

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebreo de Jerusalén

Número 3, Diciembre 1994

“Contando mi propia historia”: Reflexiones acerca de la crítica literaria

Myrna Solotorevsky

pp. 12-23

“Contando mi propia historia”:

Reflexiones acerca de la crítica literaria

Myrna Solotorevsky

NUESTRA época se caracteriza por una tendencia escéptica, relativista, negadora; es proclive a determinados rechazos, fundados en suposiciones o predilecciones, lo cual resulta acorde con el relativismo que le es propio; esa actitud puede suscitar el deseo de reivindicar lo desecharo, partiendo de otras perspectivas.

Situándome en el ámbito que corresponde a este trabajo –el de la crítica literaria– señalaré algunas de esas negaciones:

a) Es actualmente frecuente una actitud de rechazo por cuanto concierne a la estética romántica, término este último que ha pasado a ser, en este caso, sinónimo de inaceptable.

Véase, por ejemplo, el argumento empleado por Miller para demostrar la imposibilidad de afirmar la unicidad de un texto respecto a otros textos:

“Thus to assert a text’s uniqueness with respect to other texts, in transformational terms, either as a fuller realization or transgression of some archetypal or structural invariant is not only to bring into play criteria of value but also to invoke a constitutive or essential notion of identity, very akin to that of the absolute self which permeates Romantic aesthetics and forms one of the foundation-stones of the Romantic notion of originality” (1985, p. 23).

Todorov (1984) reconoce que corresponde a un grupo de románticos el haber formulado con originalidad y fuerza, las principales ideas de la estética moderna y se autocalifica de “romántico”, pero su intención es considerar a través del análisis de autores con quienes se ha identificado sucesivamente, los vestigios románticos presentes en ellos, que él ha superado. Cuando Todorov señala que la filosofía de Bakhtine tiene un claro color, el del romanticismo, siente la necesidad de agregar:

Myrna Solotorevsky, doctorada en la Universidad de Chile, es Full Professor en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebreo de Jerusalén, del cual es actualmente directora. Ha escrito: *José Donoso: incursiones en su producción novelística* (1983); *Literatura – Paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa* (1988); *La relación mundo-escritura: Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan Carlos Martínez* (1993), y numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea

"Ce qui n'est pas en soi une tare, mais qui limite l'originalité de sa position" (p. 87).

El postmodernismo predica una actitud de conciencia crítica respecto de los mitos romántico/modernistas: originalidad, auto-trascendencia, unicidad del genio (Hutcheon 1988). Adviértase el uso peyorativo del término romántico en el siguiente enunciado:

"The way he speaks of surfiction betrays his modernist and almost romantic bias [...] No contradictory and interrogating postmodernist discourse could speak with such authority and certainty" (p. 52).¹

b) La negación de la dicotomía sujeto-objeto por lo que respecta a la relación del lector/crítico con la obra literaria; en otras palabras, el no reconocimiento del texto como un objeto existente al cual un sujeto se enfrenta.

Asumen esta posición ciertos críticos que trabajan en el ámbito de la teoría de la recepción.² Veamos, por ejemplo, un planteamiento de Fish:

(Of course, it would be easy for someone to point out that I have not answered the charge of solipsism, but merely presented a rationale for a solipsistic procedure; but such an objection would have force only if a better mode of procedure were available. The one usually offered is to regard the work as a thing in itself, as an object; but as I have argued above, this is a false and dangerously self-validating objectivity. I suppose that what I am saying is that I would rather have an acknowledged and controlled subjectivity than an objectivity which is finally an illusion) (1983, p. 87).

Asimismo, Holland declara:

The question leads to theories of reading. One model assumes that there is a normal response to a text, which the text itself causes, and that the differences in people's responses are idiosyncracies which there is little point in trying to account for. This theory, which I call "text-active," has one basic trouble. It simply does not fit what we know of human perception: namely, that perception is a constructive act in which we impose schemata from our minds on the data of our senses. If it were true that texts in themselves caused responses, reading would be an anomalous procedure, quite different from our other acts of interpreting the world around us (1980, p. 364).

Para Rorty, extremo representante del pragmatismo, quien concibe que la única actitud po-

sible respecto a un texto es su utilización, el texto vendría a ser un conjunto de impresiones suscitadas en el lector, de acuerdo al uso que éste desea hacer de aquél; la negación del texto como objeto es, pues, total:

But opposition to the idea that texts are really about something in particular is also opposition to the idea that one particular interpretation might, presumably because of its respect for "the internal coherence of the text", hit upon what that something is. More generally, it is opposition to the idea that the text can tell you something about what it wants, rather than simply providing stimuli which make it relatively hard or relatively easy to convince yourself or others of what you were initially inclined to say about it (1992, p. 103).

