

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

**PARA UNA TEORÍA
DE LA LITERATURA
(40 años de Historia)**

Marcial Pons

MADRID | BARCELONA | BUENOS AIRES | SÃO PAULO

2015

ÍNDICE

| | Pág. |
|---------------------------------------------------------------------------------------|------|
| PRÓLOGO | 15 |
| I. MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD: EL INCONSCIENTE IDEOLÓGICO DEL SUJETO LIBRE | 15 |
| II. HISTORIA DE ESTE LIBRO (Y OTRAS HISTORIAS) | 27 |
| INTRODUCCIÓN. LA FORMACIÓN HISTÓRICA DEL OBJETO LITERATURA | 31 |
| I. APROXIMACIÓN PRIMERA: EL CRÍTICO Y EL TEXTO..... | 31 |
| 1. El fetichismo del texto. ¿Qué hacer? ¿Por dónde empezar? | 31 |
| 2. Crítica + literatura = crítica literaria | 32 |
| 3. El fetichismo (¿el recurso?) del método..... | 33 |
| 4. Sobre el origen de la crítica moderna: de la Ilustración al positivismo | 34 |
| 5. El intelectual «blanco» y sus «tres niveles de crítica»..... | 38 |
| 6. «Fausto» como ejemplo (o la crítica por excelencia)..... | 39 |
| 7. Criticismo = ciencia + historia | 44 |
| 8. La escuela común/la lengua nacional..... | 45 |
| 9. El positivismo estricto: el crítico y el texto..... | 47 |
| II. APROXIMACIÓN SEGUNDA: LA LITERATURA COMO «OBJETO CONSTRUIDO» POR LA CRÍTICA | 47 |
| 1. Las tesis básicas | 47 |
| 2. La lingüisticidad como primera clave de la crítica literaria actual... | 49 |
| III. APROXIMACIÓN FINAL..... | 57 |
| 1. Las tesis contra el método | 57 |
| 1.1. Las tesis (primer núcleo) | 57 |
| 1.2. Las tesis (segundo núcleo)..... | 59 |

| | Pág. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 2. Planteamiento de la problemática teórica actual en torno a la literatura | 59 |
| 2.1. Los enunciados de la problemática literaria actual | 59 |
| 2.1.1. Bases teóricas (I) | 59 |
| 2.1.2. Bases teóricas (II): el historicismo (o no basta con hacer un inventario lineal) | 61 |
| 2.1.3. Ejemplos (1): Auerbach y Spitzer | 66 |
| 2.1.4. Ejemplos (2): Welck y Warren | 68 |
| 2.2. El concepto de literatura en la problemática teórica actual ... | 69 |

PRIMERA PARTE

LAS TRES LÍNEAS FUNDAMENTALES DE LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| SECCIÓN PRIMERA. LA CONCEPCIÓN KANTIANA DE LA LITERATURA: LA LITERATURA COMO FORMA (PURA) Y LA HISTORIA LITERARIA COMO EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS (PURAS). | 75 |
| 1. PLANTEAMIENTOS GENERALES | 75 |
| 2. EL KANTISMO COMO «HISTORIA LITERARIA» Y COMO «HISTORIA SOCIAL»: EVOLUCIÓN (FORMAL) DE LAS SERIES Y DE LOS «ESTRATOS» | 76 |
| 2.1. La «serie literaria»: su relación con el interior y con el exterior de sí misma | 76 |
| 2.2. El «espíritu» en su relación con el «exterior». Dos ejemplos: la sociología de Weber y Parsons, y la estilística de Spitzer y Auerbach como índices de «series» o «estratos» | 77 |
| 3. HISTORICISMO KANTIANO COMO «ILUSTRACIÓN» Y COMO «CRÍTICA» | 79 |
| 4. LAS «FORMAS» Y LOS «MEDIOS»: LA CLAVE DE LOS PLANTEAMIENTOS (HISTÓRICO/ESTÉTICOS) KANTIANOS | 83 |
| 5. EL RESUMEN DE LA HISTORICIDAD KANTIANA: BARBARIE Y CIVILIZACIÓN | 85 |
| 6. EL KANTISMO COMO TEORÍA LITERARIA EN SENTIDO ESTRICTO... | 87 |
| 6.1. Las bases del formalismo literario | 87 |
| 6.2. La constitución y diferenciación de los discursos literarios | 89 |
| 7. ¿CRÍTICA LITERARIA/HISTORIA LITERARIA? TEXTO <i>VERSUS</i> CONTEXTO | 93 |

| | Pág. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| SECCIÓN SEGUNDA. LA CONCEPCIÓN HEGELIANA DE LA LITERATURA: ESTÉTICA, HISTORIA Y SOCIOLOGÍA LITERARIAS..... | 99 |
| 1. LA CUESTIÓN DEL «ORIGEN» DE LA LITERATURA: ESTÉTICA E HISTORIA EN EL HEGELIANISMO | 99 |
| 1.1. La división poesía/prosa: la poesía como origen..... | 100 |
| 1.2. Armonía estética junto a evolución técnica: Lessing, Goethe, Schiller y Hölderlin. Los «armónicos» (arcádicos) | 101 |
| 2. LA CUESTIÓN DEL ORIGEN: EL FUNCIONAMIENTO INTERNO DEL HEGELIANISMO LITERARIO..... | 102 |
| 2.1. Los límites de la crítica de Kant al historicismo..... | 102 |
| 2.2. Hegel como teórico de lo público/como crítico de lo privado (de Kant) y como crítico historicista (sociología, crítica e historia literarias desde el hegelianismo: la «historia crítica» de la literatura) .. | 103 |
| 2.3. La <i>Fenomenología del espíritu</i> : su estructura narrativa (o histórico-crítica)..... | 105 |
| 2.4. Lectura (narrativa) de la <i>Fenomenología del espíritu</i> . Primer nivel del relato: desde el individuo a la sociedad | 105 |
| 2.5. Lectura de la <i>Fenomenología del espíritu</i> : el segundo nivel del relato. La superación de la dicotomía privado/público | 108 |
| 2.6. La última negación hegeliana de la historia: el «origen» y los «griegos» a través de su estética. Lo inesperado en la estética de Hegel: el sexo | 110 |
| 2.7. La articulación de <i>Estética y Fenomenología</i> en Hegel: los griegos otra vez —y finalmente— | 112 |
| 2.8. El trabajo de lo negativo: el héroe frente al mundo y la teoría de la novela en Hegel y Lukács. De nuevo el «origen» (de la literatura) como la diferenciación entre lo prosaico y lo poético. Los novelistas elegidos: Zola, Dickens, Balzac, Tolstoi, Dostoyevski... .. | 113 |
| 2.9. Lukács y la norma hegeliana: Thomas Mann y las vanguardias | 117 |
| 2.10. Anotaciones previas..... | 120 |
| SECCIÓN TERCERA. LA CONCEPCIÓN EMPIRISTA DE LA LITERATURA..... | 123 |
| 1. LOCKE Y HUME | 126 |
| 2. EL TECNICISMO LITERARIO: LA NOCIÓN DE «MEDIOS» EN LA IDEOLOGÍA EMPIRISTA Y EN LA IDEOLOGÍA FORMALISTA..... | 147 |

SEGUNDA PARTE

EL HORIZONTE POSITIVISTA

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| SECCIÓN PRIMERA. EL HORIZONTE POSITIVISTA: EL POSITIVISMO EN SENTIDO ESTRICTO Y EL IDEALISMO ALEMÁN..... | 161 |
| 1. EL POSITIVISMO EN SENTIDO ESTRICTO: CIENCIA Y LITERATURA . | 162 |
| 1.1. Evolucionismo científico/historicismo literario | 162 |

| | Pág. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1.2. Las formas orgánicas | 164 |
| 2. EL POSITIVISMO EN SENTIDO ESTRICTO: FORMAS ORGÁNICAS Y FUNCIONES..... | 166 |
| 2.1. El evolucionismo darwinista..... | 166 |
| 2.2. Una estética trascendental desde el positivismo | 171 |
| 3. EL POSITIVISMO EN SENTIDO ESTRICTO. EL «EN SÍ» DE LA COSA: FORMA ABIERTA <i>VERSUS</i> SISTEMA CERRADO | 175 |
| 4. EL POSITIVISMO EN SENTIDO ESTRICTO. LA PRIMERA APARICIÓN DE LA IMAGEN DE LA «LITERATURA NACIONAL» Y DEL «COMPARATISMO LITERARIO» (HERDER)..... | 181 |
| SECCIÓN SEGUNDA. EL POSITIVISMO EN SENTIDO ESTRICTO. EL OBJETO LITERATURA EN EL SIGLO XIX: ESTÉTICA E HISTORICISMO..... | 185 |
| 1. EL OBJETO LITERATURA EN EL SIGLO XIX: LA ESTÉTICA TRASCENDENTAL..... | 185 |
| 2. EL OBJETO LITERATURA EN EL SIGLO XIX: EL HISTORICISMO LITERARIO | 188 |
| 2.1. Introducción..... | 188 |
| 2.2. Historiografía romántica | 190 |
| 2.3. Evolucionismo e historia literaria: Lanson y Brunetière..... | 191 |
| 2.4. Las literaturas nacionales: Menéndez Pelayo y el tradicionalismo... | 197 |
| TERCERA PARTE | |
| EL HORIZONTE POSITIVISTA: SU INVERSIÓN IDEALISTA (LA FENOMENOLOGÍA) | |
| SECCIÓN PRIMERA. EL HORIZONTE POSITIVISTA: SU INVERSIÓN IDEALISTA (LA FENOMENOLOGÍA)..... | 203 |
| 1. INTRODUCCIÓN | 203 |
| 2. PRIMERA EJEMPLIFICACIÓN: VOSSLER..... | 207 |
| 3. SEGUNDA EJEMPLIFICACIÓN: CROCE Y LUKÁCS..... | 212 |
| 4. LA CONVERGENCIA CROCE-LUKÁCS A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA DEL CONTENIDO | 217 |
| 5. LAS VARIACIONES DE LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA..... | 219 |
| CUARTA PARTE | |
| LAS CORRIENTES CRÍTICAS A PARTIR DEL IDEALISMO | |
| INTERMEDIO NECESARIO: RAZONES EXPLICATIVAS | 229 |
| SECCIÓN PRIMERA. TEORÍA Y PRÁCTICA LITERARIA EN LA FENOMENOLOGÍA..... | 231 |
| 1. TEORÍA Y PRÁCTICA LITERARIA EN LA FENOMENOLOGÍA (I)..... | 231 |
| 1.1. El sujeto fenomenológico..... | 232 |

