad empírica de los textos. Para ello la primera tarea crítica radicaría en superar la antinomia, cuya matriz moderna está en la ideología estética del romanticismo, que opone imaginación y fantasía, resortes de lo poético⁷⁷ al discurso intelectual: “El más grave obstáculo que encuentran aún hoy en su camino la Estética y la crítica literaria... es el término ‘imagen’ e ‘imaginación’ (poética), todavía grávido de herencia romántica y del misticismo estético propio de ésta. Esta herencia motiva que, aunque la ‘imagen’ poética se entienda como símbolo o vehículo de la verdad, se sobreentienda a la vez que esa naturaleza no se debe en modo alguno a la copresencia orgánica o eficiente en algún modo del intelecto o discurso de ideas (las cuales son según eso el gran enemigo de la poesía), pese a lo cual se insiste en la ‘veracidad’ de las ‘imágenes’, y consiguientemente, en su cosmicidad o universalidad y valor cognoscitivo (‘intuitivo’, según se dice)” (1966, 17) Todo el primer capítulo de la *Crítica del gusto*

estará dedicado a demostrar que, en el caso del discurso poético, como en el de cualquier otro discurso que posea valor cognitivo, la articulación intelectual es ineliminable. Términos recurrentes en la teoría y la crítica literarias como “estructura”, “coherencia”, “unidad”, “forma”, carecerían de pertinencia si se prescindiera de la actividad de la instancia formal por excelencia: el pensamiento y sus categorías. La idea de que los enunciados literarios son portadores de una “verdad” producida por la imaginación y la fantasía poéticas, pero sin el concurso e independientemente de las operaciones del intelecto, es decir de una verdad no producida discursivamente, sería una contradicción en los términos y un rezago teórico del horror romántico y espiritualista al pensamiento en la creación artística.

Della Volpe puntualiza los pasos de la argumentación epistemológica acompañándola de un amplio repertorio de análisis-experimentos textuales. Todos ellos están dirigidos a mostrar cómo, si se despoja de su articulación intelectual incluso al mensaje poético más “inefable”, se lo despoja también de significado y se torna inexpresivo hasta para los fines del gusto más inmediato. Así por ejemplo con un célebre verso de Mallarmé: “Intentad gustar ese verso que es tal vez el más hermoso de Mallarmé: *Gloire du long désir, Idées* (‘Prose pour des Esseintes’), e intentadlo ignorando el preciso (aunque ingenuo) sentido platónico de las imágenes, es decir, el

concepto de las Ideas como entidades típicamente trascendentes y metaempíricas, objeto del Eros, etc.; al ignorarlo perderéis las imágenes del ‘largo deseo’ y de la correspondiente ‘gloria’ (o sea, todo su encanto poético), y las perderéis como *imágenes*, una vez perdido su *motivo*, su *sentido*, que radica en el concepto platónico aludido” (1966, 20) El discurso literario opera construyendo complejos lógico-intuitivos en cuya formación intervienen orgánicamente dos instancias heterogéneas, la del pensamiento y sus categorías y la de la sensibilidad y la imaginación. Sin la primera sólo se obtendría la diversidad inmediata y sin articulación de lo múltiple, imágenes, pero desprovistas de significado; sin la segunda, las categorías operarían en el vacío, puras formas sin materia. Desde este punto de vista, que todavía no da cuenta de la semántica específica del discurso poético, éste resulta de la dialéctica concreta entre materia y pensamiento (o particular y universal), como ocurre con otras formas cognitivas de discurso en las que tampoco están ausentes ni la intuición ni la imaginación. Con arreglo a esta tesis, donde se puede reconocer el eco de Kant (pero de la gnoseología kantiana, no de su estética) el escritor debe ajustar cuentas, al componer sus textos, no sólo con la experiencia del mundo sensible y sus cualidades, sino también con los problemas y las ideologías de su tiempo, dado que es, y no puede no serlo, un individuo histórico. Ahora bien, “sólo si los significados y las

articulaciones intelectuales (*de* la realidad, más o menos histórica; pues ¿de qué, si no?) son constitutivos de la obra poética como tal, entonces se sigue realmente la posibilidad de una fundamentación sociológica (materialista) de los valores poéticos” (1966, 25)

Es decir, únicamente si las ideas constituyen un componente orgánico e intrínseco del discurso poético, éste puede ser objeto de una consideración sociológica que no se reduzca a establecer vínculos mecánicos y externos entre un texto determinado y el mundo social en que fue producido: gustar de una obra poética y captar su *pathos* histórico son una y la misma cosa. Para poner a prueba esta hipótesis, della Volpe proporciona ejemplos de lectura sociológica de un conjunto de composiciones literarias, antiguas y modernas (desde la *Antígona* de Sófocles a poemas de Eliot y Maiacovski), donde busca poner de manifiesto el nexo orgánico entre los valores poéticos del discurso y su estructura intelectual-ideológica. En el caso de *Antígona* o de cualquier otra tragedia clásica griega, sus valores poéticos serían impensables “sin *los conceptos* ético-religiosos griegos de la *Hybris*, o temeridad humana, y de la *Sophrosine*, o sabiduría como sentido de la medida –opuesto al anterior– y de la *Némesis*, o castigo celestial, y la *Ananké* o necesidad (o destino) como plan celeste, etc. y, por tanto, sin *los problemas* suscitados por esos conceptos” (1966, 27) El corolario que de allí resulta

es que sólo de ese modo es posible situar la obra literaria en el interior de una cultura histórica y sus instituciones políticas y económicas, es decir mostrar el carácter socialmente condicionado del discurso poético. Al mismo tiempo, es el único modo de captar el foco a partir del cual (y con arreglo a una semántica específica) se irradian sus valores artísticos.

Pero todo este paso crítico dirigido a poner en su lugar el papel constructivo, desde el punto de vista estético, del pensamiento y sus categorías, es insuficiente cuando se trata de definir la peculiaridad del discurso poético frente a las otras formas de discurso. Para della Volpe dicha peculiaridad radica en la organización semántica específica de los textos literarios. Para dar cuenta de ella, sería necesario partir de los resultados de la lingüística moderna y, especialmente, de la contribución que Hjelmslev y la glosemática hicieron a su desarrollo. Veamos rápida mente cuáles son, de acuerdo con della Volpe, los principios lingüísticos que resultan pertinentes para una estética y una crítica sociológicas: 1) el objeto de la lingüística es la *lingua*, institución histórico-social que funciona sincrónicamente como un sistema de signos verbales y asume el carácter de norma preexistente a los sujetos hablantes, a quienes convierte en tales; se supera así el punto de vista de la lingüística romántica, humboldtiana, que reducía el lenguaje natural a uno de sus aspectos, el *habla* o acto subjetivo del hablante,

posición que fundaba la estética y la crítica tradicionales; 2) la lingüística de inspiración saussuriana es la primera en proporcionar un concepto riguroso y unitario del signo verbal, apoyada en el criterio de que la lengua no es más que un sistema de oposiciones y diferencias y que ellas conciernen a *formas*, no a *sustancias* (tanto en lo que se refiere al significado como al significante); de ahí, el concepto de signo como correlación funcionalmente necesaria, pero inmotivada, entre la “forma” de la expresión y la “forma” del contenido; 3) desde esta perspectiva se ha resuelto teóricamente el tema, ya formulado por la lingüística romántica, de la unidad entre pensamiento y lenguaje.

Veamos ahora cómo reutiliza della Volpe estos principios. La “forma” que es el signo lingüístico (según la definición de la lingüística saussuriana y de la glosemática) es *forma instrumental* para la comunicación y la expresión de significados y valores, es decir, constituye el *medio* técnico para *fin*es que son también forma. De esa *forma instrumental*, que marca el condicionamiento de la lengua, hay que dar cuenta incluso cuando se abordan significados y valores poéticos, o sea cuando se trata con términos no meramente denotativos y de pertinencia sólo léxica, sino también productivos de significados inéditos, no comunes, etc. Porque dicha forma proporciona el material de base (della Volpe denomina *literal-material* al conjunto de formas que

configuran el sistema de la lengua) para la construcción de las obras poéticas, la estructura técnica a partir de la cual se produce, por medio de la actividad del escritor, la transformación de la lengua en estilo, cuyo eje es la connotación o, como lo llama della Volpe, el *polisentido*.

Para comprender adecuadamente el concepto de *polisentido*, que es central en la estética dellavolpiana, es necesario situarlo en el dispositivo categorial del que forma parte. El polisentido es un concepto relacional cuyos términos de referencia son lo *equivoco* y lo *unívoco*, y cada uno de ellos remite a diferentes empleos de la lengua. El lugar semántico de lo equivoco es la frase (o proposición), como conjunto de valores léxico-gramaticales, cuando forma parte del discurso comunicativo ordinario: la relación que la frase-texto guarda con el complejo lingüístico donde se articula es casual. Esta equivocidad es superada tanto en el discurso poético como en el discurso filosófico y científico, pero de modos diferentes. En el primero, tanto si se considera una unidad-frase (como en el caso de la metáfora), o la relación entre las frases y el complejo lingüístico del que forman parte, el (los) significados y su “expresividad” resultan inseparables del contexto. La relación entre la frase-texto y su contexto no es casual, sino orgánica y la unicontextualidad es el locus semántico del polisentido. El discurso técnico-científico es también formalmente riguroso, pero su desarrollo se orienta con arreglo

a conceptos y unidades lingüísticas que son (o tienden a ser) unívocos. El valor semántico de esos conceptos no depende de un sólo contexto; están abiertos a diferentes contextos discursivos filosóficos o científicos, en los que se integran como eslabones de una cadena. El locus semántico de lo unívoco no es orgánico, sino omnicontextual.

Así, puede ocurrir que frases triviales como “¿has comido?”, “¿qué hora es?” o “vámonos”, que desde el punto de vista epistemológico no comunican conocimiento alguno, sean portadoras de verdad poética en el contexto de la *Cartuja de Parma*, “en boca de la enamorada Clelia, que está temiendo el envenenamiento de su Fabrizio del Dongo” (1966, 119). Allí, en el discurso de la narración, trascienden el significado puramente ocasional de las mismas frases en el marco del discurso ordinario, y el plus de significación que vehiculizan (el polisentido) es indisociable de ese contexto. Sobre esta contextualidad orgánica se funda la autonomía del discurso poético, cuyas verdades se hallan fundidas, por decirlo así, en el tejido semántico del texto. Como la “verdad” de la niebla de las novelas de Dickens, que no es la de los meteorólogos: “El hecho, por ejemplo, de que la *verdad* de ciertas nieblas londinenses inolvidables... se deba *exclusivamente* a la *palabra* de Dickens, la cual se *basta a sí misma* (pero ¿qué palabra de geógrafo, historiador o científico en general se basta a sí misma?) y de que toda filología al respecto explique esa

palabra dickensiana, pero no la *verifique*, porque dicha palabra tiene su verificación en sí misma, es decir por obra de la dialéctica contextual de un discurso semánticamente *orgánico* que la constituye en su verdad” (1966, 177) En esta peculiaridad técnico-semántica radica la diferencia entre el discurso artístico-literario y los discursos de carácter científico, filosófico, etc., y no en la ausencia o la presencia del pensamiento y sus categorías.

El conjunto de valores semántico-gramaticales disponibles en una lengua constituyen el literal-material, la base y el medio del discurso poético. Su equivocidad en el marco de la comunicación ordinaria es relativa, es decir, únicamente lo es respecto a su superación en el rigor formal del estilo literario o de la conceptualización unívoca. Pero superar no significa abolir y el uso poético de la lengua no sólo presupone sus otros usos (comunicativo ordinario o científico), sino que está condicionada por ellos y se especifica en relación a ellos. El literal-material, al ser el vehículo por excelencia de las significaciones sociales y culturales de una época, representa también la mediación por la cual una obra se inserta en determinada superestructura histórica. Dada la unidad de pensamiento y lenguaje, es por medio del literal-material como “toda la sustancia ideológica y cultural de una sociedad constituye el humus histórico del *opus poético*, del cual nacerá éste inscribiéndose así en una sobre-estructura,

con la supuesta infra-estructura económico-social” (1966, 178) La superación poética de los significados comunes y denotativos es el producto de una “dialéctica semántica” de conservación y desarrollo cuyo fin son configuraciones expresivas autónomas: los valores literarios. Esta sería la dialéctica que preside el proceso de tipificación o simbolización literaria y de ella dependen tanto sus implicaciones sociológicas como estéticas.

Las tareas de la crítica, la “paráfrasis crítica”, que es para della Volpe una actividad valorativa, derivan de este conjunto de premisas. Su objeto es, justamente, ante cada texto dar cuenta del *écart* que se ha producido en el poli sentido, cuya densidad semántica presupone los valores léxicos comunes que se han enriquecido de nuevos sentidos merced al trabajo que transforma la lengua en estilo. Comprender críticamente la producción de esa diferencia sería comprender el valor poético “como valor de verdad superior a la verdad superficial, a la banalidad del mismo término en su figura originaria... de elemento de un léxico o término denotativo” (1970, 171)

APENDICE II

UNA VIDA EJEMPLAR: LA ESTRATEGIA DE “RECUERDOS DE PROVINCIA”

a David Viñas

1. INTRODUCCIÓN

Indiquemos brevemente la oportunidad de este libro. 1850: en los círculos de exiliados argentinos tanto en Chile como en Montevideo, se consolida día a día la convicción de que la brecha que se ha abierto entre el gobierno de Buenos Aires y el general Urquiza es irreparable y que ella anuncia el fin del rosismo. Sarmiento, no sólo comparte esa certidumbre, sino que se alista para intervenir en la crisis y promover su desenlace. En marzo de ese año ha publicado *Argirópolis* y la obra fue dedicada a la estrella militar en ascenso, el general Urquiza, “la gloria más alta de la Confederación”. *Argirópolis* es el programa de un frente único antirrosista y un instrumento para alentar su constitución. En tono

mesurado, Sarmiento se aplica a demostrar allí que la solución a los problemas más arduos de la organización nacional es simple y está al alcance de la mano: sólo Rosas es el obstáculo. Todos, es decir, también el resto de los caudillos federales, pueden (más bien *deben*) ver en la permanencia de Rosas al frente de la Confederación la ruina de sus intereses, la ruina de las provincias y la ruina general de la nación. La alternativa, o sea, el progreso y la riqueza, el orden de la ley y la incorporación del país a la órbita de la civilización burguesa, todo puede llegar si se da un solo paso, convocar el congreso que constituya a la república.

A la misma coyuntura pertenece *Recuerdos de provincia*, cuyos propósitos son también políticos, aunque diferentes de los de *Argirópolis*. “Ardua tarea es, sin duda, hablar de sí mismo y hacer valer sus buenos lados, sin suscitar sentimientos de desdén, sin atraerse sobre sí la crítica, y a veces con harto fundamento; pero más arduo aún es consentir la deshonra, tragarse injurias, y dejar que la modestia misma conspire en nuestro daño”, escribe Sarmiento en la presentación de sus *Recuerdos*⁷⁸ Se trataría, pues, de una defensa dirigida a los “compatriotas ante los ataques del rosismo contra su reputación”. Pero sus compatriotas no le otorgaron demasiado crédito a esta intención declarada. Alberdi, cuando creyó que, por la

magnitud de las diferencias políticas, había llegado la hora de decirlo todo, no prestó ninguna atención al escudo defensivo con que Sarmiento había presentado su libro.⁷⁹ Para Alberdi no sólo era impudoroso que quien se decía republicano hablara de sí de ese modo; también puso de manifiesto que el objeto de la obra era presentar la figura de un candidato.

En verdad, es poco creíble que le resultara arduo hablar de sí mismo a alguien que lo hacía con tanta frecuencia. Sin contar *Mi defensa* (1843), Sarmiento, apenas un año atrás, había hecho una pormenorizada ostentación de sus méritos en una larga circular a los gobernadores de la Confederación. Más aún: en noviembre de 1849, vuelve a tomarse como personaje en un artículo contra Rosas. Traza allí, en un pasaje admirable y elocuente en muchos sentidos, un paralelo entre el gobernador de Buenos Aires y él, y, en la confrontación, las mismas disposiciones tienen en cada personaje objetos ético-políticos opuestos. Hasta la envidia: “Ambos son envidiosos. Rosas le envidia a su enemigo la mansa y quieta reputación que se ha hecho entre los argentinos, de querer el bien de su país... Sarmiento le envidia el puesto admirable que ocupa, y si pudiera suplantarlo, lo que se promete para dentro de diez años, se forma mil castillos de todas las grandes cosas que realizaría con el concurso de sus compatriotas.”⁸⁰

Pero en este punto, más importante que comprobar la reiterada complacencia con que Sarmiento habla de sí, es

observar que en la configuración misma de sus *Recuerdos* se revela que la polémica antirrosista es sólo el pretexto para una operación más compleja y ambiciosa. Decíamos que *Recuerdos* se inserta en la misma coyuntura que *Argirópolis*, coyuntura que precede y sucede inmediatamente a la caída del rosismo. Es la hora de los programas y de las propuestas de organización nacional y a, ella pertenece el ciclo de escritos del cual las *Bases* de Alberdi será el más afortunado. Al intervenir en ese espacio por medio de sus “reminiscencias”, sin embargo, Sarmiento ya no se propone consolidar un campo de alianzas, sino convocar la atención sobre quien constituye la verdadera alternativa. No sólo frente a Rosas: también frente al régimen mismo de los caudillos. Y se trata de algo más que de la pretensión de adelantar la figura de un candidato, según la lectura nada concesiva de Alberdi. Por otra parte, Sarmiento mismo no hacía ningún secreto de sus aspiraciones: en la época de *Recuerdos* ponía en circulación una fotografía suya con la leyenda “Sarmiento, futuro presidente de la República”. Pero hay otro pliegue político más en su intervención autobiográfica y radica en que Sarmiento busca definir por adelantado el papel que en la Argentina posrosista deben desempeñar los actores que, en el presente, las necesidades de la alianza colocan lado a lado. En particular, los papeles respectivos del reformador letrado y el caudillo. Volveremos sobre esto más adelante.

Ahora bien, si ésta es la clave política del libro, el modo en que está construido y los medios literarios de que Sarmiento se vale para ello ponen de manifiesto una estructura ideológica y afectiva que no puede ser reducida a esa clave.

2. LA ESTRATEGIA DEL TEXTO

“El pasado puede ser a un tiempo objeto de nostalgia y objeto de ironía; el presente se experimenta sucesivamente como un estado degradado (moralmente) y como un estado superior (intelectualmente)”.

STAROBINSKI

Recuerdos de provincia es un texto heterogéneo, cuya composición responde a diferentes modelos literarios. El primer índice de su heterogeneidad reside en que, presentándose como una defensa en la que Sarmiento está dispuesto a hablar de sí y de sus virtudes públicas, es a lo largo de buena parte del libro una historia de antepasados reales y adoptivos. En esta historia se alternan *los* episodios de costumbres, el panegírico, los retratos físicos y morales, la descripción de caracteres, los juicios políticos e históricos, la evocación subjetiva y la narración propiamente dicha. La disparidad temática y retórica produce a la vez la riqueza y las fisuras del texto, en general resultado de un exceso, de una acumulación donde es posible rastrear una idea de la eficacia estilística basada sobre la abundancia.

Se verá en seguida las razones ideológicas del vínculo entre autobiografía e historia en *Recuerdos*; la subjetividad

romántica no hace sino potenciar una teoría de la historia nacional pensada a través de sus tipos fundamentales: un linaje de grandes hombres que culmina en el propio Sarmiento. El texto, en su composición, se encarga de ‘figurar este linaje, siendo primero historia y luego autobiografía. Pero cuando es historia, es historia cifrada: una narración llena de presagios y anticipaciones, que anuncia su desenlace en la biografía en primera persona de Sarmiento. Las anticipaciones son la forma literaria de esos presagios y ellas le dan ese ritmo sacudido entre el pasado y el presente que tiene el texto. Sarmiento, más que gobernar, parece gobernado por estos sacudimientos, estos cortes donde se pasa de los Sayavedra como tipos de la barbarie regional a una tarde en que Sarmiento fue insultado por uno de ellos, de los huarpes y su descendiente el rastreador Calíbar a la gloria que éste recibió en Europa por haber sido inmortalizado en el *Facundo*. No hay nada que no sea significativo en la historia pasada y que no proyecte sus luces y sus sombras sobre la vida del último grande hombre sanjuanino, el propio Sarmiento: como todo es significativo, todo es entrelazado en el movimiento. Mi texto, que nunca deja de señalar las coincidencias, las similitudes, los paralelos, las amplificaciones que unen historia nacional y biografía personal.

Recuerdos se expande para albergar todos los agregados que, desde el punto de vista de una estrategia de persuasión,

parecen necesarios. Esta estrategia se define en dos ejes: en primer lugar, la historia sirve para demostrar que la autobiografía es la de un descendiente, de un producto de la tradición nacional y no la de un agónico héroe desarraigado como en *Mi defensa*; en segundo lugar, el texto debe persuadir a sus lectores sobre las certidumbres de su ideología: no es la historia de cualquier hombre político, sino la del individuo capaz de forjar la solución de los problemas argentinos, el único rival de Rosas. Para los objetivos de la persuasión, el texto ha elegido el contrapunto de la historia pasada y la situación presente, cruzándolo con la trama de biografía de grandes hombres y autobiografía del candidato. No siempre estos dos contrapuntos logran controlar la proliferación de contrastes, paralelos y anticipaciones, los recorridos de una anticipación a otra, de una vida ejemplar a otra, para apuntar todas a la emergencia de Sarmiento.

Los contrapuntos tienen un sentido en el pasado y otro en el presente de la narración. Vista desde el pasado, la autobiografía tiene su origen en la historia provincial y nacional; vista desde el presente, esta historia es un proceso cuyo punto más alto es la vida de Sarmiento. Este doble movimiento del texto modula los dos tonos de la escritura de *Recuerdos*: nostalgia, ironía comprensiva, inflexión ejemplarizante para el pasado; indignación moral y enjuiciamiento intelectual del presente. Al mismo tiempo,

no puede afirmarse que sean tonos completamente estables, cuya aparición está garantizada de antemano. Por el contrario, la degradación moral y cultural del presente, que es denunciada con todos los recursos que la retórica presta a la indignación (interrogaciones, exclamaciones, sarcasmos, insultos, invocaciones, etc.), al conocer una excepción históricamente significativa en el surgimiento de Sarmiento como héroe, tiene su respuesta, también en presente, por medio de esas narraciones de escritura optimista: esas pequeñas novelas (episodios de iniciación, triunfos personales, reconocimientos) que condensan la carrera del protagonista. Y también, la ironía nostálgica con que se escribe sobre el pasado desaparece cuando la colonia, la Inquisición y Rosas entran a formar sistema en una serie de comparaciones características de una tesis histórica que, si no es fundamental en *Recuerdos*, emerge en muchos lugares del texto: Rosas es la culminación de la barbarie española.

La heterogeneidad de la escritura de *Recuerdos* es producida también por la alternancia de enunciados literarios e ideológicos. Esta alternancia se presenta como la modalidad característica de un texto que debe a la vez narrar una o varias historias y explicar su significado. El discurso subraya, por medio de enunciados ideológicos, las significaciones evidentes, completando, con un programa, la moral de los relatos ejemplares. Si ambos tipos de enunciados son relativamente

coherentes desde el punto de vista de su ideología, ya que han sido combinados para que unos funcionen como ilustración de, los otros, su heterogeneidad estilística no es menos perceptible cuando en un mismo tramo se narra un episodio, se describe un ambiente, se intercala un recuerdo y, finalmente, se utiliza todo como una metáfora o condensación de una situación más general e inclusiva.⁸¹

Los enunciados literarios remiten a los ideológicos y viceversa. La acumulación de unos y otros, sobre todo cuando se sacan la palabra mutuamente, cuando se interrumpen y se precipitan disputándose el primer plano del texto, produce el efecto de la carencia de plan, sugiriendo una arritmia que por momentos se acerca más al desorden que a la heterogeneidad gobernada de los mejores tramos de *Recuerdos*. De este efecto también es responsable la resistencia a la corrección que llega a ser exhibida abiertamente: “Llamóse al servicio al indio Saavedra, saltador y asesino, muerto después de una puñalada en una borrachera, y no ajusticiado como, *por error*, dije hablando al principio de su familia”.⁸² El error lo había cometido Sarmiento en uno de los primeros capítulos del mismo libro: ¿por qué no corrigió sobre el manuscrito, en vez de intercalar esta corrección retardada? ¿Si ya había entregado su manuscrito a la composición, por qué no corrigió sobre pruebas? ¿Por qué no corrigió en ediciones sucesivas? y, además, donde Sarmiento señala un error, hay en realidad otra anomalía: a la falsa muerte

se agrega la disparidad en la escritura del nombre, Saavedra en el pasaje citado, Sayavedra en el capítulo que se le dedica.

La digresión que se intercala para reparar el error, al que por otra parte no se quiere eliminar lisa y llanamente, no es sino uno de los muchos tramos del texto en que éste crece por agregación. El sistema de ramificaciones en que un episodio es interrumpido para intercalar otro se vuelve, por momentos, incontrolable y conspira contra la tensión narrativa que, a través de otros signos, Sarmiento busca claramente imprimir a su texto. *Recuerdos* conserva todos los rastros del primer trabajo de escritura, todo lo que, en la segunda lectura y en la corrección se elimina para alcanzar cierto ideal compositivo limpio de desorden, de repetición, de obsesiones, de idas y vueltas. Si no puede afirmarse que conservar estos rasgos obedece siempre a una elección deliberada, tampoco puede atribuirse su constancia a un descontrolado apresuramiento, a una desprolijidad de carácter. Ellos tienen que ver, claro está, con la improvisación, pero concebida como un camino tan legítimo como otros de la producción literaria. Hay una teoría romántica del *impromptu* a la cual los métodos de la escritura de Sarmiento no son ajenos: el movimiento, aun desordenado, de la escritura, reproduce en la superficie del texto el oleaje de la inspiración, la percepción violenta e instantánea de la verdad literaria que es, a la vez, verdad histórica.

3. LA ELECCIÓN DEL GÉNERO

“Lo mismo sucede con todos los grandes individuos históricos: sus propósitos particulares contienen la voluntad sustancial del Espíritu Universal”.

HEGEL

¿Por qué una autobiografía? Sería ir demasiado rápido y hacerlo demasiado simple explicar esa elección literaria de Sarmiento únicamente por las razones políticas expuestas más arriba. Entonces, ¿el egotismo, ese culto desaforado de “don Yo” como sus contemporáneos, con mayor o menor malicia, lo apodarían? Sí, la presión de este resorte, llamémoslo psicológico, es indudable, pero propuesta como explicación no deja de ser genérica y para especificarla, es decir, para comprender las formas particulares que el egotismo asume en Sarmiento, las formas de una vindicación mortificada de méritos no reconocidos, hay que remontarse a las condiciones de constitución de esa estructura de sentimiento que es tanto psicológica como social y cultural. Sarmiento nos dirá algo sobre ello, aunque a veces oblicuamente, en sus “reminiscencias”. De todos modos, esa compulsión a vindicarse sólo nos aproxima a la cuestión planteada. Si bien ella le da una

inflexión subjetiva fuerte a los propósitos políticos deliberados de la elección autobiográfica, resultaría insuficiente que nos detuviéramos allí, e ir más allá significa otorgarle todo su valor a un conjunto de certidumbres ideológicas que forman parte del mundo intelectual de Sarmiento.

El valor de las vidas ejemplares. “Gusto, a más de esto, de la biografía. Es la tela más adecuada para estampar las buenas ideas; ejerce el que la escribe una especie de judicatura, castigando el vicio triunfante, alentando la virtud oscurecida”⁸³ Se trata de una ejemplaridad moral y la biografía no es sino el instrumento didáctico que permite “estampar las buenas ideas” por medio del ejemplo concreto de una “vida”. Esta concepción didáctico-moral de la biografía, que reaparece una y otra vez en *Recuerdos*, pero que Sarmiento enuncia también en muchas otras ocasiones, es una certidumbre holgadamente arraigada en él. Allí se puede reconocer, sin dudas, un rasgo ideológico del reformador iluminista, afanado por extirpar los “vicios” o los errores que obstruyen la constitución de una comunidad civilizada y para quien hay un conjunto de principios o “virtudes” simples y útiles que deben inculcarse por los medios más eficaces. En Sarmiento, sin embargo, no se trata meramente de una convicción abstracta, adquirida con el conocimiento de las doctrinas que forjaron su maduración ideológica. En el gusto por la biografía, gusto por escribirla, pero previamente gusto por leerla, se encuentra

el eco de su propio descubrimiento de ciertas “vidas ejemplares”, Cicerón primero, después, y sobre todo, Franklin: “El segundo libro fue la Vida de Franklin y libro alguno me ha hecho más bien que éste”.⁸⁴ Y sobre las fantasías de esa locura despertó, él lo dice todo: “Yo me sentía Franklin; ¿y por qué no? Era pobrísimo como él, estudioso como él, y dándome maña y siguiendo sus huellas, podía llegar un día a formarme como él, ser doctor *ad honorem* como él, y hacerme un lugar en las letras y en la política americanas”.⁸⁵

Pero en esa afición por las “vidas ejemplares” ¿no hay también la huella de un momento más arcaico, previo a su descubrimiento de los santos laicos que, como Franklin, deben “estar en los altares de la humanidad”? Es decir, la huella de su familiaridad con otras vidas de santos, aquellos que rodearon los años de formación bajo la tutela de sus tíos religiosos. En el mismo pasaje de *Recuerdos en* que evoca la experiencia conmovedora que representó para él la lectura de la vida de Franklin y en que reclama la divulgación de libros como ése, capaces de proporcionar un “modelo práctico, hacedero, posible” a las “aspiraciones del alma juvenil”, Sarmiento rechaza la literatura hagiográfica: “Los predicadores nos proponen los santos del Cielo para que imitemos sus virtudes ascéticas y sus maceraciones; pero por más bien intencionado que el niño sea, renuncia desde temprano a la pretensión de hacer milagros, por la sencilla razón de que los que lo

aconsejan se abstienen ellos mismos de hacerlos”.⁸⁶ Ahora, si se lee con cuidado, se puede observar que la ironía un poco hereje del adulto incrédulo cae sobre el contenido de las virtudes inculcadas y no sobre la forma de su transmisión literaria, forma que integraba el repertorio de la enseñanza catequística del niño cuyas dos grandes predilecciones eran modelar santos y soldados en arcilla. Si la afición por la biografía como instrumento didáctico-moral pudo tener comienzos tan tempranos, con los años cambiarían los modelos a imitar. Las virtudes y los ejemplos ya no serían aquellos que conducen al cielo y a los altares de la religión, sino aquellos que llevan al progreso, a la civilización y a los “altares de la humanidad”. Serán virtudes públicas, y entre éstas pueden figurar la ambición o el afán de elevarse, si su ejercicio resulta beneficioso para la sociedad de los hombres. En otras palabras, los valores laico-burgueses ocupan el lugar de las buenas ideas a estampar por medio de las vidas ejemplares. Y el Franklin de los *Recuerdos* es Sarmiento mismo.

Hay, sin embargo, otro tipo de ejemplaridad, ya no moral, sino histórica, la de los individuos representativos, aquellos cuya figura condensa el significado de toda una época. “La historia, escribe Sarmiento, no marcharía sin tomar de ella sus personajes, y la nuestra hubiera de ser riquísima en caracteres, si los que pueden, recogieran con tiempo las noticias

que la tradición conserva de los contemporáneos. El aspecto del suelo me ha mostrado a veces la fisonomía de los hombres, y éstos indican casi siempre el camino que han debido llevar los acontecimientos”.⁸⁷

La determinación de los hombres por el suelo y los hombres o, mejor dicho, el grande hombre, como cifra de los acontecimientos: sabemos que es en *Facundo* donde Sarmiento ha empleado con mayor eficacia estos principios hermenéuticos. Es sabido también de dónde los ha extraído: de las lecciones del historicismo romántico, aprendidas, no sólo en la historiografía, sino en las novelas de su tiempo. En este caso, la biografía es también una forma apropiada, pero su función ya no es didáctico-moral, al menos ya no lo es en primer término. Vale sobre todo como medio de conocimiento histórico, como instrumento para descifrar enigmas, tal como *Facundo* resolvió los enigmas de la guerra civil y del rosismo.

En *Recuerdos*, Sarmiento elabora sus reminiscencias proyectando sobre ellas esa visión historicista, tanto en la composición de los *tableaux* como en la construcción de los personajes, cuyos atributos y flaquezas morales son ante todo signos de una época. Hará algo más, sin embargo, y aquí volvemos a reencontrarnos con la autobiografía: proyectará sobre sí, es decir, sobre su propia trayectoria, ese signo de representatividad, haciendo de su destino, no un destino

contingente, sino un destino histórico: “...pues que en mi vida tan destituida, tan contrariada, y, sin embargo, tan perseverante en la aspiración de un no sé qué elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur, agitándose en su nada, haciendo esfuerzos supremos por despegar las alas y lacerándose a cada tentativa contra los hierros de la jaula que la retiene encadenada”.⁸⁸ Su vida es el espejo de la vida de América del Sur, sus tribulaciones no son acontecimientos ordinarios, sino la expresión condensada de las tribulaciones de una comunidad cuyas tentativas por instituir un nuevo orden se reflejan en la perseverante aspiración de Sarmiento. Así, su propia biografía es portadora de un sentido histórico tal como lo era la biografía de Quiroga. Mientras las peripecias de éste revelaban el significado de la barbarie, los “trabajos” de aquélla ponen de manifiesto los esfuerzos de la civilización. Al escribir su segunda autobiografía, Sarmiento le da forma a esta “conciencia de sí”, conciencia a través de la cual vive su relación con la historia y con las fuerzas que, según su versión del progreso argentino, se disputan el predominio del país. Si, de acuerdo con Gusdorf, Michelet ha hecho de la *Historia de Francia* su autobiografía, podría decirse que Sarmiento hace de su autobiografía un fragmento significativo de la historia nacional.

Ahora, en la vida de un individuo representativo ningún incidente es trivial: puede ser una anticipación que el curso posterior habrá de confirmar o puede ser la manifestación sensible de una tendencia histórica. “¿Por qué rara combinación de circunstancias mi primer paso en la vida era levantar una escuela y trazar una población, los mismos conatos que revelan hoy mis escritos sobre *Educación popular y colonias!*”⁸⁹ Así remata Sarmiento su evocación de los trabajos de civilización que llevó a cabo a los quince años acompañando a su tío en un lejano rincón de la provincia de San Luis. Desde la perspectiva del presente, la de los libros y los proyectos actuales, aquella combinación de circunstancias pierde su aparente contingencia para revelar una intencionalidad profunda que halla en el presente su cumplimiento y su verdad. La astucia de la razón (historicista), ya se sabe, se vale de mil azares para llevar a cabo sus planes y la combinación de circunstancias contiene el futuro en germen. “Las pequeñeces de mi vida”, anuncia Sarmiento en la presentación de *Recuerdos*, pero en realidad sitúa estas pequeñeces en una escala que las convierte en portadoras de sentido histórico. Incluso una anécdota familiar puede redimensionarse mediante el ejercicio de su reconstrucción historicista. Véase, por ejemplo, cómo anticipa y proporciona la clave del debate doméstico que había librado la madre y las hermanas a consecuencia del afán innovador de estas últimas:

“Deténgome con placer en estos detalles, porque santos e higuera fueron personajes, más tarde, de un drama familiar en que lucharon porfiadamente las ideas coloniales con las nuevas”.⁹⁰ Sarmiento reconstruye la porfía familiar insertándola en una red de juicios y reflexiones acerca de los efectos traumáticos de las transformaciones históricas y acerca de la ceguera cruel del espíritu de reforma a cualquier precio, al precio incluso de los valores alojados en las cosas del pasado, como ocurrió con el ímpetu renovador que se abrió paso junto al movimiento de la independencia. La lente historicista amplifica el drama familiar transformándolo en vehículo de un drama histórico, punto de confrontación de dos épocas: la colonia y el espíritu español de un lado, el siglo XVIII, la voluntad de reforma, a veces despiadada y sin medida, del otro.

Esa lente historicista, que es un componente esencial de la “conciencia de sí”, no sólo redimensiona las pequeñeces de la vida individual o familiar, sino que las torna providenciales. Es tan orgánica la solidaridad entre el sentido de la historia patria y los incidentes de la trayectoria biográfica que Sarmiento la ve manifestarse antes de su nacimiento: “Extrañas emociones han debido agitar el alma de nuestros padres en 1810. La perspectiva crepuscular de una nueva época, la libertad, la independencia, el porvenir, palabras nuevas entonces, han debido estremecer dulcemente las fibras,

excitar la imaginación, hacer agolpar la sangre por minutos al corazón de nuestros padres... Yo he nacido en 1811, el noveno mes después del 25 de mayo".⁹¹

Autoconciencia historicista y providencialismo, afición por las vidas ejemplares, ya como forma didáctico-moral, ya como forma de conocimiento histórico, intención política deliberada, compulsión a vindicarse: es en el juego de esta determinación plural donde hay que colocar la operación autobiográfica de *Recuerdos*. La construcción del texto amalgama esas instancias sin disolverlas.

También el personaje resulta de la intersección de líneas dispares: es el protagonista de un relato de doble faz. Por un lado, la historia del descendiente de una vieja familia colonial; por el otro, los trabajos de la formación de un autodidacta. Heredero de un linaje y *selfmade man*, Sarmiento modula con esta doble determinación las historias que sobre el mismo hombre se entrelazan en *Recuerdos*. Y si el arma del autodidacta es, como veremos, una compleja máquina de aprender, la riqueza del descendiente toma la forma de una genealogía y de una herencia simbólica. En nuestro análisis de las dos figuras se invierte el orden de secuencia de *Recuerdos*.

4. EL AUTODIDACTA Y LA MÁQUINA DE APRENDER

“Hombres así, obligados a crear hasta sus instrumentos de trabajo, en lugares donde a veces la actividad económica estaba reducida al mínimo de la vida patriarcal...”

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

En Mi defensa la historia de la infancia es la narración de un aprendizaje. Sarmiento aprende a leer y en la práctica de la lectura descubre el origen de todas sus disposiciones intelectuales. No hay otro argentino del siglo XIX para quien el nexo entre lectura y cultura demuestre su necesidad de manera tan personal. Para Sarmiento, la capacidad de leer no es sólo instrumento sino principio y causa de la formación intelectual, según un modelo de aprendizaje solitario en el cual la lectura es siempre ‘instructiva’. A Sarmiento no se le enseñó esa lectura de gusto, lectura por el placer, propia de la literatura, y, a la necesidad de aprender de todos los libros, se unió, en su horizonte cultural, la condena que la colonia dispuso sobre los textos de imaginación. Utilitaria y moral, la lectura infantil y adolescente de Sarmiento le imprime una marca que perdurará con los años: esa desconfianza de la poesía

cuya lectura no agrega, de manera inmediatamente perceptible, conocimiento.

Sarmiento asegura “haber aprendido a leer muy bien”⁹² y es legítimo preguntarse cuál es el valor especial de esta disposición que se esgrime con tanta insistencia. Para quien a los treinta años, cuando escribe esto, ya es periodista en Chile e interlocutor o protegido de algunos políticos prominentes, el aprendizaje de la lectura debería, normalmente, recordarse sólo como episodio de infancia. Sin embargo, en *Mi defensa*, la afirmación tiene un significado contemporáneo al momento en que se la enuncia. La capacidad de “leer bien” no se da todavía por supuesta, incluso en un hombre que, como Sarmiento, ya ha logrado sus primeros triunfos intelectuales. Sarmiento explica que “lee bien”, captando íntegramente el sentido de los textos y que esa destreza adquirida ha despertado su “afición a instruir(se)”: a los cinco años, en una pobre ciudad de provincia, el niño Sarmiento había atravesado la barrera social que separaba a los iletrados de los letrados, provocando la admiración del vecindario.⁹³ Poder leer significaba entonces la condición de la independencia intelectual: rodeado de curas, alumno de algunos de ellos, Sarmiento, al adquirir la capacidad de “leer muy bien”, alcanza al mismo tiempo el acceso a la cultura sin la mediación de los letrados típicos de esa sociedad tradicional, los sacerdotes. Capacidad de lectura, adquisición de los

instrumentos culturales y emancipación intelectual están, en la experiencia personal de Sarmiento, fundidos. En las provincias de su infancia y adolescencia, la lectura es el medio para la adquisición de un patrimonio simbólico y de un conjunto de disposiciones que, con las heredadas del linaje familiar evocado en *Recuerdos*, le permitirán salvar la distancia que lo separa de la miseria de los Albarracines.⁹⁴ Sarmiento valora la lectura como la capacidad que lo colocó por encima de una sociedad iletrada, sin verse en la necesidad de recurrir a la carrera sacerdotal. De esta forma, en su experiencia, “leer bien” (disposición que su madre tuvo, no cuenta, pero que había perdido a los setenta años; su padre tampoco era un hombre de ‘muchas letras’) es ya separarse del mundo del trabajo manual e ingresar en la sociedad de los espíritus cultivados. Incluso, en su recuerdo, la voz del padre expresa la misma convicción: insistía en que su hijo leyera, afirmando al mismo tiempo su decisión de que no ejerciera ningún oficio manual.