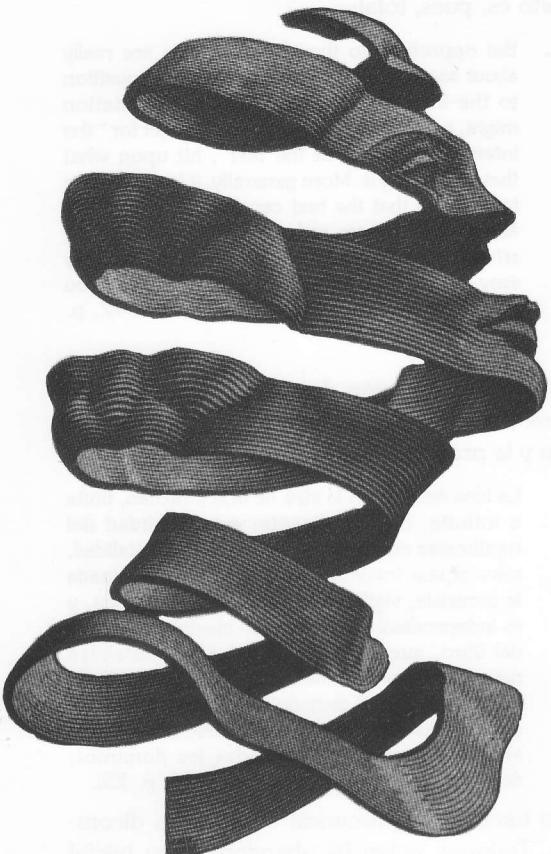
La deconstrucción derridiana propicia, asimismo, según sus postulados, la anulación del libro y la proclamación de la escritura:

La idea del libro es la idea de una totalidad, finita o infinita, del significante: esta totalidad del significante no puede ser lo que es, una totalidad, salvo si una totalidad del significado constituida le preexiste, vigila su inscripción y sus signos, y es independiente de ella en su idealidad. La idea del libro, que remite siempre a una totalidad natural, es profundamente extraña al sentido de la escritura. [...] Si distinguimos el texto del libro, diremos que la destrucción del libro, tal como se anuncia actualmente en todos los dominios, descubre la superficie del texto (1971, p. 25).

Pero también se pronuncia contra esta dicotomía, Todorov, quien ha abandonado su inicial posición estructuralista y concuerda con una visión dialógica, así como ésta ha sido proclamada por Bakhtin. Así se refiere Todorov a la crítica dialógica de Bakhtin:

Réduire l'autre (ici l'auteur étudié) à un objet, c'est en méconnaître la caractéristique principale, à savoir qu'il est un sujet, justement, c'est à dire quelqu'un qui parle -exactement comme je le fais en dissertant sur lui. Mais comment lui redonner la parole? En reconnaissant la parenté de nos discours, en voyant dans leur juxtaposition, non cel du métalangage et du langage-objet, mais l'exemple d'une forme discursive bien plus familière: le dialogue (1984, pp. 101 y s.).

Interesa destacar que en el momento citado se advierte la substitución de la obra por el autor. Ricoeur (1989), representante de la hermenéutica que, para diferenciar de la romántica, él denomina post-heideggeriana, desecha al autor y se centra en la obra, pero también rechazará la relación sujeto-objeto, pretendiendo reemplazarla por otra más fundamental; comprender un tex-



to no es, según él, encontrar un sentido inerte contenido en él, sino desenvolver la posibilidad de ser, señalada en el texto.

c) El rechazo de la autonomía de la obra literaria, entendida ésta en oposición a la idea de intertextualidad.

Asensi afirma que "la organicidad y estructuralidad de la obra literaria, tan en boga a lo largo de los años sesenta, ha sufrido en los últimos tiempos importantes variaciones, sobre todo por el rechazo de la idea de inmanencia y de la total autonomía del texto" (1990, p. 62).

Culler plantea claramente el punto que me importa subrayar:

"'Intertextuality' thus has a double focus. On the one hand, it calls our attention to the importance

of prior texts, insisting that the autonomy of texts is a misleading notion and that the work has the meaning it does only because certain things have previously been written" (1983, p. 103).