| | Pág. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 1.2. La intencionalidad y el sentido | 234 |
| 1.3. La noción de diferencia y la historicidad fenomenológica: Heidegger y Husserl | 236 |
| 1.4. Historicidad del ser, movimiento del texto | 238 |
| 1.5. La «escritura», el «texto», la «diferencia» | 240 |
| 2. TEORÍA Y PRÁCTICA LITERARIA EN LA FENOMENOLOGÍA (II): LA CUESTIÓN DEL LENGUAJE | 243 |
| SECCIÓN SEGUNDA. LA HERMENÉUTICA COMO INTERPRETACIÓN DEL TEXTO LITERARIO: SUS BASES TEÓRICAS | |
| 1. LENGUAJE, TEXTO E HISTORIA (DE HEIDEGGER A FOUCAULT)..... | 253 |
| SECCIÓN TERCERA. DEL FORMALISMO RUSO A LA POÉTICA DE JAKOBSON | |
| 1. FORMALISMO RUSO..... | 283 |
| 2. LA POÉTICA: JAKOBSON..... | 288 |
| 2.1. Funcionalidad «interior», funcionalidad «exterior» | 288 |
| 2.2. La ideología de la «intimidad» | 291 |
| 2.3. Medios y fines (todo y partes) en la poética funcionalista: Jakobson y Todorov..... | 294 |
| 2.3.1. Jakobson | 294 |
| 2.3.2. Todorov | 298 |
| 2.4. La ideología de la construcción..... | 302 |
| 2.5. El realismo: la cuestión del referente | 306 |
| SECCIÓN CUARTA. LAS DOS CRÍTICAS BÁSICAS AL FORMALISMO RUSO: EL ESTRUCTURALISMO DE LÉVI-STRAUSS Y EL MARXISMO DE DELLA VOLPE | |
| 1. LA CRÍTICA ESTRUCTURALISTA AL FORMALISMO RUSO: LÉVI-STRAUSS CONTRA PROPP. ¿ES POSIBLE FORMALIZAR EL CUENTO? | 315 |
| 2. EL RACIONALISMO DE DELLA VOLPE: SU CRÍTICA AL FORMALISMO Y AL ESTRUCTURALISMO (O UN ARISTÓTELES REVIVIDO JUNTO A HUME) | 320 |
| 2.1. El criticismo literario de Della Volpe | 321 |
| 2.2. Della Volpe como (re)intérprete del «racionalismo» de Lukács: el «realismo» lukasiano (re)interpretado como «semántica» | 325 |
| 2.3. La polémica de Della Volpe con el formalismo ruso y con el estructuralismo: sus términos estrictos | 330 |
| 2.3.1. «Sistema» y «forma» en los formalistas: la «reducción tecnicista» | 330 |
| 2.3.2. La noción de hipóstasis: el concepto concreto «dellavolpiano»..... | 332 |

| | Pág. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 2.3.3. La crítica de Della Volpe a la hipótesis y a los modelos: la lengua común..... | 334 |
| 2.3.4. El método «concreto-abstracto-concreto» en la literatura... | 335 |
| 2.3.5. Lo literario de la obra: el lenguaje literario como conceptual (orgánico), como (autónomo) contextual y como «polisentido» | 338 |
| 2.3.6. La concepción de la crítica literaria en Della Volpe: la noción de «paráfrasis» | 339 |
| SECCIÓN QUINTA. BARTHES Y LA SEMIOLOGÍA | 343 |
| 1. SEMIOLOGÍA/LECTURA: BARTHES..... | 343 |
| 2. BARTHES: ¿ESTRUCTURA NARRATIVA U ONTOLOGÍA DE LA FORMA?..... | 350 |
| 3. IDEOLOGÍA FORMALISTA/DISCURSO TEÓRICO: LA SEMIOLOGÍA | 359 |
| 4. LA NOCIÓN DE «LECTURA» EN EL FORMALISMO (LA LEGIBILIDAD COMO CATEGORÍA HISTÓRICA)..... | 376 |
| SECCIÓN SEXTA. EL SUJETO EN EL ESTRUCTURALISMO: EL LENGUAJE COMO SUJETO..... | 383 |
| SECCIÓN SÉPTIMA. UMBERTO ECO: SEMIÓTICA Y CULTURA DE MASAS | 399 |
| APÉNDICE FINAL | 425 |
| I. HACIA UN «ESTADO DE LA CUESTIÓN» EN LAS TEORÍAS LITERARIAS CONTEMPORÁNEAS..... | 425 |
| II. INTERMEDIO | 435 |
| III. TRES ROSAS AMARILLAS (SENTIDO Y SENTIDOS EN LA LITERATURA)..... | 436 |

PRÓLOGO

I. MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD: EL INCONSCIENTE IDEOLÓGICO DEL SUJETO LIBRE

1. Comenzaré de forma un tanto abrupta, pues ya iremos desgranando las cuestiones que aquí esquematizo. Diré así, en primer lugar, que considero que el discurso de la *teoría* es una de las maneras de configurar la imagen del «yo-soy-libre porque he nacido libre por naturaleza». Que es, a su vez, el eje del inconsciente ideológico/libidinal del capitalismo. Pues no olvidemos que, por un lado, están las relaciones socio-vitales existentes y, por otro, la forma en que esas relaciones sociales nos configuran: configuran nuestra manera de vivirlas, de pensarlas, de experienciarlas; nuestra forma de concebir tales realidades vitales. A eso lo llamo nuestro inconsciente ideológico/libidinal. No sin contradicciones o enigmas. En el ámbito literario el enigma de la poesía ha solido centrar la mayoría de los debates. Como no sé la diferencia que puede haber entre modernidad y posmodernidad, aludiré a esos términos como apoyos cómodos cuando los necesite. Señalando desde ahora que tales términos únicamente tienen sentido —acaso— a propósito de las lógicas variaciones históricas de un *continuum* capitalista cuyo fondo de explotación de las vidas no ha cambiado, sin embargo, nunca. A esas lógicas variantes históricas es a lo que llamo la *radical historicidad de la literatura*. Puesto que la ideología inconsciente jamás es homogénea, sino que está llena de brechas o fisuras, he denominado *estallido* a algunas de sus contradicciones más profundas.

2. El *primer estallido* o la primera gran contradicción la centraré, pues, en torno al aludido enigma de la poesía. Y podemos fijarnos en una fecha que considero bien sintomática: el año 1958. ¿Qué significado podemos extraerle a esa fecha? Para el terreno que ahora nos interesa, es decir, las relaciones dentro del ámbito literario y su inscripción en el inconsciente del «yo soy libre», supongo que podríamos extraer múltiples imágenes a propósito de este primer estallido.

Pues veamos. En 1958 se celebró en Bloomington, en la Universidad de Indiana, un célebre congreso sobre lingüística y literatura. No nos olvidemos de

una cuestión básica: Estados Unidos era prácticamente un páramo en el ámbito de la teoría y la crítica literaria. Tampoco es que en ese terreno hubiéramos ido mucho más allá en la Europa occidental (y menos en la España de Franco), aunque en Europa y en España hubiéramos vivido, especialmente en los años veinte y treinta, todos los avatares de las vanguardias. Y eso ya desde la bisagra de los siglos XIX-XX y, sobre todo, antes y después de la Primera Guerra Mundial. Recordemos sólo el modernismo de Darío, el «*noucentisme*» catalán, las llamadas generaciones del 14 y del 27, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, y con tremenda fuerza el debate entre la pureza y el compromiso en la Segunda República y en toda Europa. Pues bien, aunque conociéramos además la estética de Croce y Gramsci e igualmente el horizonte fenomenológico desde Husserl a Heidegger y desde Merleau-Ponty a las ciencias de la cultura y de las formas simbólicas en Dilthey y en Cassirer, etc., aunque todo eso hubiera sido así, seguíamos sin duda en las nubes respecto a la poesía. Y repito que más se diluía el asunto en los propios Estados Unidos, pese a que ya existiera el *New Criticism* y pese a que Wellek y Warren hubieran publicado su *Teoría de la literatura* en 1949. La verdad era que al hablar de la poesía seguíamos moviéndonos entre el «poesía eres tú» y el horizonte de lo inefable. Tanto es así que, en 1948, cuando Sartre publica la primera edición de *¿Qué es la literatura?* y saca a relucir toda la avalancha del *compromiso* (con indudables raíces en la Resistencia contra los nazis), Sartre, sin embargo, excluye a la llamada poesía lírica de tal compromiso, puesto que en el fondo la poesía seguía siendo algo propio sólo de la intimidad del alma.

Volvamos ahora al Congreso de la Universidad de Indiana o, mejor dicho, a la mil veces reeditada, comentada y condensada «Conferencia de clausura». Es bien sabido que esa «Conferencia de clausura» estuvo a cargo de un ruso «bueno» (pues vivíamos en plena Guerra Fría desde 1947-1948), un ruso que, tras formarse con los *formalistas* de su país y luego con los *funcionalistas* checos, se había trasladado a Estados Unidos donde fue adquiriendo un gran renombre como lingüista. Durante la Segunda Guerra Mundial ese ruso había coincidido además en Nueva York con un joven Lévi-Strauss, con el que trabó una profunda amistad que posteriormente se plasmaría, por ejemplo, en el análisis conjunto del soneto *Los gatos*, de Baudelaire.

Y a lo que íbamos, mientras por nuestra parte seguíamos con el «poesía eres tú» o «poesía es lo inefable», ese ruso, o sea, Roman Jakobson, clausuraba el congreso de Indiana más o menos así: ¿queréis saber lo que es poesía? Pues ahí va, os lo voy a decir. Y lo dijo de este modo: «Poesía (o función poética, da igual) es simplemente esto: *la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación*».