“Leer muy bien” origina, en su experiencia, la afición a instruirse, trazándose de este modo el camino del autodidacta. Sarmiento cuenta en *Recuerdos* dos tipos de relación cultural, uniendo al aprendizaje de la lectura una genealogía letrada que es parte importante de su *familia construida*. Autodidacta, aparece empeñado al mismo tiempo en poblar sus años de infancia y adolescencia con figuras de

maestros, muchos de ellos sacerdotes: el obispo Quiroga Sarmiento empezó a enseñarle a leer a los cuatro años, y el presbítero José de Oro le impartió durante varios años lecciones que podrían llamarse de vida, más un conjunto de reglas morales prácticas que conocimientos propios de una instrucción sistemática. Estos maestros y los que alentaron el clima democrático de la Escuela de la Patria, fundada por la revolución de San Juan, no superaban en su enseñanza un nivel, el de las primeras letras, el de los dispersos conocimientos elementales. Es por eso que, para siempre, Sarmiento quedó marcado por la convicción de ser un autodidacta.

En efecto, toda la historia de su aprendizaje es al mismo tiempo la historia de las dificultades materiales y sociales de su educación: “la fatalidad, escribía, intervenía para cerrarme el paso”.⁹⁵ El azar y la política bárbara son las dos figuras de la fatalidad y es, justamente, contra ambas que Sarmiento adquirió su cultura, para transformarla luego en arma contra la barbarie y la arbitrariedad. Dos veces está a punto de ser enviado a Buenos Aires, al Colegio de Ciencias Morales: en la primera, el sorteo de las becas le resulta adverso; en la segunda, va a partir de San Juan “en el momento en que las lanzas de Facundo Quiroga venían en bosque polvoroso agitando sus siniestras banderolas por las calles”.⁹⁶ Según la narración de *Recuerdos* el fracaso de su viaje a Buenos Aires y la llegada de Facundo están

implicados por una casualidad tan fuerte, tan obvia, que Sarmiento no cree ni siquiera necesario explicarla. Esta es la primera de la serie significativa en que los hechos de su vida se cruzan —como premoniciones o símbolos— con los de la historia provincial. Pero este cruce ya había sido anticipado en el mismo capítulo de *Recuerdos* de manera tal que las lanzas de Facundo sean también la culminación, no menos dramática por previsible, de otras fatalidades históricas: en 1821, una revuelta provincial impide su ingreso en el colegio de Loreto en Córdoba (“me dejó sin maestro de latín”); en 1825, abandona unos vagos estudios de agrimensura para seguir a San Luis a José de Oro, quien se había exilado allí después de derrotado el partido contrario al gobernador liberal del Carril en San Juan. La historia de las guerras civiles proporcionó a los *Recuerdos* de Sarmiento los obstáculos que la fatalidad o la barbarie pusieron en el camino de su educación. El texto tematiza esos obstáculos, transformándolos en símbolos y anticipaciones, pero sólo oblicuamente nos habla de otro obstáculo, arraigado en la constitución misma de la sociedad provincial: el peso tradicionalista que representaba el predominio de la religión y del clero en la vida intelectual de San Juan. Al mismo tiempo que Sarmiento hace el elogio de los sacerdotes que fueron sus primeros maestros, el texto de *Recuerdos* silencia la serie de peligros que el

adolescente autodidacta enfrentó hasta llegar a sus primeros modelos laicos: Cicerón y Franklin. Sólo en un tramo, la narración muestra, alusivamente, la profundidad del riesgo corrido. Es cuando se relata la experiencia con el cura Castro Barros. En el retrato del fanático religioso y político, que Sarmiento escribe tomando como patrón la figura del endemoniado y el exorcista al mismo tiempo, se muestra resumidos en un hombre los rasgos de una situación: frente a la religiosidad filantrópica y liberal de los Oro, el fanatismo de la Inquisición y la colonia, a cuyo clima cultural pertenece también el rosismo. Pero a los dieciséis años, estas oposiciones que se van a organizar previsiblemente en el texto de *Recuerdos*, no figuran con tanta claridad en la perspectiva del adolescente que se confiesa con Castro Barros: “para consultarme de mis dudas, para acercarme más y más a aquella fuente de luz, que con mi razón de dieciséis años hallé vacía, oscura, ignorante y engañosa”.⁹⁷ El oxímoron organiza la construcción de la frase, con su clásico procedimiento de condensación (fuente de luz oscura, fuente –por desplazamiento: manantial– vacío) Pero no sólo formalmente este oxímoron exhibe una oposición y tampoco esta oposición es sólo semántica. La presencia de la figura descubre y sintetiza la contradicción que atravesaba la religiosidad, contradicción ideológica (curas liberales y

curas fanáticos) y política (los debates sobre la regulación de las relaciones entre Iglesia y Estado provincial son importantes en la historia de Oro que narra *Recuerdos*) Respecto de este campo dominado por la religión, la intervención de la Iglesia en lo político y la presencia mayoritaria de sacerdotes en el mundo intelectual de la provincia, debe construir el adolescente Sarmiento su nueva cultura. Este es el otro obstáculo de la fatalidad social que obstruye el camino del autodidacta, aunque, como en el oxímoron, la obstrucción haya sido el primer momento de su educación: la religión le proporcionó las primeras letras.⁹⁸

Hay en *Recuerdos* una ambivalencia básica frente a la carrera del autodidacta. Por un lado se exalta el titanismo romántico de su empresa y se valorizan las dificultades vencidas en el trayecto, centrado sobre la actividad frenética de la lectura, para llegar a la cultura con la mediación casi exclusiva de los libros. Pero, por el otro, se experimenta una tensión competitiva constante respecto de la cultura académica. La existencia del espacio académico con su jerarquía y su sistema de promoción se convierte, para el autodidacta, en la prueba visible de su diferencia, que no puede vivir sino como mortificación. A Sarmiento le faltan todos los títulos que se adquieren según los procedimientos formales: no tiene herencia material ni apellido, no ha

hecho carrera militar ni pertenece al clero como sus parientes más ilustres, no es, ni siquiera, doctor. Estas carencias irritan la narración de *Recuerdos* con una suerte de comparación permanente entre el autodidacta y los doctores. El texto tiene un tono de desmesurada indignación cuando recuerda algunos de los lemas con que se lo atacó en Chile. Estos ataques son para Sarmiento siempre mortales porque le parecen que ponen en peligro toda su carrera, su identidad y su nombre, incluso en el caso del que se transcribe y que el relato presenta como una broma de colegio: “No a principio de mi carrera de escritor, sino más tarde, levantóse en Santiago un sentimiento de desdén por mi inferioridad, de que hasta los muchachos de los colegios participaron. Yo preguntaría hoy, si fuera necesario, a todos esos jóvenes del *Seminario*, si habían hecho realmente estudios más serios, que yo. ¿También a mí querían embaucarme con sus seis años del Instituto Nacional? ¿Pues qué! ¿No sé yo, hoy examinador universitario, lo que en los colegios se enseña?”⁹⁹

En efecto, Sarmiento ha pasado de examinado a examinador, pero las heridas de la titánica acumulación del saber permanecerán abiertas de por vida. América del Sur no era como esos Estados Unidos que ya conocía, donde podía cambiarse el equipo de minero por el frac y ascender de minero a legislador. Por eso perseguirá siempre un doctorado, un

grado militar que merecería por su ciencia en la materia, un reconocimiento académico. Es, como lo repetirá, convirtiéndolo en unos de sus temas autobiográficos, un hijo de sus obras. A Europa, según el relato de *Viajes*, llevó dos presentaciones, la del gobierno chileno de quien era enviado y el *Facundo*. Creía que la segunda era la más valiosa y con ella forzó la circunspección de los políticos franceses y montó guardia frente a la puerta de la *Revue de deux Mondes*. Pero si el texto de *Recuerdos*, por un lado, afirma “a mi progenie me sucedo yo” y esta fórmula preside el relato de la carrera del joven pobre, se hace cargo también de la contradicción que el autodidacta padece frente a las jerarquías tradicionales. Esta contradicción se pone en el camino de Sarmiento en muchos momentos de su vida y la irritación con que contesta a los muchachos chilenos del Seminario, parece también anticipar el juicio despectivo de Alberdi en las *Cartas quillotanas*: Sarmiento es un periodista que no ha escrito un solo “libro dogmático”, es decir, es un hombre incapaz, por su formación, de construir sistemas.

Pero, junto a la obsesión de la desventaja del autodidacta, Sarmiento conoce las gratificaciones que proporciona el saber. Su elevación social está conectada con la cultura adquirida. E, incluso, su identidad social, en Chile, está definida por sus instrumentos culturales. En el texto de *Recuerdos*, la formación solitaria es propuesta también como

modelo: triunfar sobre las dificultades de una educación sistemática, hasta llegar a convencerse de que incluso es mejor y más independiente que la formación académica, se une para siempre con una forma de transmisión del saber que el texto exalta. Son los catecismos, las preguntas y respuestas, los ejemplos, las normas fáciles. La forma catecismo, que su tío Oro utiliza en los diálogos con el niño Sarmiento, aparece como la solución del aprendizaje solitario. En el catecismo se reproduce fantasmagóricamente el diálogo entre maestro y discípulo, las preguntas se anticipan a las dudas que las respuestas previsiblemente aclararán. El joven protagonista de *Recuerdos* los había presentido: “¡Los he hallado!, podía exclamar como Arquímedes, porque yo los había previsto, inventado, buscado aquellos catecismos...”¹⁰⁰ y su experiencia con los catecismos de Ackermann sobre historia influye en el modelo de transmisión del saber que el texto va proponiendo. Cuando recuerda el tipo de religiosidad de su madre, inculcada por el dieciochesco cura Castro, aparece el motivo pedagógico de las normas fáciles y sencillas, que puedan ser repetidas y cumplidas; antes había contado su experiencia con el cura Oro, cuyas respuestas a las preguntas del ciudadano (el niño Sarmiento) se anotan y se conservan en un cuaderno; más tarde, el giro decisivo que fue la lectura de un libro fácil y ejemplar, la autobiografía de Franklin; en el capítulo final de *Recuerdos*, cuando llega el momento de resumir la obra

realizada hasta entonces, la preocupación por la simplificación de los métodos de aprendizaje, las instrucciones a los maestros y, en especial, su propuesta de modificación ortográfica, demuestran haber recibido tanta atención como la redacción, traducción o edición de vidas ejemplares, esa especie de hagiografía laica que domina la figura de Franklin. Y los impulsos democratizantes del adulto Sarmiento se alimentan de la experiencia del adolescente de *Recuerdos*, al hacer de la simplificación de la escritura y de las formas de exposición del conocimiento, vehículos de su difusión popular.

5. NACE UN ESCRITOR

“Fuera del mundo literario, no existe ni una sola persona que conozca la horrible odisea que hay que sufrir para lograr una cierta fama”.

BALZAC, *Las ilusiones perdidas*

El capítulo de *Recuerdos* titulado “Chile” es el de la lucha por el reconocimiento narrada a través de dos motivos: la iniciación y la difamación. En ambos se decide el destino del protagonista, que vive el episodio de iniciación como el punto donde la vida cambia de curso, punto en que la vocación se expresa, es legitimada públicamente, si se triunfa, y que señala, al mismo tiempo, el ingreso a otro mundo (el de los adultos, el de los consagrados, el de los ricos, el de los amantes, etc.) Tema romántico si los hay, el de la iniciación (y el de la derrota de la infamia) no sólo se repite en *Recuerdos*, sino que aparece cargado de un contenido simbólico denso.

La iniciación literaria en Chile, no por azar, aparece vinculada directamente al episodio de cruce de la cordillera e inscripción de la famosa divisa sobre las ideas, con que se abre la primera edición de *Facundo*¹⁰¹ El texto establece

claramente, por contigüidad y continuidad del relato, el vínculo entre “On ne tue point les idées”, escrito por Sarmiento bajo las armas de la patria, y el artículo que publica a los tres meses en la prensa chilena. Ambos textos, la inscripción y el artículo, son anónimos. Mejor dicho, están incluidos en un sistema de atribuciones que, en vez de encaminar hacia sus verdaderos autores, despista a quien quiera reconocerlos. La frase inscrita al cruzar la cordillera, cuya procedencia Sarmiento se cuida bien de descubrir, no anunciándola ni como propia ni como ajena, fue diversamente atribuida a Volney, Fortoul, Diderot y Didier. El artículo con que se inicia en la prensa chilena aparece firmado por “Un teniente de artillería en Chacabuco”. El seudónimo o el anonimato les otorga un carácter cifrado a esos textos. Hay una traducción de “On ne tue point les idées” que Sarmiento proporciona en *Facundo* y que seguramente conserva su vigencia para el momento en que escribe *Recuerdos*: “¿Qué significa esto?... Significaba simplemente, que venía a Chile, donde la libertad brillaba aún, y que me proponía hacer proyectar los rayos de luces de su prensa hasta el otro lado de los Andes”.¹⁰² Pero el significado de la divisa en francés debe buscarse también en su doble enlace con *Recuerdos de provincia*: en su mención explícita al comenzar el capítulo sobre Chile, y en el episodio que lo precede cronológicamente, que falta en *Facundo* y está en *Recuerdos*. La noche

anterior al cruce de los Andes, Sarmiento está a punto de ser muerto en uno de esos confusos episodios de las guerras civiles argentinas. Se salva, simplemente, por un ardid de inteligencia, demostrando en su éxito, la astucia de la `civilización' frente a la violencia ciega de la soldadesca `bárbara'. Las "ideas" son las que, encarnadas en Sarmiento, cruzan al día siguiente la cordillera hacia su segundo exilio. Así, el lema francés tiene a la vez un significado universal y una traducción concreta en la figura del futuro escritor. Del mismo modo, también es cifrado el mensaje de su primer artículo periodístico en Chile sobre la batalla de Chacabuco. No sólo lo firma indicando su participación en ella, sino que el texto del artículo desarrolla, en paralelo con el exilio de Sarmiento, la dispersión y oscuridad que rodea a los héroes de la independencia. Sarmiento mismo aclara que "hablaba en nombre de los antiguos patriotas" y es por esa flexión de su texto que se permite el seudónimo con que lo firma.

Pero el seudónimo funciona también como un sello de legitimidad para el primer artículo del escritor desconocido. No porque los jefes militares argentinos de la independencia se vieran rodeados en ese momento de un especial prestigio (más bien, de un olvido del cual no faltan viejas razones políticas y contra el que el artículo de Sarmiento se propone combatir), sino por lo que representa la firma para la autoridad de los textos.¹⁰³ Un hombre autorizado podía, con beneficio

para todos, apropiarse de textos ajenos y al ponerles su nombre legitimar su circulación. En el plano simbólico, al embozarse como “Teniente” del arma más moderna, el arma revolucionaria y napoleónica, en una batalla gloriosa, Sarmiento crea, imaginariamente, una autoridad que su nombre no podía darle al comentario sobre Chacabuco y la diáspora de los viejos mariscales de la independencia. Pero al mismo tiempo que da autoridad a su artículo del *Mercurio*, llama la atención sobre quien es todavía un escritor a quien nadie conoce.

Cuando comienza el relato del episodio de iniciación propiamente dicho, el primer motivo que aparece es el de la soledad social del autodidacta (que, desde la perspectiva del narrador, recarga con su exceso la soledad moral del exilado) Nadie, se afirma, puede comprender las angustias que atravesó Sarmiento, el día de la publicación del artículo. Hay un modelo del éxito, del surgimiento de un nuevo autor que Sarmiento toma en préstamo de la novela y el teatro románticos: en primer lugar, el que triunfa es un extraño al medio (joven de provincias que llega a París, el Lucien de *Las ilusiones perdidas*) y frente a su público posible, público de consagrados (Bello, Olañeta, nombra Sarmiento) se percibe aún rústico e ignorante; en segundo lugar, el triunfo o el fracaso son acontecimientos súbitos, que transportan a su protagonista desde la oscuridad a la fama, y todo se juega en un artículo,

en el aplauso final después de que baja el telón. Es tan explícito el modelo con el que Sarmiento narra su primer triunfo que, sobre el fin del episodio, se mencionan sus fuentes literarias en una comparación que no oculta nada: “El éxito fue completo y mi dicha inefable, igual sólo a la de aquellos escritores franceses que, desde la desmantelada guardilla del quinto piso, arrojan un libro a la calle y recogen en cambio un nombre en el mundo literario y una fortuna”.¹⁰⁴ Con estos instrumentos extraídos de la literatura y de la mitología de la vida literaria parisina, Sarmiento piensa su primera intervención en Chile que, por ello, se carga doblemente de dramatismo: es la iniciación de un autodidacta.

En la segunda parte del episodio, y por un movimiento de la narración que es típico de Sarmiento, lo que parecía un riesgo —el escritor autodidacta oscilando entre la fortuna y el fracaso— se desvanece: en las tertulias sólo se habla del artículo y Sarmiento asiste y participa en la discusión de sus méritos sin que sus interlocutores descubran que es él el autor que están consagrando. El triunfo del autodidacta no se limita a que simplemente se descubra quién es el autor, un joven argentino que ha demostrado saber escribir, sino en confundir a quienes luego serán sus adversarios en innumerables polémicas. Les hace creer que, por la castidad de su lengua, el artículo no podía haber sido escrito por un

argentino (“era irreprochable en estilo, castizo en el lenguaje, brillante de imágenes”). El recién llegado, el desconocido, el oscuro, no sólo triunfa, sino que, además, engaña a quienes lo consagran. En este episodio de iniciación el autodidacta ha demostrado que sabe más que sus jueces.

6. LA CADENA DE LOS LIBROS

Para el autodidacta el único medio de producción de conocimientos es la cadena de los libros. Esta cadena excluye al maestro y enlaza texto con texto, obras que se remiten unas a las otras. En la máquina de aprender que ha ideado Sarmiento la cadena de los libros es una pieza fundamental en la transmisión de las ideas.

En *Recuerdos* predomina una concepción libresca del conocimiento. En especial, del saber sobre materias ‘elevadas’, ya que es posible leer también la defensa de las lecciones prácticas que él recibió de Oro y su madre del cura Castro. Pero en las materias ‘elevadas’, la ausencia de instituciones formales de enseñanza convierte a la cadena de los libros en la pieza fundamental de la máquina del conocimiento. Esta experiencia, exitosa para Sarmiento, se repite con motivo autobiográfico desde *Mi defensa a Recuerdos de provincia*. La cadena de los libros, tal como aparece en *Mi defensa*, es la cadena de las remisiones: “Mis lecturas continuaban, y como unos libros me hacían conocer la existencia de otros, yo buscaba en San Juan todos los que llegaba a conocer por sus nombres”.¹⁰⁵ La situación no carece de cierto dramatismo intelectual, si se piensa que lo que debía conseguirse, en primer

lugar y como condición, era la noticia sobre la existencia de un autor y después encarar la empresa de la adquisición del libro. La formación de la cadena (con libros que, como se vio, Sarmiento a veces presente antes de tener la certeza de que existen) ilustra sobre el medio social de su aprendizaje y explica también el valor simbólico que lo escrito adquiere para Sarmiento desde entonces.

Toda enseñanza y cualquier adquisición cultural se le aparece metaforizada como libro. Los ejemplos de esta condensación de lo oral y lo escrito/impreso son reiterados: cuando el personaje de *Recuerdos* es consultado sobre su opinión, literalmente le salen “las páginas de un libro de los labios”.¹⁰⁶ en Copiapó, cuando expone sus ideas acerca de la colonización del sur ante sus amigos, afirma que edita un libro oralmente; incluso la enseñanza oral, con el presbítero Oro, se somete a este sistema figurativo: “Las reminiscencias de aquella lluvia oral que caía todos los días sobre mi alma, se presentaban como láminas de un libro cuyo significado comprendemos por la actitud de las figuras. Pueblos, historia, geografía, religión, moral, política, todo ello estaba ya anotado como en un índice”.¹⁰⁷

Sarmiento narra una situación de aprendizaje representándola como ‘libros sin maestros’. Aparte de su pasaje por la Escuela de la Patria, su único maestro fue el presbítero Oro, en la campaña de San Luis: y allí la situación fue inversa,

un maestro casi sin libros, hasta el punto de que se escribía un libro, bajo la forma de catecismo, compuesto por las intervenciones de maestro y alumno. Separado de Oro e interpuesta la fatalidad en su educación sistemática, el personaje de *Recuerdos* hipotetiza la existencia de libros (“pero debe haber libros, me decía yo”)¹⁰⁸ aunque el movimiento más significativo del relato es cuando concluye que el acto solitario de la lectura puede suplir a la relación social del aprendizaje (“entendiendo bien lo que se lee, puede uno aprenderlas/ todas las materias sistemáticas/ sin necesidad de maestros”).¹⁰⁹ Sarmiento compensa así con el gesto típicamente voluntarista del autodidacta, las privaciones a que lo somete su historia.

La cadena de los libros tiene la arbitrariedad de los catálogos y de los estantes de las bibliotecas. Su desorden moldea el desorden de la cultura del autodidacta, regido sólo por el azar de las remisiones o el azar del alfabeto. Sarmiento va a padecer para siempre los efectos de ese desorden, a la vez que, en un gesto característico, podrá llegar a presentarlo como una ventaja.

Por lo demás, a la cadena construida en su adolescencia con los libros que la cultura colonial y posrevolucionaria había depositado en las bibliotecas de San Juan, le faltaban algunos eslabones que iban a ser decisivos en la formación de Sarmiento. Recién en 1838, a los veintisiete años, cuando Quiroga Rosas regresa a la provincia con su “biblioteca de autores

modernos”, Sarmiento escucha por primera vez algunos de los nombres claves de su maduración intelectual: Villemain, Guizot, Tocqueville, Leroux, la *Revue Encyclopédique*. En el sistema figurativo de *Recuerdos*, estos nombres pasan a representar una `formación universitaria` y, concluida su lectura, Sarmiento describe el programa de su actividad futura. Del intelecto concebido como reflejo simple de los primeros años de lecturas, después del intermedio representado por la biblioteca típica de la generación del 37, se pasa a la aplicación de los conocimientos a la vida. Esta actividad, significativamente, vuelve a ser concebida, de manera libresca, como traducción y adaptación: “Traduciendo el espíritu europeo al espíritu americano, con los cambios que el diverso teatro requería”¹¹⁰ Traducción en sentido figurado, pero también en sentido propio: entre sus obras Sarmiento menciona especialmente, sobre el final de *Recuerdos*, los libros que ha traducido o ha encargado traducir. Porque es precisamente esa otra máquina, junto con la cadena de los libros, la máquina de traducir, la que produce el aprendizaje cuyo modelo se describe en *Recuerdos*.¹¹¹

7. EL POLIGLOTISMO RIOPLATENSE

“Nula, pues, la ciencia y la literatura españolas, debemos nosotros divorciarnos completamente de ellas, y emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres. Quedamos aún ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma; pero éste debe aflojarse de día en día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de Europa, Para esto es necesario que nos familiaricemos con los idiomas extranjeros, y hagamos constante estudio de aclimatación al nuestro cuanto en aquéllos se produzca de bueno, inteligente y bello”.

JUAN MARÍA GUTIÉRREZ.

Discurso inaugural del Salón Literario

Sarmiento defiende, no sólo la legitimidad, sino también la necesidad del poliglotismo. Y vinculado con esto, el derecho a contaminar el español americano. Los años del rosismo fueron, en el nivel ideológico, religioso, cultural, fuertemente xenófobos; xenofobia y xenofilia marcaron los

extremos de una oposición que se repetía en la política. Si Rosas había empleado a un sabio italiano para que escribiera en español sus gacetas, Sarmiento y los románticos del 37, escriben sus textos tratando de aproximar el español a las lenguas europeas, fundamentalmente al francés.

En *Recuerdos*, se compara el clima cultural del rosismo al de la colonia y la perspectiva frente a lo extranjero es el eje de la comparación. Del mismo modo, y desde el punto de vista de los caudillos, Sarmiento es apostrofado como hereje y judío, palabra que dentro del sistema de insultos políticos del período funcionan unan como equivalentes infamantes de ‘extranjero’. Hay una línea que, en la cultura argentina vincula de diversos modos la pureza lingüística y la pureza ‘racial’¹¹² y las variantes de esa vinculación definen las diversas colocaciones frente a los libros y las lenguas extranjeras. La generación del 37, y en esto Sarmiento adopta la misma perspectiva, reclamó por primera vez en la cultura argentina el derecho que los intelectuales tienen de contaminar el español recibido de España, de convertirlo en rioplatense, transitando para esta conversión por el desvío de las lenguas europeas. Desviarse de la norma española fue prácticamente el programa enunciado en los discursos que inaugura el Salón Literario, proyectando los efectos del desvío sobre la política, la ideología y la cultura.

La contaminación lingüística (esencialmente el galicismo) no se considera como un ‘efecto perverso’ del

poliglotismo, sino que se la practica como una manifestación estilística necesaria, incluso estéticamente bella. Si el poliglotismo funciona como condición que permite asimilar la cultura de la modernidad europea, la contaminación lingüística es el signo de la ‘profundidad’ de la asimilación: mayor profundidad cuanto más se afecte la norma española; mayor ‘naturalidad’ en la relación cultural cuando sea la escritura la que se modifica buscando a la lengua extranjera como espejo. La consigna de Gutiérrez, hay que galicar el castellano para galicar las ideas, es el programa del poliglotismo romántico: realizar un bilingüismo radicado fundamentalmente en las operaciones de la lectura.

“Para los pueblos del habla castellana, se lee en *Recuerdos*, aprender un idioma es sólo aprender a leer, y debiera, uno por lo menos enseñarse en las escuelas primarias”¹¹³ Asimilada la lectura a la lectura de libros extranjeros, la historia de la adquisición del saber vuelve a ser, para Sarmiento, la aventura del aprendizaje garantizado nuevamente por una máquina: “una sencilla máquina de aprender idiomas, que he aplicado con suceso a los pocos que conozco”¹¹⁴ El modelo vuelve a ser el del aprendizaje libresco, sin maestros, el autodidacta encerrado en una pieza con una gramática, un diccionario y un texto. Por eso a Sarmiento para aprender a leer le basta poner en funcionamiento un léxico y una sintaxis. Reconoce varias veces en *Recuerdos* que la pronunciación le es

inaccesible: cuando aprende sólo se maneja abstractamente con la constitución formal de la lengua; cuando consigue un maestro, éste lo defrauda, como el ex soldado de Napoleón al que recurre en San Juan, quien al ignorar las relaciones formales no puede alimentar la máquina que ya ha montado Sarmiento.

La función de este poliglotismo escrito la describe Sarmiento en *Recuerdos*: una máquina de leer, el dominio de una técnica que no tiene su valor en sí misma sino por los textos cuya posibilidad de conocimientos abre. Sarmiento no puede hablar inglés, y no lo logró nunca, maneja el francés con una dificultad que suponemos grave; sin embargo, relata su aprendizaje como si éste hubiera alcanzado todos sus objetivos. Y así había sido en realidad: al ser únicamente un signo de la cultura escrita, un instrumento de la lectura, el idioma extranjero imponía un uso eminentemente práctico y distinguía a su poseedor de aquellos que no podían leer, dado que, para citar a Sarmiento, no había nada en español que mereciera ser leído.¹¹⁵

Una hipérbole del texto de *Recuerdos* delata el carácter completamente instrumental de la relación establecida con la lengua extranjera: Sarmiento cuenta que después de un mes y medio de lecciones de inglés, leyó “a volumen por día los sesenta de la colección completa de novelas de Walter Scott”¹¹⁶ Para esta lectura devoradora, la lengua debía ser, sin duda,

transparente, sólo un sistema de equivalencias lexicales que puesto en funcionamiento permitía aferrar, con un impulso de lectura, los contenidos del texto, su `esencia', aquello que, siendo rápidamente traducible y agotado por la traducción, permite alimentar la máquina del conocimiento con la urgencia que la situación social y cultural del autodidacta exige. La destreza con esta misma "máquina sencilla" es la que Sarmiento trasmite a sus jóvenes amigos, cuando les enseña, no el francés, sino la forma en que se puede aprender una lengua.

Superar la barrera del español, y no dominar un idioma extranjero como signo de distinción opera como consigna del programa del poliglotismo romántico. Sarmiento, siempre excesivo, llega a superar en sus *Viajes* incluso a esta consigna: su tosudez aplicada a ser traducido al francés, para que también los europeos civilizados lean el *Facundo*. En cualquiera de las dos formas de superar la barrera del español lo que Sarmiento conserva es el nexo entre lengua y conocimiento, oponiendo el casticismo que privilegia las convenciones gramaticales, el galicismo que es producto de los contenidos.

8. LA CARRERA DEL TALENTO

“Tuve el orgullo de creer que con un alma que siente, una mente que piensa y un corazón que late... se podía alcanzar todo lo que permitiera reclamar una posición como hombre en la sociedad y una jerarquía en el mundo. ¡Qué vanidad!”

DUMAS, *Anthony*

Sarmiento está convencido de que un libro puede hacer la fortuna de un hombre. Este, que es un sentimiento de época, adjudica al talento la responsabilidad del fracaso o del éxito de una sociedad meritocrática. En el conjunto de sentimientos sociales se abre paso la certeza de que es posible hacer carrera contradiciendo el origen: por eso la ambición puede transformarse de vicio privado en virtud pública. Es posible proclamar la ambición, como lo hace Sarmiento, sin que la sociedad se alarme y la crítica, más que al ambicioso, se dirige siempre hacia el arribista. Ambición y arribismo están separados por una línea sutil que, a juicio de los contemporáneos de Sarmiento, él cruzó demasiadas veces.

Pero, se sabe, la carrera del mérito necesita de esos impulsos y admite algunas transgresiones: se apoya sobre el talento (en contraposición al origen), sobre lo adquirido (en oposición a lo simplemente heredado), sobre las peculiaridades personales (en oposición a la ideología que hacía de la 'originalidad' un defecto); crea el espacio para el despliegue, no sólo de la vocación, sino también de la extravagancia, que exagera lo que la vocación simplemente elige; supone la tensión de la voluntad que se pone a prueba en la competencia; convierte a la humillación en la peor ofensa. En la carrera del talento se compara, se elige, se desecha, se aprecia según su valor o se subestima. Al no estar nada garantizado por el origen (aunque el origen puede ser una palanca poderosa o un escollo) la tensión de los aspirantes, que saben que su fortuna depende de su actividad, es dramática: los fracasados se suicidan, los quebrados son repudiados por sus amigos y sus hijos. Ambición, fracaso y muerte se unen como argumento social de la carrera y esta estructura de sentimiento emerge por primera vez para la literatura argentina en un episodio de *Recuerdos*: "Un día la exasperación tocó en el delirio; estaba frenético, demente, y concebí la idea sublime de desacierto de castigar a Chile entero, de declararlo ingrato, vil, infame. Escribí no sé qué diatriba; púsele mi nombre al pie, y llevéla a la imprenta de El *Progreso*, poniéndola directamente en manos de los compositores,

hecho lo cual me retiré a casa en silencio, cargué las pistolas y aguardé que estallase la mina que debía volarme a mí mismo".¹¹⁷ El relato es ambiguo, su personaje está dispuesto a matarse o a morir matando como venganza contra una sociedad que le echa en cara, según cree, su condición de extranjero. Sarmiento, que soporta mal cualquier ataque, sufre cuando en la prensa se señala su origen, en desmedro de lo logrado por sus méritos. Como el personaje de Dumas, el nacimiento (oscuro o desconocido o extranjero) convierte en vanidad los esfuerzos invertidos en ganar un lugar en el mundo. Esta desesperación romántica ante el fracaso propio, sentimiento de naturaleza social más que psicológica, proviene de la idea de que el futuro de un hombre se juega siempre en una carta. Los episodios de iniciación y las anécdotas de reconocimiento son decisivos precisamente por esto. La desesperación ante el fracaso, el gesto de cargar dos pistolas y esperar la muerte, es el sentimiento gemelo y a la vez opuesto a la exaltación que domina a Sarmiento ante su primer triunfo literario.

Un libro puede hacer la fortuna de un hombre. Entre los caminos abiertos a la carrera del talento está la literatura. Pero ¿cómo construir una sociedad donde el respeto por el talento otorgue al hombre de mérito «un rango, un nombre y una jerarquía en el mundo que no hubiera podido adquirir de otro modo»?¹¹⁸ Sarmiento escribió en *Recuerdos* que

en América las grandes personalidades no sólo deben construir su destino, sino también el escenario digno de sus actos. Por eso el camino de la literatura debe ser también el camino de la política, y el periodismo la síntesis de las dos vocaciones. Esta relación real, que está vinculada con la función de los letrados en el nacimiento de los Estados hispanoamericanos, aparece interrumpida por la llegada de los caudillos. Existe en el texto de *Recuerdos* una tensión entre el camino de las letras y el de las acciones militares que no se resuelve. Sin embargo, son intelectuales los modelos de la serie de retratos con los que Sarmiento construye su herencia y se propone como espejo de su propia función: el deán Funes, los Oro. Si en Europa, según la percepción de Sarmiento, los políticos son siempre letrados y no existe un abismo que separe a Victor Hugo o Lamartine de Thiers, en América, el intelectual ve obstruido su camino. Y ante él, la barbarie militar y campesina trama intrigas, violencias, dificultades de toda índole.

Si, considerada desde el modelo que propone Europa, la carrera del intelectual no debe estar regida por la casualidad sino por el mérito, si la barbarie desquicia este *cursum honorum*, la milicia es su competidora. Esta era también una vía de ascenso para los jóvenes sin fortuna y el niño Sarmiento había soñado con los galones: «Criábame mi madre en la persuasión de que iba a ser clérigo y cura de San Juan, a imitación de mi tío, y a mi padre le veía casacas, galones, sable y

demás zarandajas». ¹¹⁹ Pero seguir esta carrera hubiera significado alistarse, no en los ejércitos que simbolizaba su padre, los de la independencia, sino en las milicias de los caudillos que, reclutando sus miembros en las «clases abyectas de la sociedad», hacían posible el ascenso de jóvenes oscuros. Sarmiento no eligió este camino porque quería elevarse «sin pecar contra la moral y sin atentar contra la libertad y la civilización». ¹²⁰

Es significativo que en la genealogía de *Recuerdos* Sarmiento no incluya militares entre sus antepasados, ni triunfos militares entre los episodios de la historia que escribe. Sin embargo, la emergencia de lo militar en el texto no es unívoca. Por un lado, está la parodia de la guerra en el episodio de las batallas infantiles, a pedradas, en los arrabales de San Juan; por el otro, el relato minucioso de escaramuzas mínimas de la «Campaña de Jáchal» contra Facundo, cuando Sarmiento no tiene aún veinte años. El movimiento típico de esta narración puede resumirse en la frase con que Sarmiento sintetiza su primer contacto físico con las guerras civiles: no obstante que «nada hice de provecho, porque mi comisión era la de simple ayudante, sin soldados a su mando, era o hubiera sido un héroe, pronto siempre a sacrificarse, a morir donde hubiera sido útil, para obtener el más mínimo resultado». ¹²¹ Empeñado, como en el episodio infantil, en demostrar su valor, Sarmiento se detiene en el relato de escaramuzas irriso-

rias e invoca el testimonio de jefes militares que difícilmente puedan recordarlo como soldado. Hay como un esfuerzo desmesurado para demostrar que también en este aspecto de las luchas civiles argentinas su figura estaba presente y parecía premonitoriamente significativa. Este esfuerzo le da un tono también paródico a la narración de los combates `serios', como el del encuentro del 29 de septiembre de 1829. En el cierre de esta incursión por la milicia, Laprida, «el ilustre Laprida, el presidente del congreso de Tucumán», es asesinado en una escaramuza final, por haber permanecido más tiempo del necesario sobre el campo de batalla exhortando a Sarmiento a que lo abandonara.

Incluso en la batalla infantil a pedradas, Sarmiento no puede evitar el pasaje de la parodia de los combates de la historia antigua (Leónidas, las Termópilas, héroes invocados a la manera de las traducciones de Homero) a la comparación seria de su combate a través de la zanja con el del general Acha en las acequias de Angaco. Y tampoco la ironía paródica agota el sentido de las referencias a las cualidades del jefe de la pandilla, el propio Sarmiento. «Hubiera sido un héroe», y aunque no haya sido la carrera militar la elegida para imponer el reconocimiento de sus méritos, está convencido de que la figura del candidato que le propone a los notables argentinos no aparecería acabada sin la referencia al coraje físico del militar.

Acumulación de méritos, pruebas superadas en todos los campos de actividad, hitos de una carrera de honores. El texto de *Recuerdos* se caracteriza por la inclusión de una serie de episodios cuyo tema es el reconocimiento del mérito, el pasaje de la oscuridad a la luz, el triunfo por la propia actividad, la elevación por encima y pese al origen y a la pobreza. Estos episodios tienen la forma de una pequeña novela y nexos evidentes los unen con el sistema de convenciones literarias del romanticismo. Lector de Balzac, de Dumas, de docenas de escritores menores que participan del mismo arsenal retórico, Sarmiento encuentra formalizado un conjunto de impulsos sociales: la ambición, la usurpación, la envidia, el talento en el estado civil, el coraje en el estado militar. La sensibilidad y la sicología románticas se condensan en el espacio literario-moral que el héroe de *Recuerdos* atraviesa en las anécdotas cuyo centro es el reconocimiento del mérito oculto u oscurecido. En estas peripecias, Sarmiento reivindica el derecho a la rebelión contra el lugar que, por nacimiento o por fortuna, se le asigna a los individuos en la sociedad. Este derecho es el que legitima a la ambición, al atrevimiento que hizo la gloria o la tragedia de Lucien de Rupempré, Antony o Julien Sorel.

De los episodios de *Recuerdos* donde el trastrocamiento de la fortuna funciona como símbolo y anticipación de toda la biografía de Sarmiento, hay uno

que, por el carácter completo y cerrado de la anécdota, que incluye todos los elementos del modelo literario, adquiere rasgos emblemáticos: la ficción de esta anécdota rousseauniana¹²² puede servir como clave para leer toda la historia de su protagonista, porque en ella éste recorre la distancia social que separa al trabajador manual (en el caso un peón de minas) del letrado.¹²³ Es la historia de un trastocamiento de la suerte, que, por doble razón se produce en el plano simbólico. Primera razón: el movimiento de peón a letrado es sólo figurado. Segunda razón: el movimiento figurado se produce por la intermediación del saber.

En el episodio, Sarmiento, por gusto extravagante hacia el disfraz y por comodidad, viste como un minero y un extraño a la tertulia lo toma efectivamente como tal. Cuando en el giro de la conversación, Sarmiento revela una cultura y un lenguaje impropios de su condición (aparente), el extraño no puede salir de su asombro, hasta que alguno de los presentes le explica la razón de su engaño, esto es, la falta de acuerdo entre el traje de peón y la verdadera condición de quien lo lleva. Si se prescinde de rastrear la relación de la anécdota literaria con un hecho efectivamente vivido, puede en cambio juzgársela como una organización formal e ideológica de la experiencia. En tanto construcción, la anécdota entrecruza dos ejes: el del origen (¿quién es este joven que

parece un minero y termina hablando como un sabio?, ¿de dónde sale?, ¿pertenece realmente a ese rincón de la cocina donde se ha escondido y desde donde se proyecta a la luz por sus conocimientos?) y el del mérito del saber, que es un mérito moral, adquirido por el esfuerzo, no heredado.

El relato parece a la vez ingenuo y artificioso. Mirado de cerca no se produce un verdadero trastrocamiento: en realidad, lo que sucede es el desenmascaramiento de un *quid pro quo*. La trampa de tomar a alguien por lo que no es, fue preparada por Sarmiento para exaltación del joven protagonista. El joven no interviene antes en la conversación que ya había abordado varios temas, para retardar y, en consecuencia, aumentar el placer del reconocimiento. El riesgo es mínimo y la gratificación al mérito que ocupa su lugar, máxima. Por eso el desenlace del episodio está asegurado desde el comienzo. Hay *suspense* pero no dramatismo, porque el protagonista no es un verdadero peón, sino alguien que ha adoptado su traje. Pero, al mismo tiempo, Sarmiento es alguien que debe, en el extranjero, probar su valor (valor simbólico, valor del saber) y remontar una historia familiar de decadencia: «Yo he encontrado a los Albarracines (escribe en *Recuerdos* sobre los hermanos de su madre) en el borde del osario común de la muchedumbre oscura y miserable». ¹²⁴ El vértigo del descenso social, un abismo que se abre como el pozo del osario común, enferma al joven Sarmiento. Por eso la

anécdota recordada, alterada o inventada en 1850, proporciona un placer moral por la compensación simbólica explícita en su desenlace: Sarmiento cambia de lugar, de un rincón de la cocina a la consideración respetuosa del extranjero. La moraleja de la anécdota es que el reconocimiento del saber pone a cada persona en su lugar, pero no en el lugar que en la sociedad tradicional está unido con el origen, sino en el lugar que una sociedad abierta al mérito asigna al talento.

9. EL LETRADO Y EL CAUDILLO MILITAR

«Hay solamente dos poderes en el mundo, la espada y el intelecto, y a la larga la espada es siempre vencida por el espíritu».

NAPOLEON

«¿Usted había llevado, pues, la idea de cambiar en tres conversaciones al general Urquiza? ¿Y le hacía usted un defecto de que tuviese una voluntad, un carácter, una fe suyos, y no tomase como la cera el sello que quería darle un escritor que se creía hombre de Estado porque había escrito periódicos?».

ALBERDI

Hay otro episodio densamente significativo en *Recuerdos*. Igual que en la anterior, Sarmiento esgrime el saber como arma, pero el desenlace es diferente. Quien quiere convertir a la política argentina en una escena donde las ideas prevalezcan sobre los instintos, rememora un encuentro en el que los personajes enfrentados resumen, de algún modo, ese dilema.