Hutcheon (1988) señala que el postmodernismo incorpora y subvierte la noción de obra de arte como un objeto cerrado, autosuficiente, autónomo, que deriva su unidad de las interrelaciones formales de sus partes. El postmodernismo, según Hutcheon, afirma dicha visión y la rompe, en su tentativa de mantener la autonomía estética, volviendo al mismo tiempo el texto al mundo; no al mundo de la "realidad ordinaria", sino al "mundo" del discurso, al "mundo" de textos e intertextos. Piensa Hutcheon que los ataques de Kristeva y Tel Quel a fines de 1960, comienzos de 1970, dirigidos a la noción humanista de autor como fuente original y originadora de un significado fijo del texto, lleva al cuestionamiento de la noción de "texto" como una entidad autónoma, con significado inmanente.

La oposición entre intertextualidad y autonomía aparece destacada en el siguiente momento de Miller:

"Intertextuality comes into play when those approaches which insist on the text as a self-regulating unity and emphasize its functional independence are felt, for one reason or another, to be inadequate or untenable" (1985, p. 20).

d) La anulación de la distinción entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano, práctico o utilitario.

Refiriéndose a esta distinción, así como la plantea Riffaterre, Fish afirma:

This is distressingly familiar deviationist talk, with obvious roots in Mukarovský's distinction between scientific and emotive language. Riffaterre's conception of the relation between standard and poetic language is more flexible and sophisticated than most, but nevertheless his method shares the weakness of its theoretical origins, the a priori assumption that a great deal doesn't count (1983, pp. 93 y s.).

Aludiendo a Man, Rorty señala:

"We wish that he had dropped the idea that there is a special kind of language called 'literary language' which reveals what language itself 'really is'" (1992, p. 102).

Culler (1982) afirma que la noción de literatura o discurso literario está involucrada en una

serie de oposiciones jerárquicas que la deconstrucción ha focalizado: serio/no serio, literal/metafórico, verdad/ficción. La deconstrucción altera las jerarquías adjudicables a estos términos y si bien, como le importa destacar a Culler, no llega a resoluciones monistas, borra límites.

La deconstrucción se opone a las teorías que conciben al lenguaje ordinario como norma y al resto, como un desvío desprovisto de seriedad, ámbito este último al que pertenecería la literatura. La deconstrucción concibe, en cambio, al lenguaje serio como un caso especial del no serio, a las verdades, como ficciones cuya ficcionalidad se ha olvidado; la literatura deja así de ser considerada como un desvío; por el contrario, otros discursos pueden ser vistos como casos de una literatura generalizada o archi-literatura. Derrida (1972) llega así a concebir la filosofía como un particular género literario. Pero Derrida no adjudica superioridad al discurso literario respecto de otros discursos, como hacen, por ejemplo, Heidegger y Ricoeur.

El mismo criterio deconstructivo opera respecto de la oposición literal/metafórico: las figuras llegan a ser la norma en vez de la excepción; pero, por otra parte, la deconstrucción cuestiona toda tentativa de distinguir rigurosamente entre lo literal y lo metafórico, concibiendo la posibilidad de la figuralidad de todo discurso.

e) El rechazo de un metalenguaje.

Ya hemos advertido cómo la crítica dialógica, asumida por Todorov, elimina la relación metalenguaje-lenguaje objeto, substituyéndola por el diálogo.

Derrida declara:

“il n'y a pas de métalangage (je dirais plutôt il n'y a pas de *hors-texte*)” (1972, p. 117).

Barthes, a su vez, afirma que una teoría del Texto no puede satisfacerse con una exposición meta-lingüística:

la destrucción del meta-lenguaje, o, al menos (puesto que puede resultar preciso recurrir provisionalmente a él), su puesta en sospecha, forman parte de la teoría misma: el discurso sobre el Texto no debería ser, a su vez, más que texto, búsqueda, trabajo de texto, dado que el Texto es este espacio social que no deja ningún lenguaje al abrigo del exterior, ni a ningún sujeto de la

enunciación en situación de juez, de dueño, de confesor, de descifrador: la teoría del Texto no puede coincidir más que con una práctica de la escritura (1974, p. 80).

Y se refiere del siguiente modo a la relación de la semiología con el metalenguaje:

la sémiologie, bien qu'à l'origine tout l'y prédisposât, puisqu'elle est langage sur les langages, ne peut être elle-même un métalangage. C'est précisément en réfléchissant sur le signe qu'elle découvre que toute relation d'extériorité d'un langage à un autre est, à la longue, insoutenable: le temps use mon pouvoir de distance, le mortifie, fait de cette distance une sclérose: je ne puis être à vie hors du langage, le traitant comme un cible, et dans le langage, le traitant comme une arme (1978, p. 36).³

Según Hutcheon (1988), en el postmodernismo el discurso teórico y el artístico no pueden estar nítidamente separados:

“All of these examples work to question both traditional critical and creative strategies and their artificial separation” (p. 54).