Nada menos. Hay que imaginarse por un momento la reacción del auditorio. Primero, estupor y asombro. Y enseguida, alborozo general: la retórica de Jakobson había cumplido perfectamente su finalidad persuasiva. Gracias a esa conferencia (que, como se sabe, Jakobson tituló *Lingüística y Poética*¹) al fin teníamos una definición de la poesía en términos tan técnicos y objetivos como

¹ Las intervenciones en este congreso se publicaron dos años después al cuidado de T. SEBOK con el título de *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960. Véase la versión española de la

podiera exigir el mayor rigor científico (pues no olvidemos tampoco que estábamos, y estamos, en plena hegemonía del tecnicismo cientifista). Claro que tras el primer asombro vino la reflexión y la conmoción del *estallido* comenzó a desinflarse. En cuanto la fórmula se tradujo al «román paladino» se la desmenuzó poco a poco. Jakobson, en realidad, no se refería más que a lo que los primeros redescubridores de Saussure llamaban paradigma y sintagma (algo que tampoco se entendía muy bien por entonces, pero que él confirmó sin problemas). A lo que se había referido era al juego de las metáforas (el eje de la semejanza) y al de las metonimias (eje de la contigüidad) dentro del texto poético. Y a la vez a las equivalencias o al paralelismo entre elementos fonéticos, sintácticos y semánticos en el interior del poema. En suma, a la atención puesta en el «mensaje en sí», o sea, a los propios signos y no a su exterior. Todo lo que se resumía en una sola afirmación: que lo que se expresaba en la poesía era la intimidad del lenguaje.

No es que el trabajo de hecho de Jakobson hubiera resultado en vano, es que aquella fórmula tan aparentemente científica y técnica se iba desvaneciendo, puesto que a fin de cuentas se inscribía en el mismo horizonte ideológico de toda la crítica fenomenológica: buscar el «en sí» del lenguaje era buscar la pureza del lenguaje como plasmación de la intimidad del alma, como plasmación del yo-soy-libre más puro. Con lo cual en verdad estábamos en el mismo lugar del que habíamos partido. Incluso hubo más críticas: no sólo es que Jakobson no explicara por qué un poema podía considerarse bueno o malo; no sólo es que hubiera dejado de lado la prosa, considerándola simplemente como «a medio camino» entre la función poética y la función referencial (algo que obviamente no indicaba nada); es que había dejado de lado la historia. Para Jakobson, la poesía había vivido en un presente perpetuo, una sincronía eterna, un universo inalterable. Desde los que suelen llamarse cantos heroicos hindúes a los sonetos de Shakespeare y hasta Pushkin, Yeats o Valéry, todo habría sido lo mismo: un «uso magistral» de los términos del lenguaje por parte de un poeta libre y puro. Y para ese viaje no se necesitaban tantas alforjas. Incluso Jakobson llegaba a ampararse en el propio Valéry: la afirmación de éste de que la poesía era «una vacilación entre sonido y sentido» le parecía a Jakobson más científica que cualquier otra.

Lo cual provocaba más contradicciones en torno al estallido de Jakobson y sus consecuencias posteriores, puesto que apenas unos años después, en 1966, en otro congreso célebre (ahora en la John Hopkins University), Derrida presentó su famosa ponencia: *Estructure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*, que supuso el comienzo de lo que iba a ser el auge avasallador de la *de-construcción* en Estados Unidos. Y ello en competencia con el *generativismo* de Chomsky y con toda la ideología teórica de la comunicación y la semiótica textual. En suma, y como diría Richard Rorty, se imponía el *giro lingüístico*: no el análisis de las ideas, sino de los enunciados o proposiciones; no analizar sólo el mundo del texto, sino considerar al mundo como texto. Es

conferencia de JAKOBSON, «Lingüística y poética», en J. M. PUYOL y J. CABANES (eds.), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, pp. 347-365.

decir, el triunfo absoluto del capitalismo ideológico más descarnado. Fijémos: en un momento dado, en esa misma conferencia, Jakobson aludía al hecho de que la «función poética» no sólo existe en el poema, sino en cualquier otro tipo de discurso. Y ponía como ejemplo el eslogan político de la campaña de reelección de Eisenhower como presidente de Estados Unidos. Puesto que a Eisenhower se le conocía familiarmente como «Ike», el eslogan era éste: «*I Like Ike*», o sea, «A mí me gusta Ike». Efectivamente: la aliteración silábica «*aik/aik*» sostiene toda la fuerza del eslogan, que Jakobson analiza minuciosamente. Pero ocurre algo sintomático: se le olvida el «*I*» original, el *yo* que lo preside y lo dirige todo. Es decir, «yo soy libre para elegir libremente al presidente de mi país que, además, representa al máximo en el mundo la libertad individual, la libertad de mercado, la libertad en todo. Y lo hago porque yo-soy libre por naturaleza». Y en efecto, a través de tal inconsciente ideológico/libidinal es como debemos darnos cuenta de las condiciones en que en el mismo 1958 —o quizás un poco antes— la Alemania de Hitler (reconvertida en la Alemania de Adenauer), la Italia de Mussolini (gobernada por la Democrazia Cristiana heredera de De Gasperi) y la Francia de Vichy (ahora de De Gaulle), o sea, las tres potencias nazi-fascistas derrotadas en la Segunda Guerra Mundial, firmaban en Roma el primer tratado de la Unión Europea. Bajo el manto protector de Estados Unidos, en apenas unos diez años y gracias al Plan Marshall todos los nazi-fascistas europeos se habían convertido en demócratas y exhibían la libertad como bandera, puesto que la recuperación económica parecía asombrosa. Se habló así del «milagro alemán» y —con mayor ironía, claro— del «miracolino italiano». Menos la España de Franco, todo el occidente europeo se había acostado fascista y se había despertado democristiano (o socialdemócrata). Por supuesto que tampoco había por qué asombrarse demasiado: la infraestructura capitalista seguía siendo la misma; sólo había que americanizar los gestos, los gustos y los estilos de vida y de conducta parlamentaria. Únicamente el Reino Unido era un caso aparte, y a Inglaterra iremos para hablar de nuestro segundo estallido.

3. *Segundo estallido*. Obviamente la Ilustración europea del siglo XVIII sí que es el verdadero arranque de la modernidad. Pero, además, en el siglo XVIII Inglaterra era ya la «más burguesa de las naciones», en frase lapidaria de Marx. No sólo porque en 1649 el Parlamento, con Cromwell a la cabeza, hubiera decapitado al rey Carlos I, no sólo por la llamada «revolución gloriosa» de 1688 (el Parlamento imponiéndose definitivamente a la monarquía, aunque conservándola), ni siquiera por su potencial marítimo y el valor de sus mercados nacionales e internacionales (lo que culminaría con la Revolución Industrial y el gran imperio británico del siglo XIX). No sólo por eso, digo, sino por la conmoción que todo eso había provocado en el nivel básico de las relaciones socio-vitales cotidianas. Es un esquema muy simple: las relaciones familiaristas burguesas se habían impuesto sobre el linaje de la sangre azul nobiliaria. Una aristocracia que, por supuesto, seguiría existiendo hasta hoy, con sus ritos y sus parafernalias perviviendo en todos los terrenos, sólo que con un matiz decisivo: la propia aristocracia se había reconvertido ya introduciéndose en el ámbito capitalista. De modo que puede decirse que la revolución burguesa estaba ya establecida en gran manera en Inglaterra (o Reino Unido tras la unión con Es-

cocia; Irlanda sería siempre una colonia católica, rural y retrógrada en el imaginario británico).

Pues bien, nuestro *segundo estallido* lo vamos a centrar en una novela como el *Tristram Shandy*² y un escritor que por casualidad nació, sin embargo, en Irlanda (son innumerables los escritores irlandeses que posiblemente hayan escrito el mejor inglés literario, desde Swift a James Joyce). Y digo que Laurence Sterne (o sea, nuestro escritor) nació por casualidad en Irlanda, pues era hijo de un alférez o abanderado de un destacamento inglés allí establecido. Pero en verdad Sterne creció y se formó no sólo en una Inglaterra protestante, sino sobre todo en ese humus fermentador del familiarismo burgués al que habíamos aludido. Aunque se tenía un tremendo respeto por el lenguaje y el gusto aristocrático, sobre todo en el terreno artístico, Hume dedicará toda su vida a trasladar ese gusto aristocrático a la clase media para conseguir al menos que esa burguesía inglesa no tuviera —dice Hume, copiando literalmente a Rousseau— el lenguaje, el gusto y los modales tan rudos «como los de un suizo educado en Holanda».

Pero lo que nos importa: ya que hablamos del familiarismo burgués, deberíamos señalar que el matrimonio del clérigo Sterne fue más bien un desastre, no sólo porque este párroco de York, comido por la tuberculosis, fuera un juerquista empedernido, sobre todo en las fiestas de señoras y señores que se celebraban en el castillo (que ellos llamaban *Crazy Castle*) que había heredado su amigo John Hall-Steveson (Eugenius en el *Tristram*), con resacas tremendas que Sterne procuraba curarse tomando la famosa agua negra de alquitrán que había recomendado el obispo y filósofo Berkeley. No sólo por esto, digo, sino porque su mujer, Elizabeth Lumley, con la que tuvo a su hija Lydia (que luego le serviría de amanuense), su mujer, digo, sufría auténticos delirios mentales en los que se consideraba reina de Bohemia («El rey de Bohemia y sus siete castillos» será un relato que aparece en el libro, aunque Bohemia era también un bosque cercano a su casa). Pero en 1760, a los cuarenta y seis años, la vida de Sterne dio un vuelco inesperado.