Sarmiento nos dice que desde su ingreso en lo que llama la vida pública hubo de encarar esa faz sombría de la Argentina, que domina todavía en el presente del relato y que tiene su manifestación en la autoridad despótica. Mejor dicho, es el choque, aparentemente casual (aunque la lógica del relato funciona para convencernos de que esa confrontación era inevitable), con un ocasional representante de la fuerza histórica que tiene su raíz en el desierto y el atraso, lo que lo arroja a la cárcel y lo inicia en la vida de los partidos: «A los dieciséis años entré en la cárcel y salí de ella con opiniones políticas». ¹²⁵ Desde entonces y hasta su exilio en Chile las confrontaciones se sucederían. Son en realidad confrontaciones históricas vividas en primera persona. Nos detendremos en una de ellas, la que pone cara a cara al intelectual y al caudillo, a Sarmiento y Benavídez, por la verdad que busca transmitir la escenificación del encuentro.

En medio de un clima amenazador para su propia seguridad, Sarmiento ha sido convocado por el gobernador Benavídez. Miembro activo del grupo de jóvenes que se ha hecho portavoz local del credo romántico-liberal, ya ha tenido sus choques con el caudillo. A consecuencia de uno de ellos fue a parar de nuevo a la cárcel y tuvo que dar por terminada una de sus primeras empresas culturales: la publicación del periódico *El Zonda*. (No obstante, percibe que no le cae mal al gobernador y le ha hecho saber que le interesaría acon-

sejarlo para enmendar la marcha del gobierno antes de que sea demasiado tarde. Después de una áspera discusión en que Benavídez lo acusa de actividades conspirativas, Sarmiento consigue que se escuche la lectura de sus proyectos: «Yo leí mi *factum* con voz llena, sentida, apoyando en cada concepto que quería hacer resaltar, dando fuerza a aquellas ideas que me proponía hacer penetrar más adentro. Cuando concluí la lectura, que me tenía exaltado, levanté los ojos, y leí en el semblante del caudillo... la indiferencia. Una sola idea no había prendido en su alma, ni la duda se había levantado. Su voluntad y su ambición eran una coraza que defendía su razón y su espíritu». ¹²⁶

Varias cosas pueden registrarse en este diálogo de sor-dos en que el letrado se apasiona y se identifica con las ideas y el caudillo se muestra insensible ante ellas, e importa menos la verdad anecdótica de la escena que la verdad general que el escritor dramatiza por medio de ella. Podemos leer allí el fracaso de una ilusión (y de una tentación): la que lleva a hacer del caudillo un déspota, si no ilustrado, sí un déspota dispuesto a dejarse ilustrar. La tentación y el fracaso los habían experimentado ya los inspiradores del Salón Literario, sus compañeros de generación, frente a Rosas. Porque no se trata ni de Benavídez ni de Rosas, personificaciones más o menos talentosas de un tipo histórico. «Después, añade poco más adelante, he reflexionado que el raciocinio es impotente

en cierto grado de cultura de los espíritus; se embotan sus tiros y se deslizan sobre aquellas superficies planas y endurecidas». ¹²⁷ El intelectual aliado al caudillo, el primero con el sueño de persuadir al segundo pretendiendo convertir a la autoridad 'bárbara' en vehículo de la ley y la civilización: insistir en esta tentación, parece decir Sarmiento, es una ilusión vana. Más que una defección moral, se trata de un error histórico. En efecto, es en los hechos de la turbulenta historia argentina donde él ve inscripta esa lección que una reflexión posterior le ha permitido enunciar bajo la forma de un principio general. Al contar la historia de su tío Domingo de Oro, desprende de ella la misma conclusión. Toda la astucia del más zorro y persuasivo de los políticos 'decentes' no pudo impedir que terminara buscando el camino del exilio, víctima del error que había significado pactar con los caudillos para inspirarlos jugando el papel de hombre de consejo.

Pero la tentación del pacto entre elite letrada y caudillos no era un capricho de la imaginación política: también parecía dictada por la lógica de las cosas y reaparecía siempre en el horizonte. Los caudillos eran, después de todo, la realidad del poder y de la autoridad y sin contar de algún modo con ellos, ¿cómo constituir la república de la ley y del progreso? Todos los generales laureados de la independencia, en cuyas armas se había confiado una y otra vez, fueron derrotados por esos rudos jefes de la barbarie. ¿El doctrinarismo y el

desconocimiento de los hechos no había sido el pecado capital del grupo rivadaviano?, ¿y Sarmiento mismo no tomaba ahora la iniciativa en proponer el pacto por medio de su *Argirópolis*, dedicada al general Urquiza? La perspectiva de la coalición antirrosista actualiza la posibilidad del pacto y él no vacila en alentarla a partir de 1850 con toda la actividad que es capaz de desplegar. Sarmiento no era, pues, indiferente a la relación de fuerzas entre los dos poderes —el del caudillo militar y el de los reformadores letrados— que, según su propia visión, se disputaban, no sólo el presente, sino el porvenir de la Argentina. Si se quiere terminar con el régimen de los caudillos, del que Rosas no es más que su coronación, hay que querer la coalición con ellos, o, al menos, con uno de sus representantes, «la gloria más alta de la Confederación».

Volvamos nuevamente a la escena entre Benavídez y Sarmiento, el diálogo de sordos, cuyo sentido, lo dijimos, no era circunstancial sino que dramatizaba y tornaba concreta y sensible una lección de carácter general. Simultáneamente, es decir, en el marco de la misma coyuntura, Sarmiento aparece asistido por las dos certidumbres: la necesidad del pacto y su imposibilidad. Y no está dispuesto a hacer de la necesidad virtud, sino a mantener aferrados los dos miembros de la contradicción. La causa de la organización nacional parece haber encontrado su hombre providencial, el general Urquiza, quien puede hacer suyo el programa de *Argirópolis*.

Pero hay otro hombre providencial, un héroe cultural que ofrece su autobiografía a la consideración de sus compatriotas y que es el verdadero «otro» de Rosas. Si la necesidad dictaba que estos dos hombres -que eran la encarnación de dos fuerzas históricas- debían coaligarse, era la colocación relativa de ambos, o sea, la colocación relativa del caudillo y del letrado, lo que definiría el futuro de la Argentina posrosista. La autoridad y la espada del caudillo únicamente debían propiciar la ocasión de la hegemonía del intelectual. Cualquier otra articulación entre esos sectores que obstruyera tal relación hegemónica, significaría reincidir en el error de hacer «el gobierno de los hombres cultos a nombre de los caudillos». Pero, ¿cómo apoyarse en la autoridad y en el poder de un caudillo militar y, a la vez, no estar bajo su tutela? El conflicto que encierra este dilema surgirá, como es sabido, apenas se encuentren Urquiza y Sarmiento, alistado para participar en la campaña militar contra Rosas. Sarmiento habrá de contarlo en su *Campaña en el Ejército Grande*. Lo notable es que el relato de sus encuentros con Urquiza parece un eco de la escena en que narra, en *Recuerdos*, su frustrante entrevista con Benavídez: allí reaparecen el intelectual y el caudillo, el primero intentando 'inspirar' al segundo que se resiste y se muestra esquivo.

10. UNA GENEALOGÍA DECENTE

«El más ilustre de los hijos del grupo de pobres decentes, el sanjuanino Sarmiento, arrastrará durante toda su vida, a lo largo de una carrera que culminará en la presidencia de la nueva república, la ambigüedad de sus relaciones frente a quienes sólo a medias lo reconocen como suyo, cuyos defectos no ignora, a los que aborrece, a los que, a pesar de todo, sigue considerando como indicados para gobernar su provincia y el país entero».

HALPERIN DONGHI.

Si en los dos episodios que analizamos previamente, es un hijo de sus obras el héroe, hay otro Sarmiento, el último descendiente de un linaje, cuya historia también se cuenta en *Recuerdos*. Protagonista de un relato de doble faz, dijimos al principio: «vida ejemplar» de un Franklin sudamericano, que merced a su empeño y a sus luces se hace un lugar en las letras y en la política, por un lado. Por el otro, poseedor de títulos que ya no son obra de su esfuerzo. ¿Cómo enlazar la apelación, al reconocimiento del talento con el discurso en que Sarmien-

to se aplica a reivindicar para sí un linaje aristocrático del cual sería un heredero? «Las pequeñeces de mi vida se esconden en la sombra de aquellos nombres, con algunos de ellos se mezclan, y la oscuridad honrada del mío puede alumbrarse a la luz de aquellas antorchas sin miedo de que se revelen manchas que debieran permanecer ocultas»¹²⁸ escribe en el prólogo del libro cuyo índice es un árbol genealógico. Ya hemos visto cómo se redimensionan las «pequeñeces» de esta vida. Lo que nos interesa ahora es el modo en que se distribuyen las luces y las sombras: el talento ya no brilla con luz propia sino refleja, y la construcción genealógica parece apelar a un tipo de reconocimiento divergente del primero.

Agudicemos esta divergencia para plantear mejor la cuestión, ya que la dialéctica de esa doble apelación (la doble faz del relato) es esencial a la constitución del personaje que Sarmiento ha hecho de sí¹²⁹ En un caso, la posesión de la cultura y el lugar alcanzado en la estima social tienen un valor personal y moral a la vez, porque son el producto del esfuerzo contra la adversidad, resultado de una acumulación laboriosa que termina por imponer el reconocimiento de su utilidad pública. El trabajo que se ha añadido al talento natural valoriza ese patrimonio simbólico ofrecido por su titular a la consideración de sus compatriotas. Todo ello va en la misma dirección del programa civilizador que Sarmiento formula para sacar al país del atraso y define la república soñada: aque-

lla en que la igualdad de las condiciones no impida el gobierno de los hombres de mérito. Pero la reivindicación de una constelación familiar «decente» parece jerarquizar los valores en otra dirección. Ya no es el esfuerzo, sino la «sangre», ya no es el mérito sino el parentesco lo que permiten tener un nombre y ser reconocido. El patrimonio simbólico es, en esta faz, antes que nada un legado y la virtud radica aquí en hacer honor de esta herencia.

«Aquí termina la historia colonial, llamaré así, de mi familia. Lo que sigue es la transición lenta y penosa de un modo de ser a otro; la vida de la República naciente, la lucha de los partidos, la guerra civil, la proscripción y el destierro. A la historia de mi familia se sucede, como teatro de acción y atmósfera, la historia de la patria. A mi progenie me sucedo yo».¹³⁰ Así se inicia el capítulo «Mi educación» cuando el lector ya ha atravesado más de dos tercios de la obra. No es verdad que la «historia colonial» de su familia incluya sólo la evocación de sus antepasados, aunque el espacio dedicado a la memoria de los deudos que «merecieron bien de la patria, subieron alto en la jerarquía de la Iglesia; y honraron con sus trabajos las letras americanas» no es insignificante.

Los Albarracines, los Oro, el deán Funes, miembros todos de la «gente decente», una suerte de aristocracia que ocupaba la cúspide de la estructura social de la colonia. ¿Qué sentido asume en la estrategia de *Recuerdos* la reivindicación de

este linaje? Es demasiado polivalente el empleo que Sarmiento hace de la reconstrucción genealógica como para dar a la cuestión una respuesta simple. Puede leerse en ella el tributo pagado a la opinión —a la que Sarmiento no es evidentemente insensible— que hace del linaje y la familia el criterio por excelencia de diferenciación social. Esta opinión, cuyo peso seguirá siendo importante después de la independencia y por largos años en la sociedad rioplatense, es tanto más decisiva cuando se carece de esos otros títulos que aproximan al poder: la riqueza y el oficio militar. Sarmiento sabe que en el «teatro de acción y de atmósfera» al que lo destina la historia, la condición de letrado no es mérito suficiente. No obstante los reconocimientos que proclama haber obtenido (el eco de *Facundo* en la opinión ilustrada de Europa, la estima de que goza en el oficialismo chileno y su consagración académica en Chile) se sabe también en el aire. Se da entonces una raíz y una prosapia. Se reconocerá pobre, como lo había hecho en *Mi defensa*, pero de origen «decente», y el itinerario de esfuerzos que lo ha llevado de la oscuridad a la estima pública en el extranjero aparecerá como la prolongación de un legado.

El gesto de identificación con la «gente decente» no es artificial. Sarmiento, como señala bien Halperin Donghi, pertenecía de hecho a una rama pobre de la aristocracia provinciana de origen colonial y «pese a su pobreza... creció protegido por su pertenencia a las clases altas». ¹³¹ Pero las cosas

no debían ser nada pacíficas en el terreno de las certidumbres subjetivas para alguien cuya familia directa había vivido al borde de la indigencia. Esta experiencia sufrida, todo lo sorpresivamente que se quiera, desde la niñez, no dejaría de marcar su relación problemática con la clase a la que de todos modos pertenecía. De no ser así, ¿por qué proclamar tan ostensiblemente esa pertenencia? El linaje distinguido que Sarmiento reivindica no podía ser tan obvio si cree necesario reconstruir una filiación que se remonta a los orígenes mismos de San Juan. Una larga cadena de parientes ilustres para alguien cuyo solo apellido no bastaba para aclararlo todo: la contingencia de la pobreza y del origen oscuro no debía borrar la línea —que se volvía crítica en los puntos extremos— que separaba al decente de la plebe común. Es verdad que Sarmiento creció protegido por su condición de decente y él mismo señala a quienes lo han ayudado a educarse y a quienes lo han protegido. Pero veamos a uno de ellos contra qué y, sobre todo, entre quiénes lo auxilia: «Aberastain, doctor, juez de alzada, estaba siempre defendiéndome entre los suyos, contra la masa de jóvenes ricos o consentidos que se me oponían al paso».¹³² *Entre los suyos*, es decir, entre aquellos «decentes» reacios a tolerar como a un igual al joven pobre que buscaba abrirse camino. En ese reconocimiento al amigo Aberastain, es imposible no escuchar también el eco de un orgullo mortificado por los «jóvenes ricos o

consentidos», más sensibles a los signos exteriores de la inferioridad social que al brillo del talento. En suma, si el gesto de identificación con la aristocracia provinciana no es un puro artificio, tampoco es un gesto natural, sino una operación tensa y conflictiva.

No podríamos reducir sólo a este sentido, sin embargo, el cuadro genealógico de *Recuerdos de provincia*. Porque Sarmiento lo ha construido también como pretexto de una revalorización de esa elite letrada que, desde la colonia a las primeras décadas de la independencia, ha tenido un papel dirigente en los asuntos públicos de la provincia. No se trata sólo de San Juan: la «nobleza del patriotismo y del talento», cuya parábola relata y que soporta en el presente la ruina o el sometimiento a la barbarie, es el espejo en que puede mirarse toda la elite dirigente desplazada por Rosas y los caudillos. El discurso anuda de tal modo los destinos que no son únicamente evocados los «deudos que merecieron bien de la patria». Otros notables –Del Carril, Juan Cruz Varela, Alsina, etc.–, se entrecruzan aquí y allá con las semblanzas y vicisitudes de los miembros del árbol genealógico. Es que la provincia de estos *Recuerdos* ha recorrido una peripecia típica: en su ruina presente hay que reconocer las mismas causas que arrojaron a todo el país al infierno de la barbarie. Las reminiscencias y las semblanzas ilustres serán así un modo de retomar las claves que Sarmiento ha construido para interpretar la his-

toria de la sociedad argentina. Sobre todo, la historia de ese período que media entre la independencia y el triunfo de los caudillos. De ahí que en la galería de los deudos ocupen un lugar de privilegio aquellos personajes que son «como el dios Término de los antiguos, con dos caras, una hacia el porvenir, otra hacia lo pasado»¹³³ los Oro, el deán Funes.

En la revalorización de esos letrados de origen «decente», reivindicados incluso en su pasado colonial, Halperin Donghi percibe la concurrencia de varios motivos. Una preocupación mayor por las cuestiones de la autoridad y del orden, por un lado, donde se puedan reconocer las reflexiones que han suscitado en Sarmiento las revoluciones europeas del 48. Por el otro, la vindicación de una tradición local de gobierno ilustrado le permite despojarse de la imagen de «revolucionario desarraigado», presentándose como el heredero de una tradición. Creemos, sin embargo, que es necesario añadir otro motivo, estrechamente asociado al descubrimiento de los Estados Unidos. En el «camino norteamericano;» hacia las metas de la civilización, Sarmiento identifica no sólo una alternativa menos riesgosa y convulsiva a la que está experimentándose en Europa. Tras ese crecimiento aparentemente desordenado pero que no disgrega al país sino que lo expande, él cree descubrir, entre otras cosas, la obra sabia de una elite fundadora. Esos *founding fathers*, de origen también colonial, que después de la independencia han sabido

resolver sus discordias y guiar el ingreso del país en el mundo moderno.

Estos motivos concurrentes no son homogéneos entre sí, como tampoco es unívoca la imagen que Sarmiento traza de la «nobleza del patriotismo y del talento». El resultado es más ambiguo, sobre todo cuando se ocupa de aquellos caracterizados como el dios Término, con una cara hacia el pasado y otra hacia el porvenir: víctimas, pero en parte también cómplices de la decadencia presente. Es significativa en ese sentido la figura de uno de esos Janos: Domingo de Oro, mitad europeo, mitad gaucho, capaz de brillar en los salones y de entenderse con los caudillos. Es evidente la complacencia con que Sarmiento construye la semblanza de este «decenté» agauchado, de quien hace el más novelesco de sus retratos («el tipo más bello que haya salido de la naturaleza americana»).¹³⁴ Domingo de Oro conoce todos los secretos de la política argentina y se los ha comunicado a Sarmiento cuando éste los buscaba en sus estudios. Y el legado de Oro es uno de los que su biógrafo se propone prolongar. Sin embargo, este maestro de la astucia y de la palabra elocuente le «ha abierto el camino a Rosas». El exilio escéptico es el precio que ha tenido que pagar por el error que comete en su relación con los caudillos. Pero el caso de Domingo de Oro no es único: es toda esa elite plena de méritos y de intenciones loables la que aparece superada por los hechos posteriores a la

independencia. Hechos que ella no ha sabido gobernar y que le han abierto paso al ingreso caótico del mundo rural, una democratización sin frenos que es para Sarmiento el rostro de la barbarie y uno de los fundamentos del rosismo.

Si Recuerdos hace de una genealogía un capítulo de la historia nacional, también permite convertir a su heredero en héroe del capítulo presente. Aquí podemos registrar otro de los sentidos con que funciona la construcción del linaje. Al emerger de esa larga familia, el «hombre providencial» se halla sólidamente implantado en la historia, y, las cualidades de los deudos anticipan las que se manifestarán después en el *curriculum* del heredero. Pero su biografía trazará una curva diferente a la de la élite cultivada cuya misión, pero no cuya habilidad, busca restaurar: mientras sus parientes letrados trazan una parábola cuyo punto final los contamina con la barbarie, la trayectoria de Sarmiento es la historia de un individuo que asciende desde un comienzo oscuro a los valores de la civilización. Esta inversión de sentido significa que el continuador de la tradición representa también la superación de las debilidades de ésta: es el tipo de letrado que la hora reclama.

11. «LOS VÍNCULOS DE LA SANGRE, LA EDUCACIÓN Y EL EJEMPLO SEGUIDO»

¿Cuál es la herencia de la que se habla en *Recuerdos de provincia*? La historia del linaje articula un conjunto de rasgos heterogéneos, cuya diversidad Sarmiento describe y, al mismo tiempo, sintetiza en sí mismo. Heredó, en primer lugar, un *tipo argentino*: Oro es un ejemplo de lo que la tradición americana y la cultura europea pueden producir. También heredó un vínculo *de sangre* con la historia nacional y Sarmiento esparce en *Recuerdos* los signos de este nexo profundo: una proximidad vivida por sus padres, por sus tíos, que legitima las coincidencias significativas y fija su valor simbólico. La herencia le proporciona finalmente a Sarmiento una vocación pública, un modelo de acción y función social. Lo predispone como intelectual político, periodista, hombre de letras, del cual el deán Funes es claramente un antecesor y un anuncio. Con la sangre, se lee en *Recuerdos*, se transmiten «aptitudes intelectuales como cualidades orgánicas». La sangre también transmite un tipo de relación con la política, a la vez apasionada e inevitable.

12. HERENCIA DE MADRE Y PADRE

Ambas herencias están particularmente contrapuestas y equilibradas en *Recuerdos*. Madre y padre son hijos de familias en decadencia, pero la decadencia de los Sarmiento es excesiva: no sólo han perdido, como los Albarracín, todo rastro del esplendor económico colonial, sino que el mismo apellido Sarmiento estaba a punto de desaparecer a mediados del siglo xv in y, para evitarlo, los hijos de un Quiroga comienzan a usar el apellido de la madre para que éste no se extinguiera. En la «nobleza democrática», los miembros que por derecho propio pertenecen a ella son los Oro y los Albarracín, del linaje materno, y ellos anticipan también el tipo de intelectual que prefigura a Sarmiento. Incluso la extravagancia, ese derecho romántico que Sarmiento reclama para sí, y los rasgos físicos pertenecen a la rama materna. Cuando Sarmiento se describe a sí mismo, alude siempre a la fisonomía de los Albarracín: la nariz semítica, los ojos claros, la piel olivácea.

Este desbalance de la herencia queda representado en la estructura misma de capítulos de la autobiografía: si hay

una «Historia de mi madre» no hay, propiamente, una `historia del padre`. Y es aún más significativo que el capítulo titulado, con un clisé, «El hogar paterno», empiece con la frase siguiente: «La casa de mi madre; la obra de su industria, cuyos adobes y tapias pudieran computarse en varas de lienzo tejidas por sus manos para pagar su construcción...» Si el mérito moral y la dignificación del trabajo manual están presentes en la historia de la tejedora Paula Albarracín, que levantó su casa y alimentó a sus hijos, no pueden menos que sorprender las carencias que carcomen la figura del padre. Las pocas veces que aparece con nitidez, es una especie de irresponsable, semirrústico, exaltado, inconstante y víctima de una «imaginación fácil de ceder a la exaltación del entusiasmo», una imaginación voluble, un carácter lábil. Es significativo que, en los tramos de narración que tienen al padre como personaje, se le atribuyan funciones tradicionalmente inscriptas en el mundo ideológico y sentimental de la mujer: teme por su hijo en las oscuras escaramuzas de las guerras civiles, se llega hasta el campo de batalla para rogarle que se retire y sufre la humillación de huir solo ante las patrullas del enemigo: «tuve la crueldad de forzarlo a fugar solo». ¿Por qué `fugar` y no `retirarse`? y, más aún, poco más adelante en el mismo episodio, Sarmiento relata cómo su padre interrumpe la fuga y se queda rondando para buscarlo, eli-

giendo para describir sus actos una serie comparativa femenina: «como aquellas tigres a quienes han robado sus cachorros y vienen llevadas del instinto maternal a entregarse a los cazadores implacables».¹³⁵

En la herencia materna, por lo demás, están todas las virtudes morales que Sarmiento considera ‘virtudes modernas’: el orgullo por el trabajo bien hecho, la dignificación de la tarea manual, la independencia económica por obra del propio esfuerzo, el desprecio por el sistema de favores y servicios que hubiera convertido a una Albarracín pobre en miembro de la clientela de algún pariente más favorecido; incluso la religiosidad dieciochesca, de pocas devociones. En la exaltación de la pobreza como dignidad moral, Sarmiento vuelve a lo largo del texto a la figura de su madre, en cuya biografía no quedan puntos oscuros, esas zonas más o menos enigmáticas que atraviesan la vida de su padre. Un interrogante entre varios: ¿por qué el sobrenombre de «Madre Patria» con que se conocía en San Juan a Clemente Sarmiento, a causa de su furor patriótico, le valió en Chile una calumnia?¹³⁶ ¿Cuál es esa calumnia que Sarmiento no menciona, pero que considera lanzada para mancharlo a él mismo?

A partir de todos estos hilos cruzados o desplazados en la herencia de Sarmiento vuelve a plantearse el origen como problema. Por esta razón, entre otras, hay una pregun-

ta que resuena fatalmente en sus oídos: ¿quién es ese Sarmiento?, ¿de dónde sale? Sarmiento es alguien cuyo apellido no lo dice todo, que a sus compatriotas tiene que explicarles que es sobrino segundo bisnieto, primo por línea cruzada de tal o cual personaje de la historia provinciana. Y esta herencia complicada tiene, como algunos de sus antepasados, dos fases que, en el relato de su infancia, Sarmiento procesa como dos llamados: «Por mi madre me alcanzaban las vocaciones coloniales; por mi padre se me infiltraban las ideas y preocupaciones de aquella época revolucionaria; y obedeciendo a estas impulsiones contradictorias, yo pasaba mis horas de ocio en beata contemplación de mis santos de barro...dejándolos en segui-da... para ir a dar a la casa de enfrente una gran batalla». ¹³⁷ El rojo y el negro, el clero intelectual de la colonia o la milicia revolucionaria de la independencia: de la síntesis de ambas herencias resulta nuevamente el modelo de figura bifronte, que Sarmiento ha aplicado a muchos de los miembros de su linaje. Al presentarse él mismo como tipo de síntesis, desplaza su opción a la escritura y la política.

13. HERENCIA Y CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE

La personalidad moral, la personalidad psicológica y la figura pública de Sarmiento surgen del relato como construcción que refunde los rasgos de la herencia. Al reivindicarse como producto de sus obras y de su esfuerzo, en ese movimiento doble que es característico de todo el texto de *Recuerdos*, reivindica también las cualidades de su progenie. En el sentido moral, Sarmiento forma su carácter potenciando un conjunto de disposiciones heredadas fundamentalmente de su madre: la dignificación del trabajo y la religiosidad que coloca en el centro de su sistema a la Providencia, religiosidad que le permitía al anticlerical Sarmiento pensar desde el siglo XVIII a las devociones coloniales. La Providencia como fuerza a la vez abstracta y natural era preferible a una religión plagada de supersticiones y los curas liberales, como ese Castro que conformó la religiosidad de su madre, llevan su Rousseau bajo la sotana.

En el sentido psicológico, *Recuerdos* expone la historia de un temperamento que encuentra, en las excentricidades de su familia, la premonición y el justificativo de sus propias

extravagancias. Las 'rarezas' de los Oro, incluso ciertas irregularidades morales, anuncian al loco Sarmiento. Pero con el temperamento se trasmite también un don, la palabra: «Oro es la palabra viva», y esa facultad que Sarmiento recibe por su linaje, compensará el conjunto de carencias que también ha heredado. El don de palabra escrita le permitirá al joven pobre construir su fortuna.

En consecuencia, convertir la historia de un carácter y de un temperamento en la carrera de un talento: con este relato doble Sarmiento se presenta a sus compatriotas. Y aunque ese talento esté afectado por peculiaridades, su excentricidad, como en los Albarracín y los Oro, es la marca del genio. Si su herencia no le proporcionó al joven Sarmiento ni propiedad ni un rango que la sociedad reconociera, lo dotó en cambio de los instrumentos morales e intelectuales con los que el periodista y el político aspiran al ascenso y la fama.

APENDICE III

INDAGACION DE LA IDEOLOGIA EN LA POESIA

(Los dípticos seriados de *Versos Sencillos*)

1. DEL MARCO IDEOLÓGICO

Martí escribió *sus Versos sencillos* durante el mes de agosto de 1890 en las Montañas Catskill (New York, U. S. A.), adonde van «los que tienen sed de lo natural y quieren agua de cascada y techo de hojas». ¹³⁸ Fue el verano que siguió a «aquel invierno de angustia, en que por ignorancia, o por fe fanática, o por miedo, o por cortesía, se reunieron en Washington, bajo el águila temible, los pueblos hispanoamericanos», ¹³⁹ ocasión en que Martí enfermó, física y espiritualmente, por lo cual el médico lo echó al monte. El 13 de diciembre, « en una noche de poesía y de amistad», leyó sus versos en su casa; allí nació el proyecto de publicarlos, venciendo la resistencia martiana a hacer de la poesía un objeto de mercado. El libro apareció en octubre de 1891.

En el cortísimo período que va de 1889 a 1891 se suceden hechos fundamentales de la vida de Martí: personales (separación definitiva de su esposa), profesionales (designado cónsul de Argentina y Paraguay, renunciará a estos cargos más el de cónsul de Uruguay, así como a su corresponsalía con *La Nación* de Buenos Aires), políticos (formación del Partido Revolucionario Cubano y actividad encauzada a la guerra de independencia), doctrinales (experiencia de la Conferencia Internacional de Washington, de la cual proceden sus discursos americanistas y el texto de «Nuestra América»), económicos (participación en la Conferencia Monetaria como delegado), religiosos (abandono de *La Edad de Oro* por no compartir las exigencias del editor sobre educación religiosa), literarios (apuntes, artículos, progresiva transformación estética que culmina en *los Versos sencillos*)

«La agonía en que viví», según dice de la Conferencia del 89-90, se habrá de transmutar en un libro impar, los *Versos sencillos*, que en el prólogo define como una «sencillez, escrita como jugando», lo que ha de leerse a la luz del aforismo nietzscheano: «Madurez del hombre: significa haber recuperado la seriedad que se ponía en los juegos, cuando niño.» No sólo allí, «sino en toda la poesía de Martí, sorprende el poco lugar que en ella ocupa la lucha política y social como tema», ha dicho Cintio Vitier,¹⁴⁰ quien lo ha explicado así:

«La revolución de la expresión en él se conectaba íntimamente con la revolución histórica y política»

Indagar la ideología en los *Versos sencillos*, donde no está como el discurso explícito de la prosa doctrinal de Martí, ni como la expansión subjetiva, argumentada y en ocasiones retóricas de sus *Versos libres*, implica preguntarse sobre la específica capacidad de la poesía para denotarla y sobre la pertinencia de los métodos críticos para pesquisarla, sin por eso abandonar el propósito central de dar cuenta de la poesía autónomamente, es decir, de la invención artística singular, de su poética y de su estética. Implica preguntarse, además, sobre el puesto que ocupa la ideología en la producción poética como instrumento constructivo de la obra (y ya no sólo como detectora de los complejos doctrinales que se ejercen en el autor, en su grupo social, en su época cultural), como el crisol donde se modela la obra adquiriendo las líneas tendenciales que reencontraremos registradas en el nudo texto, independientemente, lo que significa atribuir a la ideología no sólo un contenido, sino también una forma, y aún más, un modo operativo que se adapta al tratamiento conjunto de múltiples contenidos dispares. Por último, implica preguntarse sobre la capacidad generadora de ideología que se revela en el proceso productivo del texto, por considerar que éste no procede unívocamente de la voluntad de un autor y ni siquiera de los discursos inconscientes que en él ope-

ran, sino que además maneja una pluralidad de materiales concretos y reales pertenecientes a sistemas ajenos y anteriores al autor —desde las ideas hasta la lengua, desde las melodías y ritmos hasta los regímenes de tropos e imágenes—, los que son conjugados al servicio de una invención original que obligadamente presupone la existencia de plurales campos extraindividuales del conocimiento: las demarcaciones lingüísticas, la concepción de la historia, los principios de la estética, las formas de la afectividad y el lugar que se concede al erotismo, las reparticiones del pensamiento político; en fin, la plural praxis cotidiana.¹⁴¹

Las delimitaciones sociológicas, psicológicas y culturales propuestas para la ideología dentro del concepto que hace de ella una verdad distorsionada¹⁴² no aparecen en la poesía como opciones separadas y contradictorias, sino como niveles paralelos y equivalentes, entre los que la ideología traza un vínculo respondiendo a la vocación totalizadora que la caracteriza y que ya quedara apuntada en la famosa carta dantesca sobre la plural lectura simbólica de su obra. Vista su notable capacidad de irradiación múltiple, la poesía se nos aparece como un «aleph» donde se unifican, por equivalencias estructurales más que contenidistas, los variados niveles de la realidad cultural y de los, campos donde opera el psiquismo, presentándose así como una proposición

integradora y reguladora de los discursos, colectivos o individuales, en que acostumbramos repartir la praxis.

Es un punto de equilibrio, dinámico e inestable, en el cual se concentran, a partir del cual se desperdigan como en los puntos focales que establecen la convergencia, los variados discursos que componen la realidad, los cuales el análisis sólo puede captar mediante delimitaciones separadas. Esa convergencia responde, en principal medida, a la ideología entendida como función, permitiendo el descubrimiento de las equivalencias estructurales, las que *—ilus oriamente*, claro está— son asociadas analógicamente. Tal capacidad de la ideología obedece a algunos de sus rasgos definidores: en primer término, su asombrosa energía, sólo comparable a la del hambre o a la de la libido, que le lleva a imponer soluciones aparencialmente absolutas en una manera drástica y arrolladora, porque son auténticas «razones vitales» de las que depende la existencia misma dentro del consorcio social; el principio de mutabilidad que la rige y le permite adaptarse a las más diversas pulsiones procedentes de también diversas fuentes, operando con una ingente masa de intereses vitales a los que debe justificar y legitimar, engranándolos dentro de síntesis explicativas que transitan por la racionalidad, pero a las cuales la razón se rinde; finalmente, su pasmosa adaptación al disfraz, su manera de endosar presta y cómodamente las máscaras, pasando de unas a otras sin impedimento ni pérdida de

identidad, con una agilidad que delata su función instrumental, pero también su plasticidad para regir con convicción las apariencias, para hacer del fantasma una realidad operante.¹⁴³

En la misma medida en que las ideologías trabajan sobre realidades vitales, no pueden reducirse exclusivamente a realidades distorsionadas. Es posible reconocer en cualquiera de ellas discursos más o menos inconscientes, frecuentemente colectivos —clasistas, sexuales, culturales (lingüísticos), políticos, etc.—, así como falsas racionalizaciones que delatan los sistemas represivos sociales, pero también captaciones objetivas de la realidad y más altos niveles de conciencia y racionalidad derivados de que tanto el autor como la lengua y el propio sistema literario son productores de sentido que funcionan dentro del marco social. Este reconocimiento nos aproxima a una percepción culturalista de las ideologías¹⁴⁴ que ve en ellas estructuraciones simbólicas de la realidad, con un variable grado de legitimidad, respondiendo activamente a las pulsiones originadas en los discursos supraindividuales, sometiénolos a la prueba de la praxis.

Desde el momento que percibimos el poema como una estructura simbólica donde se regulan y equilibran muy diferentes pulsiones y discursos, respondiendo a un esfuerzo unificante cuya ínsita racionalidad se presupone acorde a una interpretación de la realidad, es obligatorio precisar si esta visión sincrónica acarrea la evicción de la historia. El

punto ha tenido largo debate, que no cabe reconsiderar aquí, pero¹⁴⁵ sí establecer dentro de qué concepción se trabaja: aquí se postula que sobre los elementos componentes del poema ejerce su acción una acumulación de pasado que se reactualiza a la luz de las circunstancias concretas del momento histórico, por lo cual sus comportamientos se determinan en el cruce de estas fuerzas. El pasado sigue siendo visto como una losa que pesa sobre los hombres y, más visiblemente, sobre los productos culturales con los cuales se elabora la obra literaria, de tal modo que aun la palabra en apariencia más neutral resulta una suerte de acumulador de potencialidades en el cual el hombre, su tiempo, su grupo, elige, actualiza algunas y desdeña otras a la luz de su circunstancia.

La hipótesis de trabajo apunta a que, más que la prosa ensayística, aún más que la narrativa, y cediendo el paso sólo a la «polifonía informacional» del teatro, como la definiera Barthes, la poesía es un sistema productivo privilegiado donde se conjugan los más variados niveles conscientes e inconscientes, así como los diversos discursos que de ellos proceden, mediante un positivo esfuerzo de opciones, rechazos, equilibrios de fuerzas e invenciones, de modo de superar las contradicciones y responder a ellas mediante una proposición estética en que se asume la totalidad actuante, pasada y presente, procurando darle un

sentido, tarea en que la ideología cumple función preponderante.

La ventaja de utilizar los *Versos sencillos* de Martí para tal investigación procede tanto del enigma que ostenta esta mutación de la estética martiana (que con su habitual agudeza ya Darío había reconocido como la hazaña de la difícil sencillez) en un momento crucial de su vida política, doctrinal y emocional, como del enorme cúmulo de materiales intelectuales que Martí produjo en sus artículos, razonando experiencias y proponiendo interpretaciones, los que funcionan como el marco o correlato sobre los cuales leer esta original y casi inesperada invención artística.

2. LOS DÍPTICOS SERIADOS

Las cuarenta y seis composiciones que integran los *Versos sencillos* pueden ser clasificadas de distintas maneras, dentro de la general homogeneidad que les presta la insólita recuperación de las matrices métricas que efectúa allí el Martí de los «endecasílabos hirsutos», rebeldes al orden rímeo, quien aún en 1890 denunciaba las «comedias en rima, que es lo absurdo de pintar lo verdadero con una lengua falsa»¹⁴⁶, y meses después escribía con octosílabos rimados distribuidos en estrofas, preferentemente cuartetos o pulidas redondillas.

Los poemas más extensos desarrollan narraciones bajo la insignia machadiana de «canto y cuento es la poesía»; los menos extensos rebajan la narratividad en beneficio de «iluminaciones» de tipo especulativo; todavía más reducidos en extensión son los poemas de sólo ocho versos, distribuidos en dos estrofas, que tomaremos como guía del análisis. Hay, además, tres poemas iniciales donde «cada estrofa constituye una unidad cerrada», según C. Vitier, quien las ve como «resúmenes aparentemente inconexos de una sabiduría donde lo personal y lo anónimo se funden»,¹⁴⁷ definición aplicada

al contenido, pero que también rige para lo que la retórica tradicional ha llamado la «redondilla», reconociendo la autonomía y esfericidad que la ha hecho especialmente apta para transmitir la sabiduría popular en un modo breve y concentrado, a modo de brascas y nítidas iluminaciones auto-suficientes.¹⁴⁸

A mitad de camino entre estos poemas hechos con «unidades cerradas», constituidas por estrofas independientes y desligadas entre sí, y los más extensos, donde esas unidades se articulan entre sí mediante secuencias narrativas que las engarzan y someten su autonomía (como si urdieran collares de cuentas o rosarios), se sitúa un conjunto de doce poemas, por tanto, más de la cuarta parte de las piezas del volumen, los cuales están contruidos mediante dos estrofas que se oponen entre sí a manera de dípticos. Son los más enigmáticos del libro, y pienso que es a ellos a los que Fina García Marruz se refiere cuando dice que «en realidad *los Versos sencillos* son décimas truncas, décimas a las que se les hubiera suprimido el enlace de los dos versos centrales para dejarlas convertidas en cuartetas reveladoras no ya de un enlace visible, sino de un enlace trascendente».¹⁴⁹ Agudamente percibe la crítico la obligatoriedad del vínculo que el autor propone entre las dos unidades estróficas, aspirando a que no sea en este caso de índole narrativa como en los poemas extensos, sino intelectual, pero es esta misma proposición la que reclama que sean

efectivamente dos cuartetos visiblemente independientes, aunque puestas en contigüidad forzosa. De este modo se crea una tensión entre elementos dispares para que se transformen en los lugares propicios donde se comunica la problemática de la diferencia y la semejanza, de lo uno y lo múltiple, de la ruptura de las partes autónomas y la reintegración armónica, rotando el entendimiento del poema sobre una oquedad, ese blanco que separa ambas estrofas, tan obsesivo como la «página blanca» que imantó a los simbolistas franceses y a los modernistas hispanoamericanos,¹⁵⁰ y que, como ellos, Martí ve como un desafío porque fija los límites de lo lleno respecto al vacío, fija las fronteras y aparece como la negación a vencer para poder establecer la «juntura» que habrá de vencerla. De hecho, Martí restaura la forma métrica medieval de la «copla de arte menor» y saca moderno partido de sus peculiares normas.^{150 bis}

Salvo el poema XXIII, que narrativa un deseo, los restantes once (XII, XIV, XVI, XX, XXV, XXVI, XXIX, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIX) están contruidos mediante dos series heterogéneas, colocadas en discordante relación de contigüidad. En algunos casos (XXVI, XXXV, XXXVII) las series heterogéneas responden a una ley causal que hace de una antecedente y de la otra consecuente, lo cual introduce el tiempo en la oquedad del blanco y una estructura de derivaciones lógicas, pero el uso predominante subraya la inde-

pendencia de las series entre sí, manejan-do simultaneidades temporales y espaciales y estatuyendo desconexiones temáticas, para que las series discurran paralelamente con escasa o nula vinculación.

Esta autonomía es acompañada, en la mitad de las composiciones (XIV, XVI, XXV, XXVI, XXXVI, XXXVII), por la remisión íntegra de cada serie a una estrofa, de tal modo que se desarrollan separadamente dentro de la «unidad cerrada» de la cuarteta, lo que a su vez destaca lo forzoso de su contigüidad dentro de la composición. Esto tiene su equivalente en el nivel de la matriz métrica porque todos estos poemas se manejan con el modelo rímeo ABBA/CDDC (o sus combinaciones, del tipo ABAB/CDCD), o sea, cuatro pares de rimas consonantes para ocho versos, distribuidos de modo que refuercen la autonomía de las cuartetos, ya que ninguna rima de una estrofa se repite en la otra, salvo bajo la forma opaca de una asonancia. Habría, pues, en estas seis composiciones, operaciones equivalentes que se producen en diferentes planos: en el plano del contenido desarrollan series independientes regidas por el modelo: Serie A: vs. 1-4; Serie B: vs. 5-8, con mínimos puntos de contacto verbal (o sea, términos que se repiten en cada una de las series); en la matriz métrica se aplican esquemas rímeos separados sobre el modelo ABBA/CDDC, que rubrica la autonomía melódica de las estrofas. También en el plano expresivo la heterogeneidad es

destacada, aunque no con igual rigor, pues admite intermediciones, mucho menores y por eso distinguibles, de las que se producen en los otros dípticos.