Señalando la misma perspectiva, McHale afirma:

“In recent years it has become clear across a wide range of theoretical disciplines not only that story-telling should not be scorned as a mode of producing, organizing, and authorizing knowledge, but that much of the discourse which we have regarded as “theory” has really been a kind of sublimated story-telling all along. [...] (*Whatever happened to narratology?* asks Brook-Rose, and answers: “It got swallowed into story” [16])” (1992, p.31). (Véase al respecto, McHale 1988).



DESEO situarme en el espacio que abre el prestigio actualmente concedido a las historias y referir “mi propia historia” constituida por mis personales preferencias y mis rechazos a cada uno de los rechazos expuestos.

Por lo que concierne a la estética romántica, hago mío el planteamiento de Todorov ya señalado: las principales ideas de la estética moderna derivan de un grupo de románticos; pero cambio el signo con el cual opera Todorov; es decir, en lugar de señalar el influjo romántico como un resabio del que hay que desprenderse, valoro positivamente la estética romántica, cuya huella es perceptible hasta hoy.

Dos puntos a los que me he referido anteriormente, la autonomía de la obra literaria y la distinción entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano provienen de dicha estética. Respecto del primero, afirma Abrams:

In this romantic rendering, the concept of the heterocosm comprehends not only selected poetic elements, whether natural or supernatural, but a great poem in its entirety. [...] the real and poetic worlds alike become self-originating, autonomous, and self propelling, and both tend to grow out into their organic forms (1980, p. 282).

En cuanto al segundo punto, véase la siguiente cita de Schelling:

L'oeuvre poétique [...] n'est possible qu'à travers une séparation du discours par lequel s'exprime l'oeuvre d'art, de la totalité du langage. Mais cette séparation d'une part et ce caractère absolu d'autre part ne sont pas possibles si le discours n'a pas en lui même son propre mouvement indépendant et donc son temps, comme les corps du monde; ainsi il se sépare de toute le reste, en obéissant à une régularité interne. (*Philosophie der Kunst*, pp. 635-636). Citado por Todorov 1984, p. 2.

La relación sujeto-objeto adquiere máxima importancia en la concepción romántica del simbolo, para la crítica posterior a Coleridge (Chase 1993, p. 56). De Man intenta deconstruir este criterio a través de una construcción hipotética:

"For, if the dialectic between subject and object does not designate the main romantic experience, but only one passing moment in a dialectic, and a negative moment at that, since it represents a temptation that has to be overcome" (1983, pp. 204 y s.).

Me parece especialmente relevante la conciencia de los románticos respecto a la artificialidad del proceso de producción de la obra, lo cual condice con la idea que sustento de la obra de arte como artificio, sustentado en su propia legalidad:

le romantisme effectue la rupture décisive du Sujet avec toute "naturalité": même si la production de l'oeuvre est toujours pensée selon l'archétype de l'engendrement naturel, organique, ce qui spécifie désormais la subjectivité, c'est la production comme telle, le producere hors d'un donné naturel de cela (celui) qui se produit lui-même, Et cette production est toujours institution et constitution de sa forme, mise en forme, *Bildung o Gestaltung* (Lacoue-Labarthe y Nancy 1978, p. 375).

Piénsese en la frecuencia con que el arte contemporáneo exhibe su artificialidad mediante

construcciones en abismo de la enunciación, que muestran el proceso de construcción del propio texto.

En relación con la idea de artificio, está el concepto de verdad interna del texto, sustentado por los románticos; ya ellos entienden, como sigue haciendo la crítica contemporánea, que no se puede aplicar al texto desde fuera de él, la antítesis verdad-falsedad:

Goethe's dialogue, "On Truth and Probability of the Work of Art," written half a century later, exhibits some of the potentialities of this approach to the problems of art. One kind of truth is irrelevant to the opera, since it is not its office "to represent in probable fashion what it imitates"; yet we cannot deny it "an inner truth" of self-consistency, "which springs out of the consequence of its being a work of art."

If the opera is a good one, it constitutes a little world in itself, in which everything proceeds according to positive laws, which will be judged according to its own laws, and felt according to its own characteristic qualities.

It follows that "artistic truth and natural truth are entirely distinct" (Abrams 1980, p. 278).