Había llevado al librero londinense Dodley los dos primeros volúmenes del *Tristram* que se publicaron en enero de 1760. Se dice que fue la sensación de ese Año Nuevo. En York se vendieron cien ejemplares diarios y en Londres la edición se agotó de inmediato, tanto que en abril hubo que sacar a la luz una segunda edición de este «libro de Yorick», que era como se le conocía. Por supuesto Yorick es una creación a medias entre Shakespeare y Cervantes: es el bufón de la calavera con la que Hamlet medita y es a la vez un personaje cervantino que cabalga sobre un rocín como Rocinante y que, como Cervantes, ironiza siempre sobre todas las cosas. Curiosamente el nombre de Shakespeare no aparece en el libro y el de Cervantes aparece continuamente. Y Yorick desde luego es el *alter ego* de Sterne tanto en el *Tristram* como en su otro libro *El viaje sentimental*.

² L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Penguin Books, 1967. Vid. la magnífica traducción española de Javier Marías, *Tristram Shandy*, Madrid, Alfaguara, 2011, con introducción de Andrew Wright. Marías llegó a decir que ésa era su «mejor obra».

Pero vamos a aclararnos. Sterne nos dice que va a contar la vida y las opiniones de Tristram Shandy, *gentleman*. Sin embargo, cuando acaba el segundo volumen Tristram no ha nacido todavía. La voz del propio protagonista, o sea, Tristram, nos lo dice en el capítulo XIV del primer volumen: «En suma, es el cuento de nunca acabar; por mi parte les aseguro que estoy en ello desde hace seis semanas, yendo a la mayor velocidad posible, y no he nacido aún». Más ironía, imposible. Pero es que un poco más abajo nos añade que va a seguir contándonos su vida publicando dos volúmenes al año. Y así sucedió, en efecto, desde 1760 hasta 1766. Veamos un esquema mínimo de lo que ocurre en este libro.

Lo que sucede es que no sucede nada. De la vida de Tristram sólo conoceremos tres o cuatro cosas que le acaecen hasta los cinco años. Son las opiniones de Tristram, o sea, la voz que le presta Sterne, lo único que realmente constituye la urdimbre de los nueve volúmenes del libro. Pero qué opiniones y qué estructura: digresiones, divagaciones, asteriscos, guiones cortos o larguísimo, desorden en la numeración de los capítulos, capítulos largos o de una sola frase, lógica causal completamente interrumpida, páginas en blanco o en negro (cuando mata a Yorick en el primer libro le dedica dos páginas en negro por luto y luego lo resucita, claro), páginas rayadas, temas dejados sueltos y retomados más tarde de manera inesperada, y además con otro asunto y con otro sentido... Es una prosa única, rellena de ambigüedad en cada línea: cada palabra, cada frase, cada guión o asterisco quiere decir una cosa y a la vez su contraria o sus posibles ramificaciones hasta el infinito.

En los volúmenes I y II Tristram nos cuenta su engendramiento. Esta historia es bien conocida. Su padre, el señor Shandy, el primer domingo de cada mes cumplía con tres obligaciones: ir a la iglesia por la mañana, luego por la noche darle cuerda al gran reloj de la casa y procurar engendrar un hijo con la señora Shandy. Este ritual había creado en la mente de la señora Shandy una *asociación de ideas* inevitable. Pero la noche del engendramiento algo falla en tal asociación de ideas, de modo que cuando el señor y la señora Shandy están cumpliendo con la obligación de engendrar un hijo, en el momento álgido, la señora Shandy interrumpe a su marido y le pregunta: «Perdona, querido, ¿no te has olvidado de darle cuerda al reloj?». Obviamente el señor Shandy se altera de manera inevitable y exclama: «A qué mujer se le ocurriría interrumpirme precisamente en este momento». Pues por culpa de la interrupción apenas deposita una débil semilla hacia el útero de la señora Shandy. Pero lo estoy contando mal: no se trataba de una semilla, sino de un *homúnculo*, pues, como sabremos, tal interrupción no dejó que el homúnculo pudiera ir con suficiente vitalidad y fuerza.

Obviamente Sterne se está burlando de la «embriología» o la «espermática» del machismo remotamente aristotélico aún vigente en su época. Se suponía que el esperma masculino portaba ya en sí un homúnculo, una especie de hombrecillo ya hecho en miniatura que habría luego de calentarse y vitalizarse en el vientre de la madre. De modo que Tristram, el homúnculo, nos contará su vida y sus opiniones desde ese vientre materno. Y lo puede hacer, verdaderamente, porque es un homúnculo, no un feto.

Pero fijémonos: si los dos primeros volúmenes (apenas cien páginas) están dedicados al engendramiento de Tristram, los volúmenes III y IV se dedican al parto y al nombre del homúnculo. El señor y la señora Shandy habían tenido una disputa: ella quería parir en Londres, donde todo era mejor y más seguro. El señor Shandy se impone, como es lógico: debe parir en su casa, en el pueblo. Sólo que allí sólo hay una comadrona y un médico partero y papista, el doctor Slop. Mientras el parto sucede lentísimo en la habitación de arriba, en el salón de abajo el señor Shandy, el tío Toby, su ayudante el cabo Trim y el médico partero y papista hablan interminablemente sobre la cesárea, el fórceps (que el médico aduce como un nuevo gran invento) y, sobre todo, sobre el bautismo. La burla descarnada se centra ahora en el catolicismo, sacando a colación un texto francés —auténtico— acerca del bautismo del homúnculo introduciendo una cánula en el vientre de la madre e incluso (¿por qué no?) bautizar a todos los homúnculos posibles introduciendo esa cánula en los genitales del padre. La criada Susanah avisa de que el parto es inminente y el fórceps del doctor —se nos cuenta luego— aplasta la nariz del niño. El señor Shandy achaca eso a la mala suerte de que el niño naciera por la cabeza y no por los pies «como debería ser» —afirma—.

Pero mucho ojo: Sterne nos dice que cuando habla de nariz habla de nariz aplastada y no de que al niño le aplastaran otra cosa, «como ustedes, lectores, estarán pensando» —añade—. Las digresiones sobre la nariz y el pene —incluso sobre los bigotes— se vuelven de nuevo irresistibles y, por supuesto, con una continua connotación sexual. Pero no acaban ahí las desgracias. El padre quiere bautizar a su hijo con el nombre de Trismegisto, nada menos, pero la criada Susanah no entiende bien el nombre y el niño acaba siendo bautizado como Tristram.

Es obvio que hoy, en el inglés actual, las correlaciones latinas entre Tristram y tristeza o desgracia (como los *Tristia* de Ovidio) no se aprecian de hecho, pero en el siglo XVIII era algo mucho más claro, sobre todo para un clérigo licenciado en Cambridge como Sterne. Los volúmenes V y VI nos muestran al señor Shandy escribiendo una *Tristropaedia*, o sea, una *Paideia*, una forma de educar a su hijo Tristram. Sólo que divaga tanto que el niño va creciendo más aprisa que el tratado del padre. Y así, a los cinco años presenciamos la última desgracia de Tristram. Ya hemos visto la desgracia de su engendramiento, la desgracia de su nariz y de su nombre, y ahora se nos ofrecerá la última desgracia que presenciaremos, pues a Tristram ya no lo volveremos a ver. Con cinco años, repito, el niño tiene un día ganas de hacer pis. La joven Susanah, convertida en su niñera, siente escrúpulos de cogerle el pene para ayudarle a orinar y le dice si el señorito podría hacerlo solo. Tristram está de pie encima de una ventana y cuando se saca el pene le cae encima la parte de arriba de la ventana —que era de las de guillotina—. No sabemos muy bien lo que ocurre en el jaleo tremendo que se arma, pero el doctor Slop nos dice que todo se arreglará con una simple fimosis. Insisto que de la vida de Tristram ya no sabremos más, pero sí de sus opiniones o las de Sterne y de los viajes de éste por Francia y por Ita-

lia, que luego nos contará más detenidamente en *El viaje sentimental a través de Francia e Italia* (la parte italiana no la pudo ya redactar)³.

En 1766 Sterne publica un último volumen, el IX, que acaba con un chiste imprevisto sobre la famosa historia de una polla y un toro (*a cock and a bull*). Una fábula de las mejores que en su género «yo he oído jamás», nos dice Sterne. Se dice que el toro, que era del señor Shandy pero que prestaba servicio a toda la comunidad cubriendo a las vacas, ya no sirve para eso. El señor Shandy se indigna y proclama que su toro hubiera servido para raptar a la ninfa Europa e incluso que el hijo del criado Obadian era hijo del toro. La señora Shandy dice que no entiende nada sobre esa fábula y quizá nosotros sólo podamos añadir en verdad que condensa todo lo que nos quería decir el libro: un sinsentido absoluto.

Y acaso pudiera entenderse así si no fuera porque en el capítulo II del segundo volumen hay una alusión directa al *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke. Y Sterne nos dice que ése es un libro de historia. Pero mucho ojo de nuevo: «La historia de lo que sucede en la mente de un hombre». La definición es magistral, pues, efectivamente, a partir de aquí podemos leer acaso otro anverso del libro, otro tipo de urdimbre que no es distinta pero que sí le añade más complejidad de perspectivas. Trataremos de describirlo adentrándonos con mayor densidad en la Ilustración británica y continental europea.

4. Intentaremos, pues, precisar más las cosas dando un pequeño rodeo. Se insiste mucho en la afirmación de que la llamada estética posmoderna se deriva de la supuesta crisis de la *lingüística* y de la identidad en nuestros días. Algo que habrían tratado de evitar los textos teóricos tanto de Kant como de Hegel, que, por otra parte, jamás pensaron delimitar unos planteamientos estéticos hasta un momento determinado de sus vidas: hasta tropezarse con el cuerpo. De ahí que Terry Eagleton hable de la estética como discurso del cuerpo (sin duda bajo la influencia de la teórica del feminismo Toril Moi, su compañera por entonces y a quien está dedicado el libro *La estética como ideología*) y Rancière hable del paradigma estético como *sensorium* común (o sea, en relación con la política) donde se distribuyen las cosas y se hace visible el arte. Pero, evidentemente, deberíamos añadir por nuestra parte que hay que negar que el arte sea «tonto» o «sublime», como quizás podría derivarse de las afirmaciones de Kant y Hegel al respecto: Kant con su juego entre las categorías del entendimiento y las formas de la sensibilidad (o la finalidad sin fin, o sea, fuera de toda inteligencia) y Hegel definiendo la estética como encarnación de la idea en lo sensible (el juego entre espíritu y materia), anulando finalmente a la estética misma.