Los cinco restantes dípticos (XII, XX, XXIX, XXXV y XXXIX) desarrollan igualmente dos series heterogéneas, pero en vez de remitirlas independientemente a cada una de las estrofas componentes, como en los casos anteriores, las intercalan y alternan en ambas cuartetas, trabajando, por tanto, sobre la heterogeneidad (fijación de series), al tiempo de poner en ejecución un principio combinatorio. Estos cinco dípticos responden a tres características que los distinguen de los seis anteriores, aunque cada grupo obedezca a la norma general que estatuye la doble serialización. Esos tres rasgos son: 1, las dos series se distribuyen dentro del poema alternándose, ya sea según el modelo: Serie A, vs. 1-2, 5-6, y Serie B, vs. 3-4, 7-8, ya sea según el modelo: Serie A, vs. 1-2, 7-8, y Serie B, vs. 3-4, 5-6, respetando, por tanto; la integridad del verso; 2, los elementos verbales que constituyen los enlaces entre ambas series aumentan su importancia, pudiendo llegar a estar representados por un verso entero, como en el poema XXXIX, donde el verso «cultivo una rosa blanca» se repite en las dos series; 3, en la matriz métrica se reducen las rimas, que pasan de cuatro a tres para servir a los ocho versos, de tal modo que una rima se repite forzosamente en cada una de las cuartetas, según el modelo ABBA/ACCA o sus variantes».¹⁵¹

Los tres rasgos pueden asociarse por su equivalencia funcional; son de distinta naturaleza, pero todos concurren a reforzar los lazos entre las dos estrofas componentes, tendiendo puentes que operan sobre diversos planos. En el plano expresivo esto se complementa con la importancia que adquieren las homofonías, que llega a ser desmesurada respecto a las escasas dimensiones de la composición, manejando intensamente las rimas interiores que hacen repercutir los sonidos de manera cruzada entre las dos series, a manera de un diálogo que se efectuara exclusivamente entre los significantes, diálogo sonoro que, sin embargo, no destruye la autonomía semántica de las series, pero construye una red de atracciones casi erótica cuando la «juntura» semántica registra mayores tensiones y hasta repulsiones.

1. La ideología se nos presenta inicialmente como una función, de rara y diestra movilidad, encargada de una integración de zonas diferentes mediante los que podrían ser vistos como auténticos saltos mortales entre órdenes dispares cuya vinculación se procura, por ser, en palabras del poeta, un «estado de espíritu confuso y tempestuoso» cuyo poder y energía se sobrepone al de la propia mente, «poniendo y quitando, hasta que quepa en música lo *que viene de fuera de ella*» o, en otros términos, encontrando un sistema de equivalencias que frecuentemente los poetas atribuyeron a un «

daimon» que llamaron analogía, pero que aquí, lejos de asociar términos concretos sueltos, establece vínculos entre estructuras a la manera lévi-straussiana,¹⁵² reconociendo la heterogeneidad de los materiales que concurren a la creación de la obra y su necesaria armonización. El vigor, la disponibilidad y el enmascaramiento que presuponemos propios de la ideología le permiten investir la música, como las ideas, o el erotismo y esa su también reconocida capacidad de racionalización que atribuimos al tenaz esfuerzo de unificación', por equivalencias, de los órdenes diferentes que se aproximan en el poema.

3. FUNCIÓN ESTRUCTURANTE DE LA IDEOLOGÍA

No es en *Versos sencillos* donde por primera vez practicó Martí el díptico. Un año antes, en la revista infantil *La Edad de Oro* (núm. 1, julio 1889), publicó un poema de dos estrofas que combinaba heptasílabos y endecasílabos con pares de rimas consonantes independientes y desarrollaba dos series estrictamente heterogéneas, cada una de las cuales ocupaba íntegramente una estrofa, bajo el título bien indicativo de «Dos milagros».¹⁵³

Iba un niño travieso	7-A	}
cazando mariposas;	7-B	
las cazaba el bribón, les daba un beso,	11-A	
y después las soltaba entre las rosas.	11-B	

Por tierra, en un estero,	7-C (a)	}
estaba un sicomoro;	7-D	
le da un rayo de sol, y del madero	11-C (a)	
muerto, sale volando un ave de oro.	11-D	

Lo peculiar de la forma poética que aquí aparece es la heterogeneidad que entre sí muestran los términos que componen cada serie, respondiendo a una doble orientación: oponiéndose a la diferenciación básica de todos los términos opera una estructura narrativa análoga en cada serie, de tal modo que diferencia y semejanza funcionan al tiempo. Ningún término de una serie se repite en la .otra, aunque algunos son pasibles de ubicación en el mismo eje paradigmático, pero la articulación de los términos, en cada una de las series narrativas, es semejante. Si en el nivel de los particulares hay diferencias, en el nivel de las estructuras hay, en cambio, semejanzas.

Por ello, a pocos poemas podría aplicarse mejor la observación de Lévi-Strauss: «Ce ne sont les ressemblances, mais les différences qui se ressemblent»¹⁵⁴ por lo cual pudieran servir de guía, para investigar esta peculiaridad, las fermentales percepciones que ya expresó en la introducción a la *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss¹⁵⁵ y desarrolló frecuentemente a lo largo de sus obras mayores, así como la contribución que al pensamiento filosófico y a la interrogación de textos literarios encontró en ellas Gilles Deleuze desde sus iniciales aportaciones¹⁵⁶ aunque inflexionándolas para que estas operaciones también pudieran aplicarse al campo social. La utilidad, aquí, de este aparato crítico deriva de su correspondencia con lo peculiar del proyecto intelectual martiano, tal como lo ilustran acabadamente estos dípticos.

Ese proyecto nace de la inicial comprobación de lo dividido, lo fragmentado, lo sajado, lo distinto (que Foucault hubiera llamado «las categorías de la discontinuidad y de la diferencia, las nociones de umbral, de ruptura y de transformación, la descripción de las series y de los límites»,¹⁵⁷ que hizo en lo concreto de su praxis ante lo que percibió como el cataclísmico derrumbe de un orden histórico que no había llegado a ser reemplazado. Hijo confeso de una época de transición, opuso a esta percepción de las rupturas la tenaz pesquisa de una estructura, unificante de las partes disgregadas, esfuerzo intelectual que debió centrarse sobre ese vacío que se había abierto en el anterior *lleno*, procurando en él lo que con una palabra feliz llamó la «juntura»: «Yo percibo los hilos, la juntura», dijo en su poema «Siempre que hundo la mente en libros graves». La lectura de un pensamiento grave, dice, le permite avizorar el enlace que vincularía lo dividido, cosa que ve como «la flor del Universo», pues instaura la conjunción de la idea y la realidad, opera la *juntura* de esa realidad partida mediante la idea y no mediante los artilugios decorativos que explícitamente reprueba en «Mi poesía», porque los ve usados «para ocultar con juicio las juntas» y no para resolverlas. La *juntura* de lo parcializado, incomunicado, roto, es una operación intelectual conferidora de sentido, lo que explica que una vez percibidas las «juntas» pueda anunciar «pronta a nacer una inmortal poesía» nacida del pensamiento, concepción que

reiteró en la inminencia de *los Versos sencillos*: «La flor del pensamiento es la poesía y lo nuevo del mundo». ¹⁵⁸

La tajante diferencia entre las series de «Dos milagros» reconoce, no obstante, un punto de contacto, aunque parcialmente extratextual, que es el proporcionado por el título: es una racionalización interpretadora del poema, quizá motivada por el público infantil, al cual estaba destinado, indicando que no sólo en una, sino en ambas series, se revela un hecho excepcional que viola las leyes objetivas, un milagro.

El díptico XIV de *Versos sencillos* parece calcado sobre «Dos milagros» no sólo por su estructura seriada, sino por su temática, salvo que las dos series se engarzan en un punto que es ahora intratextual, aunque no explicativo: una simultaneidad temporal establece que ambas series atraviesan la misma «mañanita de otoño».

Yo no puedo olvidar nunca	8-A	}
la mañanita de otoño	8-B	
en que le salió un retoño	8-B	
a la pobre rama trunca.	8-A	

La mañanita en que, en vano,	8-C	}
junto a la estufa apagada,	8-D	
una niña enamorada	8-D	
le tendió al viejo la mano.	8-C	

La asimilación de los términos de ambos poemas es flagrante: Serie A: 1, una rama trunca/un madero muerto; 2, en un otoño/en un estero; 3, da un retoño/da un ave de oro; Serie B: 1, una niña enamorada/un niño travieso; 2, en una mañanita/en un prado; 3, besa mariposas y las suelta/da a un viejo la mano (aunque ahora en vano). Tanto la articulación de los términos de las secuencias narrativas como los temas profundos, y en parte los personajes, son en ambos poemas meras variantes de una suerte de composición modelo. La sabida capacidad martiana para construir homólogos haciendo repercutir una misma idea profunda sobre distintas superficies concretas queda ilustrada en el cotejo de los dos poemas. Por lo mismo, facilita la lectura de las oposiciones puestas eh juego.

La heterogeneidad de las series, en ambos poemas, es fijada por los reinos dispares en que transcurren: una pertenece al mundo natural y otra al humano, por lo cual estamos ante el tradicional modelo de oposiciones: *Naturaleza vs. Cultura*. El «milagro» al que alude el autor se produce ostensiblemente en la serie de la Naturaleza, porque altera las rígidas leyes del orden natural: lo muerto da vida (un retoño, un ave de oro). En cambio, la serie de la Cultura desarrolla historias triviales o emocionales (dejar en libertad las mariposas, dar a un viejo la mano) que son protagonizadas por niños (inocentes), y por singulares que puedan considerarse, no al-

canzan por sí solas un empinado sentido hasta que a ellas no incorporamos, desplazándolo de la serie paralela de la Naturaleza, un significado sobrenatural.

La serie Naturaleza oficia como significante por su peculiar exceso (el milagro, el *significante flotante* que dice Lévi-Strauss), el cual encuentra cabida en la relativa carencia del mismo que muestra la serie Cultura, que aparece como significada, lo que se ajusta a la percepción de que la Naturaleza sólo puede proporcionar series significantes, en tanto lo propio de la Cultura son las series significadas, lo que, razónó Martí en uno de sus *Cuadernos de apuntes*: « El ver de nada me sirve si no está la explicación de lo que veo, si mi entendimiento no convierte en elemento de juicio la visión. El objeto está fuera de mí, pero la inteligencia del objeto está en mí». ¹⁵⁹

De ahí que el sentido de ambos poemas sólo pueda nacer del vínculo que se establezca entre sus series componentes. Naturaleza y Cultura son presentadas como orbes independientes y separados que generan series heterogéneas, pero a la diferencia categórica entre sus términos se opone la semejanza de sus estructuras formales. Esta, sin embargo, no es completa, por una desmesura (¿y cuál mayor que el milagro?) que rompe en una la verosimilitud, alterando el funcionamiento de lo eterno e invariante, trasladándose a lo que, respecto a ese exceso, aparece como carencia en la paralela serie cultural, para llenarla.

Resumiendo este desarrollo, podemos concluir diciendo: el trazado de dos series paralelas es la condición básica en la construcción de una estructura; definir las como heterogéneas es decretar la diferencia como lo propio de la realidad, diseñando el contorno de las partes divididas; atribuir las a la Naturaleza y a la Cultura, respectivamente, es asumir una dicotomía prototípica en cuyo enlace, obligatoriamente, está el hombre; diseñar las con estructuras formales análogas implica vencer las diferencias particulares mediante una semejanza de segundo nivel, abstracta, que es la obligada condición para proceder a la *juntura*, que ya no funcionaría en el nivel concreto, sino en el del diagrama. Estamos rotando así sobre uno de los puntos cruciales del *episteme* modernista, que algunos vieron como la problemática de lo uno y lo múltiple (Darío; en el «Coloquio de los centauros»), pero que a todos impuso una intelectualización del arte para poder hacer frente a la contradictoria modernización de la sociedad en curso, que exigía un discurso interpretativo coherente. En Martí se centrará sobre la problemática de lo diferente, en cuyo origen es perceptible la privilegiada y desgarrada experiencia de haber hecho su vida adulta en la frontera de diversas culturas y de diversas épocas de la humanidad.¹⁶⁰

II. La ideología no opera, pues, como simple contenido que se insertara en la poesía, sino como fuerza estructurante de la obra. Se disuelve así todo carácter adjetivo

que pudiera tener dentro de la composición para aparecer como generadora del proceso productivo: determina su estructura, rige las operaciones, da la clave de su sentido y, en la medida en que austeramente abandona toda explicación superpuesta, remite ese sentido al trabajo autónomo del lector correlacionando series en el texto poético como podría hacerlo sobre cualquier otra realidad, siempre que supere la confusión de las apariencias mediante su ordenamiento intelectual.

4. LA OBJETIVA EDIFICACIÓN DEL SENTIDO

El poema XII de *Versos sencillos* avanza un paso más. Aquí la Naturaleza se escinde en dos vertientes de conformidad con una división estética, emocional o hedónica, para que quepan en ella tanto lo bello como lo feo, lo que exalta como lo que deprime, lo que agrada como lo que desagrade. Paralelamente también se escinde la Cultura del mismo gracias a que la conciencia aparece asimilando lo bello natural, y rechazando lo feo natural.

La organización de las dos series heterogéneas se vuelve más compleja, pues en cada una se encuentran asociadas parcialmente Naturaleza y Cultura, una vez según lo Bello y otra según lo Feo, siendo éstas las denominaciones adecuadas para cada serie. El engarce lo da aquí un elemento repetido en ambas series, que ya no es temporal como en la XIV, sino espacial, «el bote», al que se le confiere la tarea de abrir y de cerrar el poema planteando la situación y clausurándola con un aire simétrico, tal como también ocurre en el poema XXXIX. Con lo cual este elemento asume un papel capital en la elaboración del sentido merced al desplazamiento semántico que se produce entre su inicial y postrera aparición.

En el bote iba remando	8-	
por el lago seductor	8-A] (a)
con el sol que era oro puro	8-	
y en el alma más de un sol.	8-	
Y a mis pies vi de repente	8	
ofendido del hedor,	8-A]
un pez muerto, un pez hediondo	8-	
en el bote remador.	8-A	

Cada estrofa está ocupada por una serie y en cada una de ellas Naturaleza y Cultura se refractan internamente 'en torno a lo Bello y a lo Feo, respectivamente. Ambas series, además, se distribuyen sobre un eje vertical de los que Martí compartió con los románticos y aun los modernistas, transparentando las distribuciones espaciales que la religión introdujo en la cultura: *Arriba*: el sol que era oro puro/en el alma más de un sol; *Abajo*: un pez muerto, hediondo/«yo» ofendido del hedor. El planteamiento dicotómico evoca el de sus primeros poemas («Pollice verso» y, más claramente, «Contra el verso retórico...») y aun arrastraría esquemas románticos si no fuera la objetividad de la enunciación propia ya de los modernistas (la descripción de la «selva sagrada» en *Cantos de vida y esperanza*) y, sobre todo, la funcionalidad aguza-

da del engarce: del inicial verso «En el bote iba remando» pasamos al final, « en el bote remador», según una técnica que Poe propuso para el manejo moderno del estribillo, introduciendo la diferencia dentro de la repetición.

Lo que en ese pasaje del primero al último verso se pierde es el agente de la acción. Siendo todo el poema una confesión de experiencias, el «yo» activo que dirige el bote y atraviesa los dos estados antitéticos, refractándolos de manera equivalente en la conciencia, pasa a ser elemento pasivo al concluir las dos series y es llevado por un «bote remador». A la inversa, *el bote* asume la función agente y conquista una inmediata resonancia simbólica.

Esta traslación ya había sido registrada en *Flores del destierro*, colección que ocupa cronológicamente un puesto intermedio entre los *Versos libres y los sencillos*. Cuando en ella emergen súbitamente las matrices métricas y los esquemas rímeos, es el poeta quien primero se sorprende: «¿Quién (...) me unge con la estrofa blanda?» Buscando explicación al enigma, detecta la aparición de una fuerza superior sobre/ dentro de él, respecto a la cual deja de ser sujeto: «¿Quién piensa en mí?», se pregunta. Encuentra la clave en la aparición de una «gigantesca y bondadosa mano», pero, sobre todo, en la integración con un Todo al cual ha faltado y ahora vuelve: «de donde vine, ahí voy: al Universo» («Cual de incensario roto...»). En el poema XII culmina esa singular experiencia.

En él las dos series se tocan en un punto (*el bote*) que corresponde al que Deleuze llama «un élément paradoxal, qui est comme leur *différentiant*, le principe d'émission des singularités», pues estando en ambas se desplaza en el campo de las significaciones, aunque sólo en la medida en que ha atravesado, en sólo ocho versos, la contradicción expuesta. El categórico diseño de ésta utilizando dos elementos naturales («sol de oro puro» y «pez hediondo»), cuando sólo tres años antes ya Martí había reconocido en la cosmovisión de Whitman, con una de sus formulaciones simétricas, que «santo es el sudor y el entozoario es santo», revela la voluntariedad ejemplificadora de la oposición para evidenciar un principio que había aprendido en Emerson: «Las contradicciones no están en la Naturaleza, sino en que los hombres no saben descubrir sus analogías»,¹⁶¹ lo que vale como una remisión de todo juicio valorativo al exclusivo campo restringido de la cultura.

En el poema la contradicción se resuelve mediante la disolución del «yo», puesto que es él, o, dicho de otro modo, es en la conciencia cultural donde la Naturaleza es asumida, como bella o como fea, condiciones que no existirían en ella, ajena a tales formas clasificatorias: La doble experiencia cumplida (bello natural y feo natural debido a la refracción en una conciencia que ha sido investida por la cultura de valores selectivos) acarrea una inesperada solución: la disolución del «yo»

Esta proposición intelectual es la que explica la composición dual de las series, donde los objetos naturales (sol, pez) van acompañados de la refracción consciente (exaltación, repugnancia), evidenciando la operación valorativa que esta última ha cumplido.

La pérdida de la conciencia individual, del «yo», transmuta austeramente los elementos naturales puestos en juego, situándolos por de fuera de los sistemas valorativos culturales, haciendo de ellos simples objetos de la realidad, ni bellos ni feos. Esta afirmación acarrea la evicción del «yo» o, al menos, la pérdida de su segura confianza en que es él quien dirige el bote. Al concluir el poema, no sólo el bote es el agente que lo dirige, sino que lo suma, indistintamente, a los dos elementos antitéticos que regían las series: el hombre pasa a ser, también, objeto natural.

El exceso de una serie respecto a la carencia de la otra se cifra en la dualidad del término *bote*, que está en las dos: en la primera es manejado literalmente como medio de transporte náutico («En el bote iba remando/por el lago seductor»); en la segunda se desmesura por obra de su apertura simbólica, acentuando esa eventualidad de toda palabra, haciendo de ella; como pensaba Lévi-Strauss, «simple forme, ou plus exactement symbole á Pétat pur, donc susceptible de se charger de n'importe quel contenu symbolique». ¹⁶² Ciertamente, cualquier palabra puede cargarse de sentido simbólico, más eficaz aún cuando,

como en este caso, no se reduce a una significación unívoca que la emparentaría, con el signo, sino que flota movida por una potencialidad que se rehúsa a restringirse o a fijarse. Pero su capacidad de simbolizar responde a la suma de los materiales anteriores desplegados por el sintagma que en ella se actualizan, definitivamente, por tratarse de su conclusión. Tanto vale decir que no puede asumir cualquier contenido, sino aquél que responde a la articulación de las dos series y de cada uno de sus respectivos términos, todos los cuales convergen en ese punto final del poema. Pero en ese momento, la conocida tendencia iterativa de la escritura martiana¹⁶³ asume la forma de una simetría paradójica o desviada: la repetición es la condición de la ostensible diferencia, la que puede ser exclusivamente semántica como en el poema XXXIX, por dotación simbólica a los mismos significantes iniciales, o puede acarrear modificaciones, como en este poema XII, para consumir plenamente la simbolización.

III. Por tanto, el pensamiento de Martí, en su poesía *sencilla*, también es contenido y no sólo fuerza estructural. Pero no lo es como discurso intelectual, sino, a la manera como lo concebía Whitehead, como sentido. A él tienden, en él culminan las significaciones de las palabras y las imágenes. Estas son formas de pensar manejando lo concreto y particular de la realidad que mentan, son materiales sometidos

dos a una racionalidad que fue central en el poeta y que le llevó a combatir la retórica y el ornamento por suplementarios y no esenciales a la mostración («poner los vocablos a modo de hueso, más que vestido, de la idea»¹⁶⁴ y a desdeñar progresivamente, bajo la influencia whitmaniana, los métodos de comparación.¹⁶⁵ La imagen se justifica, en esta exigente doctrina, cuando una enunciación objetiva del mundo, percibido como estructura, alcanza sentido. Es obvio que queda presupuesta, al margen de su confusión apariencial, la racionalidad del universo, pues «el arte no ha de dar la apariencia de las cosas, sino su sentido».¹⁶⁶

Hay una suerte de desmesura en el proceso de simbolización. La intensificación semántica ejercida sobre un determinado término del sintagma parece trasladarse al plano expresivo mediante homofonías con los significantes de ese término. La palabra simbolizada contagia, eriza los sonidos, se derrama por ellos, los convoca a una generalizada redundancia fónica, probablemente más notoria en estos dísticos de *Versos sencillos* por su acentuada brevedad, laconismo y precisión.

Aunque esta poesía mantiene los porcentajes de consonantes y vocales de la lengua hablada, son las vocales, gracias a los acentos gramaticales y a los rítmicos, las que construyen el eco de la palabra simbolizada. Las vocales de *bote* ocupan mayoritariamente el poema fijando la norma de una

abertura media, tanto en la línea de los agudos como en la de los graves, del tipo *e-o* (a diferencia de lo que ocurre en el XX, regido por *e-a*, o del XXXIX, regido por *a-o*), y son ellas las que en ese orden aparecen en las palabras que sostienen el único enlace rímeo de ambas estrofas, el cual, en este poema, se rige por la libertad de los octosílabos blancos: *seductor l hedor/ remador*, y también en la opaca asonancia del cuarto verso: *deunsol*.

La estructura rítmica del poema XII es bastante excepcional, dentro de la generalizada tendencia polirrítmica de los versos de Martí, pues se apega a una visible dominante monorrítmica, con cesuras fijas y acentos fijos en tercera y séptima. Este fondo monocorde es interrumpido por una única alteración en cada una de las estrofas, para construir dos versos con sucesiones de trocaicos, mediante acentos en 3, 5 y 7: «y en el alma más de un sol» / « un pez muerto, un pez hediondo». De este modo se homologan rítmicamente las que en el plano semántico son dos situaciones opuestas en cada serie, acordadas así de un modo cruzado: conciencia cultural exaltada (ante el sol) / objeto natural repugnado (el pez). Recordemos una afirmación del poeta: «Lo que se dice no lo ha de decir el pensamiento solo, sino el verso con él; y donde la palabra no sugiera, por su acento y extensión, la idea que va en ella, ahí peca el verso».¹⁶⁷ La utilización del campo de la homofonía y

del rítmico para la construcción del sentido, a manera de una zona de alta sensibilidad y de alta libertad, donde, por tanto, el discurso inconsciente puede expresarse sorteando los rigores de la censura intelectual, la habremos de ver más plenamente realizada en aquellos poemas que, como el XX, están contruidos por las pulsiones del deseo. Aquí quedan simplemente apuntados algunos de los caminos que ese discurso recorre dentro del texto.

5. TRANSPOSICIÓN DE SOCIEDAD EN NATURALEZA

Si la concepción del equilibrio armónico de la Naturaleza en Martí puede admitir la influencia, junto a la propia tradición religiosa y la propia formación filosófica, de los trascendentalistas norteamericanos y en especial de Emerson (y conviene no olvidar que Martí es el primer hispanoamericano que construye una literatura asumiendo dos tan dispares como la norteamericana y la hispánica, distinguiéndose de la norma modernista que asumió conjuntamente las literaturas francesa e hispánica), en cambio la dignificación neutralizadora del «feísmo» puede filiarse en Whitman, así como en la escuela realista de literatura y arte, con la cual Martí tuvo un trato más amplio y fecundo del que se le ha reconocido por haberlo encasillado alternativamente en el posromanticismo o en el modernismo y por ser además una escuela que en los estudios literarios hispanoamericanos se tiende a no ver. Pero aún más que en tales fuentes artísticas, esa dignificación deriva de la experiencia de José Martí en tanto sacrificado trabajador en el Nueva York de las masas de pobres inmigrantes que se acumularon después de la Guerra

de Secesión y confirieron su peculiar nota «populista» a la ciudad.

Más que de la experiencia directa de la Naturaleza, esta concepción martiana nace de la lección que le proporciona el arte (de Millet, a quien admiró por todo lo alto, dice «que halló lo hermoso de la fealdad y la tristeza»¹⁶⁸) y de la experiencia de una sociedad aluvional convivida, tal como puede rastrearse en sus artículos desde su ingreso a los Estados Unidos, con el que escribe sobre *Coney Island*,¹⁶⁹ iniciando una larga serie sobre la vida popular en los barrios bajos de Nueva York, donde se hacinaban los obreros y sus familias, inmigrantes y pobres como él¹⁷⁰ y tal como puede seguirse en los poemas con que, en esas mismas fechas, va componiendo sus *Versos libres*. Es la emergencia de la «cultura popular» que se produce en Estados Unidos y había sido vaticinada desde 1871 por Walt Whitman en sus *Democratic Vistas*, la que sirve de campo experimental para disolver la dicotomía de lo bello-feo que, *de facto*, estaba construida sobre una jerarquía social y clasista. Lo que en Francia hacen los artepuristas de Baudelaire a Rimbaud y Verlaine, cuando paradójicamente no consiguen hacerlo los narradores naturalistas, presos de sistemas culturales burgueses, es lo que en la lengua española hacen parcialmente los conservadores populistas ibéricos, de Ferrán a Bécquer, y, con sentido progresista, José Martí para Hispanoamérica.

En el citado poema «Contra el verso retórico... », de *Flores del destierro*, la oposición (*allá-acá*) se diseña con análogos términos a los del poema XII, fijando una contradicción: «dorado pájaro» en lo alto; «huella fétida y viscosa de un gusano» en lo bajo. Esta vertical, sin embargo, es duplicada por otra más extensa que llega por un extremo a la « estrella » y por el otro al «horno», mediante la cual son incorporadas al poema, aunque dentro de un trabajoso discurso intelectual, las defectuosas formas de la vida social: los cocodrilos, las sierpes, los gozques. En un verso apodíptico y ducassiano, Martí ya había dicho su convicción: « Conozco al hombre y lo he encontrado malo », apuntando a que la guía de su búsqueda se hizo sobre la experiencia social. En ella no sólo se establece una nueva apreciación de los valores, sino incluso la viabilidad de la poesía. Lo que en el título de un poema llama «Estrofa nueva», se revela, a su lectura, como «una clase social nueva», de tal modo que la eventualidad de ese arte nuevo que investigaron todos los escritores de la época apareció a Martí como impuesto por la emergencia de una clase social, el proletariado urbano, que en ningún punto de Hispanoamérica podía registrarse con mayor nitidez que en el Nueva York de los años ochenta. El poema «Estrofa nueva» hace la enumeración de los integrantes de esa clase («Un obrero tiznado; una enfermiza / mujer, de faz enjuta y dedos gruesos», etc.), cuyo particular « feísmo » se completa en el

poema «Bien; yo respeto» (también de *Versos libres*), donde enuncia la serie objetiva de los «feísmos»: «la arruga, el callo, la joroba, la hosca y flaca palidez de los que sufren», los que a su vez deben verse desde la particular perspectiva con que en esos años de duro trabajo Martí tomó conciencia de su propia vida: es la experiencia de la frustración, del modo en que la estructura social impedía la libre expansión de las energías y las vocaciones, lo que para él, que ambicionaba ser poeta, se fijará en una repetida imagen que creo aparecida por primera vez en el prólogo que escribe para *El poema del Niágara* de Pérez Bonalde (1882): «Pero ahora el poeta ha mudado de labor y anda ahogando águilas.»

Pero si su conocimiento procede de la experiencia social, en los *Versos sencillos* estos datos son transpuestos a la Naturaleza. Allí el «feísmo» aparece como una incógnita a despejar, como una alteración del orden tan misteriosa como el milagro, como un significante que busca significación o, mejor, como un signo que hace lo real y que sólo puede ser incorporado a la cultura si se le llega a hacer simbolizar, cosa que acomete Martí en su última poesía porque «toda mente de verdadero poder tiende ya en la madurez a lo vasto y lo simbólico». ¹⁷¹ Esta eventualidad concurre al establecimiento de un «término universal», sólo a partir del cual comienza a poder trazarse la red que integra los elementos dispares o heterogéneos de la experiencia, dotándolos de sentido. Es lo

que percibía Cassirer cuando anotaba que «cada elemento particular es vinculado directa o indirectamente, dentro de la construcción teórica del mundo coherente de la experiencia, a un término universal que lo mide». ¹⁷²

La circunstancia degradada en que emerge a la historia humana el rostro del proletariado no sólo altera múltiples concepciones políticas y sociales aceptadas hasta entonces como absolutos, sino también la concepción de lo bello. Es el recibido juicio sobre lo bello el que se suspende, dentro de este generalizado emparejamiento objetivo de los datos de la realidad. Lo singular en Martí es su transposición a la Naturaleza, donde puede detectarse la búsqueda del absoluto, del «término universal» que permita redimensionar íntegramente la experiencia cumplida, salvando de este modo la revaloración hecha (que no es de un aspecto nuevo exclusivamente, sino de la totalidad que por obra de ese nuevo injerto se ha modificado enteramente) del posible relativismo a que la condenaría una fundamentación sólo social. «De la fealdad del hombre a la belleza / del Universo asciendo» es el estribillo del poema «Marzo», de tal modo que la injusticia, el desorden y la fealdad de la Sociedad humana sólo pueden ser medidos (y, por ende, rescatados) gracias al *término universal* que proporciona la Naturaleza, y ya no Dios, a modo del dariano «bosque ideal que lo real complica Ley había visto en Emerson « La naturaleza se postra ante el hombre y le da sus

diferencias para que perfeccione su juicio (...). Y el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve en lo invisible, sino en su íntima relación con la naturaleza (...). Y en todo ese Universo múltiple, todo acontece, a modo de símbolo del ser humano, como acontece en el hombre»,¹⁷³ lo que indica que tanto Emerson como Martí siguen trabajando sobre los rasgos comunes que hacen la unidad de la producción para Marx («ésta resulta ya del hecho que el sujeto, la humanidad, y el objeto, la naturaleza, son idénticos»¹⁷⁴), sin reconocer las variaciones históricas, que, sin embargo, son las que engendran subrepticamente su pensamiento.

Podríamos decir, con palabras de Marx, que «se procede aquí de la tierra al cielo», «se parte de hombres reales, actuantes, y de su vida real, para exponer el desarrollo de los reflejos y de los ecos ideológicos de esta actividad vital».¹⁷⁵ E incluso el proceso de transposición a la Naturaleza evoca la operación cumplida por los hombres del XVIII (Rousseau), que Marx veía como una «apariencia puramente estética» que enmascaraba la «sociedad civil» ya en curso. El lazo que Martí mantiene con el racionalismo interpretativo dieciochesco y, por tanto, con la concepción liberal, que en sus economistas y politólogos se fundamenta y abastece al XIX, es perceptible en la utilización de esta «ilusión» que lo lleva a proyectar sobre la naturaleza lo que ha descubierto en la historia, en la realidad de una sociedad civil altamente evolucionada como

la norteamericana, de la cuál participó como trabajador, haciendo suya la misma paradoja que habían cultivado los trascendentalistas, que también trabajaron sobre el individuo aislado que había creado el nuevo sistema productivo, lo que ya Marx había percibido agudamente como otra de las formas enmascaradas mediante las cuales el pensamiento se posesiona de la novedad, pero retornando hacia el pasado (origen, por cierto, del *Angelus Novus* con la cabeza vuelta hacia atrás, en el cual Benjamin simbolizó la actitud modernizadora del siglo XX) para que esta «ilusión» le permita hacer suya la ingente modificación operada: «De acuerdo a la idea que se hacían de la naturaleza humana, el individuo es conforme a la Naturaleza en tanto ser nacido de la Naturaleza y no en tanto fruto de la historia. Esta ilusión fue, hasta hoy, lo propio de toda época nueva». ¹⁷⁶

IV. La experiencia de la clase degradada, con la cual convive y a la cual procura *servir*, modifica la concepción martiana de lo bello, estableciendo una nueva arte poética; ella sólo se vuelve perceptible mediante una lectura de los absolutos de la Naturaleza, los cuales se presentan como signos reales, inamovibles, capaces de ensancharse con una nueva simbolización «para que lo real se vea mejor en un símbolo», ¹⁷⁷ lo que facilita la subrepticia incorporación de la Historia a través del proceso simbolizador, sin por ello destruir,

y aprovechándose de, los valores absolutos que custodiaría la Naturaleza. Por pertenecer ésta a un orden superior, es capaz de legitimar las demandas que le presentan los hombres-naturales. Del mismo modo, la disolución del «yo» individual restringido es, simultáneamente, tanto resultado de la incorporación a la macroestructura natural como asunción del principio de *servicio* a otra macroestructura, la de los desheredados, pues también éste se legitima en el primero: no es simplemente una voluntad personal e histórica, sino la aplicación de un orden superior, invariable, eterno, justo.

Y aún cabe reconocer que Martí no fue enteramente ajeno al soterrado vínculo entre la «sociedad civil» y la naturaleza, dentro de su conocida percepción sociológica de la literatura. Al menos anota en uno de sus artículos: «Aquel amor a lo natural que es consecuencia estética del régimen de la República»,¹⁷⁸, lo que parece provenir directamente del ensayo «Nature and Democracy-Morality» de Walt Whitman, publicado en *Specimen Days and Collect (1882)*

6. EL DISCURSO DEL DESEO

En los casos examinados hay un margen de exterioridad que facilita la especulación intelectual. Otros comprometen más arduamente la intimidad: tienen que ver con las emociones, con costumbres hondamente enraizadas por la cultura tradicional, con la cosmovisión sentimental y erótica.

El poema XX de *Versos sencillos* despliega asimismo dos series diferentes, pero en vez de confinar a cada una en una estrofa, como vimos, mete una dentro de la otra. La primera ocupa los versos exteriores (1, 2, 7, 8) y podemos denominarla «Eva» porque de ella trata exclusiva y repetitivamente. La segunda ocupa los versos interiores (3, 4, 5, 6) y podemos llamarla «Nube» porque de ésta su acción habla. De esta serie ha sido excluida la palabra Eva como de la primera *Nube*.

Mi amor del aire se azora;	8-A	}
Eva es rubia, falsa es Eva:	8-B	
viene una nube y se lleva	8-B	
mi amor que gime y que llora.	8-A	
Se lleva mi amor que llora	8-A	}
esa nube que se va:	8-C	
Eva me ha sido traidora:	8-A	
¡Eva me consolará!	8-C	

Cada una de las series comporta una sucesión de términos que no sólo son entre sí diferentes, sino que además están dispuestos de manera diferente, de modo que se distancian tanto los elementos componentes como las estructuras. Diferencia notoria con «Dos milagros» y el XVI, aunque como éstos y el XII, las series se clasifican en el orden de la Naturaleza y en el de la Cultura, respectivamente. A ésta pertenece la serie «Eva», que trata de los comportamientos de la mujer; a la Naturaleza la serie «Nube», que se refiere a ese elemento natural.

Las dos, se cruzan en un punto común que ambas repiten: «mi amor». Por «mi amor», tanto vale decir por el individuo sentidor, pasan las dos, o quizá convendría decir, dada la disparidad de términos, asuntos y estructura, que se intersectan en ese punto. El cruzamiento de la Cultura y la

Naturaleza en un ser humano, en lo que el poema llama «mi amor», es obvio, pero tal término resulta ambivalente: tiene dos caras que le permiten desempeñar un papel en cada serie sin alcanzar en ninguna de ellas, tomadas independientemente, entera significación. Su sentido, pues, deriva de su misma dualidad.

La introducción de una serie dentro de otra viene acompañada de una variación en la matriz métrica respecto a los ejemplos anteriores. En vez de usar el esquema rímeo ABBA/CDDC de cuatro rimas, se lo reduce a sólo tres, que en este caso se distribuyen ABBA/ACAC, encadenando las dos estrofas- mediante repetición de sonidos y ligando, en el plano de la expresión, lo que está desligado en el del contenido. Esta intervención de la matriz métrica, capaz por sí misma, y a pesar de la neutralidad que la distingue en poesía, de cumplir una aportación significativa, puede contribuir a explicar la brusca conversión del Martí de los « endecasílabos hirsutos» sin rima a la poesía rimada, más aún si, como veremos, se la vincula a las funciones que cumple la homofonía en el plano expresivo. A medida que se adentra en la poesía medida y rimada, Martí ajusta mejor los componentes matriciales, como se percibe en el cotejo de «Los zapatos de rosa» (de 1889) y «La niña de Guatemala» (de 1890). A la inserción de ambas series, en que una pasa a ocupar el puesto central rodeada externamente por la otra, corresponde una

modificación en el esquema rímeo que responde con rimas abrazadas que percuten alternativamente en una y otra serie enlazando íntegramente la composición. Y a la función de «mi amor», que en el campo semántico señala el punto de intersección de las dos series, corresponden las discretas y subrepticias aproximaciones que efectúan las rimas y que, por pertenecer a puros significantes (*ora, eva, a*), no parecen afectar la independencia de ambas.

Especialmente llamativa en este poema es la cualidad redoblante de las homofonías, con una nota excesiva, como de derramada redundancia sonora. La primera serie, en sólo cuatro versos, repite cuatro veces la palabra *Eva*; la segunda, también en sólo cuatro versos, incluye cuatro términos que se repiten: *nube* en los extremos (vs. 3 y 6, que abren y cierran el período interno) y se *lleva, mi amor y que llora*, concentrados en los versos interiores 4 y 5, los cuales, salvo un término, son prácticamente el mismo verso. Pero ambas series redoblan las homofonías de manera diversa: la primera maneja un único e invariante sonido, *Eva*, con los intervalos que impone su función de sujeto de sucesivas frases: un único sonido, repetido periódicamente, siempre sujeto. La segunda, en cambio, usa de una multiplicidad de sonidos que se repiten a pares simétricos y son, gramaticalmente, tanto sustantivos como verbos o complementos, distribuyéndolos para que se reflejen como en un espejo, apareando el verso 3

con el 6 y el 4 con el 5, de tal modo que el blanco entre estrofa y estrofa funge como una bisagra sobre la cual pueden girar simétricamente los cuatro versos de la serie «Nube», dos a dos, para superponerse.

Tales rasgos distintivos son reforzados por los verbos de cada serie. En «Eva», partiendo del presente del amor que se azora, tenemos cuatro frases que desarrollan linealmente una historia: las dos primeras definen al personaje en presente, las dos siguientes alternan y contraponen bruscamente un pasado («me ha sido») con un futuro («me consolaré») En «Nube», en cambio, todos los verbos están en presente, enmarcados por dos acciones contrarias, pero ambas de presente, que señalan la entrada y la partida de la nube: *vierte, se lleva, gime, llora, se lleva, llora, se va*.

Una redistribución espacial evidencia los contrarios funcionamientos:

Eva es	viene	Nube			
Eva es	se lleva	mi amor	gime	que	llora
Eva ha sido	se lleva	mi amor			que llora
Eva será					Nube se va

La circularidad estructural de la segunda serie está reforzada por el rosario de verbos de presente, en tanto que la linealidad estructural de la primera está sostenida por el uso de las dos ilimitaciones que proporcionan el pasado y el futuro. De hecho hay dos tiempos nítidamente diferenciales

(dos laberintos hubiera dicho el Borges de «La muerte y la brújula»): uno lineal, incesante, que disminuye el presente en beneficio de la extensión indefinida hacia el pasado y hacia el futuro y que es el tiempo del «acontecimiento» donde operan los hechos, las causas y los efectos; y un tiempo circular, también incesante porque en él las cosas giran dentro de un inagotable presente que las hace pasar una y otra vez por los mismos puntos y que es el tiempo, digamos, de las permanencias. De acuerdo a esto, debemos convenir que Eva existe en la historia, tal como fue percibida plenamente desde el XIX; existe en el devenir, que salta del pasado al futuro con la menor porción de presente; existe en la variación, en la novedad, en el cambio, mientras que la *Nube* existe en la naturaleza, en la permanencia, en la repetición, en una suerte de presente eterno, en un desacaecimiento del tiempo, en una asechanza de su cancelación. Linealidad y circularidad, tiempo histórico y eternidad, cultura vertiginosa y naturaleza constante, se cruzan en uno solo punto: «mi amor»

No es necesario hurgar demasiado en su obra para saber la conflictualidad en que se situaron ambas concepciones en la vida afectiva de Martí, ni cómo, en lo concreto de su experiencia, percibió que esa diferenciación correspondía a dos mundos; el de los Estados Unidos en que padecía y el de la América hispana en que soñaba, nostálgico, idealizándola, y, aún más allá, a la problemática de la modernidad que opo-

nía una nueva época a la antigua, mostrándose nudamente y sin cobijo en los Estados Unidos de su tiempo. Nadie como Martí (y el nadie es injusto para Darío) vivió en el centro de la problemática de la modernidad, porque la padeció íntegramente, recorrió sus desgarramientos, midió las ventajas y perjuicios que acarrea y en un esfuerzo ingente trató de superar sus disyuntivas.¹⁷⁹

Sus consejos se regirán por la ley del equilibrio y la moderación, como un modo de contrabalancear los efectos negativos que las fuerzas en pugna generaban. Pero esta lucidez intelectual, este continuo rescate de la positividad a un lado y otro de la línea divisoria de dos épocas, encontraba su lugar más inhóspito en la irreducible zona de la afectividad y el erotismo. El carácter apostólico, que ciertamente debe reconocerse a Martí, ha dificultado la exploración de este ámbito secreto, el de la sensualidad potente que lo distinguió, el de su erótica sometida a tantas constricciones morales y por lo mismo tan encabrita-damente sublevada. Al Martí padre e hijo amantísimo habría que agregar el Martí de los sensuales retratos femeninos, el de «Mucho señora daría / por tender sobre tu espalda / tu cabellera bravía / tu cabellera de gualda», el que petulantemente confiesa en 1880 que « en todas partes un alma de mujer ha venido a bendecir y endulzar mi vida exhausta», haciendo recuento de sus conquistas, ya en Liverpool como en Guatemala.¹⁸⁰

Cuando este joven de veintisiete años llega a Estados Unidos, después de vivir en los pueblerinos y familiares ambientes de La Habana, Aragón, México y Guatemala, lo primero que percibe es el movimiento y a la mujer dentro de él: era su contacto inicial con la modernidad, quizá el origen de la dual relación que mantendrá con ella. Tenía la misma edad otro joven, centroamericano él, cuando desembarca en el cosmopolita Buenos Aires de fin de siglo, haciendo la misma experiencia: era Rubén Darío. Ambos eran «ardientes latinos» y llevaban encima las constricciones de la educación tradicional de sus medios originarios. ¿Qué hacer? Vista su rigurosa eticidad y la más modernizada sociedad a que descendía, es probable que la experiencia más difícil haya cabido a Martí. De los tres artículos que escribe para recoger las «Impresiones de América por un español recién llegado», el segundo se consagra íntegro a la mujer, y el tema reaparece en el tercero. Confesando que sigue «como un viudo inconsolable, en espera de la primera fuerte emoción», explica su desconcierto ante unas mujeres que no se parecían nada a las que conoció en sus tierras:

Pero ¿por qué han de verse las mujeres tan varoniles? Su rápido andar al subir y bajar las escaleras, en el trajín callejero, el gesto resuelto y bien definido en todos sus actos, su presencia demasiado

viril, las despoja de la belleza serena, de la antigua gracia, de la exquisita sensibilidad que convierte a las mujeres en aquellos seres superiores, de los cuales dijo Calderón que eran «un pequeño mundo» (...)