Extremadamente sugestivo es el planteamiento romántico relativo a los polos totalidad / fragmentación; de acuerdo a él, toda obra genuinamente romántica debía ser fragmentaria e incompleta, porque ella se esfuerza por lograr una infinitud inalcanzable. Pero al lector le corresponde un papel eminentemente activo; según Jean Paul no puede haber simple recepción sin producción o creación, desde que cada uno recibe la belleza sólo en partes, como elementos químicos que él debe componer orgánicamente en un todo para poder contemplarlo. Afirma Wheeler (1984) que para Coleridge y Jean Paul, la imaginación es precisamente la facultad que tiene la energía de sintetizar partes en todos.

Cabe señalar que nuestra época ha ofrecido un verdadero culto a la fragmentación, llegándose a hablar de una estética de la fragmentación. La tendencia a aprehender totalidades subsiste, no obstante, como rasgo inherente al sujeto. Culler (1975) se ha referido a la expectativa de totalidad y coherencia como convención fundamental de la lírica: "To interpret the poem, that is to say, is to assume a totality and then to make sense of gaps, either by exploring ways in which they might be filled in or by giving them meaning as gaps" (p. 171) y en otro momento, el mismo crítico afirma: "The crucial point, however, is

that even if we deny the need for a poem to be a harmonious totality we make use of the notion in reading" (ibid.). La deconstrucción, la estética postmoderna, han tenido como designio principal, el vulnerar la idea de totalidad.

Corresponde a los románticos el haber postulado la existencia de dos polos: "símbolo" y "alegoría" (Todorov 1978), otorgando superioridad al primero respecto de la segunda; dicha distinción sigue siendo relevante en nuestra época en la que subvirtiendo el planteamiento romántico, se ha jerarquizado la alegoría por sobre el símbolo.⁴ Afirma Goethe respecto de dicha distinción:

Allegory transforms the appearance into a concept, the concept into an image, but in such a way that the concept may be captured definite and complete in the image, and may be expressed by it.

Symbolism transforms the appearance into an idea, the idea into an image, and in such a way that the idea remains infinitely powerful and unattainable in the image, and even if expressed in every language, would remain unattainable. (Citado por Wheeler 1984, p. 229).

Pienso que sólo al concebir al texto literario como objeto, existiendo con exterioridad a mí, puedo adjudicarle la dignidad que le corresponde como creación, intentar captarlo y también valorarlo: al enfrentarme a un texto literario –como a todo objeto artístico– no me es de ningún modo indiferente su valor estético y me importa descubrir cuáles son los procedimientos en virtud de los que dicho valor se ha o no, logrado.

Este objeto, así como lo concibo, es perfectamente delimitable; tiene principio y fin; ello aparece lúcidamente expuesto por Metz (1971), en relación al relato:

Un récit a un commencement et une fin, ce qui tout à la fois le délimite du reste du monde et l'oppose au monde "réel". S'il est vrai que certains types de récit, culturellement très élaborés, ont pour caractère propre de tricher avec la fin (conclusions "suspendues" ou évases, constructions "en abyme" dans lesquelles la fin de l'événement-raconté explicite et établi les conditions d'apparition de l'instance-racontante, dénouements en forme de vis-sans-fin, etc...), ce ne sont là que des élaborations secondaires qui enrichissent le récit sans le détruire, et qui ne sont ni capables ni désireuses de le soustraire à sa fondamentale exigence de clôture: car ce que ces fins truquées projettent dans l'infini, c'est l'information imaginative du lecteur, non la matérialité de la

séquence narrative: dans un récit littéraire qui s'achève sur des points de suspension (réels ou implicites), l'effet de suspension ne s'applique point à l'objet-récit, qui pour sa part conserve une fin bien nette, marquée précisément par les points de suspension [...].

Les enfants ne s'y trompent pas, à qui on raconte des histoires et pour qui la question de savoir si l'histoire est finie est toujours pertinente, lors même qu'ils sont assez mûrs pour entrevoir des prolongements possibles à la substance sémantique du récit (mais non au récit): "Alors, nous disent-ils, c'est ici que ça finit? Mais le Prince Charmant, qu'est-ce qu'il va faire, après...?" (1971, p. 26).

La adecuada captación de este objeto delimitable requiere de una distancia contemplativa. Con otra denominación, que supone otro énfasis, el concepto ha sido desarrollado por Bullough (1957): éste se refiere a "distancia psíquica", la cual, según él, se logra al dejar al fenómeno fuera del contexto de nuestras personales necesidades y fines, mirándolo "objetivamente", permitiendo sólo tales reacciones de nuestra parte que enfaticen los rasgos "objetivos" de la experiencia; dichos rasgos objetivos provocarán efectos propiamente artísticos, desautomatizantes:

this distanced view of things is not, and cannot be, our normal outlook. As a rule, experiences constantly turn the same side towards us, namely, that which has the strongest practical force of appeal. We are not ordinarily aware of those aspects of things which do not touch us immediately and practically, nor are we generally conscious of impressions apart from our own self which is impressed. The sudden view of things from their reverse, usually unnoticed, side, comes upon us as a revelation, and such revelations are precisely those of Art. In this most general sense, Distance is a factor in all Art (1957, p. 95).