Respecto al empirismo inglés del que venimos hablando, también me gustaría matizar algo más. Por ejemplo, en su aludido y obviamente decisivo *En-*

³ Si, como es lógico en un libro tan amplio, el *Tristram* decae algo en los vols. V y VI, para tomar vuelo otra vez en los siguientes volúmenes con los «escarceos amorosos» del tío Toby y la viuda Wadman, sin embargo, *El viaje sentimental* se suele considerar «perfecto». *Vid.* lo que digo sobre esta pequeña obra maestra en mi libro *La literatura del pobre*, Col. «De guante blanco», Granada, Comares, 2001, pp. 381-382 (1.^a ed., 1994).

sayo sobre el entendimiento humano, John Locke, tanto en la primera edición de 1690 como en la sexta y póstuma de 1710, que es la básica, finaliza su texto con una división de las ciencias en tres clases: *Physiké* (escrito en griego), o filosofía natural, que trata de los cuerpos y los espíritus (incluso de Dios y los ángeles); *Practiké* (también en griego), o sea, la regla que rige nuestra conducta hacia la felicidad, y finalmente —y aquí lo inesperado— *Semeiotiké*, o sea, la ciencia que estudia los signos y las ideas.

Permítanseme dos observaciones. En primer lugar, ¿por qué aparece Dios dentro de la «filosofía natural» de Locke? Sencillamente porque a Locke le resulta imprescindible para legitimar la propiedad privada y el juramento de los contratos que debe ser sagrado. Por eso en sus *Cartas sobre la tolerancia* (1689), Locke señala que cualquier hombre puede elegir la religión que quiera o no elegir ninguna sin que nadie le moleste por ello. Pero, sin embargo, excluye a los papistas y a los ateos. A los papistas porque son súbditos de otro Estado (el Pontificio) y a los ateos porque uno no se puede fiar de ellos en sus juramentos sobre los contratos de propiedad (lo único sagrado para Locke). Y en segundo lugar, Locke dice (en la parte tercera de su *Ensayo*, la dedicada a las palabras) que las palabras son signos sensibles de nuestras ideas y a la vez que la significación de las palabras o de los signos es completamente arbitraria. Y por eso es necesario un lenguaje preciso y exacto. La sombra que hay por debajo no es la arbitrariedad, obviamente; la sombra que hay por debajo es el hecho de la imagen de las palabras como signos sensibles de las ideas. Y digo que es una sombra puesto que ya señalábamos que el giro lingüístico anglosajón (como lo llamó Rorty) consistirá básicamente en borrar las ideas y analizar sólo los enunciados o las proposiciones lingüísticas coherentes.

O sea, que podemos apreciar desde hoy que ya en Locke existe una crisis de la imagen de los signos que evidentemente irá perdurando hasta nuestros días. Pero es que Sterne se ríe de que el lenguaje tenga que ser exacto y preciso: cada una de sus líneas rebosa ambigüedad, como decíamos, y disloca cualquier sentido posible.

Respecto a la crisis de la *identidad* (o sea, del yo-soy-libre; Locke es obviamente el padre del liberalismo, aunque no del llamado «neoliberalismo» actual) ocurre algo semejante. Locke legitima la identidad configurándola a través de la memoria, el entendimiento y la voluntad. ¿Pero qué son estos tres términos? Evidentemente para los escolásticos «pre y posridentinos» (los seguidores del papado romano), memoria, entendimiento y voluntad son las tres potencias del alma divina inscrita en cada hombre. Y Locke necesita quitarse eso de en medio porque necesita al individuo libre y autónomo para que su sistema funcione (y toda la ideología capitalista necesita del individuo supestandamente libre y autónomo para poder explotar «libremente», para poder funcionar también).

Claro que el *yo psíquico* de Locke va directamente contra esas potencias del alma que Descartes había convertido en sustancias. Pero, a la vez, Hume negará la división cuerpo/espíritu (por ejemplo, recordando el ingenio de Cervantes en el capítulo XIII de la segunda parte del *Quijote*, cuando Sancho se

alaba por ser buen catador de vinos). En efecto, añade Hume, si el paladar no está refinado, la mente tampoco podrá estarlo. Y así Hume intentará hacer añicos al yo de Locke, precisamente para salvar al yo de otra manera, estableciendo no una mente previa, como una lámina de cera donde van grabándose las impresiones sensibles para convertirse en ideas, sino como un proceso donde el yo se va a ir constituyendo. El problema de la identidad es obsesivo en Hume, como se sabe, pues en su *Tratado sobre la Naturaleza Humana* llega a decir que el yo no existe. O sea, ese yo sólido y previo del que hablaba Locke es sustituido por el famoso «haz de sensaciones» que nos plantea Hume.

También se suele decir generalmente que Kant hizo una síntesis magistral de Locke y de Hume. Pero de nuevo convendría matizar esto diciendo que Kant los manipula para conducirlos a su propio interés.

Fijémonos. Kant estaba tan feliz con la primera edición de la impresionante *Crítica de la Razón Pura* cuando leyó un furibundo ataque contra Hume traducido del inglés al alemán. Y Kant se asustó tanto con lo que leyó acerca de lo que Hume decía que rápidamente preparó una segunda edición de su texto con un pórtico que era una cita de Baco de Verulamio (o sea, Francis Bacon) que precisaba: «No hablemos de nosotros mismos». Y ello porque evidentemente Hume ponía su *yo* por delante en cada frase. Y eso es lo que hace Sterne: poner su yo (que es también el de Tristram o el de Yorick) delante de cada frase para presentárnoslo como un proceso en el que va constituyéndose al «chocar» con el yo ya hecho y sólido de los demás personajes. Que precisamente por ello se nos presentan casi como arquetipos sin fisuras.

Como se sabe, Nietzsche llamó a Sterne el escritor «más libre» de la historia (después de Nietzsche, claro), pero ¿qué libertad es esa, aparte de las cuestiones técnicas narrativas? Muy sencillamente y en una palabra: lo que podemos leer en el libro de Sterne es que el intento de inventarse la vida como «yo libre» resulta imposible, o al menos lleno de brechas y heridas, puesto que desde antes de nacer (como ocurre con Tristram niño o como ocurre con Don Quijote que nace a los cincuenta años) ya hay todo un mundo que nos espera (familiar en Tristram, extraño en Don Quijote) y que nos va a ir imponiendo sus signos, su lenguaje y su inconsciente vital, y configurando nuestro interior hasta acabar en fracaso.

No teológicamente, porque la vida sea finita o, al modo hegeliano, porque el espíritu se extravíe (como diría Kojève), sino literalmente, porque no nacemos libres, sino que el inconsciente de la supuesta libertad se nos impone y nos destroza. Por supuesto que si el «inconsciente ideológico» fuera una *campana aislante* uno/a no podría escapar jamás de ahí, como piensa Stanley Fish, por ejemplo. Pero ese inconsciente —por fortuna— está lleno de brechas y fisuras, como muy bien mostró la *Deconstrucción* y como ha planteado siempre el marxismo de Brecht o Gramsci.

5. Y así llegamos a nuestro *tercer estallido* o contradicción literaria y artística: la *invisibilidad de la mujer* en este terreno y en cualquier otro. Seré brevísimo porque es un trabajo que tengo en proceso.

Empecé a analizarlo a propósito de *La obra maestra desconocida* de Balzac⁴. Esta novela corta o «nouvelle» la publicó Balzac en 1831 (en su primera versión) en dos partes en la revista *L'Artiste*. Luego se reeditó en 1931 con ilustraciones de Picasso. Lógico, pues el relato nos cuenta una historia de tres pintores discutiendo sobre la vida y el arte o cómo dar vida al arte. El protagonista aparente es el joven Poussin (el texto se sitúa a principios del siglo XVII) junto a un pintor imaginario, Frenhofer, y otro real, Pourbus «el joven». Frenhofer cuenta que está pintando una obra maestra sobre una mujer, su gran amor, a quien nunca veremos. Pero de nuevo debo matizar: la primera parte la titula Balzac *Gillette* y la segunda parte *Catherine Lescault*, la supuesta amante de Frenhofer. A su vez, Gillette es la joven amante de Poussin, a la que éste exige que pose desnuda para Frenhofer, algo que a ella la desconcierta por completo. En la segunda parte, todos están en casa de Frenhofer; éste les va a mostrar su obra maestra. Pero al quitar el velo que tapa el cuadro, ellos sólo ven manchas borrosas e inconexas y apenas se distingue el pie desnudo de una mujer. Mientras tanto, Gillette está desnuda y acurrucada en un rincón, pero también invisible; sólo Poussin se da cuenta de que está allí. Aquella noche, cuando todos se han ido, Frenhofer quema su casa y sus cuadros y muere entre las llamas. He aquí, pues, un libro en el que la invisibilidad de la mujer es prácticamente absoluta. Lo sintomático es que Richard Hamilton⁵, el artista británico creador del término «pop» en 1956, con su famosa imagen/collage titulada *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?*, culminara su larga trayectoria en 2010-2011 con tres paneles creados por ordenador y sobrepintados a mano (Hamilton había aprendido a pintar sobre el cristal gracias a su amigo y maestro Marcel Duchamp) cuyo título es precisamente *La obra maestra desconocida*. Parece increíble este nuevo homenaje a Balzac, pero Hamilton incluye ahí el taller de un Poussin maduro y la sobreimpresión de los autorretratos de Tiziano, Courbet y del propio Poussin, y una mujer desnuda tendida sobre la cama que sin duda evoca a la joven Gillette.

Ahora bien, ¿por qué Poussin, Tiziano y Courbet? Sencillamente porque ellos sí habían intentado mostrar de algún modo la visibilidad de la mujer: Poussin había pintado un paisaje con una imagen absolutamente insólita en 1627, el desnudo de una mujer masturbándose en un claro del bosque, con un sátiro a sus pies y otro masturbándose a su vez tras un árbol; Tiziano porque había pintado la *Venus del perrito* o *Venus de Urbino*, que posiblemente inspiró a Poussin (y desde luego a la *Olimpia* de Manet) o quizá por la mujer que aparece desnuda a la derecha en *El carnaval de los Andrios*, y Courbet por su cuadro *El origen del mundo*, el célebre cuadro con el sexo femenino en primer plano que Lacan guardó durante tantos años en su casa.