Las jóvenes norteamericanas son notables por su alegría o su seriedad excesiva. El dominio de sí mismas, la seguridad de ser respetadas, su frialdad estudiada, su desdén por las pasiones, sus escasas y prácticas nociones de la vida, le dan un extraño atrevimiento y una franqueza muy peculiar en su trato con los hombres.¹⁸¹

Para medir este azoro provinciano habría que remitirse a la novela que en ese mismo año está escribiendo Henry James, *Portrait of a Lady*. Esas mujeres son ya las de las sociedades modernas, las que han pasado a integrar activamente la sociedad trabajadora a la par de los hombres, enfrentándolos en la vida cotidiana con autonomía y aun con aspereza, peleando su puesto en el mundo, alienándose como ellos en un medio espurio. Son las Noras ibsenianas, que despaciosamente Martí aprenderá, si no a querer, sí a respetar,¹⁸² las que estudian, trabajan, reclaman sus derechos civiles y aspiran a ser, en el amor, sujetos.

El «misterio del eterno femenino», como aún se decía entonces, había entrado al circuito de la variación y la

constante novedad a que lo convocó el nuevo tiempo. Como en el soneto de Baudelaire, la mujer había devenido «une passante». Comienza a existir en el movimiento como el hombre, ya no es más el punto fijo situado en el hogar familiar y automáticamente se hace inmensamente más complejo (y también más fugaz) el trazado de los caminos y los encuentros, porque tanto él como ella derivan en el movimiento que los arrastra. Si en su poema Martí mantiene, bajo el antifaz de la mujer: de las mujeres, de la Eva primordial, la unidad indivisible de la mujer única, entonces los verbos que la regulen deberán estatuir el cambio y el accidente: es, *ha sido, será*. Paralela e inversamente, Darío, en el poema «Heraldos», de *Prosas profanas*, al establecer la incesante sucesión de mujeres bajo sus múltiples y cambiantes apariencias, puede mantener los verbos en presente («la anuncia»), pues siendo ellas diferentes, *son y están* siempre en el presente del encuentro. El misterio del eterno femenino está siendo reemplazado, como Hoffmannsthal percibió, por el misterio de los encuentros.

La pequeña serie erótica a la que pertenece el poema XX (del XVI al XXI) trata del desencuentro, del engaño, de la perfidia, del equívoco de las apariencias, girando sobre el dilema ¿mujer de uno o mujer de todos?; ¿mujer eterna e invariable donde la repetición corrobora la identidad o mujer siempre mudable donde la diferencia aviva el deseo? Era a la

primera que todo él aspiraba, a la «novia virgen» y a la «esposa fiel», paradigmas de la cosmovisión latinoamericana de donde procedía, y era la segunda la que aparecía, turbadora, como condición de la sociedad dinámica. A los poemas de *Versos libres* contó sus desgarramientos y su espontáneo rechazo de la nueva mujer. « ¡Oh estas damas de muestra! ¡Oh estas copas de carne!», dijo en «Hierro», y corroboró en «Amor de ciudad grande»: « ¡Me espanta la ciudad! ¡Toda está llena / de copas por vaciar o huecas copas!». Es en este poema, datado en abril de 1882, en el recién estrenado Nueva York, donde comprueba que « Se ama de pie, en las calles, entre el polvo / de los salones y las plazas; muere la flor el día en que nace», reconociendo que este modo del amor comporta su fatal fugacidad, se hace y se deshace como el acontecimiento, en su propio movimiento incesante: « ¡Así, el amor, sin pompa ni misterio, / muere, apenas nacido, de saciado!»

En su sarcástica exhortación a los «catadores ruines» para que apuren esas copas ofrecidas, queda impresa su consternación: «¡Tomad! ¡Yo soy honrado y tengo miedo!» Los beneficios ciertos de la modernidad, que tanto propuso para las patrias estancadas hispanoamericanas, le revelaron, no bien llegado a Estados Unidos, otros efectos que para su conciencia cultural no eran igualmente positivos: «Porque no vale quitar unas piedras y traer otras ni sustituir una nación estancada con una nación prostituida». ¹⁸³ Rubén Darío aceptará

de plano la nueva situación, en la cual avizora el futuro de la sociedad cuya germinación está presenciando: «El amor pasajero tiene el encanto breve / y ofrece un igual término para el goce y la pena.» Martí padecerá de todas las tentaciones, pero procurará salvar la «virgen trémula» o la «hermosa mujer», esposa y madre, esa que ve en «el salón de los pintores», que no en la realidad, y a la que dedica el poema de *Versos sencillos* que sigue inmediatamente al XX y cierra, con aparente respuesta, la pequeña serie erótica.

Pero en el XX, el afán de registrar la objetividad del universo que anima sus cuartetos entra en colisión con los discursos éticos. En el movimiento roció del poema *XX, Eva y Nube* se oponen compensatoriamente desde sus respectivas series autónomas. Si Eva es la mujer, todas las mujeres que se sustituyen bajo el nombre del sexo, ¿quién es Nube? Es también un rótulo de lo general, no de lo particular, pero a diferencia de Eva, está situada en la Naturaleza, desde donde, como vimos al examinar sus transposiciones de la Sociedad, corrobora lo humano. Por su uso en la época y aún más en el siglo xx desde las regiones marginales de los imperios centrales, fue un símbolo útil para la problemática de lo uno y lo múltiple con que los modernistas hispanoamericanos (y antes los europeos) procuraron enfrentar el derrame de lo plural que caracterizaba a la modernidad y ponía en entredicho la unidad y fijeza en la que se habían formado. Permitía reconocer las mil for-

mas y maneras certificando a un tiempo la unidad y permanencia, certificando que la pluralidad no era sino sucesión aparential de lo uno, que éste persistía incólume bajo lo que se estatúa como meras formas.

Es el tema de Proteo, al que Rodó consagró su principal obra en «un libro en perpetuo devenir, un libro abierto sobre una perspectiva indefinida», pero donde el estudio de las transformaciones de la personalidad no dejaba de conservar incólume su unicidad. Partiendo de la percepción de una fuerza de poder innegable, pero de difícil aprehensión, la vio como generadora de la «figura» a través del «movimiento» y del «cambio» en un ciclo sin fin regido por esos nuevos dióscuros de la modernidad. Rodó encontró en Proteo el símbolo justo:

Siempre inasible, siempre nuevo, recorría la infinitud de las apariencias sin fijar su esencia sutilísima en ninguna. Y por esta plasticidad infinita, siendo divinidad del mar, personificaba uno de los aspectos del mar; era la ola multiforme, huraña, incapaz de concreción y reposo; la ola que ya se rebela, ya acaricia; que unas veces arrulla, otras atruena; que tiene todas las volubilidades del impulso, todas las vaguedades del color, todas las modulaciones del sonido; que nunca sube ni cae de un modo igual, y

que tomando y devolviendo al piélago el líquido que acopia, impone a la igualdad inerte la figura, el movimiento y el cambio.¹⁸⁴

El hedonismo de esta entrega a un devenir donde se recuperaba la permanencia bajo la mutación aparental, de tal modo que la excitación voluptuosa de lo nuevo no contradecía la identidad perviviente, se revela con franqueza en la erótica exaltación de Rubén Darío cantando a la mujer, donde unce ambos símbolos (nube y mar): «Amarre mar y nube,, espuma y ola».

Esa *nube* que para una lectura madrigalesca del poema XX vale como la metáfora de la disputa, de los celos, del tradicional «depit amoureux», testimonia otra presencia femenina, aunque situada en el reino del orden y la justicia que es para Martí el de la Naturaleza. No es inoportuno apuntar que el pensamiento de Martí descansa siempre sobre una matriz dicotómica subconsciente que con toda nitidez juega la oposición *masculino/femenino* con su rico tejido de mutuas atracciones, lo que en él se trasunta en una muy precisa utilización del género en la lengua, percibiendo con extraordinaria acuidad la diferencia entre palabras femeninas y palabras masculinas, pudiéndose sospechar que llegó a trasladarla, sinestésicamente, a la oposición de palabras agudas y graves sobre el modelo *éllella*. Las parejas sexuales son frecuentes en

su literatura (las veremos en el poema XXIX), lo que puede verse como una transposición lingüística de las oposiciones comprobadas en el mundo natural, de conformidad con una función de la mente que registró en su admirativo estudio de Emerson: «La naturaleza da al hombre sus objetos, que se reflejan en su mente, la cual gobierna su habla, en la que cada objeto va a transformarse en un sonido».¹⁸⁵ La femineidad de Nube no nos parece casual, como lo certifica su reaparición en otros poemas que encaran el mismo asunto (XLII)

Sobre el plano expresivo rigen al poema entero las vocales *e-a*, convocadas por el nombre *Eva*, derramándose voluptuosamente por ambas series. Pero mientras en la primera se solidifican en el nombre femenino, sirviendo para dar presencia y rotundidad a la mujer cultural, en la segunda resuenan encubiertas dentro de otras palabras, como un eco que se perfila fugazmente dentro del torrente sonoro, una energía que no parece consolidarse en la forma única, sino que impregna al conjunto a modo de reminiscencia sin fijación; digamos, erotismo sin objeto. Dos veces se le oye en «se lleva», tanto en función de rima exterior como de rima interior, y más singularmente en el sexto verso de la composición que cierra la segunda serie: allí, una mínima alteración acentual permite leer, sustituyendo a «esa nube que se va», un verso que hubiera sido definitorio del deseo: «esa nube que's Eva». Alusión y elisión que tolera el juego

sonoro, revelación y encubrimiento que puede operar más allá de la voluntad consciente, imposición de una verdad soterrada que habla con más fuerza que el discurso intelectual explícito cuando puede hacerlo sobre la urdimbre sonora que despliega significantes, libres de estrictas significaciones unívocas.

En esa rima del verso sexto el orden acentual grave que venía rigiendo el esquema rímeo se interrumpe por la introducción del agudo; en ella se inicia la irregularidad respecto al modelo de la primera, ya que allí se abre la tridimensionalidad rímea del poema; en ella el sonido subyacente, que vuelve a repetir obsesivamente *Eva* como dominante objeto del deseo (a la manera como en el poema XVII el poeta oye que en la naturaleza la abeja zumbadora «*Eva* dice: todo es *Eva*»), sufre una modificación o, si se quiere, registra una ambivalencia que es la lingüísticamente más leve del idioma, pues deriva de un desplazamiento acentual mínimo sobre similar. trasfondo fonético, la cual, si cancela la eventualidad de que la *Nube* sea *Eva*, no deja, sin embargo, de asociarlas por una vía que no es semántica y que subyace al discurso intelectual.

La reminiscencia proteica de *nube* da testimonio de una energía más que de una forma, una potencia que sería estatuida como preformativa si no fuera que es ya una forma, aunque capaz de asumir sin cesar otras nuevas sin por eso

perder la identidad; una forma además que, en el contexto de la serie, está en movimiento, que viene y se va llevándose con ella «mi amor», que gime y llora. El movimiento de la serie «Eva» está, paralelamente, en la serie «Nube», salvo que en ésta gira sobre sí mismo en un presente eterno, lo cual permite que, tal como pretendía Rodó, los dioses del movimiento y del cambio generaran una nueva figura, pero de lo mismo, instaurando así la paz gratificadora, el reencuentro de la repetición de la diferencia, el orden, al fin. Si Darío sacó buen partido del ayuntamiento de Ixión con la Nube para endosar la pluralidad formal del centauro, Martí, en cambio, hace de la Nube una esponja que se apodera de gemidos y lágrimas concediendo la paz. Pero el sentido del poema no radica meramente en la oposición de las series como opciones separadas y alternativas, sino en la contaminación que va rigiendo sus distintos niveles y que cuando es contenida en unos se introduce por otros donde la represión es menos efectiva. De hecho, delatando cómo la transposición de la sociedad civil a la Naturaleza no puede ser aceptada en sus últimas consecuencias cuando desciende al erotismo, tal como lo intentó Whitman con su panteísmo erótico, porque la lectura cultural de la Naturaleza que hace Martí incorpora un principismo ético que la restringe.

Poco sabemos de esta zona íntima de la vida del poeta: varias composiciones de *Versos sencillos* apuntan a una visi-

ble tensión: tanto los poemas de la pequeña serie erótica (en especial el XVII) como otros del libro: el XXI, el tan desalentado XXXIII, el simbólico XLIII, que ha sido vinculado a su frustración conyugal, que acababa de llegar a su desenlace; el XLII, de desatada sensualidad. Son hijos del deseo, esa palabra poco usada al hablar de Martí,¹⁸⁶ a quien por momentos se diría convertido en la «máquina célibe», aunque sin sospechar las intensidades voluptuosas de que puede ser capaz.¹⁸⁷ Para no citar a Freud, recordemos una frase de Nietzsche: «En un ser humano, el grado y naturaleza de la sexualidad repercuten en las más altas regiones del espíritu.»

En el poema XLIII, que por pertenecer a los más extensos y narrativos de *Versos sencillos* incursiona en zonas explicativas, reencontramos las dos figuras femeninas colocadas sobre el eje dilemático Cultura/ Naturaleza como en el XX, las cuales aquí no sólo se oponen, sino que entablan el diálogo en torno al tema del amor. Es fácil entablarlo porque el poeta estatuye que «el extraño bazar del amor» está situado «junto a la mar», con lo cual Cultura y Naturaleza (bazar/ mar) son contiguas y se oponen y se asemejan por el lazo del consonante. La figura femenina de la serie cultural está definida concretamente con un nombre propio: el *Agar*. La figura femenina de la Naturaleza ya no es *Nube*, sino, como les hubiera gustado a Rodó y a Darío, es *Mar* (la Mar), de tal modo que claramente las asocia el consonante y también,

como en el caso de bazar/mar, las distingue. El diálogo que mantienen sé refiere a la posesión de « la perla triste y sin par» («mi amor» del poema XX), la cual *Agar*, movida por los demonios del cambio, de la novedad, de la diferencia, ha desdeñado y arrojado de sí («de tanto tenerla al pecho, de tanto verla / Agar llegó a aborrecerla»), mientras que la *Mar*, que se define como la permanencia, la fijeza, la continuidad, la atesora (« yo guardo la perla triste»). Pero es esa misma mar que para Rodó cambiaba sin cesar de figura, aunque Martí la visualiza nítidamente como femenina, en tanto que Rodó, por la buscada interposición de Proteo, la masculiniza, lo que en cada caso tiene su explicación persuasiva.

Clara, explicativamente, las dos mujeres se corporizan aquí como partícipes de la oposición, triunfando la forma proteica natural sobre la forma histórica cultural. El esquema ideológico se sobrepone a la materia poética y le transmite su sentido. No podría decirse lo mismo del poema XX, donde no hay una Agar arrepentida, ni un femenino Proteo que venza, donde los tiempos se eluden y distancian como la receta respecto a la curva, donde Eva subyace a Nube, pero a ésta sólo se le concede una función consoladora complementaria, donde el deseo certifica la fuerza de la novedad y de sus leyes rigurosas.

V. La poesía se revela capaz de trasuntar un pensamiento articulado, pero también sus vacilaciones y

desfallecimientos, las zonas más oscuras en que se gesta la ideología, recogiendo los conflictos y contradicciones de su tarea interpretadora de una realidad concreta. Más que la ley del realismo que Lukács hará suya, la que ilusoriamente sería capaz de imponer una solución objetiva, sin dejar residuo, lo que registramos es la capacidad de la poesía, derivada de la multiplicidad de niveles y planos en que simultáneamente se desarrolla, para detectar los conflictos peculiares en el seno de los cuales se fragua una ideología, recogiendo su proceso productivo y no sólo las conclusiones a que llegue. A semejanza de la elaboración onírica, la poesía maneja diversas y aun contrarias pulsiones, con las que traza un producto compuesto donde quedan las huellas de las fuentes, en diversa intensidad y profundidad, pero también las del funcionamiento concreto del campo de fuerzas, no sólo en lo que tiene que ver con las operaciones complejas del psiquismo, sino también en las relaciones, no siempre resueltas, entre la ideología del autor y la del medio social en que se desempeña.

7. EL DILEMA EN LA SOCIEDAD

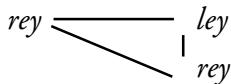
Cuando el trazado de las series no se apoya en el clásico dilema de Cultura y Naturaleza, sino que pertenece íntegramente a la órbita del primero, los asuntos se vuelven sociales, pero más arduos. No hay «término universal» sobre el cual fundarlos. En el caso del poema XXIX de *Versos sencillos*, cuyas series se alternan en las dos estrofas según el modelo: A, vs. 1-2, 5-6, y B, vs. 3-4, 7-8; y cuyas rimas paralelamente, como en el poema XX, se reducen a tres para los ocho versos, fijándose así la norma de estrofas vinculadas, lo que será complementado, como también ya vimos en el poema XX, por la ampliación de las homofonías, que repercutirán sobre ambas series.

Serie A-I	{	1 La imagen del rey, por ley,	8-A	}
		2 lleva el papel del Estado:	8-B	
Serie B-I	{	3 el niño fue fusilado	8-B	
		4 por los fusiles del rey.	8-A	
Serie A-II	{	5 Festejar el santo es ley	8-A	
		6 del rey: y en la fiesta santa	8-C	
Serie B-II	{	7 ¡la hermana del niño canta	8-C	
		8 ante la imagen del rey!	8-A	

Las rimas A abrazan toda la composición y se oponen por igual a las rimas de los versos interiores de cada estrofa (*ado, anta*), formando un sistema triangular: por una parte se trata de rimas agudas contra rimas graves y por la otra de solas vocales contra combinación de vocales y consonantes, pero, aun considerando exclusivamente las vocales, éstas se distribuyen de manera opuesta sobre el triángulo vocálico, pues mientras la rima A se desarrolla progresivamente sobre los agudos *e-i*, la rima C queda fijada en el punto neutro *a* con ampliación debida al resonador nasal y la rima B asciende por los graves *a-o* con africación de la *d*. La dominante está

fijada por A (cuatro rimas), oponiéndose por igual a B (2) y a C (2) por los rasgos anotados. A ello se agrega la peculiaridad de A, basada en un monosílabo con diptongo decreciente que, como es propio del español, no es monofonemático, remitiendo la diferencia entre las palabras que la sostienen a la oposición *r/l*, consonantes que ocupan una peculiar situación fonológica: ambas pertenecen a las líquidas, pasibles de vocalización, lo que hace descansar la diferencia entre vibrantes/ laterales en la oposición interrupta/continua.

La elección de la rima está estrechamente vinculada aquí a la elección de las palabras claves *rey/rey*, donde la semejanza ha sido procurada en desmedro de la diferencia. Esta palabra-rima resulta respaldada por una repetición rímea interior que la rubrica y establece, en cada una *ley* de las estrofas, otro triángulo fónico cuya dominante es *rey*:

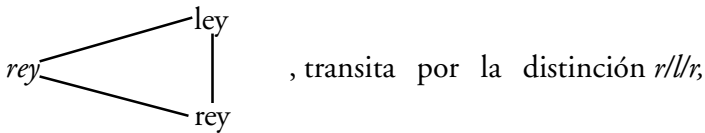


En este triángulo, *ley* aparece como un término mediador entre los repetidos *rey*, los cuales, tanto a consecuencia de la mediación como de su reaparición en distintos contextos, registran una gradual modificación que autoriza al segundo a no repetir estrictamente el primero.

Esta traslación semántica se percibe más nítidamente si se sustituye la lectura de las estrofas por la lectura de las series, independientemente, lo que permite ver que

en la Serie A, su primer término (vs. 1-2) afirma que es la ley, la que impone la imagen del rey en el papel del Estado, en tanto su segundo término (vs. 5-6) desenmascara esta primacía del agente legal afirmando que es el rey quien impone la *ley* que obliga a festejar al santo; en la Serie B, su primer término (vs. 3-4) afirma que es directamente el poder del rey el que hace fusilar al niño, en tanto su segundo término (vs. 7-8) desenmascara que la niña canta no ante la imagen del santo, sino ante la del rey, repitiendo prácticamente así el primer verso, pero invirtiéndolo y excluyendo de él una palabra: *ley*. Resumiendo, si la Serie A afirma inicialmente la primacía de la ley para luego contradecirla, mostrándola como simple instrumento del rey, la Serie B afirma inicialmente la brutal y directa acción del rey sin ninguna clase de intermediación legal, para luego mostrarlo ascendido a imagen (legal, por tanto) ante la cual se debe reverencia, debida de hecho a su directa imposición.

La función de la ley es desenmascarada para poner al desnudo la acción despótica del rey mediante una contradicción sarcástica, pero todo el proceso no puede desarrollarse, como ya veremos, sin apelar al concepto de imagen. El triángulo que rige cada una de las estrofas,



permitiendo así el pasaje del rey ceremonial, Imagen mágica

del poder; al rey gobernante represivo, lo que sólo podrá lograrse mediante el carácter intermediador de la ley como generador de imágenes, en lo que podemos discernir una aguda e interior percepción de las formas del poder por parte de Martí, quien ya atiende a las que eran muy recientes y bien peculiares formas de dominación impuestas por el régimen burgués del XIX, que había sustituido al absolutismo monárquico (aunque conservara a los monarcas), desarrollando un frondoso aparato legal que se ofrecía con apariencia neutral, como nacido del consenso ciudadano. Si no olvidamos que para Martí el punto de partida de la historia que vive es el derrumbe del Antiguo Régimen y que fue testigo, en su privilegiado mirador neoyorquino, así como en su conocimiento puntual y sufrido del caudillismo hispanoamericano, de la distancia entre el minucioso aparato legal de códigos, constituciones y reglamentos (que debió estudiar para graduarse en derecho civil y canónico español) y el funcionamiento real del poder al margen de esa papelería que la burguesía trajo al mundo, se podrá medir entonces la equiparación y simultánea denuncia de rey y ley. Pero este esquema simple no alcanza a dar cuenta de la total problemática del poema, porque deja fuera demasiados elementos componentes. Lo que él propone como interrogación a la función de las imágenes en tanto instrumentos del sistema simbólico social vigente sólo se fiará

perceptible a través de la consideración separada de las series, antes de conjugarlas.

La Serie A se construye con dos términos (vs. 1-2 y 3-4) aparentemente desviados entre sí e incluso levemente extemporáneos, como son las figuras usadas en el papel moneda y el culto de un santo en su día, que no parecen tener espontáneo vínculo. En un caso se nos propone la vida civil de la sociedad a través del instrumento que fija el valor de cambio y, por tanto, rige producción-consumo de su economía; por el otro se nos propone la vida religiosa a través del ceremonial oficial en el cual se rinde culto a la imagen de un santo. Se trata, por lo mismo, de una representación de la Economía y de la Iglesia, o, si nos atreviéramos a usar un término más técnico, que visiblemente Martí evitó, diríamos Burguesía e Iglesia, poderes que en el poema se completan y equilibran por un tercero que literalmente los corona, que es el Estado representado por el rey. Los triángulos funcionan obsesivamente dentro del poema, y aquí estamos ante una suerte de santísima trinidad masculina que conforman de hecho (*el rey, el papel, el santo*) la totalidad del poder. Pero no es una lección de economía política lo que procura Martí, sino otra cosa que tiene que ver con el funcionamiento del poder a través de la singular pareja propuesta por los regímenes burgueses del xix, *el rey-la ley, lo* que constituyó su original formulación, ejerciendo su acción tanto sobre la economía

como sobre la religión en tanto institución. Sobre esto último conviene no olvidar que en la colonial Cuba aún regía el régimen de patronazgo de la corona española instituido en el siglo XVI y del que sólo merced a las guerras de independencia se habían liberado las repúblicas hispanoamericanas, estableciendo vínculos directos con el Papado, de tal modo que en la isla, flagrantemente, el Estado regía tanto las instituciones económicas como las religiosas.

Cuando Martí escribe, el papel moneda todavía no había alcanzado, como en nuestro tiempo, a confundirse con la naturaleza: era una invención todavía desconcertante. Pocas experiencias más curiosas del modo en que el tesoro pareció volverse un símbolo volátil que la introducción del papel moneda, que puso en manos de los ciudadanos un trozo de papel sustituyendo el oro y la plata. Ese oro, que «en la sólida sustancia del metal encierra toda la riqueza material», «en su forma de mediador de la circulación sufre toda suerte de injurias: se le ha roído e incluso reducido a simple pedazo de papel simbólico», anotaba Marx a mediados de siglos.¹⁸⁸ Y en la Conferencia Monetaria de Washington de 1891, el delegado José Martí habla sin cesar de oro y plata y no «del carácter meramente fiduciario y convencional de la moneda de papel».¹⁸⁹ Pero ese papel simbólico, como otros aún más inconsútiles (las acciones), corrieron las vicisitudes de las emisiones privadas bancarias, con sus quiebras fraudulentas

y la desenfrenada especulación de una época de grandes negocios, algunos de cuyos escándalos fueron reseñados por Martí en *sus Escenas norteamericanas*.¹⁹⁰ La imagen patricia o la imagen monárquica de las emisiones oficiales pudo aparecer como un modo de otorgar confianza a un simple papel, pero sobre todo fijó el enlace entre el mercado económico y el ordenamiento estatal convalidador de la legalidad: los negocios operaban bajo el amparo de las imágenes que simbolizaban el poder máximo del Estado. Este se trasuntaba en imágenes que aseguraban el valor de cambio.

¿Acaso de otro modo vio Martí el culto de los santos, esas estatuas-pinturas-imágenes a las que se prestaba reverencia, en las que se cifraba la potencialidad, enturbiando así la percepción de la verdadera realidad, del mismo modo ilusorio que lo hacían las que garantizaban el papel moneda? El Martí que escribe el poema XXIX hacía exactamente un año que había abandonado la dirección de la revista infantil *La Edad de Oro* por no querer obedecer el mandato editorial de enseñar en ella «el temor de Dios», y era el que en ella había explicado (aunque de los griegos) que los pueblos hicieron a los dioses a su imagen y semejanza, reiterando una convicción que lo acompañó en la vida y que evocó autobiográficamente en 1888:

...lo cual recuerda las enseñanzas de un joven profesor de Historia de la Filosofía en Guatemala, hará unos diez años, cuando, paseando con sus discípulos por los pueblos antiguos, les enseñaba cómo los dioses no habían hecho al hombre a su semejanza, sino que el hombre había hecho a los dioses a semejanza de él». ¹⁹¹

Es el Martí en cuya vasta obra los santos se han esfumado, como también se ha esfumado el dios personal de una exclusiva Iglesia, dando paso a una religiosidad que él llamó natural («en estos tiempos en que alborea la religión natural» ¹⁹²), junto a un nítido desvío respecto a las diversas religiones dogmáticas: «Buscará el hombre fuera de los dogmas históricos puramente humanos aquella armonía del espíritu de religión con el juicio libre, que es la forma religiosa del mundo moderno, adonde ha de venir a parar, como el río al mar, la idea cristiana». ¹⁹³

Martí no escribió su prometida carta a Manuel Gutiérrez Nájera para explicarle sus ideas religiosas, pero a lo largo de sus artículos puede recobrase su fe en una «religión natural», su rechazo de las formas dogmáticas católicas y, sobre todo, bajo el impacto de la multifacética vida religiosa norteamericana, que estudió con detalle en sus altos y sus bajos, su drástica oposición a la servidumbre de la institución

eclesiástica respecto. al poder temporal. Escribiendo sobre la inauguración del monumento a los Peregrinos, exalta la independencia religiosa de los fundadores de Estados Unidos:

Y aun eso era cosa espiritual, que por su dignidad y alteza estaba fuera y por encima de la intervención del hombre, sin que el arte menor de gobernar los intereses terrenos de la comunidad lleve la arrogancia hasta tomar bajo su ala de criatura a la casa del creador, ni su usurpación hasta presumir de alimentar y cuidar a la Iglesia, que no debe estar a sueldo de nadie, porque es como poner a Dios de pesebre y darle un pienso por la tarde y otro por la mañana.¹⁹⁴

La «ley del rey» no sólo impone la figura real en el papel, sino también el culto de los santos, tratándose en ambos casos de la imposición reverencial de las imágenes que sustituyen, encubren, enmascaran el verdadero poder. Los verbos de ambos términos de la Serie A, *llevar, ser*, rubrican la mera existencialidad de estos procedimientos: éstas son las manifestaciones simbólicas de la vida institucionalizada. La articulación del poema despoja a la ley de su segunda y ficticia naturaleza para los ojos comunes, evidenciando entonces como función capital del poder la imposición de imágenes, a las

que se atribuye *per se* magnificencia y valor para el intercambio (pues los santos son tan intermediadores en las relaciones con la divinidad como la moneda en el circuito de producción, pudiendo homologarse ambos como valores de cambio).

Si es posible establecer tal equivalencia entre los dos términos de la Serie A, no es posible cumplir la misma operación con los de la Serie B. regidos por verbos de acción que se oponen (semánticamente y por los tiempos): *fue fusilado, canta*. Además, sus personajes protagónicos, aunque asociados por ley de parentesco, se oponen por su denominación (el niño/la hermana) y por las acciones contrarias que cumplen. Ya anotamos que Martí maneja matrices que rigen el género construyendo nítidas parejas de opuestos sexuales: las dos parejas capitales del poema son el rey/la ley y el niño/la hermana, pero mientras la primera se traza con la mayor similitud fonética para luego identificar semánticamente ambas partes, la segunda mantiene, bajo el lazo de la relación fraternal, la diferencia, que las acciones opuestas rubrican. Estamos así en otro sistema triangular, paralelo a los ya señalados en el poema, por el cual la unidad ley/rey se opone simultáneamente a dos entidades diferentes, a las que somete merced al manejo alternativo de su naturaleza dual, fijada por la oposición interrupta/continua r/l, que lo emparenta a un redivivo Jano: cuando enfrenta con su rostro nudo, marcado por el rasgo vibrante e interruptor (rey), al

niño, lo destruye; cuando presenta su rostro enmascarado, que es el regido por el rasgo fonético lateral y continuo L (ley), a la hermana, conquista la celebración reverencial. No estamos presuponiendo significación a los fonemas líquidos en cuestión, claro está, sino realzando que su oposición fonológica está diseñada paralelamente a la que semánticamente rige ambas palabras y a la oposición en las acciones que, en tanto personajes, promueven dentro de la secuencia narrativa. Las respuestas contrarias que reciben son, además, reguladas por las relaciones de género dentro de las que se entablan: en la línea masculina, la oposición el rey/el niño da como resultado el fusilamiento; en la línea femenina, que liga la ley-la hermana, la consecuencia es el canto.

Queda construido un triángulo semántico que corona las demás triangulaciones detestadas en el poema. Su original funcionamiento radica tanto en la dualidad del término rector (diferencia mínima sobre una buscada semejanza fonética y semántica) como en el vínculo que liga los otros dos términos: efectivamente, para cerrar el triángulo, dando relieve y patetismo al conjunto, se provee de un lazo de sangre a los personajes infantiles (lo que a una diferencia máxima de comportamientos agrega una semejanza mínima). Esta nota emocional se incorpora al texto sólo mediante la entonación; no la registra el seco enunciado, sino los signos admirativos que enmarcan los dos últimos versos dentro de los cuales la

niña canta. La oposición entre el término agente y los dos pacientes rota, por tanto, sobre semejanza/diferencia, mediante desplazamiento de la carga positiva de uno a otro: en el agente recae sobre la semejanza y en los pacientes sobre la diferencia.

Como vimos, sólo en la Serie A actúa explícitamente la pareja ley-rey, mientras que en la Serie B encontramos exclusivamente al rey, aunque ocupando posiciones narrativamente invertidas, que derivan gramaticalmente de las opuestas funciones verbales: pasado/presente, pasivo/ activo. Dado que los dos términos de la Serie B ocupan posiciones cronológicamente sucesivas en la cadena lingüística, al rey que en el primero fusila al niño contesta en el segundo la hermana cantándole, por intermediación de la imagen legal. Pero, sin embargo, el engarce de las dos series no se reduce al término dual rey/ley, sino que, como en los dípticos XII y XXXIX, se extiende a un verso entero que es repetido, introduciendo en esa pareja del poder una alteración singular que nos depara otra que podemos entender como homóloga: *el rey/la imagen*. Reproduciendo el modelo que ya vimos en el díptico XII, hay un verso que se repite con una alteración: es el primero y el último de la composición y, por tanto, el que abre una serie y el que cierra la otra, clausurando todo el desarrollo de ambas. «*La imagen del rey, por ley*», se dice inicialmente, y se concluye: «*Ante la imagen del rey*», con lo cual se vuelve a trabajar sobre la sutil disociación que puede introducirse en-

tre significantes y significados cuando a las mismas palabras se las ubica dentro de contextos lingüísticos distintos (lo que cumplidamente hace el poeta en el XXXIX, donde repite estrictamente el mismo verso, que entonces pasa a significar otra cosa) y sobre la variación de significados, que se conquista con una mínima alteración. Tan mínima como en el XII, porque trabaja sobre ausencias y no sobre presencias; la que habla es la carencia, el hueco que se ha demarcado cuando todos los demás términos lingüísticos se repiten (En el bote iba remando/en el bote remador), y que en este caso está representado por la desaparición de *ley* entre uno y otro verso repetido. En tal hueco viene a ubicarse otro asociado femenino del rey masculino, reconstruyendo una pareja que se superpone a la anterior examinada por el poema: *el rey/la ley* es ahora *el rey/la imagen*, sustitución de significantes que, sin embargo, tienden a coincidir en un solo y exclusivo significado, según el cual *la imagen* es *la ley*, perdiendo ésta, así, su significación autónoma y asumiendo la de signo icónico que representa al rey. Hemos perdido la intermediación enmascaradora de la ley para reconocer la abrumadora imposición del poder a través de una «consorte» que simplemente lo representa.

Pero no sólo «la imagen del rey» queda así evidenciada. Si en un poema de tan austera enunciación podemos atrevernos a decir que, además de evidenciada, queda estigmatizada, denunciada, combatida, es porque en él encontramos una acción

beligerante contra la *imagen* a secas, contra todas las imágenes posibles y, en primer lugar, contra las de la literatura, posición que sólo adquiere su verdadera envergadura recolocando el poema en la época de su composición, que asiste a una nueva consagración del papel lingüístico de las imágenes literarias, deificando el funcionamiento de la metáfora.¹⁹⁵ ¿Cómo explicar que el poema prescinda tan notoriamente de las imágenes figuradas y se atenga a una dicción directa y precisa de personajes, acciones y cosas, utilizando palabras simples y hasta triviales, como extraídas de un informe administrativo o, flaubertianamente, del Código penal? ¿Cómo explicar lo que en el libro entero aparece como una severa reducción de los comparativos (ya observada por Vitier), que anteriormente inundaban sus poemas, la visible elisión de las metáforas y de las ampulosas construcciones de metonimias que poblaban sus artículos periodísticos, incluso la retracción ante el uso del adjetivo calificativo, que era obsesivo lugar común de su escritura? Forzoso es reconocer que existe una ley compensatoria en *Versos sencillos* por la cual la incorporación de las matrices métricas y ríneas se contrabalancea con una reducción en el uso de los tropos, lo que aún podría extenderse a una ley compensatoria de la poesía misma si se piensa que desde que, a partir de Huidobro, esas matrices son archivadas, la lírica pasa a rotar en torno a la célula metafórica.¹⁹⁶ Esta no desaparece en Martí, pero rebaja su importancia en beneficio de una seca

enunciación de acciones donde se pretende referir objetivamente los términos de la realidad con las palabras más precisas.

En este cuestionamiento de las imágenes quedaba postulada la eventualidad de una poesía aparentemente realista, cosa que también puede percibirse en otro poeta que estrictamente perteneció a su generación y era de su talante y visión racionalizadora (Manuel González Prada), contribuyendo a la que creo línea recesiva del modernismo, pero emparentada con éste por la común problemática a que las distintas operaciones de la poética modernista hacen frente. Bastante antes que Huidobro exhortara a los poetas para que no predicaran de la rosa, sino que la cons-truyeran, ya los modernistas habían tomado conciencia del desafío que a ellos, antes que a los vanguardistas, ofrecía la modernidad en curso. Darío lo resolvió mediante «rosas artificiales que huelan a primavera»¹⁹⁷ Martí buscó hacerlo asumiéndose él como ser natural y procediendo en el campo de la lengua y de la poesía, pertenecientes al orbe cultural simbólico, de la misma manera como lo hacía la naturaleza. De ahí la impersonalidad (a pesar del insistido «yo»), de ahí la aceptación del «feísmo», de ahí las transposiciones sociales a la Naturaleza para legitimarlas, de ahí también la disolución de la imagen paralelamente a la incorporación del canto, de ahí, sobre todo, la remisión del hecho poético a las estructuras de la composición, las cuales permitirían equivalencias de pensamiento y de poesía, lo que

en uno de sus últimos escritos razonó para la pintura de Tejada, loando el «mensaje natural», « la forma de expresión de los pintores de la realidad» por el «don de componer» que hacía visible «la pena del mundo». ¹⁹⁸ El *don de componer* trabaja vinculando cosas y al mismo tiempo objetivándolas, lo que responde a un esfuerzo de comprensión del funcionamiento del universo que sólo puede pasar, obligadamente, por una conciencia. Las *imágenes* aparecerán entonces como asociaciones ilegítimas que distorsionan o encubren lo real o como corrosivas de la unidad del objeto, con lo cual, paradójicamente, el lenguaje de esta poesía deberá tomar una inflexión denotativa, arrojándolas de su seno, y aproximándose al sistema combinatorio de los lenguajes jurídicos. El poema XXIX está escrito con una sucesión de sentencias, como de texto legal, que alterna la enunciación de disposiciones generales con sus aplicaciones concretas particulares. ¹⁹⁹

Los efectos de tal objetividad sobre el sentido pueden ser inquietantes. Valga la zozobra de Gabriela Mistral ante el poema IX por la liviana impasibilidad de Martí para contar el suicidio de su enamorada. No siempre Martí es fiel al principio, y entre los poemas extensos del libro los hay cargados de doctrina, pero en los dísticos el laconismo ayuda a suspender el enjuiciamiento expreso porque lo remite a la conciencia del lector trabajando sobre las oposiciones diseñadas. Es obvio que Martí lo ha hecho en su propia conciencia, para evidenciar «la

pena del mundo» mediante el agenciamiento estructural, pero en la medida en que un poema opone al plano del contenido el plano de la expresión y en la medida en que Martí lo ha despojado de las imágenes para dejarlo confinado a los sonidos y ritmos, la captación de la totalidad del sentido sólo podrá hacerse por la concurrencia de estos sonidos y ritmos, para los cuales, como es sabido, no disponemos de códigos precisos como los de la lengua, aunque tradicionalmente los poetas se han manejado con improbados códigos subjetivos que para ellos establecían igualaciones nítidas, a veces por correspondencias sinestésicas y, en nivel más alto, por equivalencias con significados. Son las «estructuras lingüísticas subliminales», que si bien Jakobson ha tendido a ver como rubricadoras del significado, podrían ser reconocidas como operadores más libres que acarrean otras informaciones no necesariamente corroboradas, sino ampliadoras, complementadoras, incluso contradictorias, del significado.²⁰⁰

Cuando nos asomamos a este poema XXIX y creemos haber trazado el recorrido que en él cumple la ideología, percibimos, no obstante, que algo se sigue escapando escudado en la objetividad misma, que ha dejado caer todas las imágenes para evidenciar la cruel irrisión de la imagen. Porque lo que se presenta como denuncia de las operaciones del poder a través de la imagen no se extiende a una denuncia del sufrimiento que ellos engendran, clasificándolo como elemento espurio e

innecesario. Sospecho que es la función crea-dora del dolor en la sociedad humana, tal como tantas veces la razonó Martí y la vivió y justificó y llegó a quererla²⁰¹ lo que está en juego en esa falta de condenación que en el contenido es mera ausencia (aunque de por sí significativa) y en la expresión construye las dos series de manera diferente, superponiéndolas, contradictoriamente, con las que hemos visto vertebradas por las significaciones.