La distancia implica así desinterés, en el sentido en que Kant emplea este término: "Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello" (1951, p. 233). "Todo interés estropea el juicio de gusto y le quita su imparcialidad" (p. 244). Este planteamiento es antitético al argumento pragmático –antes expuesto, de Rorty. El desinterés se correspondería, paradójicamente, con el máximo interés en el objeto estético como tal.

El distanciamiento ocupa un papel importante en la teoría de Ricoeur (1989): él es constitutive

tivo del fenómeno del texto como escritura y es condición de la interpretación.

A partir de mi consideración del texto como objeto, rechazo –coincidiendo en este punto con Ricoeur– el estimar mi relación con el texto como una relación dialógica entre sujetos. Asumo que el autor es externo a esta relación, y por lo que se refiere al texto, pienso que no es él uno de los miembros de un diálogo, en cuanto a que no puede, como sí podría un sujeto, proclamar su oposición frente a cualquier interpretación que se le imponga.

Si el texto es un objeto y si existen condiciones para su captación, quiere decir que no todo intento interpretativo es válido y que es posible focalizar y demostrar transgresiones cometidas con respecto a un texto. El crítico que exhibe claramente esta posición es Eco (1992), para quien el texto existe (“El texto está ahí”, p. 135) y es un organismo, un sistema de relaciones internas que actualiza determinadas conexiones y narcotiza otras; el texto es, según Eco, parámetro de sus interpretaciones; ello quiere decir que hay que volver al texto para dirimir toda discusión que él hubiese suscitado. Este planteamiento me parece una afortunada superación de un momento anterior, en el que Eco, contradiciendo sus propias ideas, muestra al texto como construcción de un intérprete: “Más que un parámetro para convalidar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través de lo que la constituye” (p. 41).⁵ Según Eco, hay una oscilación entre la iniciativa del intérprete y la fidelidad a la obra; el texto impone restricciones a sus intérpretes: el lector es “libre de aventurar todas las interpretaciones que quiera, pero [está] obligado a rendirse cuando el texto no aprueba sus atrevimientos más libidinosos” (p. 41). Sostiene Eco que entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector, está la intención transparente del texto –*intentio operis*– que refuta una interpretación insostenible: “Antes de producir un texto, podría inventarse cualquier tipo de texto. Después de haber producido un texto es posible hacerle decir muchas cosas –en algunos casos un número potencialmente infinito–, pero es imposible –o al menos críticamente ilegítimo– hacerle decir lo que no dice” (pp. 121 y s.).

Asimismo, del hecho de que el texto sea un objeto y de que una interpretación deba cumplir con ciertas condiciones, se desprende la posibilidad de hacer una jerarquización de las interpre-

taciones. Pienso que el criterio de dicha jerarquización debe ser predominantemente cualitativo.⁶ Brooks (1985) afirma que los lectores saben que sus hipótesis de lectura, sus construcciones de un sentido posible, son inteligentes y fuertes cuando ellas producen en un texto, una red de relaciones significativas –semejanzas y diferencias– no advertidas hasta entonces. La conquista del sin-sentido por la semantización “prueba”, según Brooks, la validez de nuestras construcciones. Sólo un punto me preocupa y adjudico a él la mayor relevancia: ¿Qué sucede con aquellos textos que se resisten a la semantización? ¿La construcción del lector no debería respetar esa resistencia? El mismo Brooks reconoce que se trata de dejar hablar al texto de la manera más coherente y poderosa que sea posible. Estimo que si nuestra construcción pretende mostrar al texto, debe, para no falsearlo, en caso de que el texto así lo exija, hacer visible su ininteligibilidad. Entre varias interpretaciones, aquella que más respete el principio constructivo del texto, el juego textual, será la preferible.

Distinguiría dos tipos de textos antitéticos: uno que insta a que lo captemos como una totalidad rica en significados y otro, en el que predomina la indeterminación, la fragmentación, la disolución de significados, que se convierten en significantes, ocasionando un incesante movimiento metonímico (pienso en el “texto escribible” de Barthes). Lo importante es que la índole del texto sea respetada y captada, y no se imponga, por ejemplo, un acercamiento hermenéutico, que pretende el hallazgo de significados totalizadores, a un texto del segundo tipo; éste podría ser captado con la ayuda de ciertos conceptos derridianos, como: huella, *différance*, diseminación, suplemento, espaciamiento.