⁴ Cfr. H. DE BALZAC, *La obra maestra desconocida*, ed. de Javier ALBIÑANA, prólogo de Josep PALAU I FABRE, ilustraciones de Pablo PICASSO, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2000. En el texto me remito a mi artículo: «Algo más sobre *La obra maestra desconocida* (y sobre algunas categorías críticas en literatura y en arte)», en *Diálogos de arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 629-638.

⁵ Cfr. sobre Richard Hamilton el muy buen catálogo editado por el Museo Reina Sofía, Madrid, junio-octubre de 2014.

Lo decisivo en estos paneles de Hamilton no es obviamente que incluyera ahí a tres pintores de desnudos femeninos (tales desnudos son obviamente infinitos), sino que lo haga concentrándolo todo en la imagen de la mujer en primer plano y con tres célebres pintores observándola por fin. Y digo que esto es decisivo porque, en el texto de Balzac, el pintor Frenhofer había exclamado con rabia contra sus dos compañeros: «¡Pintáis a la mujer, pero no sabéis verla!». No se trata, pues, de pintar a la mujer, sino de la cuestión ideológica absoluta de la invisibilidad de la mujer. En nuestra sociedad la mujer debería ser visible pero, sin embargo, aún no lo es.

Se suele decir —desde Marx— que Balzac bajó a los sótanos para dar nombre a los que no lo tienen, para hacer visible lo invisible. Pues bien, eso es algo obvio en *La obra maestra desconocida*. Sólo que curiosamente algo similar fue lo que intentó Jean-Luc Godard en 1965 en la película *Alphaville*⁶.

En todas las películas de espías al estilo 007, básicamente, por tanto, las de James Bond, las «chicas Bond» eran absolutamente visibles como desnudos, pero invisibles como personas; al igual que en todas las películas de ciencia-ficción la sombra del «Gran Hermano» de la novela de Orwell *1984* planeaba bajo el sonido de la voz de un robot tirano y las mujeres eran igualmente secundarias y robóticas. Pues bien, en *Alphaville*, Godard consigue que la mujer robótica se vaya transformando en una mujer auténticamente viva y visible. Claro que en gran parte gracias a Anna Karina (recién divorciada del director, aunque aún seguían viviendo juntos). De ella decía Godard: «Es una actriz nórdica que tiene mucho en común con las actrices del cine mudo. Actúa con todo el cuerpo y no sólo de manera psicológica». En *Alphaville*, la ciudad del futuro (que en realidad eran los suburbios que entonces empezaron a proliferar en París), en todos los hoteles hay una especie de biblia (como suele ocurrir en Estados Unidos); una biblia que es de hecho un diccionario. En este diccionario están prohibidas todas las palabras que puedan expresar sentimientos o emociones (por ejemplo, llorar o amar). Eddie Constantine (aquel mal actor americano que triunfaba en Francia como el detective Lemmy Caution) le ofrece a la protagonista un nuevo diccionario para que ella pueda aprender a «releer». No es sólo que Constantine ejerza en cierto modo de Pígalión, es ella la que se esfuerza en ser distinta. ¿Y cuál es el diccionario que ella lee? Pues algo decisivo: se trata del libro de poemas de Paul Éluard titulado *Capital del dolor*, donde se incluye el famosísimo poema «Libertad». Al final de la historia, cuando ambos huyen en coche de Alphaville, la protagonista ha aprendido ya a balbucear algo nuevo. Mira a Constantine y le dice: «Te amo».

Así termina la película y así terminamos nosotros. Pero fijémonos: ese «te amo» no es un sentimentalismo romántico, siempre atribuido a la mujer en nuestras sociedades. Mucho más agudamente, Godard nos trata de mostrar el hecho de que bajo el peso insostenible de la competencia capitalista, que nos conduce a la soledad y al antagonismo, cualquier *otro* tipo de relaciones personales está desapareciendo o ha desaparecido ya.

⁶ Vid. J. L. GODARD, *Alphaville. Une Étrange Aventure de Lemmy Caution*, 1965, 98'.

Pues en realidad se trata de eso: de la lucha por encontrar un diccionario otro, un inconsciente otro, que nos permita alcanzar el sueño de la libertad sin explotación, donde lo invisible pueda ser visible. Quizá comenzando por reconocer la gran trampa de nuestros días —y ya desde el siglo XVIII—, la trampa del «yo-soy-libre-por naturaleza», el falseamiento de la libertad que se nos ofrece.

No es imposible luchar por la conquista de otro tipo de «libertad real».

II. HISTORIA DE ESTE LIBRO (Y OTRAS HISTORIAS)

Este libro que hoy les presento ha nacido a partir del texto de mi tesis doctoral. Estuve trabajando en él durante toda la década de los setenta (incluso mientras redactaba *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas. Siglo XVI*, un libro que me dejó exhausto, como quizás se pueda comprender al leerlo, y que apareció en Akal en 1974). Seguí trabajando en él creo que hasta el año 1980, incluso estuvo a punto de salir en Akal, pero finalmente preferí no publicarlo, sin duda porque la inflación semiótica y retórica que nos había ido invadiendo desde 1975 era tan asfixiante que me tenía hastiado. Y decidí dedicarme a «otras cosas», como diría Duchamp; la historia cultural sobre todo. Aunque, obviamente, para mí historia y teoría han ido siempre unidas. Lo curioso es que a finales de los noventa y en los primeros años del 2000 aquella antigua *inflación de signos* comenzó a venirse abajo: se produjo una *deflación* de la teoría.

Intentaremos ver algo del por qué al final de este libro (que sin duda por ello ahora he recuperado). Pero por el momento baste con un añadido sintomático: en 1994, en la segunda edición de mi libro *La norma literaria*, añadí esta nota final al segundo capítulo, intentando explicar más o menos la genealogía de lo que había venido ocurriendo y el estatus de la situación del momento en el ámbito de la teoría literaria:

«La situación de la teoría y/o crítica actual a través de esta serie de procesos claves que acabamos de establecer puede esquematizarse, pues, así: 1) Durante los años cincuenta a sesenta se acabó con la *intencionalidad del autor* que había sido la clave de la ciencias humanas desde principios de siglo. Y los representantes básicos sobre los que recayó tal anulación de la intencionalidad fueron, sin duda, la estilística y Spitzer. 2) Durante los años sesenta a setenta se pasó, por tanto, de la muerte del autor a la estructura del texto (*id est*, a una especial búsqueda del lenguaje poético en sí). Las claves fueron, obviamente, Jakobson y sus adherencias del formalismo ruso y el funcionalismo de Praga, tal como hemos señalado más arriba, pero también la nueva crítica norteamericana, el estructuralismo francés, el feminismo (algo mucho más amplio y decisivo), etc. 3) Como resultó imposible demostrar la *literariedad* del lenguaje poético en sí o del texto poético sin más, se pasó a hablar de la *textualidad* en general. Claves: la lingüística del texto de T. V. Dyck, las diversas pragmáticas o semióticas, etc. (cfr. al respecto el segundo Umberto Eco, las perspectivas de Todorov, la estética de la recepción de Jauss, la pragmática de Marcello Pagnini y, sobre todo, la «ciencia empírica» de Schmidt o los «polisistemas» de Even-Zohar). 4) Pero como esto parecía anular cualquier especificidad de lo literario, se buscó la recuperación de

éste en diversos niveles, todos ensamblados; un nuevo retoricismo se imponía. Las perspectivas del empirismo anglosajón —y sus huellas europeas— se arrojaron sobre el tema a través de una nueva reinterpretación del texto: desde el enunciado a la enunciación, desde la narración a la significación, desde el narrador al narratario, desde los «actos del habla» (de Austin o Searle) a la acumulación de tropos y figuras de Genette o el propio Paul de Man, desde el *dialogismo* de Bachtine al sociologismo sígnico —y panesteticista— de Lotman... Y finalmente, obvio, intentando superar (o asimilar o prolongar) la deconstrucción de Derrida dando paso a las nuevas concepciones del género literario (como una complementación de la *serie literaria* de los formalistas rusos), desde el género del autor al de la recepción o a la propia crítica como género. Las aportaciones de este nuevo formalismo (o neoretoricismo) han sido sin duda muy importantes en muchos aspectos, pero no se apartan ni un ápice —salvo en la terminología— del horizonte ideológico que hemos venido trazando desde el principio: esa mezcla de empirismo y fenomenología que impregna cualquier discursividad actual. Con un solo matiz: siempre estructurándose bajo el paraguas de la *teoría de la comunicación* y del *lingüístico empirista* anglosajón en sus diversas variantes, como señalan acertadamente Frank Lentricchia en su libro *Después de la "Nueva Crítica"* (Madrid, Visor, 1990) o Jonathan Culler en *Sobre la deconstrucción* (Madrid, Cátedra, 1992).

Como dice Jameson (a su modo) y Nigel Fabb y Alan Durant (al suyo), la semiótica abstracta, la deconstrucción o la lingüística del texto, que parten de la indudable abolición del *en sí* positivista/fenomenológico de la cosa poética, presentan, sin embargo, el inconveniente de que no sólo no sirven para explicar la obra poética, sino que además anulan la supuesta científicidad propia de la lingüística. A fin de cuentas el "I like Ike" estudiado por Jakobson no funcionaría ni poética ni lingüísticamente, ni política ni sociológicamente, sin la ideología previa —e inconsciente— del "I". O sea, del supuesto "yo"-*"sujeto libre"* que establece todas las consiguientes correlaciones fonológicas y/o semánticas del slogan. Haber ignorado esto (esta cuestión básica de la lógica interna del inconsciente latente en los textos) es quizá lo que obligó incluso a Paul de Man a hablar de una "resistencia" a la teoría. Esto es, lo que Jameson llamaría la gratuidad vanidosa de la filología empirista; su propio metodologicismo (su aferramiento al inductivismo inferencialista y su consiguiente renuncia a la teoría) conduciría a tal filología a crearse un imaginario inaudito: no la frustración del crítico-que-no-es-escritor, sino la convicción de que su *reescritura textual* es la verdadera *escritura* del texto (quiero decir, la crítica como "reescritura"). O sea, como *Deconstrucción*, incluida la posición de un filósofo tan característico como Richard Rorty. Dice Rorty: "Se ha desarrollado un tipo de escritura que no es ni la valoración de los méritos relativos de los productos literarios, ni la historia intelectual, ni la filosofía moral, ni la epistemología, ni la profecía social, sino todos ellos juntos y entremezclados en un nuevo género" (*Professionalized Philosophy and Transcendentalist Culture*, pp. 763-764).