Tanto vocálica como consonánticamente, la tesitura del poema es aguda, tendencia general martiana que, sin embargo, admite curiosas variaciones; pero entre las vocales, la pareja distribución de los agudos (*i-e*) tiene una acumulación de graves en los versos centrales (3-6) por reiteración de o-u, que se acompaña con una disminución de la a neutral, concentrada en los versos exteriores (1-2, 7-8) Concomitantemente, las consonantes se distribuyen de tal modo que los versos exteriores registran el máximo número de oclusivas y nasales, en tanto que los internos triplican el número de fricativas (f, s) con respecto a los restantes. En otras palabras: el diseño fonético de la composición parecería dividirla en dos series distintas a las examinadas: una incluyendo los versos 1, 2, 7 y 8 y otra agrupando en una coherente sucesión sonora los 3, 4, 5 y 6. Si nos rigiéramos por esta distribución, resultaría que el plano expresivo tiende a asociar el fusilamiento del niño con la fiesta del santo y la imagen del rey en el papel

moneda con el canto de la niña. No procuramos dar un significado a estas singularidades sonoras, sino mostrar que contradicen el diseño de las series del contenido. Es esta contradicción la que pensamos que puede ser razonada, lo que hacemos vinculándola con las ausencias del contenido que han limpiado a las cuatro acciones que se enumeran en el poema de toda valoración o adjetivación.

A conciencia de lo escurridizo del terreno, procuramos ver si las operaciones expresivas que registramos en la triangulación rímea o en la construcción de la pareja *rey/ley* no se extienden a la totalidad del poema, si la pintura de la «pena del mundo» que se lograría a través del «don de componer» no incluye también las estructuras subliminales incodificadas. Como apuntamos, ello nos conduciría a desembocar en la función del dolor, que sin duda existe en el poema, dentro del objetivo reconocimiento de las cargas que obligadamente se invierten en el general funcionamiento de la realidad como partes indispensables de su economía general. En otras palabras: si el dolor, que en numerosos textos Martí reivindicó como un valor, no está reconocido como tal, positivamente, en el poema.

Esta sugerencia responde a que Martí fue plenamente un miembro de la «sociedad civil» instaurada por la burguesía, la cual había alcanzado tan alto grado de desarrollo en los Estados Unidos de su tiempo como para regir el pensamiento

de sus principales teorizadores. La cosmovisión martiana maneja una concepción económica del funcionamiento de la Naturaleza que obviamente procedía de la sociedad civil que la había adoptado como su «segunda naturaleza». Como los trascendentalistas, él la remite a la Naturaleza, pero en vez de diseñarla exclusivamente con mercaderías dentro del circuito de producción y consumo mediante los valores de uso y de cambio, la amplía con un número de contribuciones psicológicas y con elementos espirituales, inclusiones que no afectan el funcionamiento estructural del sistema, sino que, al contrario, se pliegan a las leyes de producción, de rendimiento, de intercambio, de uso, de valor. La Naturaleza queda visualizada como un mercado: en él se compra y se vende, se ejercen operaciones de intercambio y de trueque, se produce y se consume, salvo que esos canjes comporten un ingobernable aire surrealista: se da sangre para obtener libertad o se recibe sufrimiento a cambio de belleza. La relación *dolor-poeta*, que antes que él estatuyeron los románticos (primeros llegados al mercado económico), es descrita en varios de los dípticos de *Versos sencillos* (XXXV, XXXVII, XXXIX) y es francamente asociada a la tarea productiva: tanto para la amistad como para la crueldad, se procede a «un cultivo»

Nada de esto puede sorprendernos, aunque sí permitimos ver la internalización que ya se ha cumplido en la conciencia humana, del mercado económico que regía

triumfalmente la vida social. Pocos años después de la fecha en que Martí escribe, Sigmund Freud procederá de manera semejante para proporcionar una teoría explicativa de la parte más profunda del psiquismo humano, el cual se verá regido por cargas de energía, producciones, rigurosas leyes de economía, haciendo del inconsciente un paisaje de la sociedad industrial burguesa.²⁰² Para Martí, el dolor es un producto humano que vale en el mercado de los intercambios. Su capacidad para insertarse en el circuito de venta y consumo, así como la moneda con que se lo valora, no son muy diferentes de las que visualizaba Marx para la economía, pero el valor que Martí le confiere es diametralmente opuesto al que le reconocía una época que con visión clasista homologaba dolor y fealdad, rechazándolos. A la inversa, Martí habrá de dignificarlos a ambos, de tal modo que lo que el «feísmo» representa en su estética equivale a lo que el «dolor» representa en la economía espiritual de la sociedad. Ambos pueden traducirse en la poesía con palabras, aunque tenderá a elegir-las entre las más simples y menos aristocráticas, pero el dolor, además, moviliza un emocionalismo que alguna vez Martí (en *Versos libres*) procuró trasladar a un discurso intelectual explicativo, pero que en ese raro momento de plenitud de *Versos sencillos* dejó correr por la recién recuperada y sensible epidermis fónica de la lengua, en ese entrecruzamiento en que

machadianamente «se canta una viva historia contando su melodía»: « y algo que es tierra en nuestra carne, siente la humedad del jardín como un halago»

VI. Vemos a la ideología impulsada por un afán totalizador, derivado probablemente de una capacidad racionalizadora poco inmune a la verdad, que acepta escasas restricciones concretas cuando elabora su coherencia y que doblega y unifica los distintos órdenes de la realidad de que debe dar cuenta. Cuando construye estructuras tenderá a repetir las en los distintos campos, corroborando ese afán, y cuando concibe una idea interpretadora (por ejemplo, una tesis anti-imaginística) tenderá a trasladarla prácticamente a la específica textura poética (rechazo de tropos, asunción de una inflexión denotativa, elección de palabras simples). Su libérrima y superracionalizadora tarea intelectual tenderá en poesía a sistematizar las contribuciones lingüísticas (en lo que, dentro del esquema freudiano, podría entenderse como una vinculación con el preconscious que recoge los restos verbales mnémicos) trabajando paralelamente significantes y significados o prevaliéndose de la reelaboración del significado que le permite la flotación de los significantes, pero en definitiva tendrá que tolerar una mayor apertura de esta zona fónica irrigada por pulsiones de la afectividad, de más alta

energía y de más compleja composición, aunque las somera al funcionamiento global del sistema que construya.

Entre los mismos fenómenos de totalización unificante pueden incluirse los que derivan de la extremada movilidad de la ideología, capaz de transmutarse enmascaradamente, cuando la vemos transponer el entero sistema económico que rige a la sociedad a los términos absolutos, universales e invariantes de la naturaleza, mediante equivalencias de estructuras. La transposición estructural facilita correcciones y enmiendas dentro del modelo social, las cuales responden a la perspectiva de clase baja que vive dentro de él y lo padece y que procura introducirle los valores que le son propios (dolor, feísmo), aunque sin alcanzar con eso a modificar su global funcionamiento, que en definitiva acepta o al cual se rinde por la dificultad martiana para aceptar un tercer valor propio de la clase (violencia).²⁰³ El cielo ideológico así creado refleja el suelo social con agregado de algunos componentes, sin afectar su funcionamiento general. También aquí los hombres hacen los dioses a su imagen y semejanza.

Angel Rama

El Editor quiere manifestar su agradecimiento a Angel Rama, Profesor de la publicación de Maryland y autor de este ensayo, por autorizar su publicación en esta obra.

APENDICE IV

ESTRUTURA LITERARIA E FUNCAO HISTORICA*

* Hemos decidido publicar este artículo en su lengua original, a pesar del esfuerzo que exigirá del lector, porque pensamos que es una de las formas de participar en el proyecto de la integración cultural latinoamericana. En el camino de su realización, la vinculación lingüística es una necesidad y una bandera.

E curioso que o Caramuru, de Frei José de Santa Rita Durão, haja sido pouco apreciado no seu tempo, indoter, quase meio século depois de publicado, um papel eminente na definição do carácter *nacional* da nossa literatura. Os estudiosos conhecem a abundância, durante o Romantismo, de referências a Durão e a Basilio da Gama como verdadeiros poetas *nacionais*, precursores e, mesmo, segundo alguns, fundadores da tendência que então se preconizava.

Este ensaio pretende investigar como e por que isto aconteceu, sugerindo que a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade a um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para a sua matéria, as circunstancias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo.

1

Começando por um lugar comum, lembremos que a literatura brasileira adquire consciência da sua realidade, – ou seja, da circunstancia de ser algo diverso da portuguesa, – depois da Independência; e isto decorreu, a principio, mais de um desejo, ou mesmo de um ato consciente da vontade, que da verificação objetiva de um estado de coisas. Com efeito, pouco havia nas débeis letras de entao que permitisse falar em literatura autónoma, - seja pelas características das obras,

seja pelo número reduzido de autores, seja, principalmente, pela falta de articulação palpável de obras, autores e leitores num sistema coerente. Não havia tradição orgânica própria, nem densidade espiritual do meio.

Todavia, urna conjugação de fatores levou a esboçar-se, logo após a Independência, a referida consciência de autonomia, podendo-se, entre eles, destacar o desejo de dar equivalente espiritual á liberdade política, rompendo, também neste setor, os laços com Portugal. Destaquemos ainda as tendências historicistas, marcadas de relativismo, que, vindo na literatura urna consequência direta dos fatores do meio e da época, concluíram que cada país e cada povo possui, necessariamente, a sua própria, com características peculiares.

Imaginemos que andava pelo ar, mais ou menos difuso, o raciocínio seguinte: “O Brasil tem urna natureza e urna população diferentes das de Portugal, e acaba de mostrar que possui também urna organização política diferente; a literatura é relativa ao meio físico e humano; logo, o Brasil tem urna literatura própria diferente da de Portugal”.

Esta foi (poderíamos dizer) a grande hipótese de trabalho dos românticos, que acabaram por erigi-la em dogma. Dela proveio muito da teoria e da prática do nosso Romantismo, seja no terreno da criação, seja no da crítica. Era preciso mostrar que tínhamos urna literatura, exprimindo características que se julgavam *nacionais*; e para lhe dar valida-

de era preciso também provar que o meio já a vinha destilando antes, graças ao poder causal que lhe atribuíam os pressupostos românticos.

Ser bom, literariamente, significava ser *brasileiro*; ser *brasileiro* significava incluir nas obras o que havia de específico do país, notadamente a paisagem e o aborígene. Por isso o indianismo aparece como timbre supremo de brasilidade, e a tarefa crítica se orientou, desde logo, para a sua busca retrospectiva, procurando sondar o passado para nele localizar os *verdadeiros* predecessores, que segundo os românticos, teriam conseguido, graças principalmente ao pitoresco, romper a carapaça da convenção portuguesa (clássica). Diz saborosamente Mário da Silva Brito que “era preciso urgentemente, para os *nouveaux riches* da nacionalidade, descobrir urna tradição, urna tradição galharda, heróica, um mito nacional. Estava tudo no índio”²⁰⁴

Esta tendência se enquadra noutra mais ampla, típica da nossa civilização, e que se poderia chamar *tendência genealógica*, tomando a expressão em sentido bem lato.

Num país sem tradições, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de aprofundar no passado a própria realidade, a fim de demonstrar a mesma dignidade histórica dos velhos países. Neste afã, os românticos de certo modo *compuseram* urna literatura para o passado brasileiro, estabelecendo troncos a que se pudes-

sem filiar e, com isto, parecer herdeiros de urna tradição respeitável, embora mais nova em relação á européia. E aqui tocamos numa contradição, freqüente nos arrivistas, e típica dessas gerações, entre o orgulho de ser criador de algo novo, e o desejo de ter urna velha prosápia.

Depois dessas considerações, o tema do nosso estudo pode ser formulado mais ou menos da seguinte maneira: no referido processo de *construção genealógica*, isto é, no grande esforço para definir a continuidade das manifestações do específico brasileiro na vida espiritual, com base nas particularidades do meio e do homem americano, desempenhou grande papel o *Caramuru*, publicado em Lisboa no ano de 1781, meio século antes do nosso movimento romântico e nacionalista. Isto foi possível graças ás suas características, que permitiram submetê-lo a um duplo aproveitamento, estético e ideológico, no sentido das tendencias nacionalistas e românticas.

Sendo assim, deveremos investigar o seguinte:

- 1) em que consistiu a sua participação nos antecedentes do movimento *genealógico* dos românticos;
- 2) quais das suas características se ligam a ele;
- 3) por que, por quem e como foi utilizado no mencionado sentido ideológico.

Quanto á literatura, o *movimento genealógico* começa com os pródromos do Romantismo; mas é anterior no

que se refere á visão histórica do país. Sob este aspecto, o século XVIII pode ser considerado decisivo, sem prejuízo de esboços previos. Tendo-se estabilizado nele a ocupação da terra, os homens de pensamento foram levados a uma primeira reflexão de conjunto sobre o significado do que se fizera até então. Isto principia nas zonas mais estáveis e antigas, já dotadas de uma tradição social, como Bahia, Pernambuco, São Paulo, manifestando-se pela história apologética da colônia e pelo esforço nobiliárquico, ou, se for permitido o termo, linhárgico, no sentido de definir uma aristocracia local.

As duas tendências se ligam estreitamente, pois a concepção de história não se separava do registro de feitos individuais, ou familiares. E numa sociedade de castas, em que os três *Estados* (clero, nobreza e povo) eram reconhecidos e mesmo requeridos para funcionamento das instituições, os feitos, ou eram praticados pelos membros da casta guerreira e administrativa, ou davam acesso a ela, quando praticados por outros, havendo assim corrente constante que conduzia da aventura á aristocracia. A existência de uma *nobreza*, decorrente do serviço das armas, da governança, da produção económica, provara a existência de uma história, (concebida como registro de feitos); portanto, de uma dignidade através do tempo.

As Academias Literárias promoveram esforços neste sentido. A primeira, dos Esquecidos, incumbiu Sebastião da Rocha Pita de escrever uma história do Brasil, que efetivamente

se publicou em Lisboa, no ano de 1730, em edição magnífica, sob o título de *História da América portuguesa*. Como se sabe, é lima crónica barroca, desejosa de emprestar um carácter de sublimidade á natureza e á história locais.

No setor estrito das linhagens, destacam-se Borges da Fonseca e a sua *Nobiliarquia pernambucana*, escrita de 1771 a 1777, muito famosa apesar de ter ficado inédita; e Pedro Taques, autor da *Nobiliarquia paulista*, escrita no decênio de 1760 e estampada apenas no século seguinte. Ambos representam a tomada de consciência de uma classe que, já se considerando senhora da terra por direito de tradição, tentava exprimir-se no campo da política e da cultura. Classe que fará a Independência, em 1822, como esforço para se libertar política e economicamente dos estatutos metropolitanos.

A meio caminho entre história e nobiliarquia, citemos Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, em Pernambuco, com o excelente *Novo orbe seráfico* (1761), e Frei Gaspar da Madre de Deus, em São Paulo, cuja obra principal são as *Memórias para a história da capitania de São Vicente* (1797).

Todos eles exprimem a mesma aspiração *genealógica* (no sentido amplo) e constituem um movimento coeso para definir a tradição local, – celebrando a pujança da terra, o heroísmo dos homens, os seus títulos á preeminência, a limpeza das suas estirpes. A última tarefa é bastante relativa e mesmo ilusória, num país de mestiçagem, desde que seja

encarada segundo padrões europeus, como faziam estes cronistas, conformando-se á teoria da *puritate sanguinas*. Sentindo o problema, eles se adequaram á situação, criando o mito da nobreza indígena, que redimiria a *mancha* da mestiçagem; e chamaram *princesas* ás filhas dos caciques, incorporadas á família do branco a título de companheiras ou esposas, além de disfarçar quanto puderam a poligamia de fato, com que os primeiros colonizadores se ajustaram ás condições do meio. “Princesas do sangue brasílico” foram, complacientemente, reputadas as índias Maria do Espírito Santo; em Pernambuco; Catarina Paraguaçu, na Bahía; Bartira e Antónia Rodrigues, em Sao Paulo, – antepassadas das estirpes mais importantes dessas capitánias, por seus casamentos, respectivamente, com Jerónimo de Albuquerque, Diogo Alvares, Joao Ramalho e António Rodrigues. Este processo foi auxiliado pela relativa dignificação do índio, graças á atitude generosa dos jesuitas, e, afinal, á lei pombalina que extinguiu a sua escravização.

Estas observações permitem dizer que houve de fato um esforço *genealógico* no século XVIII, e servem de introdução histórica ao poema de Durão, que significa, no campo literário, a tentativa épica de dar dignidade á tradição, engrandecer os povoadores, justificara política colonial.

2

O herói de Durão se vincula tanto á tradição histórica quanto á linhagística. De um lado, sabemos que, tendo chegado á Bahía quiçá pela altura de 1510 (conforme o poema, teria vindo no decênio de 1530), morreu em 1557, tendo sido excepcionalmente considerado pelos índios e, depois, pelos colonos e autoridades, que ajudou de maneira substancial. De outro lado, é sabido que da súa ligação com algumas índias da Bahía, e pelo matrimônio subseqüente com uma delas, Paraguaçu, provieram importantes linhagens baianas. Fonte de civilização e fonte da nobreza local, Diogo se valeu de alegados direitos da mulher para obter e ceder á Coroa largos tratos de gleba.

Como é natural, foi desde logo envolvido cm lendas, sobretudo quanto á parte inicial da sua estadia, quando era o único branco entre os índios da região, que costumavam devorar ritualmente os prisioneiros e, entretanto, não apenas o pouparam, mas lhe deram considerável ascendência na vida tribal, – o que mais tarde lhe permitiría o papel de intermediário entre eles e os portugueses.

Durao operou cm Diogo um curioso trabalho de *limpeza*. Além de fazê-lo recusar os favores das jovens postas á sua disposição, conforme o uso da hospitalidade tupinambá, fê-lo comprometer-se desde logo com Paraguaçu, para todavia só

efetuar a união depois de ela ter sido batizada na França, e, portanto, estar apta para o matrimônio cristão. Em resumo, o herói se comporta como um jovem adepto de São Luís Gonzaga, quebrado pela educação da Contrarreforma e ajudado pelo amparo divino:

*Mas desde o Céu a Santa In teligência
Com doce inspiração mitiga a chama;
Onde a amante paixão ceda á prudência,
E a razão pode mais, que a arden te flama.*
(II, 83)

Este comportamento exemplar acentua a sua medio-
cridade como personagem, isento de erros normais em he-
róis de epopéia, até nos da piedosa *Jerusalém libertada*, o que
o faz corresponder apenas em parte á definição de Bowra: “
(...) os autores de epopéias literárias são quase forçados a in-
dicar uma ética. Os seus heróis são exemplos do que o ho-
mem deve ser ou tipos do destino humano cujos próprios
erros devem ser registrados e lembrados”.²⁰⁵

Esta simplificação se torna compreensível quando
notamos que, embora utilize Diogo como elemento roma-
nesco, o principal interés de Dorão é celebrar, na escala da
epopéia, a colonização portuguesa no Brasil, segundo um certo
ponto de vista, – e ainda al se enquadra na tradição, da épica
literária que, din Borra, passou, com Virgílio, dos feitos pes-

soais no destino nacional: “ (...) ele quis escrever um poema sobre algo muito mais vasto que o destino de heróis individuais (...) O assunto de Camões é Portugal, como Roma é o de Virgílio”.²⁰⁶ Tomemos no crítico inglês uma terceira considerando, que ajuda a compreender o poeta. Segundo ele, a epopéia literária (que contrapoê á popular) não medra no fastígio das nações ou das causas, mas no set declino.²⁰⁷ Encarado como epopéia da nossa colonização, o *Caramuru* confirma a regra. Durão celebra-a quando o domínio português no Brasil começava a dar os primeiros sinais de declínio, e o próprio sistema colonial entrava em contradição com as realidades locais. A classe dominante adquiriu progressivamente consciência disso e passou a discernir com nitidez que havia uma tradição histórica brasileira, justificando a individualidade política do país. E o momento de passagem da *consciência* de uma tradição para o seu *aproveitamento* em sentido nacional pela classe dominante, que nela encontraria, inclusive, justificativas para a Independência.

Convém, todavia, sublinhar que Durão exaltava a obra colonizadora principalmente na medida em que era uma empresa religiosa, urna incorporação do gentio ao universo da fé católica.

Entre os estímulos que o levaram a escrever o poema, talvez esteja o intuito de replicar ao Uruguai, de Basílio da Gama (1769), que apresentara a catequese dos jesuítas

como acervo de iniquidades, dentro da linha de propaganda pombalina a que obedecia. Durão quis mostrar, ao contrário, que a civilização se identificava ao catolicismo e era devida ao atequizador, – em particular ao jesuíta. É que a nossa história se explicava, de um lado, como incorporação progressiva do aborígine a esta ordem de crenças e práticas; de outro, como esforço do português para manter a ortodoxia, contra protestantes franceses e flamengos. É significativo a este respeito o fato de, ao recapitular a nossa formação, limitar-se praticamente às guerras contra eles, transformando a história do Brasil numa crônica militar, em que o guerreiro se torna, a seu modo, missionário da defesa da fé (Cantos VIII e IX). Trata-se, portanto, de uma epopéia eminentemente religiosa, antipombalina, em que até na forma o autor se mostra passadista, ao repudiar o verso branco, tão prezado pelos seus contemporâneos, para voltar aos processos camonianos. Isto, é claro, não impede que sofra influências do seu tempo, inclusive as que o levam a suprimir quase completamente o maravilhoso, fato que Hernani Cidade aponta, atribuindo-o à doutrina de Verney.²⁰⁸

O segundo elemento básico é a visão grandiosa e eufórica da natureza do país, que funciona como cenário digno de grandes feitos e acrescenta mais uma dimensão às proporções da epopéia. A este propósito, convém estabelecer algumas correlações entre a técnica de Durão e o tópico do *locus amoenus*, estudado por Curtius.²⁰⁹

O jardim de delícias, o lugar maravilhoso, é um elemento constitutivo da estrutura das epopéias, servindo para contrastar os trabalhos da vida com a promessa ou miragem do ideal. E a Ilha dos Amores, em *Os Lustádds*; o jardim de Armida, ou a vida entre os pastores, na *Jerusalém libertada*; o paraíso bíblico, em Milton; o paraíso á moda brasileira, no céu do Assunção, de frei São Carlos. No *Caramum*, todavia, há uma generalização desta prática; o poeta amplia o lugar de maravilhas até fazê-lo coincidir com todo o país e, deste modo, descaracterizar a sua função. Não se trata mais de um segmento excepcional do espaço épico: é todo ele que se identifica no harto ameno.

A este propósito, convendo notar que Durão u semblantee tratamento á natureza porque, era parte, isto se vinha efectuando na visão que os portugueses manifestaram do Brasil, desde o século XVI, e que se comunicara nos escritores brasileiros na pasajes do XVII para XVIII, com Boletto de Oliveira, seguido por Rocha Pita e Itaparica. Esta visão traz latente uma especie de esforço coletivo da literatura para erigir o país era vasto lugar *ameno*, nao mais concebido como ponto privilegiado no conjunto de uma paisajes, mas como paisagem totalmente bela e deleitosa, no conjunto do mundo, —o que se define era Rocha Pita.

Talvez mais por influência deste que de outro qualquer, o poeta efetuou a hipertrofia do natural era maravilloso.

Mas poderia também ter influido a circunstância de haver deixado a pátria nos nave anos para nunca mais voltar, – o que ajudaria a imaginação a acertara facilmente como um continente de poesia, um material para exercício literário. Dar nortear-se por uma “visão do Paraíso” (como diria Sérgio Buarque de Holanda), procedendo a verdadeira explosivo nuclear do lugar *ameno*.

Em tais condições, é claro, este conceito se desfigura, pois ele está essencialmente vinculado as idéias de segmento e de contraste, sendo “um tópico bem delimitado no conjunto das desvelases da natureza”²¹⁰ Se o invoquei, foi por constituir um tipo característico de “paisagem ideal” (“Ideallandschaft”) e porque no estudo de Curtius ha indicações de que os seus elementos componentes podem aumentar relativamente de quantidade.²¹¹ Dar imaginarios, de maneira figurada, que ele se distancia até se, pois assim podemos sugerir o tipo de hipertrofia realizada por Dorna, no cobrar todo o país com um manto de excepcional beleza.

O terceiro elemento básico do *Caramuru* é o homem natural, o índio, que aparece vivendo, sob cortos aspectos, mina estado de pureza, cuja profieção o europeu admira, não costando ver que os seus princípios morais e a conduta decorrente são uma espécie de depuração dos ideais do branco (Canto II). Neste sentido, o poema se enquadra na actitud utópica, renascentista e pósrenascentista, na visão

de uma existencia justa, inocente e eficaz, era um ambiente fora do comum.

Considerando os três elementos básicos, acima discriminados (colonização, natureza, índio), do ângulo da construção geral vemos que constituem os ativos *principios estatutais*, segundo os quais se ordenam as partes, os motivos, os episódios. E vemos que era todos os três ocorre um elemento fundamental na organização expressiva do Caramuru: a ambigüidade. Não no sentido estilístico, sistematizado por Empson, mas no sentido propriamente estrutural. Com efecto, a colonização é uma iniciativa capital dos portugueses, - mas representa, no me tempo, a justificando do brasileiro, que começava a ter consciência da sua individualidade. A natureza total do país, por sua vez, é tratada como “visão do paraíso”, - mas conforme um ângulo que, na verdade, só vale para segmentos excepcionais da paisagem. Finalmente, o índio (na narrativa de Gupeva, Canto III) apresenta traços de “bondade natural” e uma ordenação social baseada na razão, — mas de outro lado é antropófago e bárbaro, privado da luz da graça, não podendo, portanto, ser plenamente feliz.

Estas ambigüidades se justificam, todavia, se levarmos em conta o *principio organizador* do poema, que coincide neste caso com a ideologia, isto é, a religião, - argamassa que liga as partes e solve as contradições.

Graças a ele, os *principios estruturais* se vinculam sutilmente uns aos outros, pois considerando que a fé católica vai operar e imperar por meio da colonização, a grandiosidade insólita do país se explica como cenário de lutas e trabalhos da religião; e os germens de plenitude no índio, que nele vive, são, ainda, uma outra predisposição para o futuro converso, que dele surgirá. O local e o universal se fundem, na unidade expressional e ideologicamente superior do catolicismo.

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado á situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. Durão fez esta recomposição do mundo por meio de dados tomados de segunda mão aos cronistas, para chegar a uma certa visão. O seu princípio organizatório (digamos pela última vez) foi a interpretação religiosa, que começa pela visão paradisíaca, sugere o problema do mérito do homem que desfruta o paraíso, sem estar para isto espiritualmente qualificado, e chega aos esforços para a justificação temporal deste paraíso, através da implantação da fé católica.

3

Estes elementos são vivificados, no plano da ação épica, pela presença de um personagem simbólico, que une as duas culturas, os dois continentes, as duas realidades humanas, – Diogo-Caramuru, – cuja caracterização permitirá completar a análise estrutural anterior e preparar o entendimento da função do poema.

Neste sentido, enumeremos as seguintes hipóteses:

1) a importância da obra de Durão, no Romantismo, vem, sob certos aspectos, da ambigüidade da situação narrativa, em geral, e do herói, em particular.

2) da ambigüidade desde provem a sua força como personagem;

3) desta farsa provém o seu caráter de paradigma, graças ao qual poderá identificar-se, em plano profundo, a própria essência da civilização brasileira.

Qualquer leitura atenta do poema (que, aliás, parece ter sido pausadamente feita com real atenção revela, mais do que as ambigüidades anteriores, a ambigüidade fundamental do herói. Quando procuramos Diogo, encontramos Caramuru; quando buscamos Caramuru, encontramos Diogo. Por outras palavras, quando tentamos ver um colonizador português, provido do equipamento civilizador da metrópole, encontramos o naufrago que se identificou nos

índios, que viveu entre eles, fíala por eles, celebra o país como son, funde o set destino no da índia Paraguaçu. E um hemos embutido na cerca americana, a que veio misteriosamente como um peine fantástico, emerso do desconhecido, – o “Dração do Mar”.

Basta, todavía, apertar este para sermos trazidos de volta a Diogo Alvares, minhoto, que transforma o Novo Mundo. Ele modifica a arte da guerra, com a disposição tánica das forças, o uso do mosquete, da partazana, do elmo, da couraça. Ele intervém nos costumes e cometa a desagradaras, – importado o canibalismo, preconizando a monogamia, observando a castidade. Ele modifica as creenças, não apenas divulgando as suas, mas procurando interpretar as que encontra como um remoto esboço delas. E é evidente que o poeta o apresenta como uma especie de missionário em embrião, que prepara os caminhos regulares da catequese. As várias mulheres, que na verdades teve, o poeta as afoga, como candidatas rejeitadas, na figura desesperada de Moema. E o mostra em contacto como o rej, aconsejando o povoamento, assistindo nos governadores, determinando o local da primeira capital, tornando-se instrumento maior na introdução da civilícese européia, trazendo a ela os bugres.

Esta oscilação é coloreada pela de Paraguaçu que, sendo índia, era não obstante alva e rósea, “branca e vermelha”, como a mais lídima heroína da tradição européia; e que rejei-

tava espontaneamente a nudez das outras, cobrindo-se com um manto espesso de algodão. Assim como Diogo se asselvaja em parte, no tornar-se Caramuru, ela se torna de Paraguaçu em Catalina, civilizando-se num movimento contrário e simétrico, que os aproxima da mesma situação ideal de ambigüidade. O caminho dele, rumo á natureza primitiva do aborígine, é encontrado em malo pelo de Paraguaçu, rumo á natureza do branco. A estrutura psicológica e simbólica do poema requer este cruzamento, que gemina os dois num casal no mesuro tempo real e alegórico. Paraguaçu é a metade americana de Diogo, como este é a sua meta européia, formando ambos uma mesura e complexa realidade.

Trata-se, pois, aqui mais do que em cualquier outro aspecto, de um elemento fortemente ambíguo, entranhado no poema e vinculado inclusive á sua estructura geral. Com efecto, nos Cantos I, II e III Diogo é Diogo, – isla é, o europeu desolado, depois triunfante, verificando com olmos europeus os costumes locais e confrontando a sua religiãó com as crenças da terra. Nos Cantos IV e V, a que a guerra entre os índios vea dar cunho de epopéia brasileira, há mistura equilibrada, pois o europeu traz a sua técnica, mas de certo modo começa a sair de si, ao imiscuir-se no âmago da vida indígena, esposando os seus valores. Nos Cantos VI e VII, Diogo já é o americano que expõe a Europa (nas pessoas de Du Plessis, Capitão do navio que o leva á França, e, depois, do

rei Henrique II, em Paris) as maravilhas incomparáveis da terra. Nos Cantos VIII e IX a palavra, num movimento inverso, passa a Paraguaçu, já agora Catarina, balizada e casada, que narra em antevisão a história futura das lutas pela fé, justificativa a galardão do colono e seu descendente. Assim, o europeu americanizado fala do que há de específico na terra, e em seu nome; a americana europeizada fala pela civilização, que lhe é sobreposta, e a que ela se identifica. No Canto X, como plenitude deste processo, ela recebe a visão que Deus reserva aos escolhidos e funda a igreja da Graça, terminando o poema como conclusão glorificadora que unifica os dois elementos culturais em presença.

Completado por Paraguaçu, Diogo é, portanto, um ser misto e fluido, oscilando entre, duas civilizações. O poeta resolve a ambigüidade, também aqui, por meio da religião, que se revela plenamente como ideologia, no sentido marxista de disfarce ou ocultação dos motivos reais. Ela é o vínculo que prende civilizado e primitivo, não só ao irmaná-los nas mesmas representações espirituais, mas porque insinua que as crenças selvagens eram formas corrompidas de verdade originalmente recebidas de Deus e desvirtuadas, lentamente, na dispersão pósdiluviana, que deixou os americanos inatingidos pela posterior redenção cristã, até a vinda do branco. Esta é justificada, precisamente, como tentativa de refazer o caminho e apagar os efeitos da corrupção, operada des-

de eras imemoriais. O europeu nada mais faria que trazer á estrada certa um homem desviado, que se esgallhara precocemente do tronco bíblico. E Tamandaré se equipara a Noé, Sumé a Sao Tomé, superando a contradição na síntese religiosa.

Mais fundo, porém, que esta unificação pelo substrato da fé, persiste na individualidade histórica e lendária de Diogo-Caramuru uma forja que explica e torna fecunda a ambigüidade: o seu caráter de antepassado mítico e civilizador, já pressentido por Varnhagen,²¹² mediante o qual se justifica a sua natureza de branco assimilado ao índio, e que ao mesmo tempo o assimila. Como João Ramalho, é um herói epónimo, situado simbolicamente no nascedouro de uma cultura mista e, tanto quanto ela, equívoco. Daí a despeito da frouxa caracterização do poeta, o seu vigor como personagem e a sua duração na memória coletiva, por repousar numa dualidade de caráter simultaneamente histórico e lendário.

Na perspectiva da nossa formação histórica, Diogo-Caramuru é paradigma do encontro das culturas, que compuseram a sociedade brasileira e dialogaram muitas vezes em pé de igualdade, até que a ocidental predominasse em todos os setores, a partir da segunda metade do século XVIII, quando o Morgado de Mateus proibiu o uso da língua geral em São Paulo, set último reduto em zona civilizada. A

essa altura, já Durão e os seus contemporâneos se encontravam numa chafe, que permitiu interpretar e sistematizar o passado com certa coerência.

Se Drogo-Caramuru é ambíguo, é porque o fomos, e talvez ainda o sejamos, sob o impacto de civilizações díspares, á busca de uma sintiese frequentemente difícil, mas que se torna possível pela reducido de muitas arremangas no padreo básico da cultura portuguesa, leito por onde fuimos e engrossamos, e que Diogo exprime, no exprimir a adaptando do branco á América.

Dar corre uma ambigüedades final, a mais saborosa para o historiador: é que a obra de Durão pode ser vista tanto como expressão do triunfo português na América, quanto das pescases particularistas dos americanos; e serviria, em princípio, seja para simbolizar a lusitanização do país, seja para acentuar o nativismo. A essa altura, interveio, mas ou menos consciente, o ato de vontade dos românticos e seus precursores: quando se cogemos a voltar atrás, á busca do específico brasileiro, houve uma opone, uma escolla, quanto no significado da obra, que acabou, devido a isto, definida como poema indianista e nacionalista, precursor e indicador do caminho que então se preconizava. A justificativa de semelhante reducido não está apenas no fato de ele se voltar para a glorificação do país, mas em hervor sido o primeiro a manifestar, na poesia, um aproveitamento exaustivo e sistemático

da vida indígena, no contrario das pinceladas sumárias e admiráveis de Basarlo da Gama. A este se prendem muito do espirito e da técnica dos românticos, em toda a extenso do território poético. A influência de Corso (formalmente antiquado e pouco lírico) se restringiu no sear indianista, onde, em compensando, foi rencor, tanto nos gêneros em verso quanto em prosa, como revela a análise da repercussão dos elementos do Caramuru no temário e na proprio maneira do indianismo romántico.

Estas considerables expõem o essencial do nosso tema, ou seis, porque se u o aproveitamento genalógico do Caramuru; resta indicar por quem e como isto foi falto ou sugerido.

4

Significativamente, a faísca foi acaso pelos franceses que se ocuparam do Brasil pela altura da Independencia, influenciando em nos vida intelectual e artística de maneira profunda e duradera, – u vezes para sea, astros, para mal.

Desbocado em 1781, parece que o Garamuru não foi aceito com entusiasmo, ou sequer simpatia; afirma-o, no decénio de 1830, Costa e Silva, cujos dados, é certo, são frecuentemente duvidosos: “O Caramuru no set aparecimento foi recebido com grande frieza em Portugal, e ainda maior

no Brasil”.²¹³ O que se pode dizer é que entre a data de publicação o (1781) e a da “Introdução” de Garrett ao Parnaso *Lusitano*, mas, sobretudo, da História literária, de Ferdinand Denis (ambos de 1826), parece não haver elementos apreciáveis quanto ao destino do poema. Este escritor francês de segunda ordem definiu a teoria do Romantismo brasileiro, como a expus no início; e, para ele, o grande exemplo de “literatura nacional” era o Garamuru. Embora assinala a qualidade secundária, esteticamente falando, acentua o seu significado de paradigma, dizendo que “indica bem o alvo a que deve tender a poesia americana”.²¹⁴ O rebate foi ouvido em primeiro lugar na Franga, onde apareceu, no ano de 1829, a tradução em prosa de Monglave, e, em 1830, o romance de Gavet e Boucher, *Jakaré-Ouassou*.

A tradução é da maior importância para elucidar o nosso tema. Esclaregamos, previamente, que ela pode ou não ter sido difundida no Brasil; que, mesmo, pode ou não ter influenciado diretamente, embora seja provável que sim, pois Monglave protegeu e encaminhou o grupo de reformadores literários brasileiros que, de Paris, ensaiavam renovar as nossas letras. Tendo vivido aqui, era conhecido e estimado, sendo admissível que os seus trabalhos, relativos a nós, tivessem alguma repercussão. O certo, porém, é que a sua versão é de natureza a ter encaminhado o Garamuru para o aproveitamento romântico, de que nos ocupamos; e isto basta para considerá-la uma etapa significativa.

Frangois Eugéne Garay de Monglave -admirador, amigo e propagandista de Pedro 1- planejou traduzir uma série de vinte romances portugueses e brasileiros, a fim de mostrar que também em nossa língua florescia o género mais afortunado junto ao público de então. “Existem romances portugueses e brasileiros? –preguntou– me em tom de dúvida mais dum literato a quem falava do meu projeto, como se não pudesse existir, ao lado de um povo que viu nascer os Cervantes, os Lope de Vega, os Calderon, um outro povo que se honra de um Bernardim Ribeiro, um Francisco de Moraes, um Mousinho de Quevedo; e como se o sol americano, que aqueceu o génio de Cooper, houvera sido de gelo para os Santa Rita Durão , os Basllio da Gama”.²¹⁵ E, logo a seguir, numa interessante extensao da novelística, va; considerando romancistas a todos os épicos, inclusive os nossos: “Sim, existem numerosos romances nessa literatura portuguesa que mal conhecemos, e que no entanto se orgulha de ter dado á Europa o seu primeiro épico moderno”. “Os brasileiros (...) podem opor, sem grande prejuízo, ao *Ultimo moicano*, de Cooper, duas produções que precederam de um século as do romancista dos Estados Unidos: O *Caramuru*, de Santa Rita Dorna, e o *Uraguai*, de Basilio da Gama”.²¹⁶

Por al se nota a preocupando *modernista* e atalayadora de Monglave. A passagem do verso á prosa na sua traducido, foi um primeiro recurso importante, que ressaltou o elemento

novelístico do enredo, no quebrar as sudestões especificamente ligadas á estrutura métrica e estrófica. E, apesar do romance francês exótico daquele tempo ser vazado na prosa melódica, metafórica e amplamente ritmada, á Chateaubriand, Monglave nao abusou do recurso, buscando, pelo contrário, um estilo mais chão e prosaico.

Alérri disso, suprimiu alguns trechos especificamente épicos, que não poderla acomodar e que manifestariam o caráter peculiar de poema, em contraposicao á tonalidade da novelística. E o caso da invocarlo e do exórdio, que suprimiu, cortando as oito estrofes iniciais para entrar diretamente na narrativa. Outra supuesto interessante (ditada, provavelmente, por saborosas consideraciones políticas) foi a das onze estrofes iniciais do Canto VIII, que falsa da proposta dos franceses a Diogo para passar no set servio, em detrimento de Portugal. Nelas, aliás, ha uní versos que poderiam servir de epígrafe no santamente dos escritores brasileiros do tempo:

*E durando su na pátria obediencia,
Seres francés na obrigapúo e esencia.
(VIII, 10)*

O principal recurso de descaracterização utilizado por Monglave foi, todavía, o abandono da estrutura em des cantos, a favor de uma redivis-ao em trinta e dois episódios, de tamanho desigual, providos de títulos alusivos, que bes padeciera encimar capítulos, e que destroem o ritmo geral de epopéia.

De tudo resulta um carácter intermediário, de passagem, entre poema e romance poema”, din o subtítulo apostro, que aproxima singularmente a obra do gosto do tempo e prepara terreno para a Bacalao indianista, ja introduzcas aquí pelo conto de Denis, “Les Machakalis”²¹⁷ O passo ímediato foi dado por dois jovens de ínfima categoría literaria, Daniel Gavet e Philippe Boucher, que escreveram um romance ligado diretamente no tema do *Caramuru*, aproveitando nao apenas o set material, mas a sua orientando narrativa: *Jakaré-Ouassou*²¹⁸

Denis havia dito, no *Résumé*, que a set ver, DuCao escolhera mal o assunto: seria sido melhor, na história da fundando da Bahía, o momento dos conflitos entre o donatário Francisco Pereira Coutinho e os índios, que acabaram por devoró-lo. E interessante mencionar esse ponto de vista como subsídio para conhecer os pendores literários da época, que influiriam decisivamente em nossa literatura. Parece que Denis, talvez inconscientemente, estava puxando o tema de Diogo Alvares para episódios mais consentáneos á ficção novelística pré-romântica e romântica, procurando enquadrá-lo na situação predileta do seu fundador, Chateaubriand. Com efeito, sabemos que o romance indianista, na Europa e nas Américas, explorou de modo predominante as conseqüências do encontro de culturas, –a branca e a aborígine. Ora, foi o que Durão amainou no poema, falando, alternativamene, só do índio, ou só do branco, e deixando ao personagem

ambíguo Diogo-Caramuru (e o seu duplo, Paraguaçu-Catarina) a função de operar simbolicamente o contacto. Assim, consciente ou inconscientemente, evitou os aspectos fatais do choque. (A bela advertência feita, neste sentido, por Jararaca é apresentada como manifestação de animosidade á obra civilizadora, por parte dum índio-vilão.) Fatais, seja do ponto de vista coletivo (como nos *Natchez*, de Chateaubriand, ou nos “Machakalis”, de Denis), seja do ponto de vista individual (como em *Iracema*).