Ciertamente que asumo como necesaria la idea de intertextualidad; me interesa especialmente su empleo en un sentido estricto o restrictivo, como es el uso que de dicho término hace Genette (1982): relación de copresencia entre dos o más textos, presencia efectiva de un texto en otro. Sólo que como manifestaciones de la intertextualidad, yo incluiría la imitación, la parodia, además de la citación, el plagio, la alusión, manifestaciones intertextuales si reconocidas por Genette.⁷

Mi punto es que dicho concepto de intertextualidad no se opone a la idea de autonomía de la obra, en cuanto a que asumo la autonomía como corte de la obra en relación al autor y a las

circunstancias de la creación. Coincido con Ricoeur (1989), quien distingue una triple autonomía del texto: autonomía respecto a la intención del autor, a la situación cultural y las condiciones sociológicas de su producción, y a su destinatario original. Dicha autonomía constituye, según Ricoeur, al texto como texto y posibilita su polisemia; la autonomía permite, piensa Ricoeur, que el texto escape al horizonte intencional finito del autor y emerja el “mundo” del texto.

Concibo que la autonomía del texto literario deriva de la índole ficticia del mismo, así como ésta es entendida por Martínez-Bonati:

The methodological postulate of many New Critics, that the author is not a part of his work nor the work a part of the author, that each is transcendent to the other, as Wellek and Warren insist (and Ingarden and Kayser before them), is strengthened by our demonstration that the author is no part of the communicative situation of the communicated imaginary sentences that make up the work. The author, a real being, is not and cannot be part of an imaginary situation. Author and work are separated by the abyss that separates the real from the imaginary (1981, p. 85).

Only discourse that no one truly says in our real world can be constructed as an object with autonomous architecture (p. 150).

Aun cuando operativamente me parece útil el concepto jakobsoniano de “función poética”, el cual presupone la existencia de un único lenguaje que cumple diversas funciones, asumo en un nivel teórico, la dicotomía lenguaje poético vs. lenguaje cotidiano, entendiendo a ambos como dos lenguajes esencialmente diferentes. Este punto ha sido, a mi juicio, lúcidamente planteado por Martínez-Bonati: “actual discourse has no aesthetic function: it is, when imaginary and the object of contemplation, itself the aesthetic phenomenon” (1981, pp. 82 y s.). Los dos rasgos señalados definen al lenguaje poético: éste es imaginario y es objeto de contemplación, a diferencia del lenguaje práctico o cotidiano, que es real y cuya función podrá ser referencial, emotiva o conativa, pero no está destinado a ser objeto de contemplación.

En relación a rasgos adjudicables al lenguaje poético y que éste podría ostentar en mayor o menor grado, cabe destacar su tendencia a ser un lenguaje motivado. Genette, refiriéndose a la poesía, lenguaje poético por excelencia, ha señalado: “la función poética reside en ese esfuerzo por “remunerar”, aunque fuera ilusoriamente,

la arbitrariedad del signo, es decir por **motivar el lenguaje**” (1970, p. 73). El lenguaje poético hace un intenso despliegue de fenómenos de iconicidad (Waugh 1993); él tiende a presentar equivalencias en el plano sintagmático – rasgo que sirve a Jakobson (1971) como criterio lingüístico para reconocer empíricamente a la función poética; en el lenguaje poético será frecuente la presencia del procedimiento que Levin (1962) ha denominado “coupling”.

La poesía tiende asimismo a la opacidad o intransitividad, rasgo que corresponde a la capacidad que posee el lenguaje de permanecer como escritura; ello ocurrirá cuando se hagan presentes los que he denominado connotadores de estirtralidad (Solotorevsky 1993).