Pues no podemos olvidarnos, finalmente, que toda esta serie de imágenes de cambios totales había comenzado, quizás, a desarrollarse ya previamente desde otro congreso célebre, el de Johns Hopkins University de 1966, donde Derrida presentó su famosa ponencia "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences". Era el comienzo de la *deconstrucción*, y ésta poco a poco fue arrasando (hoy Derrida es profesor en Yale y la mayoría de la crítica norteamericana implica el *deconstructivismo*, esto es, el fin del lenguaje poético o filosófico como algo *en sí*, formal o sustancialmente)».

En realidad debería haber añadido que en julio de 1986 se celebró un congreso de lingüística de la literatura en la universidad inglesa de Strathclyde. Y que ese congreso se abrió precisamente con una curiosa conferencia de clausura (un examen retrospectivo de la relación entre lingüística y poética), algo que parecía una parodia de la famosa conferencia de clausura de Jakobson del Congreso de Indiana de 1958. Se trataba, nos dice el ponente (Derek Attridge), de «conmemorar y emular un congreso anterior» (luego se refería directamente al de Indiana), y añadía: «Así como para marcar la distancia que nos separa de él». Y tanto, no sólo esta conferencia de clausura inaugural, sino alguna de las posteriores (en especial *Utopías lingüísticas*, de la muy inteligente Mary Louise Pratt) suponían un verdadero varapalo hacia Jakobson y su herencia. Las actas las publicó la Universidad de Manchester en 1987, y la versión en español se presentaba bajo el patrocinio de los nombres más rimbombantes (Culler, Derrida, Fish, Jameson...) y con el título de *Lingüística de la escritura* (Visor, Madrid, 1989).

Pero, en suma (y como veremos en el Apéndice final del libro), en 1989 obviamente lo que importaba era la caída del Muro de Berlín y la inminente desaparición de la Unión Soviética. De modo que la década de los noventa parecía tan el «fin de la historia» como el «lago de los cisnes». Quizá no nos dábamos mucha cuenta de que la vieja «alta teoría» iba siendo fagocitada por los *estudios culturales y poscoloniales*, y de que, por supuesto, las no menos altas cumbres de antaño (el marxismo, el psicoanálisis o el feminismo) o estaban desaparecidas (o desapareciendo las dos primeras) o se habían instalado con comodidad en el sistema (el feminismo, quiero decir). Hasta que de pronto llegó el 11 de septiembre de 2001 y con las Torres Gemelas se derrumbó el apacible mundo establecido y se abrió no sólo la brecha entre occidente y los terroristas islámicos, sino que empezó a aflorar toda la podredumbre guardada en el «lago occidental». Y previendo quizá lo que se venía encima, Terry Eagleton publicó en 2003 un sorprendente *Después de la Teoría* (trad. española de Debate, Barcelona, 2005), con dos espléndidos capítulos iniciales: «La política de la amnesia» y «Ascenso y caída de la Teoría». Algo que culminaría con la publicación (ya en 2012) de *The event of Literature (El acontecimiento de la literatura*, Península, Barcelona, 2013). Fue la lectura de este libro (en el que se trataba de «salvar» a la literatura al menos) el que me hizo recordar que yo tenía guardado en un cajón un libro sobre la literatura, la teoría y la crítica que no necesitaba basarse ni en las disputas medievales sobre *nominalismo* y *realismo*, ni en la *filosofía del lenguaje* de tipo anglosajón (dos cuestiones, por lo demás, que me parecen absolutamente respetables), como hacía Eagleton, ni tampoco presentaba algo así como el enfrentamiento entre la futilidad de la teoría y las verdades de lo que el francés Antoine Compagnon llama «cuestiones de sentido común». Estas siete cuestiones: claro que el *autor* existe, como existe la *literatura*, como existe el *mundo*, el *lector*, el *estilo*, la *historia* y la *valorización*. La «aventura teórica» se habría convertido así (en las conclusiones de Compagnon) en «teoría o ficción» o bien en «teoría o perplejidad».

Espero que hayamos logrado esclarecer algo de esto al llegar al Apéndice final.

INTRODUCCIÓN

LA FORMACIÓN HISTÓRICA DEL OBJETO LITERATURA

I. APROXIMACIÓN PRIMERA: EL CRÍTICO Y EL TEXTO

1. El fetichismo del texto. ¿Qué hacer? ¿Por dónde empezar?

1.1. No es fácil, pero es imprescindible. Quiero decir, por supuesto, imprescindible para una lectura teórica (?) de la literatura. Y ello por razones obvias: ¿qué significa hoy creer en el fetichismo del texto? Muy sencillamente: creer en el fetichismo del texto supone sin más creer en el fetichismo de *lo* literario. Creer pues, aceptar como dogma, como verdad inviolable, aquello que precisamente necesitamos demostrar.

Creer, por ejemplo, que la literatura *es* lo que la tradicional ideología positivista (académica o periodística) nos dice que la literatura *es* (aceptar, por tanto, y de modo similar, lo que tal ideología nos dice que el texto *es*, etc.). Fetiche, en suma, como la *moral*, el *sexo* y el *salario*, así también el *texto* o la *literatura* en general. No es que tales versiones tradicionales sean falsas de por sí; es que lo menos que se les puede exigir es no mantenerlas intactas e intocables, sino someterlas más bien a la continua prueba de la «práctica crítica», de preguntarnos al menos: ¿por qué las cosas «están» así y no de otro modo?

Pesan, evidentemente pues, tanto la educación como la tradición. Quizá haya que reconocer que ahí radica todo: no sólo se nos educa en una concepción *tradicional* de la literatura, sino que se nos educa simultáneamente a todos nosotros a través de una imagen de la literatura concebida en tanto que *tradicición*.

La *literatura* y el *texto*, nociones, pues, que no sólo deben ser *desmitificadas*, sino que deben ser —y sobre todo— *desfetichizadas*, o sea, cambiadas de terreno, dismanteladas, en cierta manera, de arriba abajo, sometidas

a una continua *reverificación* obvia (pues sólo así podremos alcanzar una auténtica nocionalidad mínima —aunque sea un mero *umbral*— respecto de lo que realmente significa la literatura, o sea, esa actividad ideológico/textual concebida tanto en su práctica actual como en su historia pasada). En suma, sólo a través de una continua puesta en duda de la tradición —sin renegar de ella, por supuesto—, de un continuo *replanteamiento* o escrutinio verificacional, sólo así, digo, podríamos quizás alcanzar un *estado teórico* suficiente como para poder hablar, sin sonrojos, de que comenzamos a ir por el buen camino, o sea, hacia el logro de un *conocimiento objetivo* de tales prácticas literarias.

1.2. *Desfetichizar*, por tanto, la imagen tradicional del texto o de la literatura. Incluso Barthes (*¿Por dónde empezar?*) parece —pero sólo parece— plantear esto así: *¿cómo penetrar en el texto?* Evidentemente Barthes parafrasea aquí al Lenin de *¿Qué hacer?*, pero su propuesta es doblemente sugestiva: la pregunta acerca de por dónde *penetrar* en el *texto* es perfectamente similar a la *vitalísima* pregunta de por dónde *penetrar* en el *cuero*. De nuevo, pues, una directa aproximación entre el *sexo* y el *texto* —o entre el texto y su *transformación*, en el más pleno sentido freudiano—. Pero los problemas que la *crítica tradicional* nos plantea son, sin embargo, muy distintos: son expedientes tales como la *sensibilidad estética*, el *análisis puramente formal* (lingüístico, etc.); expedientes, en suma, que o los juzgamos a fondo o no nos llevarán más que a aproximaciones laterales. Nuestro punto de partida, por tanto, debería ser muy otro. Debería ser más o menos el siguiente: *habría que dejar atrás el concepto de «análisis» (o de «comentario») para pasar a enfocar el texto desde el punto de vista de su auténtico «conocimiento» real*. Sólo así es —quizás podría ser— desvelable el texto, pues mientras sigamos creyendo en el mito del *misterio*, de la *cerrazón*, del texto, todo intento de *conocerlo* resultará, por definición, literalmente inútil.

1.3. Si tomamos como base de nuestro planteamiento la diferencia entre *conocer/comentar*, la *historia* (literaria) será la clave de tal planteamiento: sólo a través de la «historia» conseguiremos un «conocimiento real» *del texto*. Y la práctica de este conocimiento real supone automáticamente la necesidad de desechar la práctica habitual del *comentario*, la del *análisis aproximativo* y, por consiguiente, la imagen del *texto* como *cuero cerrado* en el que habría que *penetrar*. En una palabra, el *conocimiento* que pretendemos no podrá existir nunca más que como un *conocimiento histórico* (pues el discurso existe en —y únicamente en— la historia que lo produce).

2. Crítica + literatura = crítica literaria

No lo olvidemos, para que surgiera la crítica literaria tuvieron que existir previamente la *crítica* y la *literatura*. Desde el primer momento se nos indica con esto el carácter histórico de nuestra tarea: nuestra investigación ha de ser histórica no sólo porque el discurso literario está siempre conformado por la historia, sino porque *ni la literatura ni la crítica* han existido siempre; tienen una fecha de nacimiento y una lógica histórica perfectamente analizables.