Gavet e Boucher tomaram a deixa de Denis, como ficou dito, e indo mais longe que o meio caminho de Monglave, publicaram o que se pode considerar o primeiro romance indianista de assunto brasileiro. “O Brasil é um belo país pouco conhecido. Um de nós morou lá seto anos. Percorreu as costas e o interior dessa paragem tão poética, onde a alma se sente tão bem, sendo de espantar que ninguém ainda tenha feito sobre oia uma obra de imaginaçã o. *Jakaré-Ouassou* é a primeira”²¹⁹ Nele encontramos os elementos que mais tarde caracterizarão a nossa ficção indianista: índio nobre e índio vil; branco nobre e branco vil; colonizador piedoso e colonizador brutal; amores impossíveis entre branca e índio; linguagem figurada e poética, para dar o *tom* da mente primitiva. O entrecho gira em torno da inquietação dos tupinambás do Recóncavo, ante as prepotências do donatário e, principalmente, do seu filho. Diogo e Paraguaçu perpas-

sam em segundo plano, como símbolo da harmonia perdida (ou inviável) entre as duas raças.

Lembremos agora o modo por que o tema do Caramuru, depois de considerado manifestação *nacional* por excelência, foi devidamente explorado neste sentido, sofrendo uma deformação que o adaptou às concepções do tempo. Refiro-me á escolha da substância novelística, em lugar da propriamente épica, —o que tornou mais próximo e familiar á sensibilidade romântica, voltada para a ficção e o lirismo. Observando este fato, podemos avaliar a importância do trabalho realizado pelos franceses,— numa seqüência coerente e progressiva, que, entre 1824 e 1830, preludiou, por assim dizer, a nossa ficção românticâs.

Do lado brasileiro, a primeira mostra de interesse conseqüente a isto foi a inclusão de largos trechos do poema (65 estrofes) no 5.º Caderno do *Parnaso Brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa, com menção expressa da opinião de Denis, a mostrar quem lhe reavivara a atenção: “Alguns estrangeiros lhe dão por isso mesmo elogios. *Ferdinand Dines (sic)* faz dele honrosa menção no set Resumo da História Literária do Brasil, analisando muitas das suas belezas, e nos nos gloriamos de possuir uma oponéis brasileira unida a outras de menor extensão, de igual merecimento, como por exemplo o *Uraguai*, de J. B. da Gama”²²⁰

Desde que o grupo da *Alteró*; proclamou em París a literatura autônoma do Brasil, em 1836, Durão e Basarlo estiveram sempre nos escritos dos jovens, como exemplos por excelência do que o passado apontava de mais válido na direção dos temas *nacionais*. Com isla coincide significativamente um interés novo pelo poema, segundo o testemunho de Costa e Silva: “Tambem já se começa a fazer justiça ao *Caramuru*, já os críticos o examinam, e aplaudem, os poetas o louvam, e não tardará muito que uma nova edição saia dos prelos do Brasil e torne a sua lição vulgar”. E este trecho, capital para a nossa argumentação: “E porém muito de notar que os estrangeiros sentiram melhor o mérito do *Caramuru* do que os portugueses, e brasileiros, pois que M. Garay de Monglave o julgou digno de tomar o trabalho de fazer dele uma tradução francesa, que publicou pela imprensa”.²²¹

Uma breve análise cronológica das edições do poema sugere não apenas que foi redescoberto pelo Romantismo (enquanto o *Uraguai* vinha tendo sorte mais regular), mas que então conheceu o fastígio da sua voga. A 1.a é de 1781, Lisboa; a 2.a, de 1836, mesmo lugar; a 3.a, de 1837, Bahía; a 4.a de 1845, Lisboa; a 5.a de 1878, Rio; a 6.a de 1887, Rio; a 7.a, da mesma cidade, não traz data, devendo ser dos decênios de 1880 ou 1890; a 8.a, última até agora, é de São Paulo, 1944.

Assim entre 1781 e 1836 apareceu uma única edição em 55 anos; de 1836 a 1878 apareceram 4 edições em 42

anos, isto é, mais ou menos uma por 10 anos; de 1887 a 1964, em 77 anos, apareceram 3 edições, ou seja, uma cada 25 anos. Dentro do período romântico ainda é possível demarcar uma fase inicial, caracterizada pelos ímpetos de inovação estética, no qual o *Garamuru* foi editado 3 vezes em 9 anos (1836-1845), isto é, uma edição de 3 em 3 anos.²²²

Estes dados ajudam a verificar que de fato houve uma concentração de interesse no momento do Romantismo, – verificação reforçada pelas manifestações pessoais dos escritores, que louvam no poema o seu nacionalismo inspirador. Andando por Paris, antes de 1836, Gongalves de Maçã lhães encama a pátria na heroína de Durão, lembrando que

*Aqui Paraguapu, filha dos bosques,
Do esposo ao lado entrou extasiada,
Vendo a grandeza da européia corte.
Um rei lhe deu a mão; e una rainha
Da boca sua ouviu as maravilhas
Do seu caro Brasil, en tão deserto.*

Notemos que a descrição da terra é transferida do português Diogo á lídima brasileira, talvez por inadvertência, talvez num intuito simbólico. Noutra poesia, para falar da saudade, evoca “a delirante Moema (...) quase insana” e “Lindóia, entregue á dor”. Mas, revelando como os dois po-

emas eram pouco conhecidos, explica em nota quem são estes personagens.²²³

Depois dele, manifestam-se favoravelmente a Durão e Basílio, como precursores da literatura nacional, homens tão diferentes quanto Araújo Porto-Alegre, Joaquim Norberto, Pereira de Silva, Santiago Nunes, Fernandes Piniheiro, José de Alencar, Alvares de Azevedo e outros mais, no sentido de caracterizar o *Caramuru*, ao lado do *Uraguai*, como encarnação do espírito particularista e nacional, que os românticos desejavam a todo custo vislumbrar no passado, a fim de sentir a presença de uma tradição que apoiasse e desse foros á sua tomada de consciência.

*

O processo descrito parece confirmar a hipótese inicial: na formação de uma consciência literária de autonomia, eclodida com o Romantismo, o *Caramuru*, que teve então o seu grande momento, desempenhou uma função importante, graças ao caráter de paradigma, ressaltado pelos referidos escritores franceses. Isto foi possível, em grande parte, por causa da natureza ambígua do poema, tanto na estrutura quanto na configuração do protagonista. Daí terem podido os precursores franceses e os primeiros românticos brasileiros operar néle uma dupla distorção, ideológica e estética. Ante

um- poema que poderia ser tomado, tanto como celebração da colonização portuguesa, quanto como afirmação nativista das excelências e peculiaridades locais, optaram pelo segundo aspecto, encarando a obra como epopéia indianista e *brasileira*. De outro lado, no complexo estético da epopéia, apegaram-se de preferência ao elemento novelístico e ao toque exótico, vendo nela uma espécie de préromance indianista. O *Uruguai*, talvez mais imitado e sem dúvida muito superior, teria influência sobretudo em sentido lírico.

Do ponto de vista metodológico, podemos concluir que o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente á sua estrutura, superando-se deste modo o hiato freqüentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas.

Antonio Candido

El Editor agradece a Antonio Candido, autor de la obra *Literatura e Sociedade, y a* la Companhia Editora Nacional de São Paulo, Brasil, por autorizar a publicar como apêndice el Capítulo VIII titulado “Estrutura Literária e função histórica”.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor W., 1962: *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.

-, 1962a: *Prismas*, Barcelona, Ariel.

-, 1971: *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

-, 1975: *Minima moralia*, Caracas, Monte Avila.

-y Horkheimer, Max, 1969: *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sur.

-y -, 1971: *Sociológica*, Madrid, Taurus.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, 1980: *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Altamirano, Carlos, 1981: “Raymond Williams: proposiciones para una teoría social de la cultura”, en *Punto de vista*, a. IV, NO 11, Buenos Aires.

Althusser, Poulantzas, Balibar, Macherey, Sollers, Guyotat, 1975: *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal Editor. (Incluye, entre otros artículos, “Sobre la literatura como forma ideológica” de Balibar y Macherey, y “El pintor de lo abstracto”, de Althusser.)

Altick, Richard D., 1957: *The English Common Reader; a social History of the Mass Reading Public 1800-1900*, Chicago, The University of Chicago Press.

Auerbach, Erich, 1950: *Mimesis: la realidad en la literatura*, México, F.C.E.

-, 1963: *Introduzione alla filologia romanza*, Turín, Einaudi.

-, 1969: *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral

-, 1970: *Da Montaigne a Proust*, Milán, Garzanti. (Incluye, entre otros ensayos, "La cour et la ville".)

Bachtin, Mijail, 1968: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Turín, Einaudi.

-, 1974: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral.

-, 1978: *Esthétique et théorie du coman*, París, Gallimard. Véase también: Medvedev.

Balibar, E. y Macherey, P., 1975: véase Althusser, Poulantzas y otros, 1975.

Barker, Francis, Coombes, J., Hulme, P., Musselwhite, D. y Osborne, R., 1976: *Literature, Society and the Sociology of Literature*, Proceedings of the Conference held at the University of Essex.

Barthes, Roland, 1967: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.

-,1973: *El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Bedeschi, Giuseppe, 1974, *Introducción a Lúkacs*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Benveniste, Emile, 1971: *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.

Benjamin, Walter, 1980: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus.

Bourdieu, Pierre, 1967: “Campo intelectual y proyecto creador”, en AAVV: *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.

-,1971: “Disposition esthétique et compétence artistique”, en *Les Temps Modernes*, n° 291. Hay traducción castellana parcial en Goldmann, Escarpit, Hauser y otros, 1977: *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

-,1978: *Campo del potere e campo intellettuale*, Milán, Lerici.

-,1980: *Le sens pratique*, París, Les Editions de Minuit.

-,1980a: *Questions de sociologie*, París, Les Editions de Minuit.

Candido, Antonio, 1975: *Literatura e sociedade*, San Pablo, Companhia Editora Nacional.

-1980: "Antonio Candido: para una crítica latinoamericana", en Punto de vista, a. III, n° 8, Buenos Aires.

Corti, Maria, 1976: Principi della comunicazione letteraria, Milán, Bompiani.

Coser, Lewis, 1968: Hombres de ideas; el punto de vista de un sociólogo, México, F.C.E. Culler, Jonathan, 1978: La poética estructuralista; el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura, Barcelona, Anagrama.

Delfau, Gérard y Roche, Anne, 1977: Histoire/ Littérature; histoire et interpretation du fait littéraire, París, Du Scuil.

Della Volpe, Galvano, 1966: Crítica del gusto, Barcelona, Seix Barral.

-,1970: Crítica de la ideología contemporánea, Madrid, Alberto Corazón Editor.

Van Dijk, Teun A., 1980: Estructuras y funciones del discurso, México, Siglo XXI.

Eagleton, Terry, 1978: Criticism and ideology, Londres, New Left Review Editions.

Eco, Umberto, 1979: Lector in fabula, Milán, Bompiani.

Ejchenbaum, Boris, 1968: B Giovane Tolstoi; La teoría del metodo formale, Barj, De Donato.

Escarpit, Robert, 1962: Sociología de la literatura, Buenos Aires, Fabril.

-,1969: *Literatura y sociología. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca.

-,y otros, 1974: *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa.

-,1976: *Scrittura e comunicazione; i meccanismi che sono alla base della produzione di "carta stampata"*, Milán, Garzanti.

Falconer, Graham y Mitterand, Henri, 1975: *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, Hakkert & Company. (Incluye textos e intervenciones de Pierre Barberis, Claude Duchet, Françoise Gaillard, John Gilbert, Pierre Gobin, Fredric Jameson, Jean Paris, Linda Rudich y Paul Zumthor.)

Fokkema y Kunne Ibsch, 1981: *Teorie della letteratura del XX secolo*, Bari, Laterza. Foucault, Michel, 1968: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

-,1979: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.

García Canclini, Néstor, 1979^c. *La producción simbólica; teoría y método en sociología del arte.*, México, Siglo XXI.

Girolamo, Constanzo di, 1978: *Critica della letterarietà*, Milán, 11 Saggiatore.

Goldmann, Lucien, 1964: *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.

-,1967: Las ciencias humanas y la, filosofía, Buenos Aires, Nueva Visión.

-,1967a: Recherches dialectiques, París, Gallimard.

-,1979: Le dieu caché, París, Gallimard, coll. "Tel".

Golino, Enzo, 1976: Letteratura e classi sociali, Barj, Laterza.

Gramsci, Antonio, 1972: Cultura y literatura; selección y prólogo de Joaquín Solé-Turá, Barcelona, Península.

Gusdorf, Georges, 1971: Les principes de la pensée au siècle des Lumières, París, Payot.

-,1976: Naissance de la connaissance romantique au siècle des Lumières, tomo VII de Les sciences humaines et la pensée occidentale, París, Payot.

Habermas, Jürgen, 1977: Storia e critica dell'opinione pubblica, Barj, Laterza.

Hauser, Arnold, 1974: Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 3 tomos.

-,1975: *Sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 2 tomos.

Iser, Wolfgang, 1975: "Die Appellstruktur der Texte", en Warning, Rainer, 1975.

-,1978: *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, Londres, Routledge & Kegan Paul y The Johns Hopkins University Press.

Ivanov, V. V., Kristeva, J., Ponzio, A. y otros, 1977: *Michail Bachtin; semiótica, teoría della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo Libri. (Incluye un fragmento de Bachtin sobre “El problema del texto”.)

Jakobson, Tiniánov y otros, 1970: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*; antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, Buenos Aires, Signos.

-, Roman, 1970a: *Essais de linguistique générale*, París, Editions de Minuit, coll. “Points”. -, 1971: “La nouvelle poésie russe”, en *Poétique*, n° 7.

Jameson, Fredric, 1974: *Marxism and Form*, Princeton, Princeton University Press.

-,1975: “L'inconscient politique”, en Falconer y Mitterand, 1975.

-,1980: *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y el formalismo*, Barcelona, Ariel.

-,1981: *The Political Unconscious; Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Methuen.

Jauss, Hans Robert, 1977: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 1*, Munich, Fink.

-,1978: *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard.

-,1979: “An interview with Hans Robert Jauss”, en *New Literary History, XI, 1*, 1979.

-,1980: “Au sujet d’une nouvelle défense et illustration de Pexpérience esthétique”, *Revue des Sciences Humaines*, t. XLIX, n° 177.

-,1981: “Estética de la recepción y comunicación literaria”, en *Punto de vista*, a. IV, n° 12, Buenos Aires.

Jimenez, Marc, 1977: *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu.

Kdhler, Erich, 1980: *Per una teoria materialistica della letteratura; saggi francesi, hÍápoles*, Liguori.

Kristeva, Julia, 1969: *Semeiotiké; recherches pour une sémanalyse*, París, Du Seuil.

-,1974: *El texto de la novela*, Barcelona, Laia.

Laurenson, Diana y Swingewood, Alan, 1971: *The sociology of literature*, Londres, Macgibbon & Kee.

Leavis, Q. D., 1979: *Fiction and the Reading Public*, Londres, Penguin Books.

Leenhardt, Jacques, 1975: *Lectura política de la novela*, México, Siglo XXI.

Lejeune, Philippe, 1975: *Le pacte auto biographfque*, París, Du Seuil.

Levin, Harry: 1973: *El realismo francés*, Barcelona, Laia.

Lotman, Jurij M., 1972-80: *La struttura del testo poetico*, Milán, Mursia.

-,1979: *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra.

-,1980: *Testo e contesto; semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza.

Lowenthal, Leo, 1977: *Letteratura, cultura popolare e società*, Nápoles, Liguori.

Ludz, Peter, 1966: "Introducción" a Lukács, 1966.

Lukács, Georg, Landsberg y Savage, 1961: *Kafka*, México, Editorial de los Insurgentes Lukács, Georg, 1964: *Il marxismo e la critica letteraria*, Turín, Einaudi.

-,1965: *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX.

-,1966: *Sociología de la literatura*, Madrid, Península.

-,1969: *Historia y conciencia de clase*, México, Grijalbo.

-y otros, 1969: *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

-,1974: *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX.

-,y Bachtin, 1976: *Problemi di teoria del romanzo; metodología' letteraria e dialettica storica*, Turín, Einaudi; introducción de Vittorio Strada.

Macherey, Pierre, 1966: *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero.

Mannheim, Karl, 1963: *Ensayos de sociología de la cultura*, Madrid, Aguilar.

Medvedev, Pavel (Mijail Bachtin), 1978: *Il metodo formale nella scienza della letteratura; introduzione alla poetica sociologica*, Bari, Dedalo Libri.

Mitterand, Henri, 1975: “Le discours prefaciel”, en Falconer y Mitterand, 1975.

Mukarovsky, Jan, 1977: *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gilj.

Mulhern, Francis, 1979: *The Moment of “Scrutiny”*, Londres, New Left Review Editions.

Orlando, Francesco, 1980: *El mundo de Baudelaire*, introducción, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Pagliano Ungari, Graziella (comp.), 1972: *Sociologia della letteratura*, Bologna, 11 Mulino.

Pagnini, Marcello, 1980: *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio.

Perus, Françoise, 1976: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo XXI Editores.

Ponzio, Augusto, 1980: *Michail Bachtin alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo Libri.

Poulet, George (comp.), 1969: *Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta. (Incluye textos de Doubrovsky, Genette, Gírad, Leenhardt, Ricardou, Richard, entre otros.)

Prieto, Adolfo, 1956: *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Leviatán.

Rama, Angel,-1979: “El boom en perspectiva”, en *Escritura*, a. IV, n° 7, Caracas.

Real de Azúa, Carlos, 1977: "El modernismo literario y las ideologías", en *Escritura*, a. II, n° 3, Caracas.

Rest, Jaime, 1979: *Conceptos de literatura moderna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Sainte-Beuve, Charles Augustin de, 1972: "La mercificazione della letteratura", fragmento de *Portraits contemporains*, en Pagliano Ungari, 1972.

Sanguinetti, Edoardo, 1972: *Por una vanguardia revolucionaria*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

Sartre, Jean-Paul, 1950: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada. 1963: *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 2 tomos.

-, 1971: *El escritor y su lenguaje*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

-, 1975: *El idiota de la familia*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 2 tomos.

-, 1977: *Autorretrato a los setenta años*, Buenos Aires, Losada.

Schmidt, Sigfried, 1973: *Texttheorie*, Munich, Fink.

Schücking, Levin, 1961: *Sociología del gusto letterario*, Milán, Rizzoli. (Hay traducción castellana en F.C.E.)

Sklovskij, Viktor, 1976: *Teoría della prosa*, Turín, Einaudi.

Sorensen Goodrich, Diana, 1981: “La crítica’ de la lectura: puesta al día”, en *Escritura*, n° il, enero-junio 1981.

Starobinski, Jean, 1971: *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l’obstacle*, París. Gallimard, coll. “Tel”.

-,1974: *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus.

-,1979: “La literatura - el texto y el intérprete”, en Le Goff, J. y Nora, Pierre, 1979 (comps.): *Hacer la historia, vol. II* Nuevos enfoques, Barcelona, Laia.

Tel Quel, 1968: *Théorie de Pensement*, París, Du Seuil.

Trilling, Lionel, 1956: *La imaginación liberal*, Buenos Aires, Sudamericana.

Tiniánov, Jurij, 1968: *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo Libri.

-,1970: véase Jakobson, Tiniánov y otros. 1970.

Todorov, Tzvetan, 1981: *Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine*, París, Du Seuil.

Vacatello, Marzio, 1968: *Lukács: di “Storia e coscienza di classe” al giudizio sulla cultura borghese*, Florencia, La Nuova Italia.

-,1972: *Th. W. Adorno: il rinvio della prassi*, Florencia, La Nuova Italia.

Viñas, David, 1964: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor.

Vodicka, Felix, 1975: "Dio Konkretisation des literarischen Werks - Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk" y "Dio Rezeptionsgeschichte literarischer Werke", en Warning, 1975.

Voloshinov, Valentín, 1976: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.

-, 1980: *11 linguaggio come pratica sociale*, Bari, Dedalo Libri.

Warning, Rainer, 1975: *Rezeptionsästhetik*, Munich, Fink.

-, 1979: "Pour une pragmatique du discours fictionnel", en *Poétique*, n° 39.

Watt, Ian, 1972: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Penguin Books.

Weber, Max, 1973: *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires, Amorrortu. Weimann, Robert, 1977: *Structure and Society in Literary History; Studies in the History, and Theory of Historical Criticism*, Londres, Lawrence & Wishart.

Weinrich, Harald, 1967: "Für eine Literaturgeschichte des Losen", en Pagliano Ungari, 1972.

Wellek, René y Warren, Austin, 1959: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

Williams, Raymond, 1971: *Culture and Society, 1780-1950*, Londres, Penguin.

-,1971a: *The long Revolution*, Londres, Penguin.

-,1973: *The Country, and the City*, Nueva York, Oxford University Press.

-,1977: *.Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.

-,1980: *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso.

-,1981: *Cultura*, Londres, Fontana Paperbacks.

Wilson, Edmund, 1957: *Literatura v sociedad*, Buenos Aires, Sur.

Zéraffa, Michel, 1971: *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu.

Zima, Pierre, 1976: *Guida alla scuola di Francoforte*, Milán, Rizzoli.

-,1978: *Pour une sociologie du texto littéraire*, París, Union Générale d'Éditions, coll. "10,18".

-,1980: *L'ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*, París, Le Sycomore.

Zola, Emile, 1972: "La nueva libertad del mercado letterario", en Paglano Ungari, 1972. Zumthor, Paul, 1975: *Langue, texto, énigme*. París, Du Seuil.

-,1980: *Parler du Moyen Age*, París, Les Editions de Minuit.

Notas

- 1 La semiótica soviética reafirma, en la actualidad, esta perspectiva estructural: «El método artístico, escribe Lotman (1972-80, 121) no es un elemento material del texto sino una relación».
- 2 En un artículo programático de 1927, Tiniánov define el sistema de *las* series literarias y extraliterarias. El material social es definido mediante el concepto de serie: serie histórica, social, biográfica, etc. Su vínculo con la serie literaria se establece desde una perspectiva funcional. La posibilidad misma de la investigación literaria tiene como requisito que la literatura, considerada como serie, se reconozca rodeada por las otras series extraliterarias.
- 3 La perspectiva de Tiniánov, desarrollada en lo esencial en *Avanguardia e tradizione, 1968*, coincide en este caso, como en varios otros, con la estética de las vanguardias, en el sentido de privilegiar el conflicto (la tensión) y el descentramiento, como forma típica de la productividad literaria.

4 Es interesante cotejar la perspectiva de Tiniánov con la de Lotman, quien afirma que el texto une lo que en la lengua, como instrumento de comunicación social, no puede ser unido o no aparece como unidad previa y ya dada: «Los vínculos extratextuales de una obra pueden ser descriptos como relación de un conjunto de elementos, fijados en un texto, con un conjunto de elementos a partir de los que se realizó la elección del elemento usado» (1972-80, 65) El principio constructivo establecería las modalidades de esta elección y las operaciones que relacionan textos literarios y no literarios. Sobre esta relación Zima (1978, 240) agrega: «El vínculo entre textos literarios y textos no literarios, entre lenguajes connotativos y denotativos (comunicativos diría Mukarovsky) es al mismo tiempo el lugar donde la estructura social es asimilada por el discurso de la ficción».

5 Resumimos muy brevemente ambos relatos. En «Axolotl», un visitante al *Jardin des Plantes*, relata en primera persona sus reiteradas observaciones de los axolotl, extraños peces rosados, del acuario. Esta primera persona «humana» alterna con una primera persona «no humana», cuya diferencia queda planteada desde el principio del cuento: «Ahora soy un axolotl». El visitante se ha transformado en axolotl y, en el final del relato, puede reconocerse como el «humano» que, desde afuera, observa el acuario. Todo el

cuento descanso sobre esta alternancia: los axolotl son «ellos», pero también son «yo», el visitante humano del *Jardin des Plantes*: mudo testigo de la , transformación, que no está en condiciones de percibir, es el guardián del acuario. En «La noche boca arriba», relato que sigue inmediatamente a «Axolotl» en *Final de juego*, se trata de una tercera persona que alterna entre dos espacios y dos tiempos: un motociclista, que sufre un accidente, es llevado al hospital, operado, y delira o piensa durante toda la noche y las horas siguientes; y un perseguido de la «guerra florida» mesoamericana precolombina, que capturado, será víctima del sacrificio ritual en el final del relato. La ambigüedad de los desplazamientos espacio-temporales se acentúa con el recurso del sueño: ¿quién sueña a quién? ¿el accidentado en el hospital urbano o la víctima del sacrificio en la América prehispánica?

6 Con «matriz de transformaciones» designamos la estructura que organiza el pasaje de una persona a otra del relato, de un contenido semántico a otro, de una modalidad espacial o temporal a otra. Por «modalidad» debe entenderse, en este caso, las posibilidades adverbiales que modulan las funciones del relato: *yacer en la ciudad* o en el templo; *correr por las calles o por la selva*; *morir hoy o estar a punto de morir antes*, en el pasado de la guerra florida, etc.

- 7 Si se considera que las transformaciones espaciales y temporales son procedimientos del relato, podría preguntarse, con Sklovski, cuáles son sus motivaciones, es decir el recurso, argumenta en este caso, mediante el cual se introduce el procedimiento. En este sentido se afirma que el sueño y el ensueño son motivaciones del procedimiento, es decir que introducen los cambios espaciales y temporales.
- 8 Las lexicalizaciones de «Axolotl» definen a la transformación de los sujetos como canibalización.
- 9 Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1-981, pág. 81.
- 10 Véase especialmente «Lenin polemista» y «Dostoievski y Gógol», en Tiniánov, 1968.
- 11 Este problema será tratado más extensamente en el capítulo correspondiente: «De la historia literaria en la perspectiva sociológica».
- 12 Véase: Raymond Williams, 1977, para una exposición extensa de las cualidades formativas de la literatura.
- 13 Recuérdese que Tiniánov piensa que el descentramiento es la relación típica del texto literario.
- 14 Tiniánov cuando se refiere, siempre vagamente, a la orientación, no menciona la cuestión de las lecturas sociales de la literatura; sin embargo, en *Avanguardia e tradizione*, cuando considera la orientación oratoria, las condiciones

de circulación de los textos demuestran ser decisivas para el reconocimiento de la orientación: «La orientación de la obra (y de la serie) literaria será su función *verbal*, su correlación con la vida social. La oda de Lomonosov tiene una orientación (función verbal) *oratoria*. La palabra está elegida para ser *pronunciada*. Las asociaciones sociales más elementales nos sugieren que estas palabras *debieron ser pronunciadas en una gran sala, en un palacio*» (1970, 98)

15 Estos términos (hegemónicos, emergentes, arcaicos y residuales) son los utilizados por Raymond Williams (1977) para describir la dinámica de las formaciones culturales.

16 Ian Watt, 1972, ha realizado un estudio histórico sobre el surgimiento de la novela que puede ser leído, con gran utilidad, desde la perspectiva de cómo un sistema literario entra en correlación con otras formaciones culturales, ideológicas y prácticas. Dentro de la misma problemática se encuadran algunas de las consideraciones de Zima, 1978, 240: «Mucho más racional que la proyección inmediata, intentada por Lukács, de la novela *Los padecimientos del joven Werther* sobre la ideología de la burguesía en ascenso, sería una investigación sociológica que tuviera como fin situar a la novela en el contexto epistolar de la segunda mitad del siglo XVIII. Se podría mostrar cómo la carta, en tanto documento social, refleja la actitud burguesa

respecto de la vida privada del individuo y de qué manera esta actitud influye sobre el principio de construcción novelesco a través de la asimilación literaria del discurso epistolar».

* Véase, en el Apéndice, nuestro trabajo sobre la estrategia textual de *Recuerdos* de provincia, donde se trabajó precisamente sobre la heterogeneidad textual.

17 Mukarovsky, sin embargo, confía en que el tiempo puede crear la ilusión de homogeneidad: «No obstante, con el tiempo, desaparece la sensación de las contradicciones, equilibradas hasta entonces casi violentamente por la estructura: la obra llega a ser armoniosa y bella en el sentido del placer estético no perturbado por nada» (1977, 68)

18 Sobre la bohemia como forma de la vida de artista, véanse los sutiles ensayos de Walter Benjamin (1980) acerca de Baudelaire y París en el siglo XIX.

19 Esta definición de conciencia colectiva parece inspirada en el «medio ideológico», tal como lo caracterizó Bachtin y se expondrá en el capítulo siguiente.

20 Es importante subrayar estas dos afirmaciones de Bachtin (del sujeto y del reflejo) para QUE SE perciba, más adelante, la novedad de la lectura que de Bachtin hace Julia Kristeva.

- 21 Para la definición de la «estructura de sentimiento», véase el capítulo «Del campo intelectual y las instituciones literarias», pág. 99, nota 6.
- 22 Ambos ideogramas son sociales, por supuesto, pero reservamos la denominación de «social» para el que es parte del horizonte ideológico y, desde él, entra en la representación literaria.
- 23 Esta confluencia no excluye los conflictos entre ideogramas textuales e ideogramas sociales, pero Bachtin no considera centralmente estos conflictos; para él la heterogeneidad del texto literario es producida fundamentalmente por el entrecruzamiento de discursos en la estilización, la parodia, la ironía, etc.
- 24 Las traducciones italianas de Bachtin utilizan también la palabra «orientación», que remitiría a un uso más o menos equivalente en Tiniánov.
- 25 Tiniánov diría que todos los elementos de la lengua y cada una de sus unidades lexicales aparecen orientadas en su serie correspondiente y respecto de las otras series.
- 26 Acerca de la proliferación de seudónimos, noms de guerre, textos comunes y textos atribuidos de Bachtin-Medvedev-Voloshinov, puede leerse la excelente introducción de Augusto Ponzio a Medvedev, 1978, y el ensayo de Ponzio sobre Bachtin (1980)

- 27 El establecimiento de una cronología bachtiniana es complicado porque sus trabajos traducidos no son todos sus trabajos, en primer lugar; en segundo, porque las traducciones suelen incluir correcciones posteriores, cuyo sentido es difícil de captar sin el conocimiento de las versiones originales. Véase al respecto Ponzio, 1980, e introducción a Medvedev, 1978.
- 28 El concepto de parodia tiene una filiación tinianoviana: «toda parodia, escribe Tiniánov (1968, 171) está en el juego dialéctico con el procedimiento». Y Bachtin define: «toda parodia es la imagen verbal del texto parodiado». Pero para Bachtin no todo texto que sea escrito a partir de los procedimientos o los contenidos de otro es un texto paródico. Esta desdichada confusión de estilización, ironía y parodia es de imposible atribución a Bachtin.
- 29 Los ensayos de Lotman abundan en el uso de términos como «simular», que provienen de la informática. Sin embargo, es perfectamente posible leerlos despejando la terminología informática, que parece ser más una superficie estilística que una matriz teórica, por lo menos en Lotman 1972-80 y 1980.
- 30 Lotman afirma que el acontecimiento es considerado como unidad dentro de una intriga literaria cuando la experiencia o la ideología sociales presuponen que lo que sucede puede no suceder (esto es, desde la perspectiva informáti-

ca, que sea portador de nueva información): «Cuanto menor es la probabilidad de que un acontecimiento tenga lugar (es decir, cuanto mayor es la información que consigna la comunicación del hecho), tanto más elevado se coloca el acontecimiento en la escala de la intriga. Así, por ejemplo, cuando en una novela moderna el héroe muere, se presupone que podría no morir, e incluso contraer matrimonio, mientras que el autor de crónicas medievales parte de la idea de que todos los hombres mueren y, en consecuencia, la noticia de la muerte no consigna información alguna; en cambio, es digno de poner de relieve que, mientras algunos mueren gloriosamente, otros mueren en sus casas» (1972-80, 279)

- 31 Kristeva parafrasea a Althusser, que escribe en *Para leer El Capital*: «Llegamos a definir los diferentes modos de producción que han existido y que pueden existir en la historia humana intercambiando, poniendo en relación estos elementos diferentes: fuerza de trabajo, trabajadores inmediatos, patrones no trabajadores inmediatos, objeto de producción, etc. Esta operación de puesta en relación de elementos determinados preexistentes podría hacer pensar en una pura y simple operación de combinación, si la particular naturaleza específica de las relaciones en juego en las diferentes combinaciones no definiera y limitara estrechamente el campo. Para obtener los diversos

modos de producción es necesario combinar estos elementos diferentes sirviéndose de modos de combinación, de Verbindungen específicas, que tienen su sentido sólo en la naturaleza propia del resultado de la combinación... y que son: la propiedad, la posesión, la disposición, el disfrute, etc.» (Leggere il Capitale, Feltrinelli, Milán, 1968, pág. 185)

32 Bachtin, por lo demás, no privilegia la palabra cita, sino que la usa en enumeraciones junto con «géneros intercalados». La reiteración de «cita» en los textos de Kristeva contribuye a la fuerza retórica de su argumento, pero tiene un aire más tinianoviano que bachtiniano.

33 La crítica romántica al industrialismo, por ejemplo, se opone a la hegemonía cultural y política desde una perspectiva que integra elementos residuales: la nostalgia por una sociedad más armónica y «natural» que se remite a una utopía pretérita, de fuertes rasgos campesinos e, incluso, conservadores. Véase Williams, 1973.

34 Un caso característico de esta alianza es el de la vanguardia argentina del veinte, especialmente el núcleo de la revista Martín Fierro, cuyo programa estético puede sintetizarse en la fórmula «vanguardia» + «populismo» = criollismo urbano de vanguardia. Véase al respecto: Beatriz Sarlo, «Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo», en Punto de Vista, n° 11.

- 35 La famosa fórmula sobre el «triunfo del realismo», de Engels, fue quizás la primera respuesta a esta cuestión, cuyas consecuencias teóricas pueden leerse en la estética sociológica de Lukács y, en especial, en su teoría de la novela burguesa.
- 36 En 1974, Balibar y Macherey (1975) publicaron un texto, que ya hemos citado, que intervendrá de manera decisiva en el espacio de la sociocrítica, codificando su programa y explicitando, incluso, su poética.
- 37 La inversa no es inevitablemente necesaria. El concepto de intertextualidad puede incorporarse productivamente a una teoría de la literatura que no plantee como postulado la irrelevancia del sujeto y del autor en la producción de los textos.
- 38 Junto con la coincidencia en torno a estos postulados, es preciso señalar las diferencias y polémicas internas: Zima/Kristeva, Change/Tel Quel, etc. Si el extremismo sociocrítico se expresa en el ensayo de Balibar y Macherey, autores como Jameson (1981) y Zima (1980) adhieren a algunos principios del marco teórico general desde tendencias que son opuestas e, incluso, irreconciliables con la matriz estructuralista, lacaniano-althusseriana, de la sociocrítica: Hegel, Sartre, Lukács, en el caso de Jameson; Adorno y Goldmann, en el de Zima. Como se han expuesto algunas de las posiciones de Zima en el curso de

este capítulo, resumiremos muy brevemente en esta nota algunas de las cuestiones suscitadas por el último libro de Jameson (1981) El «inconsciente político» es una categoría que permite pensar de qué modo la función ideológica no pertenece a la esfera de las «intenciones conscientes del escritor»: «El dominio ideológico primario, el lugar mismo del trabajo y la creación ideológicas, no es el de las ideas políticas oficiales, sino el de las precondiciones de la actividad política consciente» (Falconer, Graham y Mitterand, 1975, 40) Como Jameson lo afirma en su ensayo sobre Vigny, se trata no de un retorno al psicoanálisis en los términos de una reconstrucción psicoanalítica del autor a través de sus textos, sino de «la traducción, en el lenguaje y según el código freudiano, de un fenómeno que, como se ha visto, es esencialmente político y social» (ibid. 48) Es, para Jameson, un imaginario (ideología) que funciona independientemente del sujeto, que es constituido en y por ese imaginario, del que el texto es producto. Curiosamente, Jameson logra mantener aferrado este principio de inspiración sociocrítica junto con su fidelidad a Sartre. La ideología proporciona las condiciones de posibilidad para la organización de lo que Jameson denomina el «fantasma político», representado en la literatura según el modo narrativo. En consecuencia, afirma que: 1) toda la literatura debe ser leída políticamente,

porque lo político es el «horizonte absoluto de toda lectura e interpretación» (1981, 17) Esta posición busca diferenciarse de una interpretación política o ideológica de la literatura, que la conciba como discurso donde la significación ideológico-política encuentra también su espacio, entre otras significaciones. Jameson argumenta, en cambio, que el inconsciente político produce todo el efecto del discurso literario: «Desde esta perspectiva, la conveniente distinción entre textos culturales que son sociales y políticos y los que no lo son, se convierte en algo peor que un error: precisamente, en un síntoma y un refuerzo de la reificación y privatización de la vida actual. Tal distinción reconfirma la escisión estructural, experiencial y conceptual entre lo público y lo privado, entre lo social y lo psicológico, o lo político y lo poético, entre historia o sociedad y el 'individuo'» (1981, 20) 2) El inconsciente político narrativiza la historia, convirtiendo en texto a un proceso que nos es inaccesible excepto bajo su forma textual (1981, 35) 3) Los fantasmas personales no pueden realizarse, bajo la modalidad imaginaria del texto literario, sin la intervención de las condiciones ideológicas, que son «condiciones de figurabilidad del fantasma», que no tienen nada de imaginario «en el sentido de la participación del sujeto: sino que permiten elaborar y luego creer en las representaciones imaginarias...

Es en este sentido que podría decirse que la ideología aparece de algún modo como el principio de realidad de la actividad fantasmática» (Jameson en Falconer, Graham y Mitterand, 1975, 41)

- 39 Sobre el surgimiento de la «literatura del yo», la legitimación de la subjetividad y las nuevas convenciones, véase el capítulo «De la historia literaria en la perspectiva sociológica».
- 40 Sobre esta temática, véase: Bourdieu, 1978: «Flaubert et l'invention de la vie d'artiste».
- 41 En *La democracia en América*, Tocqueville escribe: «La democracia no sólo hace penetrar la afición a las letras en las clases industriales, sino que introduce el espíritu industrial en el seno de la literatura» (capítulo «De la industria literaria», Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 252)
- 42 Para los conceptos de «emergente», «residual» y «dominante», véase Williams, 1977; en este libro, el capítulo «Del texto y la ideología», pág. 53-4.
- 43 Véase la consideración que hacía Oscar Masotta a propósito del ensayo de Adolfo Prieto, Borges y la nueva generación: «Adolfo Prieto, basándose en Sartre, ha dicho que su poesía no era poesía, que sus ensayos no eran más que hojas o apuntes esporádicos. Todo basándose en Sartre y sugiriendo que el prestigio de Borges reenviaba a la mentalidad estéril de un grupo de exquisitos. Mientras todo

esto ocurría dentro del libro de Prieto, Sartre conocía en Francia la obra de Borges y la hacía publicar en una revista que ha testimoniado lo suficiente sobre su modo de comprender el compromiso como para ser tachada de exquisita. En *Les Temps Modernes* la obra de Borges cobra entonces un sentido, que entre otras cosas nos debe hacer pensar sobre la noción de prestigio sobre la relación entre la calidad de la obra y el compromiso político del autor» (respuesta de Oscar Masotta a la Encuesta: la crítica literaria en la Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, 1963, pág. 69) Lo indiscutido es la autoridad de Sartre y lo discutible es qué decir a partir de él acerca de la obra de Borges. Sobre los diferentes lugares que Borges ha ido ocupando en el sistema literario argentino, y los desplazamientos correlativos de escritores como Martínez Estrada y Mallea es ilustrativa una carta de Pedro Henríquez Ureña a Rodríguez Fes del 19 de mayo de 1945, publicada en *El escarabajo de oro*, a. VIII, n° 33, 1967: «Tu admiración por Borges me parece exagerada: es semejante a la de ciertos muchachos aquí [Buenos Aires] Es cierto que es muy agudo, el más agudo de los argentinos, excepto Martínez Estrada. Pero ¡es tan caprichoso, tan arbitrario en sus juicios!... La literatura que presenta los grandes conflictos humanos; las pasiones fundamentales, las cualidades esenciales del hombre lo deja frío. Homero, Shakespeare, Dante,

los trágicos griegos, Cervantes, no le dicen nada; en Shakespeare, en Dante admira las imágenes y la estructura de los versos. En resumen: nada de lo humano lo atrae; para que una novela o un drama le interesen, se necesita que sean: 1) fantástico; 2) historia de locos; o 3) puzzles de tipo policial. Como idioma, sí, te diré, es estupendo no se equivoca nunca». También se pueden considerar, como pertenecientes a este estadio de la posición de Borges en la literatura argentina, los juicios de Murena en *El pecado original de América*.

44 La cuestión de «el idioma de los argentinos» está presente en Borges, recorriendo su obra literaria y ensayística y emerge nuevamente en la polémica con Américo Castro. Debe inscribirse en la problemática de la legitimidad estética de una lengua literaria nacional, que no es precisamente propia de las vanguardias europeas, pero que sí tiene una historia larga, desde el romanticismo, en la Argentina.

45 «En efecto, si Sainte-Beuve y Zola –prototipos de una multitud de periodistas– dan a la crítica un estatuto especial, si ellos la profesionalizaron, si gracias a ellos, la crítica se convierte en un engranaje esencial del proceso de ‘edición-difusión’, a aquella le falta todavía la reflexión teórica que la elevará al rango de disciplina. Esta última etapa será abierta con el desarrollo de la enseñanza superior, que hace nacer un nuevo grupo social: los universitarios» (Delfau y Roche, 1977, 44)

46 «No se puede hacer una descripción completa de una formación, sin prestar atención a sus diferencias internas. Las formaciones de tipo más moderno aparecen, característicamente, en los puntos de transición e intersección dentro de una historia social compleja, pero los individuos que constituyen las formaciones y son constituidos por ellas, tienen además un espectro complejo de diversas posiciones, intereses e influencias, algunos de los cuales se resuelven (aunque a veces sólo temporariamente) en las formaciones, pero otros se mantienen como diferencias internas, como tensiones y a menudo como base de divergencias posteriores, rupturas, alejamientos e intentos de formaciones nuevas» (Williams, 1981, 85-6)

47 Williams propone la categoría de *structure of feeling* como instrumento que le permite aferrar estructuras más o menos difusas, pero siempre colectivas, de conciencia y sensibilidad y abordar la emergencia de nuevas formas de conciencia social en el proceso mismo de su constitución, ya sea dentro, ya sea al margen, de instituciones, tradiciones o movimientos preexistentes. Se trata del surgimiento del «cambio» en el proceso sociocultural y de las marcas que dan el «tono» de una nueva promoción intelectual o de un nuevo período histórico; pero antes de que cristalice bajo la forma de ideologías, doctrinas, etc. En los análisis históricos se tiende a examinar estos fenómenos únicamente en pasa-

do, vale decir en términos de hechos consumados. Se los piensa según una lógica que establece, por un lado, categorías tales como clases, ideologías, instituciones, entendidas como formaciones ya estructuradas, y, por el otro, obras o significaciones concretas a las que se percibe como realizaciones del modelo categorial, en un movimiento casi deductivo. Por este procedimiento, piensa Williams, se desvanece la textura del presente y con ella se desvanece también la presencia de lo actual, es decir la trama de relaciones sociales, ideologías, instituciones, prácticas, etc., tal como son experimentadas y tal como se vinculan con ellas quienes son sus contemporáneos. Las incertidumbres, las tensiones, los deslizamientos de sentido, la variada gama de nexos que se establecen con las significaciones heredadas, en fin, todas las formas de conciencia práctica que acompañan la emergencia de un nuevo momento histórico, se retraen bajo el examen que piensa los cambios socioculturales sólo como *fait accompli*. La *structure of feeling* sería, precisamente, el instrumento para captarlos como proceso vivido.

48 Véanse especialmente: Altick, 1957, Schucking, 1961 y Williams, 1971a.

49 Bastaría referirse a Recuerdos de provincia y se remite al lector al apéndice correspondiente.

50 Las presiones del circuito comercial podían eventualmente, ser resistidas por los escritores, pero esta misma resistencia

atestigua la fuerza ejercida sobre procedimientos y temas. George Eliot, que no tenía la costumbre de ir entregando sus novelas por partes y publicándolas por entregas (método que dejó señales textuales evidentes en Dickens), contrató sin embargo con una publicación periódica la edición de *Romola*, “estipulando que el libro debería ser de tal magnitud que ‘abaricara 16 números de la revista’. Cuando el libro estaba casi terminado y la publicación por comenzarse, George Eliot dijo al editor que no podía, con buena conciencia, dividirlo en 16 partes y que tendría que ser publicado en 12” (Coser, 1968, 81-2) La discusión con el editor y dueño de la revista fue dura y el desenlace significó que Eliot perdiera el 25 % (2500 libras) del contrato estipulado, pero que se mantuviera la división en 12 partes. La tenacidad de Eliot en este caso, dibuja en negativo una historia de compromisos y presiones que, en la literatura inglesa y francesa del romanticismo y realismo, son huellas del lector y del circuito mercantil, que exhiben los textos. Sería abusivo, por lo demás, considerar su presencia como marcas invariablemente negativas desde el punto de vista estético.

51 Antonio Candido advierte también sobre el carácter de *compositum* del público: “Existen, en la sociedad contemporánea, varios de esos conjuntos de personas...

que forman el público de las artes. Aumentan y se fragmentan a medida que crece la complejidad de la estructura social, y su único denominador común es el interés estético” (1975, 35)

52 Véase el texto de Fielding sobre el lector en el capítulo siguiente, pág. 128.

53 Véanse especialmente: *Sociología de la literatura y Hacia una sociología del hecho literario*, de Escarpit.

54 Más adelante, en este capítulo, se expondrá la misma idea, presente en la estética semiológica de Mukarovsky.

55 Véanse especialmente: “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” y “París, capital del siglo XIX”, en *Poesía y capitalismo: Iluminaciones 2*.

56 Iser define al lector interno, que denomina lector implícito, de la siguiente manera: “Resume todas las predisposiciones, necesarias para que la obra literaria ejerza su efecto, predisposiciones supuestas no en la realidad empírica exterior sino en el texto mismo. En consecuencia, el lector implícito, como concepto, está firmemente implantado en la estructura del texto; es una construcción y no debe ser identificado con ningún lector real” (1978, 34)

57 La noción de “espacios blancos” no es, en absoluto, afín con la teoría de que la -’verdad” del texto está en lo no dicho o lo reprimido por éste. Eco (1974) aclara: “Un texto es la estrategia que constituye el universo de sus

interpretaciones –si no ‘legítimas’– legitimables”. No hay semiosis ilimitada, porque el texto propone a la interpretación “nudos”, que estimulan la cooperación del lector modelo: “El universo del discurso interviene para limitar el formato de la enciclopedia”.

- 58 Los estudios de pragmática son decisivos para la definición de la literatura como comunicación. Véase: Corti, van Dijk, Schmidt y Pagnini.
- 59 Eco (1979), analizando un relato de Allais, afirma que entre los espacios blancos el lector escribe “capítulos fantasmas”, que la lectura podrá confirmar o desconfirmar, pero que, aun desconfirmados, no dejan de ser funcionales a la construcción del sentido.
- 60 En el capítulo 2, se ha desarrollado una exposición crítica de la teoría de la intertextualidad
- 61 En este aspecto, es ilustrativo el ejemplo que analiza Jauss, de dos novelas, *Madame Bovary* de Flaubert y *Fanny de Feydeau*. Esta última fue un éxito resonante, para ser luego desechada por los lectores y la crítica, que colocaron a *Madame Bovary* en un lugar central del sistema.
- 62 Especialmente respondiendo al debate sobre la estética de la recepción, en particular en la República Democrática Alemana. Véase Warning, 1975.
- 63 Sobre la experiencia estética, véase “Aufriss einer Theorie und Geschichte der ästhetischen Erfahrung”, en Jauss, 1977.

- 64 Jauss aclara que emplea este término no en el sentido de Ingarden, sino en el de la escuela de Praga. Es “el sentido cada vez nuevo que toda la estructura de la obra, en tanto objeto estético, puede tomar cuando las condiciones históricas y sociales de su recepción se modifican” (1978, 213)
- 65 Véase el excelente ensayo sobre la recepción de las dos *Ifigenias*: la de Racine y la de Goethe (Jauss, 1978)
- 66 Williams recorre los diversos sentidos de la palabra literatura en *Marxism and Literature*. *Keywords*, por otra parte, es precisamente una investigación de semántica histórica del vocabulario cultural y estético. *Culture and Society* tiene como uno de sus ejes las variaciones semánticas de cinco términos: cultura, clase, industria, democracia y arte.
- 67 Esta regulación demuestra una relación estrecha, hasta un determinado momento, entre la teoría de los géneros y la separación de los «niveles de estilo».
- 68 El tratamiento «serio» del rústico y el campesino, es, para Auerbach, una de las condiciones de ampliación de la representación en la literatura.
- 69 Véase también, sobre esta temática, Starobinski, 1971, especialmente el capítulo dedicado a la autobiografía.
- 70 Köhler proporciona un ejemplo de apropiación, por parte de un sector ilustrado de la burguesía naciente, de convenciones de origen aristocrático. Se trata de los comer-

ciantes enriquecidos de las ciudades medievales, que asumen como propia la «concepción aristocrática del amor y las formas líricas». El *Roman de la Rose* de Jean de Meung «lleva hasta el absurdo la concepción amorosa cortesana y espiritualizada de Guillaume de Lorris, cuya obra de Meung continúa reduciendo el amor a un principio de placer fundado naturalística y filosóficamente. La concepción del amor cortés resistió, podemos decir, esta ofensiva radical y audaz» (1980, 27) Esta apropiación desencadena, como lo señala el mismo Köhler, una serie de transformaciones, al ser forzado el código literario e ideológico del amor cortés hasta sus límites. En éste como en otros casos, es difícil pensar en un traslado liso y llano de procedimientos y temas, en la medida en que los medios de producción literaria carecen de una cualidad tan eminentemente instrumental.

- 71 Un modelo de investigación socio-histórica de la constitución del género novelístico es el libro de Ian Watt, *The Rise of the Novel*.
- 72 Sobre horizontes de lectura y, en general, las posiciones de Jauss y la Escuela de Constanza de Estética de la Recepción, véase el capítulo «Del lector».
- 73 Raymond Williams discute, en *Marxism and Literature*, la metáfora constructiva «base-superestructura» como modelo de relación entre la cultura y la sociedad.

- 74 «La clave de cualquier análisis, y del movimiento que lleva del análisis a la teoría, es el reconocimiento de situaciones precisas en las que lo que fue aislado y desplazado como 'intención estética' y 'respuesta estética' ocurrieron efectivamente. Tales 'situaciones' no son 'momentos'. En el variado desarrollo cultural se organizan y desorganizan casi continuamente» (Williams, 1977, 157)
- 74 Aparte de Adorno, los nombres más conspicuos de la Escuela de Frankfurt, fundada en 1923, son los de Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Lowenthal y, en una colocación más bien excéntrica respecto de ella, Walter Benjamin. Todos ellos emigraron de Alemania después de la instalación del nazismo y, excepto Benjamin, se radicaron en Estados Unidos, de donde únicamente Adorno y Horkheimer retornarían en la posguerra. La historia más completa de este grupo de intelectuales de que se dispone hasta hoy es la de Martin Jay, *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1974.
- 75 La Teoría estética se editó después de la muerte de Adorno (1969), quien no alcanzó a darle una redacción definitiva al texto.
- 76 Para delta Volpe, la elaboración de un saber científico sobre el mundo social implica la construcción de «abstracciones determinadas», es decir estructuras conceptuales específicas y únicamente funcionales a un tipo determi-

- nado de objetos, opuestas a las abstracciones indeterminadas o genéricas, cuya pobreza gnoseológica radica precisamente en su generalidad. El conocimiento es siempre conocimiento por diferencia específica. Así, frente a la idea genérica de «sociedad», el concepto de «capitalismo» es una abstracción determinada, funcional a un determinado tipo de formación histórica, y, por ello, verdaderamente pertinente desde el punto de vista gnoseológico.
- 77 De aquí en adelante usaremos «poesía» en la acepción amplia (y antigua) que le confiere delta Volpe, como sinónimo de la noción moderna de literatura.
- 78 Las citas se harán siguiendo la edición de la «Biblioteca argentina fundamental», Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979.
- 79 Cf. Juan Bautista Alberdi, *Cartas quillotanas*, primera edición. 1853.
- 80 Sarmiento, *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Luz del Día, 1948-1956, t. VI, p. 232.
- 81 Véase, como ejemplo de este procedimiento, la historia de Jofré, el salón convertido en billar, la barbarización de las costumbres representada en la barbarización del lenguaje, etc., *Rec.*, pp. 24-5.
- 82 *Rec.*, p. 183.
- 83 *Rec.*, p. 9.
- 84 *Rec.*, p. 162

- 85 Rec., pp. 162-3.
- 86 Rec., p. 163.
- 87 Rec., pp. 9-10.
- 88 Rec., p. 144.
- 89 Rec., p. 49.
- 90 Adolfo Prieto ha llamado la atención sobre este episodio en *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1966.
- 91 Rec., p. 144.
- 92 *Mi defensa*, en *Sarmiento en el destierro*, edición ordenada con notas y un estudio por Armando Donoso, Buenos Aires, Gleizer, 1927, p. 160.
- 93 En Rec., p. 145, Sarmiento cuenta que se lo llevaba de casa en casa para que leyera en voz alta.
- 94 Como se verá más adelante, las familias materna y paterna habían seguido un curso de decadencia económica, aunque en el caso de los Albarracín el deterioro era más dramático, según el texto de *Recuerdos* que rememora, recogiendo un relato de Paula Albarracín, la riqueza colonial que ésta había alcanzado a ver, bajo la forma de tesoro, en casa de Antonia Irarrazábal.
- 95 Rec., p. 157.
- 96 Rec., p. 157.
- 97 Rec., p. 159.

98 Y los primeros textos son también sagrados: “Otra lectura ocupóme más de un año: ¡la Biblia! Por las noches, después de las ocho, hora de cerrar la tienda, mi tío don Juan Pascual Albarracín, presbítero ya, me aguardaba en su casa y durante dos horas discutíamos sobre lo que iba sucesivamente leyendo, desde el Génesis hasta el Apocalipsis”, Rec., 158. Las consecuencias de esta formación se proyectan, dice Halperín; sobre la escritura de Sarmiento: “En Sarmiento la capa más honda no la proporcionan Moratín ni Jovellanos, sino una arcaica cultura eclesiástica y escrituraria”, prólogo de Tulio Halperín Donghi a Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. XXXVII.

99 Rec., p. 169.

100 Rec., p. 158.

101 “A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: On ne tue point les idées. El gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico. Oída la traducción,

¡y bien! –dijeron–, ¿qué significa esto?’...” Facundo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 4-5.

102 Facundo, ed. cit., p. 5.

103 En Recuerdos se cuenta que el deán Funes, poseedor de una buena biblioteca europea, construía algunas veces sus textos con fragmentos de sus autores más afines y que esta escritura (que la modernidad conviene en llamar plagio) recibió esa acusación sólo cuando la posesión de los libros se generalizó en Buenos Aires y Córdoba. La falta de bibliotecas crea las condiciones ideológicas y la legitimidad literaria del plagio que Sarmiento, por lo demás, sigue defendiendo: “Aquello, pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición y riqueza; y yo prefiriera oír por segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que aún están en embrión, porque nuestra inteligencia nacional no se ha desenvuelto lo bastante para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados”, p. 108. A continuación Sarmiento desarrolla una teoría original sobre el plagio: los hombres de prestigio reconocido traducen y firman con su propio nombre los buenos textos de autores extranjeros, a fin de que estas obras circulen con la prueba de legitimidad que les otorga la firma del escritor nacional conocido. El deán Funes habría seguido este movimiento al construir sus’ argumentos con palabras ajenas

a las que, para que circularan más libremente en la colonia, las privaba de la marca de la cita: sin comillas, estos textos sólo se revelaron ajenos cuando, con la independencia y el avance de las luces, otros entendidos formaron las mismas bibliotecas y leyeron los mismos libros. Pero, para Sarmiento, persiste el hecho de que las condiciones sociales, o como en este caso la oscuridad del autor, autorizan tanto la atribución como la apropiación de textos.

104 Rec., p. 191.

105 *Mi defensa*, ed. cit., p. 162.

106 Rec., p. 166.

107 Rec., pp. 157-8.

108 Rec., p. 158.

109 Rec., p. 158.

110 Rec., p. 168.

111 Citamos dos pasajes de la Autobiografía de Alberdi, significativos para comparar las condiciones sociales y culturales de la formación de éste con la de Sarmiento. Respecto del medio familiar de Alberdi: “Yo fui objeto de las caricias del general Belgrano en mi niñez, y más de una vez jugué con los cañoncitos que servían a los estudios académicos de sus oficiales en el tapiz de su salón de su casa de campo de Ciudadela. Mi padre explicaba, en conferencias privadas, a los jóvenes de ese tiempo, los principios del Contrato social... “ Y respecto de la trama de amistades y

libros: “En ese tiempo contraje relación estrecha con dos ilustrísimos jóvenes, que influyeron mucho en el curso ulterior de mis estudios y aficiones literarias: don Juan María Gutiérrez y don Esteban Echeverría... Por Echeverría, que se había educado en Francia durante la Restauración, tuve las primeras noticias de Lerminier, de Villemain, de Víctor Hugo, de Alejandro Dumas, de Lamartine, de Byron y de todo lo que entonces se llamó el romanticismo, en oposición a la vieja escuela clásica. Yo había estudiado filosofía en la Universidad por Condillac y Locke. Me habían absorbido por años las lecturas libres de Helvecio, Cabanis, de Holbach, de Bentham, de Rousseau. A Echeverría debía la evolución que se operó en mi espíritu con las lecturas de Víctor Cousin, Villemain, Chateaubriand, Jouffroy y todos los eclécticos procedentes de Alemania en favor de lo que se llamó el espiritualismo”. Alberdi, *Autobiografía*, Buenos Aires, Jackson, pp. 34 y 51.

112 Véase al respecto: Carlos Altamirano, “La fundación de la literatura argentina, en *Punto de vista*, año 2, número 7, nov. de 1979.

113 En los *Viajes Sarmiento* dramatiza la misma idea, en un diálogo mantenido con españoles y en España: no hay nada en castellano que pueda ser leído con provecho. En *Facundo*, la capacidad de leer en idioma extranjero es un rasgo de la ‘civilización’ de la cultura urbana argentina.

114 Rec., p. 164.

115 El idioma extranjero leído cumple una función en la cultura y la formación ideológico-política argentina de la primera mitad del siglo XIX. Entonces, el valor adjudicado a saber francés o inglés era de carácter práctico y constituía más una contraseña política que una distinción social, en la conciencia de los intelectuales. Sobre el francés y el inglés los intelectuales argentinos no habían construido todavía ese mito de refinamiento que lleva su marca de clase y que puede identificarse en Cané o en Mansilla como la exasperación del mimetismo y la coquetería fonética. Cuando la lengua extranjera comienza a ser hablada, cambia su función en el sistema cultural.

116 Rec., p. 164.

117 Rec., p. 205.

118 Gibbon, *Memoirs or my life*.

119 Rec., p. 152.

120 Rec., p. 189.

121 Rec., p. 172.

122 Jean Starobinski ha analizado un episodio de reconocimiento de las Confesiones de Rousseau. De algún modo, la perspectiva de su descripción inspiró nuestro trabajo con las anécdotas de Recuerdos. Un análisis desarrollado de este mismo episodio puede leerse en Altamirano y Sarlo, "Identidad, linaje y mérito de

Sarmiento”, en Punto de vista, año 3, número 10, nov. de 1980.

123 Sarmiento tiene 24 años y, exilado en Chile, trabaja como mayordomo de minas en Copiapó. “Por economía, pasatiempo y travesura” vestía con el equipo completo de minero y lo conservaba una vez terminada la tarea diaria, cuando los argentinos se reunían en la cocina de Mardones, juez de minas, y armaban su tertulia. “Una noche encontramos hospedado a un señor Codecido, pulcro y sibarita ciudadano que se quejaba de las incomodidades y privaciones de la jornada. Saludáronlo todos con atención, toquéme yo el gorro con encogimiento, y fui a colocarme en un rincón, por sustraerme a las miradas en aquel traje que me era habitual, dejándole ver, sin embargo, al pasar, mi tirador alechugado, que es la pieza principal del equipo... La conversación rodó sobre varios puntos, discreparon en una cosa de hecho que se refería a la historia moderna europea y a nombres geográficos, e instintivamente Carril, Chenaut y los demás se volvieron hacia mí para saber lo que había de verdad. Provocado así a tomar parte en la conversación de los caballeros, dije lo que había en el caso, pero en términos tan dogmáticos, con tan minuciosos detalles, que Codecido abrió a cada frase un palmo de boca, viendo salir las’ páginas de un

- libro de los labios del que había tomado por apir”, Rec., p. 166.
- 124 Rec., p. 30.
- 125 Rec., p.169.
- 126 Rec., p. 182.
- 127 Rec., p. 182.
- 128 Rec., p. 10.
- 129 Nadie ha planteado con más perspicacia que Tulio Halperin Donghi el significado ambiguo de esta reivindicación genealógica, aunque situando el contraste de valores en la diferencia que media entre *Mi defensa* y *Recuerdos de provincia* y no en el interior de este último texto. Véase: «Sarmiento: su lugar en la sociedad argentina posrevolucionaria», en *Sur*, número 341, 1977.
- 130 Rec., p. 143.
- 131 Halperin Donghi, art. cit.
- 132 Rec., pp. 148-9.
- 133 Rec., p. 87.
- 134 Rec., p. 64.
- 135 Rec., p. 176.
- 136 Rec., p. 127.
- 137 Rec., p. 152.
- 138 «Cartas de verano. En las montañas» (LN, 2 noviembre 1890) Para la ubicación de los artículos de Martí en las diversas ediciones de sus obras completas, véase el Índice

- universal de la obra de José Martí, de Carlos Ripoll (New York: Eliseo Torres & Sons, 1971)
- 139 Prólogo a Versos sencillos (datado: Nueva York, 1891), en Obras completas (La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1964), pp. 61-62.
- 140 Cintio Vitier y Fina García Marruz, Temas martianos (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969), p. 167. Conviene destacar que se trata de un libro excepcional dentro de la abundante (y muchas veces farragosa) bibliografía martiana.
- 141 Véase K. Kosik, Dialéctica de lo concreto (México: Grijalbo, 1967), y en el agudo libro de Terry Eagleton, Criticism & Ideology (Norfolk: Verso Editions, 1978), caps. 2 y 3.
- 142 Un resumen de posiciones críticas en el artículo «Ideology», de Mostafa Reja, en Philip Wiener (ed.), Dictionary of the History of Ideas (New York: Charles Scribner's Sons 1973)
- 143 Vale como descripción del funcionamiento de la ideología en el momento de la elaboración poética este texto de Martí: «En lo poético no es el entendimiento lo principal, ni la memoria, sino cierto estado de espíritu confuso y tempestuoso, en que la mente funciona de mero auxiliar, poniendo y quitando, hasta que queda en músi-

ca, lo que viene de fuera de ella» («Francisco Sellen», EPL, 28 septiembre 1890)

144 Véase el artículo de Clifford Geertz « Ideology as Cultural System», incluido en David E. Apter (ed.), *Ideology and Discontents* (New York: Free Press, 1964), y su libro *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973). En las aplicaciones de la sociología del conocimiento, los clásicos ensayos de Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (New York, 1955), y Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte* (Madrid, 1961) También las excelentes contribuciones de Eliseo Veron, *Conducta, estructura y comunicación* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, 2ª ed. aum.), y *El proceso ideológico* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971); Joseph Gabel, *La fausse conscience; essai sur la réification*. (Paris: E. de Minuit, 1963); Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales* (Paris: Maspero, 1968), y el artículo «Semiotica delle ideologie», en Umberto Eco, *Le forme del contenuto* (Milano: Bompiani, 1972)

145 Entre los exámenes recientes del problema, véanse los artículos de Robert Weimann, «French Structuralism and Literary History: Some Critiques and Reconsiderations» (*New Literary History*, IV, Spring, 1973, pp. 437-469), y Marc Zimmerman, «Exchange and Production: Struc-

- turalist and Marxist Approachs to Literary Theory» (Praxis, vol. 2, núm. 4, 1978). Dentro de un marco más amplio, véanse los planteos científicos de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance* (Paris: Bibliothèque des Sciences Humaines, 1979)
- 146 «Clubs y Libros. El Club de los trece...» (LN, 12 marzo 1890)
- 147 Op. cit., p. 163.
- 148 Véase D. C. Clarke, «Redondilla and copla de arte menor» (HR, 9, 1941)
- 149 F. García Marruz, «Los versos de Martí», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana, enero-abril 1968, pp. 35-38, ahora en *Temas martianos*, ed. cit., pp. 240-267)
- 150 Véase Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética NI situación sociológica* (México: El Colegio de México, 1978)
- 150bis Véase Clarke, art. cit., y «Miscellaneous Strophe Forms in the Fifteenth Century Court Lyric» (HR, XVI, 1948).
- 151 El comportamiento señalado de la matriz métrica tiene su forma canónica en los poemas XX, XXIX y XXXIX y muestra irregularidades en el XII y XXV, 'por combinaciones de rimas consonantes con asonantes. El XX, que es el primer díptico construido por Martí si aceptamos que el libro tal como lo conocemos responde

- al orden cronológico de redacción, parecería revelar una dificultad para aceptar un esquema rímeo uniforme; el XXXV incluye en la segunda estrofa un asonante de la rima consonante de la primera: ABBA/C(b)DDC(b)
- 152 Véanse los ensayos sobre la lectura de los mitos y sobre la cura shamánica en la *Anthropologie Structurale* (Paris: Plon, 1955)
- 153 Obras completas, ed. cit., vol. 17, p. 153.
- 154 *Le totemisme aujourd'hui* (Paris: P. U. F., 1962)
- 155 Paris, P. U. F., 1966, 3ª ed. aum.
- 156 *Logique du sens* (Paris: E. de Minuit, 1969) y *Différence et Répétition* (Paris: P. U. F., 1969)
- 157 *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 1970), p. 23.
- 158 «Monumento a los peregrinos. Los últimos indios...» (LN, 6 octubre 1889).
- 159 Obras completas, ed. cit., vol. 21, p. 387.
- 160 Federico de Onís *España en América* (Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955)
- 161 «Emerson. Muerte de Emerson...» (LON, 19 mayo 1882)
- 162 Lévi-Strauss, prol. cit., p. L; sobre los símbolos martianos, véase Iván Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí* (Madrid: Gredos, 1960)
- 163 Véanse los excelentes análisis de Giovanni Meo Zilio en *De José Martí a Sabat Ercasty* (Montevideo: El Siglo

Ilustrado, 1967), reproducidos en Anuario martiano, 2, La Habana, 1970.

- 164 «Clubs y Libros. El Club de los trece...», art. cit.
- 165 «El no esfuerza la comparación, y en verdad no compara, sino que dice lo que ve o recuerda con un complemento gráfico e incisivo, y dueño seguro de la impresión de conjunto que se dispone a crear, emplea su arte, que oculta por entero, en reproducir los elementos de su cuadro con el mismo desorden con que los observó en la Naturaleza» («El poeta Walt Whitman. Fiesta literaria en Nueva York...» , EPL y LN, 26 junio 1887).
- 166 «La exhibición de pintura del ruso Vereschagin...» (LN, 3 marzo 1889).
- 167 «Francisco Sellén», art. cit.
- 168 «La Revolución del trabajo. Grandes huelgas...» (LN, 25 marzo 1886). Y en su agudo artículo «Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas» (LN, 17 agosto 1886) señala que éstos pretenden «poner en el lienzo las cosas con el mismo esplendor y realce con que aparecen en la vida», destacando su tendencia «a pintar con ternura fraternal y con brutal y soberano enojo la miseria en que viven los humildes. ¡Esas son las bailarinas hambrientas! ¡Esos son los obreros alcoholizados! ¡Esas son las madres secas de los campesinos! ¡Esos son los hijos perversos!»

tidos de los infelices! ¡Esas son las mujeres del gozo! ¡Así son: descaradas, hinchadas, odiosas y brutales!»

169 LP, 3 diciembre 1881.

170 El verano neoyorquino es evocado en «Por la bahía de Nueva York. El verano de los pobres...» (LN, 19 septiembre 1888): «De una chimenea a otra, buscando ladrillos menos ardientes, pasan medio desnudos, como duendes, los trabajadores exhaustos, enmarañado el pelo, la boca caída, jurando y tambaleando, quitándose con las manos los hilos de sudor como si fueran destejiendo las entrañas» Los niños no generan imágenes menos sobrecogedoras: «Las orejitas de las niñas no tienen gota de sangre. Hay bocas que son llaga viva. Muchos son tuertos y muchos tiñosos»

171 «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin...» , art. cit.

172 Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven: Yale University Press, 1953-57), vol. 2, p. 31.

173 «Emerson. Muerte de Emerson...», art. cit.

174 «Introduction Générale á la critique de l'économie politique en Karl Marx, *Oeuvres* (Paris: Gallimard. 1967), vol. 1. p. 237.

175 Karl Marx, *The German Ideology*, en Marx-Engels, *Collected Works* (New York: Internacional Publishers, 1967). vol. 5, p. 36

- 176 «Introduction Générale...», ed. cit., p. 236.
- 177 «Tipos y costumbres bonaerenses» (EPL, 3 octubre 1889)
- 178 «El arte en los Estados Unidos» (LN, 13 marzo 1888)
- 179 Analicé el punto en «La dialéctica de la modernidad en José Martí», en Estudios martianos (San Juan: Editorial Universitaria, 1974), pp. 129-197.
- 180 «Impresiones de América», 11 (The Hour, 21 agosto 1880).
- 181 Idem.
- 182 «Condición y puesto legítimo de la mujer en el mundo moderno», en «Suma de sucesos. Honores públicos a un poeta muerto...» (LN, 13 y 16 mayo 1883).
- 183 «Tipos y costumbres bonaerenses», art. cit.
- 184 José E. Rodó, Motivos de Proteo (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1957) 2 vols.
- 185 «Emerson...», art. cit.
- 186 La sacralización del héroe Martí puede explicar la escasez de lecturas psicoanalíticas de su obra. Muy recientemente, José A. Portuondo censura la dulzona biografía Martí el Apóstol, de Jorge Mañach, por dedicar mucho espacio a la vida amorosa del escritor (Martí y el diversionismo ideológico, La Habana. 1974)
- 187 Gilles Deleuze y Félix Guattari, L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie (Paris: E. de Minuit, 1975, ed. aum.)

- 188 Karl Marx, *Critique (le l'économie politique. III, ed. cit.*
- 189 «Informe a la Conferencia Monetaria de Washington», en *Obras completas. ed. cit., vol. 16, p. 149.*
- 190 El mismo año de Versos sencillos fue la escandalosa venta de un banco («La política internacional de los Estados Unidos», LN, 30 marzo 1890). También, con motivo del crack bursátil de 1884: «Un domingo de junio. Nueva York en verano...» (LN, 16 julio 1884); «La procesión moderna. Una columna de veinte mil trabajadores...» (LN, 26 octubre 1884).
- 191 «Un Congreso antropológico en los Estados Unidos...» (LN. 2 agosto 1888). 55 192 «Cartas de verano. La universidad de los pobres» (LN, 22 octubre 1890).
- 193 «Política internacional y religión. Haití y los Estados Unidos...» (EPL, marzo 1890). Sobre el mismo asunto: «I Crímenes y problemas. El problema religioso...» (LN, 20 marzo 1885); «El cisma de los católicos en Nueva York...» (L.N. 14 abril 1887); « El conflicto religioso» (LN, 4 septiembre 1887); «La religión los Estados Unidos» (LN, 17 mayo 1888)
- 194 «Monumento a los Peregrinos. Los últimos indios...» , art. cit.
- 195 Norman Friedman data en las «Lectures of the Science of Languages» de Max Muller, en la Royal Institution, en 1861-64, que «the nature of metaphor – bitherto

almost categorized out of existence by the traditional rethorizians – became once again an openér question» [art. «Imagery» en Alex Preminger (ed.), Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton: University Press, 1974), p. 364]

- 196 Al nivel de la estética posurrealista, el poeta Octavio Paz no puede concebir ya la poesía sin la imagen, la que define como elemento consustancial y atemporal de la poesía. Véase cap. «La imagen» en *El arco y la lira* (México: F. C. E., 1967. 2ª ed. aum.).
- 197 Examiné el tema en el prólogo a la edición de *Poesías de Rubén Darío* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), pp. XXIII-XXX.
- 198 «Joaquín Tejada. El pintor cubano y su cuadro ‘La lista de la lotería’» (*Patria*. 8 diciembre 1894)
- 199 Diversos procedimientos gramaticales pone Martí en funcionamiento para obtener la objetividad poética; ante todo, abandona las coordenadas déicticas, frecuentes en su anterior obra y aún perceptibles en *Versos sencillos* (pronombres personales, adverbios y pronombres demostrativos), con lo cual evade la situación egocéntrica del enunciado, reemplazándola por otra más impersonal, reforzándola mediante la remisión de todas las acciones a terceras personas (cuya peculiar volatilización del enunciador ha señalado

Benveniste) elegidas en la categoría definido. Luego utiliza para los dos términos de la Serie A una clase no marcada de frases, de tipo declarativo y, por tanto, con la característica neutral, no modal, que en español atribuimos al indicativo presente, haciéndolas rotar en torno al verbo copulativo ser en un caso y en el otro a una similar acepción semántica del verbo llevar, con lo cual reduce la categoría temporal a un presente constativo. Esos tiempos verbales corresponden, según la clasificación de Harald Weinrich [Estructura y función de los tiempos en el lenguaje (Madrid: Gredos, 1974)], a los del mundo comentado, cuya cualidad no narrativa se opone a los del mundo contado, pero además «los tiempos verbales del mundo comentado enseñan que el enunciado en cuestión afecta inmediatamente al auditor-lector en tanto persona actuante» («Les temps et les personnes», *Poétique*, 39, Paris, sept. 1979, p. 340)

200 «Structures linguistiques subliminales en poésie», en Roman Jakobson (*Questions de poétique*, Paris, E. du Seuil, 1973). El componente musical es analizado en los libros de Susanne Langer (*Feeling and Form*, New York: Scribner, 1953)

201 Juan Marinello habla de «un regodearse en la tortura interna que llega a la bendición del dolor» en «La

- españolidad literaria de José Martí» (Archivo Martí, vol. 4, pp. 42-66, La Habana, diciembre 1941) y ahora en Ensayos martianos (Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1961)
- 202 Véase Paul Ricoeur, *De l'interprétation; essai sur Freud* (Paris: E. du Seuil. 1965)
- 203 «En la lucha social, Martí no llega a admitir lo inevitable de la violencia por parte de los explotados para sacudirse el yugo de los explotadores» (José Cantón Navarro, «Influencia del medio social norteamericano en el pensamiento de José Martí», en *Anuario martiano*, 6, La Habana, 1976, p. 31) La resistencia martiana a la violencia queda consignada en sus anotaciones cuando la muerte de Marx («Suma de sucesos. Honores públicos a un poeta muerto...» , art. cit.) y abundantemente en la serie de artículos en que narró la agitación social de 1886, que culmina con el proceso a los anarquistas: LN, 7 mayo, 9 mayo, 4 junio, 6 junio, 19 junio («Los trabajadores se apaciguan. Los prudentes van venciendo a los fanáticos...»), 26 junio, 2 julio, 21 octubre (« El proceso de los siete anarquistas de Chicago...»).
- 204 «Informe sobre o homem e o poeta Gonçalves Dias», Gonçalves Dias, *Poesías Completas*, p. 58, Saraiva, S. Paulo, 1957.

- 205 C. M. Bowra, *From viril Lo Milano*, p. 16, MacmiUan, Londres, 1948.
- 206 Os. cit., p. 15.
- 207 Os. cit., p. 28.
- 208 Santa Rita Durão , *Caramum*, Poema épico do Descobrimento da Bahia por Hernani Cidade, Livraria Agr Editora (Coleção Nossos Clássicos, nº 13), p. 9 e 11-12, Rio, 1957.
- 209 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und LateinischesMittelalter*, Francke, Bema, 1948, cap. 10: «Die Ideallandschaft».
- 210 Curtius, os. cit., p. 203.
- 211 Os. cit., p. 200-203.
- 212 “O Caramuru perante a história (Fragmento)”, *Epícos órasileiros*, p. 416-417, Lisboa. 1345
- 213 José Maria da Costa e Silva, *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, vol 6, p. 260, Imprensa Silviana, Lisboa, 1853.
- 214 *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Lecoite et Durey, p. 553, Paris, 1826.
- 215 *Gáramuru ou la découverte de Bahia*, Roman poème brésilien par José de Santa Rita Durdo, 3 vols., “Introduction”, vol. 1, p. 4-5. Eugène Renduel, Paris, 1829.
- 216 ob.- pp. 5 e 7.

- 217 Ferdinand Denis, *Mes de la nature sous les tropicales suivies de Camorras el Acoge Indio*, p. 130-194, París, Louis Janet, 1824.
- 218 D. Gavet el P. Boucher, *Jakaré-Ouassou ou les toupinambas*, *Chronique Brésilienne*, Timothée de Hay, Paris, 1830.
- 219 Ob. cit., p. XI.
- 220 *Parnaso Brasileiro ou Colepáo das melhores poesías dos poetas do Brasil*, tanto inéditas como já impressas, 2 vols., Tipografia Imperial e Nacional, vol. II, 5.º Caderno, p. 6, Rio de Janeiro, 1829-1831.
- 221 Ob. cit., p. 262
- 222 Artur Mota, que não menciona a “ediçã o popular” de 1887, menciona, em compensação, uma de 1843, que seria, pelo que se deprende, a l.a dos *Epicos Brasileiros*, de Vamhagen (*História da Literatura Brasileira*, 2 vols., Editora Nacional, S. Paulo, 1930, vol. II, p. 250). Ora, este, na “Apostila acerca desta ediçã o”, data de 20 de julho de 1845, sem qualquer mençã o a tiragem anterior. Como na folha de rosto vem a referência “nova edito”, talvez isto haja induzido em erro Artur Mota; na verdade, o editor estaria querendo dizer que a sua era nova em relaçã o ás que a tinham precedido, organizadas por outros.
- 223 São as poesias: “Um passeio ás Tuilerias” e “Invocao á Saudade”, *Suspiros poéticos e saudades*, 3.a edito, B. L. Gamier, p. 101 e 292, Rio, 1865.

COLECCIÓN EDICIONAL
UNIVERSIDAD

dirigida por Elvira Amoux

LENGUA - LINGÜÍSTICA- COMUNICACIÓN

Catherine Fuchs y Pierre Le Goffic

*Introducción a la problemática de las corrientes
lingüísticas contemporáneas.*

Ana María Barrenechea, Mabel M. de Rosetti, María Luisa
Freyre, Elena Jiménez, Teresa Orecchia y Clara Wolf.

*Estudios lingüísticos y dialectológicos. Temas hispá-
nicos.*

Joseph Courtés

Introducción a la semiótica narrativa y discursiva.

Nicolás Bratosevich

*Métodos de análisis literario (aplicados a textos his-
pánicos).*

Dominique Maingueneau

*Introducción a los métodos de análisis del discurso.
Problemas y perspectivas.*

Ana María Borzone de Manrique

Manual de fonética acústica.

Jean Le Galliot

Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica.

Daniel Delas y Jacques Fillolet

Lingüística y poética.

François Récanati

*La transparencia y la enunciación. Introducción a la
pragmática.*

Iber H. Verdugo

Hacia el conocimiento del poema.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo

Literatura/Sociedad.

Pierre Legendre, Ricardo Entelman, Enrique Kozicki, Tomás Abraham, Enrique E. Marí, Etienne Le Roy y Hugo Vezzetti

El discurso jurídico. Perspectiva psicoanalítica y otros abordajes epistemológicos.

Juan A. Magariños de Morentin

El signo. Las fuentes teóricas de la semiología. Saussure, Peirce y Morris.

Catherine Kerbrat-Orecchioni

La connotación.

Beatriz Lavandera

Variación y significado.

Oswald Ducrot

El decir y lo dicho.

Juan A. Magariños de Morentin

El mensaje publicitario.

Oscar Traversa

Cine: el significante negado.

Graciela Latella

Metodología y Teoría semiótica. Análisis de "Emma Zunz" de J. L. Borges.

Carlos Sini

Semiótica y Filosofía. Signo y lenguaje en Peirce-Nietzsche-Heidegger-Ricoeur-Lévi-Strauss y Foucault.

Francine Masiello

Lenguaje e ideología. Las escuelas de vanguardia.

Catherine Kerbrat-Orecchioni

La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje.

George Vignaux

La argumentación. Ensayo de lógica discursiva.

Ofelia Kovacci

Estudios de gramática española.

María Beatriz Fontanella de Weinberg

El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística. 1580-1980.

Michel Meyer

Lógica, lenguaje y argumentación.

Ana María Zubieta

El discurso narrativo arltiano.

Nicolás Bratosevich

Métodos de análisis literario (aplicados a textos hispánicos) Vol. II

Laura Bertone

En torno de Babel. Estrategias de la interpretación simultánea.

Susana Reisz de Rivarola

Teoría y análisis del texto literario.

Jean-Jacques Thomas, Daniel Delas:

Poética Generativa.

María Luisa Bastos

Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos.

Nora Múgica, Zulema Solana.

La gramática modular:

Philippe Hamon

Introducción al análisis de lo descriptivo.

Próxima aparición:

Juliette Garmadi

Sociolingüística.

CIENCIA-POLÍTICA-SOCIEDAD

Aldo Neri

Salud y Política Social.

Enrique E. Marí

La problemática del castigo. El discurso de Jeremy Bentham y Michel Foucault.

Jorge E. Dotti

Dialéctica y Derecho. El proyecto ético-político hegeliano.

Pierre-François Moreau

La utopía. Derecho natural y novela del Estado.

Eliseo Verán, Leonor Arfuch, María Magdalena Chirico,
Emilio De Ipola, Noemí Goldman, María Inés Bombal,
Oscar Landi.

El discurso político. Lenguajes y acontecimientos.

Enrique Mari, Hans Kelsen, Enrique Kozicki, Pierre Legendre.

Derecho y Psicoanálisis. Teoría de las ficciones y función dogmática.

Jorge A. Mera

Política de Salud en la Argentina.

Noemí Goldman, Régine Robin, Jacques Guilhaumou

El discurso como objeto de la historia. El discurso político de Mariano Moreno.

José E. García Mayoraz

Entropía/Lenguajes.

Raymond Boudon y François Bourricaud

Diccionario crítico de Sociología.