Si la crítica y la literatura no han existido siempre, al enfrentarnos con un texto teniendo en mente esa idea comprobaremos cómo cada lectura crítica, cada método crítico, corresponde a una serie de presupuestos ideológicos concretos. Junto a la eliminación del *fetichismo del texto*, nuestra otra medida de higiene consistirá en abandonar la idea de la *metodología neutra*. Pues, en efecto, basta fijarse mínimamente para comprobar que las diversas corrientes críticas que vamos a analizar lo dicen *todo* menos sus propias *señas de identidad*. La idea de la *metodología neutra* es la idea favorita del positivismo decimonónico (y de sus prolongaciones actuales) en todos los terrenos científicos —y, por tanto, también en el de las llamadas *ciencias humanas*—. Así podemos constatar, por ejemplo, que si la *estilística* se nos presenta como un método *superior/superador* respecto de la mera acumulación de datos biográficos en que habría consistido la historia literaria del siglo XIX; si, por otra parte, el *marxismo sociológico* (Lukács, Goldmann) se nos presenta como un intento de superación de la *estilística* (ya que pretende completarla añadiéndole, por ejemplo, el contexto sociológico o el *contenido*); si Della Volpe, a su vez, pretende superar —*racionalizándola como método*— esa postura sociologista (mecanicista también al fin); si Barthes o Foucault tratan de dejar atrás tanto a la *estilística* como al *marxismo sociologista*; si, finalmente, en la crítica anglosajona, Richards, por ejemplo, trata de dar un contenido *psicológico* (más o menos verificado, más o menos cientifista) a la crítica impresionista de Eliot o Henry James; y si hoy, en fin, los críticos herederos del *New Criticism* (o los de Jakobson en Estados Unidos) intentan *sistematizar* al extremo las apreciaciones sintácticas —o semánticas— tan diluidas en el psicologismo de Richards o de Eliot; si todo ello es así, en suma, nuestros planteamientos deberían ofrecer sobre todo (y desde este mismo instante) su presupuesto teórico fundamental: que esta ininterrumpida cadena de *sucesiones superadoras* sólo es posible —y sólo existe— a condición de que esos *métodos* se nos presenten como únicamente eso: *métodos neutros*. Es decir, *meras vías de entrada en el texto* (*vías de entrada* que se justificarían, precisamente, por el hecho de que previamente habríamos aceptado que existiría, ya definido y establecido para siempre, un *supuesto ámbito literario* —inmutable, neutro y ahistórico a su vez—).

3. El fetichismo (¿el recurso?) del método

Comencemos, en efecto, por el siglo XIX. Desde las entrañas de la perspectiva positivista se supone así que existe un ámbito, llamado literario, que segrega a la vez *los textos* y *los métodos*. Y ya en el siglo XX nadie se pregunta de dónde nace la *estilística*, por ejemplo. Damos por sentado que si existe el ámbito literario, existirá tal método, otro paralelo, otro superador, etc. En una palabra, *es el ámbito literario el que define a los métodos* y no al revés. Si pusiéramos en duda la existencia de este *ámbito literario*, pondríamos inmediatamente en duda la existencia de tales métodos en tanto que métodos *neutros*. No vamos a seguir inmersos aquí, por tanto, en ese infernal círculo vicioso que va del ámbito literario al método y del método al ámbito literario, en un circuito sin fin. Muy al contrario, trataremos de presentar a cada método de acuerdo con sus propias señas de identidad. Obligaremos a cada una de las *tendencias críticas*

a que nos diga de dónde viene. Preguntaremos a cada escuela su filiación y sus presupuestos (los reales, no los aparentes). Porque hay casos en que los autores (Lukács o Sartre, por ejemplo) nos pueden decir quizás: mucho ojo, que esto es crítica literaria marxista. Pero también está claro que eso es *sólo* lo que ellos nos dicen. Nosotros deberíamos más bien desconfiar siempre, no tomar tales afirmaciones al pie de la letra (no aceptarlas sin más como *marxistas* por el mero hecho de que Sartre, Lukács o ¡Zdanov! se llamen a sí mismos marxistas), sino que deberíamos considerar que tales afirmaciones explícitas son tan sólo algo así como los presupuestos aparentes de esa misma crítica. Mientras que, por el contrario, el *método crítico* de Lukács (y para qué hablar del de Sartre) funciona de un modo tan perfectamente similar a como funciona el *método* de la *estilística* (o de la *fenomenología* en general) que forzosamente tendríamos que raspar mucho más hasta el fondo para ver qué hay por debajo de sus declaraciones de superficie. Y de manera similar, si Barthes dice «hago crítica estructuralista», lo que habría que hacer más bien sería preguntarse acerca del auténtico funcionamiento ideológico que se esconde bajo ese *método* confesado. La destrucción del *fetichismo del método* sería así el segundo paso, por tanto, imprescindible en nuestra tarea. Algo que significa ante todo pensar que cada una de esas tendencias críticas sólo es *un método* en tanto que depende de una *problemática ideológica previa*. No hay *métodos autónomos*, ni mucho menos, por tanto, *neutros*. No hay *métodos* más que a partir de una *problemática ideológica* precisa. Cada una de esas *problemáticas ideológicas*, a su vez, posee no sólo su propio *método*, sino incluso su propio objeto, es decir, su *propio concepto de qué es la literatura*. Esto es precisamente lo que nos muestra hasta qué punto es falsa esa idea de la existencia previa de un «*ámbito literario*» *igual para todos* «*los métodos*» —y que los *justificaría a todos*—. Cada *problemática ideológica*, repetimos, se crea su propio *ámbito literario*. Por eso nosotros no vamos a proceder yendo desde el *ámbito literario* al *método* y viceversa, sino que partiremos de las diversas *problemáticas ideológicas* de base para ver, dentro de cada una, cuáles son sus posibles *métodos*, cuál es el *objeto/literatura* que ellas *se crean*, cuál es la realidad del *ámbito literario* que ellas mismas *se producen*¹.

4. Sobre el origen de la crítica moderna: de la Ilustración al positivismo

Decíamos, ni la crítica ni la literatura han existido siempre. Ni mucho menos, por tanto, esa extraña conjunción a la que damos el nombre de *crítica literaria*.

4.1. Es posible, en verdad, hacer una historia externa de la crítica, como es posible hacerla de la literatura (diciendo, por ejemplo, que desde los *Cantos*

¹ Dejando claro desde el principio que para nosotros el «mundo real» sí que existe (¡horror!) ahí fuera, como realidad socio-vital, como realidad socio-individual y como realidad literaria. Aquí sólo hablamos de las «imágenes» (no menos reales, por cierto, pero en otro nivel) que cada «concepción del mundo» se hace de la realidad del mundo real de la literatura.

de Homero a los de Pound o Mallarmé siempre se ha hecho poesía —y considerando así a la poesía como una esencia siempre igual a sí misma—. Igualmente, la historia de la crítica literaria se podría iniciar (se suele iniciar a veces) a partir de Aristóteles, y a continuación esa misma historia —ese mismo hilo— se podría prolongar a través de los retóricos latinos, luego con los codificadores provenzales de las *maneras de trovar* y, finalmente, con los críticos e historiadores de los siglos XVIII-XIX hasta hoy. Ésta es, en efecto, la manera en que la problemática positivista, en general, nos ha hecho concebir tanto la historia de la crítica como la de la filosofía o la de la poesía. Una *historia*, por otra parte, cuya *realidad* apenas puede percibirse en tales planteamientos, porque no se sabe para qué hace falta hablar de *historia* cuando desde Homero y Aristóteles hasta Kant o J. R. Jiménez se habría hecho siempre *lo mismo*. Una *historia*, por tanto, para la cual el discurso poético, filosófico o crítico no habría *cambiado* realmente nunca. Una *historia*, en fin, que nos estrella, inevitablemente, contra la siguiente alternativa: o esos discursos han tenido una existencia real, o lo que de verdad ha existido ha sido una especie de esencia eterna del espíritu humano (manifestándose a través de tales tipos de discursos). Sólo que las consecuencias de tal *estrellamiento* son asimismo obvias: si lo que ha existido a lo largo del tiempo sólo ha sido un *espíritu* —o algo así— que no ha variado nunca fundamentalmente, sino sólo en sus accidentes o apariencias, entonces, repito, ¿para qué hablar de *historia*? En *Crítica y Verdad*, Barthes planteaba esta cuestión a propósito del teatro de Racine: puesto que la poesía es siempre lo mismo (y lo único que puede variar en ella es lo que ella *dice* a cada generación de lectores, o sea, lo que cada *generación* de lectores *lee* en el texto), el análisis histórico no tiene sentido. Las diversas teorías historicistas (o sea, *formalistas* o *fenomenológicas*) en realidad no se salían de este planteamiento. Hablar de *sincronía* y *diacronía* o de *estructura e historia* (considerando ambos términos como elementos contrapuestos) implicaba ya admitir que, en efecto, la poesía, en su estructura interna, poseía una verdad *siempre igual*, que sólo variaba en su modo histórico de presentarse: podría variar su contenido, incluso podrían variar sus formas, pero en su estructura interna (en su *literariedad*, en lo *poético* propiamente dicho) la estructura del discurso *poético/literario* no habría variado jamás.

Ahora bien, cuando nosotros afirmamos, de manera fundamentalmente distinta, la *radical historicidad de la literatura* (o sea, que ni la literatura ni la crítica —ni los otros diversos discursos teóricos— *han existido siempre*) cambiamos, también radicalmente, de terreno.

O de otro modo, al plantearnos la *radical historicidad* de la literatura es obvio que no nos referimos a una mera cuestión accidental o interna a las ideologías de esa específica crítica tradicional. Muy al contrario, al plantear la cuestión en tales términos lo que queremos es desplazar la cuestión, en su totalidad, hacia otra perspectiva teórica, o sea, romper radicalmente con esa misma ideología tradicional de *lo literario* (la crítica *ahistórica*, de un modo u otro).

Sólo que para plantear esta cuestión deberíamos sin duda antes plantearnos otras mucho más fundamentales: ¿qué significa la crítica literaria en general?, ¿cuándo nace?, ¿en qué presupuestos se basa?