Valery se ha referido a la intransitividad de la poesía, a su índole autotélica, mediante un célebre símil en el que compara la prosa al caminar y la poesía a la danza:

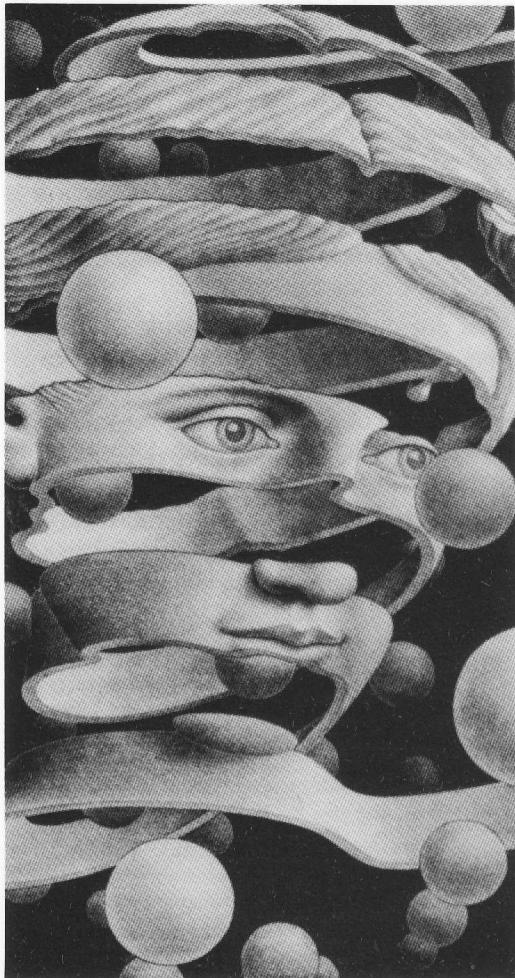
Walking, like prose, has a definite aim. It is an act directed at something we wish to reach. Actual circumstances, such as the need for some object, the impulse of my desire, the state of my body, my sight, the terrain, etc., which order the manner of walking, prescribe its direction and its speed, and give it a *definite end*. [...]

The dance is quite another matter. It is, of course, a system of actions; but of actions whose end is in themselves. It goes nowhere (1961, p. 70).

Mukarovsky ha destacado el carácter desautomatizante del lenguaje poético: “The function of poetic language consists in the maximum of foregrounding of the utterance. Foregrounding is the opposite of automatization, that is, the deautomatization of an act” (1964, p. 19), y Ricoeur se refiere al poder revelador de dicho lenguaje:

le langage poétique certainement abolit la référence ordinaire du discours, je dirais la référence aux objets quotidiens, aux objets que l'on peut manipuler, aux objets, par conséquent, qui sont l'objet de notre maîtrise, de notre contrôle, de notre pouvoir, mais peut-être que l'abolition ou la suspension de cette référence ordinaire, de cette référence descriptive, didactique, libère un autre pouvoir du langage, de nous révéler des dimensions de la réalité qui sont cachées précisément par l'usage ordinaire du langage qui se rapporte toujours à des objets que l'on peut manipuler, que l'on peut contrôler (1976, p.75).

Así como he postulado la distancia como factor necesario para la captación de un texto literario, pienso que para mi acercamiento ana-



lítico a un texto, requiero de un metalenguaje; éste me posibilita focalizar al objeto desde fuera, desde un nivel superior, y me permite disponer de conceptos sin los cuales no podría apreciar con la debida finura, los correspondientes fenómenos. He tenido, por ejemplo, la oportunidad de ver cómo se aclara y profundiza la comprensión de los lectores de "Continuidad de los parques", de Cortázar, cuando se introduce en el análisis el término "metalepsis" y cómo éste substituye y supera a una serie de perifrasis aproximativas.

Ya Jakobson (1971) ha señalado que practicamos el metalenguaje en nuestro lenguaje cotidiano, cada vez que el discurso se centraliza alrededor del código (función metalingüística dominante). Ubicándose en esta perspectiva, Mo-

riarty afirma en la "Introducción" a su texto, *Roland Barthes*:

"Then again, metalanguage is not simply the instrument of the analyst's lucidity applied to the world of blind practice. The metalinguistic function is part of that world's normal operations, and indeed part of the war of languages" (1991, p. 13).

Thiher sostiene que preguntar qué es qué, es una forma interrogativa que concierne al *status* del metalenguaje y de los conceptos metalingüísticos, y se refiere a las exploraciones metalingüísticas que la ficción realiza:

Early Wittgenstein denies the possibility of a meta-language, while Heidegger, in a comparable move, denies meta-linguistic considerations any value except that of mere metaphysics. Structuralist and positivist thought has by contrast made much of the notion of meta-linguistic discourse, finding in this concept the solution to a good many problems of classification of language. Beckett's work brings us to consideration of the way fiction takes upon itself, for better or worse, meta-linguistic exploration as it questions its own status as discourse, its status as a verbal construct to the second degree within the autonomous reign of language [...]. In one sense Beckett comes to define postmodernism for us as a comic despair about language that, locked in its autonomous meanderings and arbitrary orders, can offer only mindless taxonomies that order the writer's pursuit as he meta-linguistically pursues a meaning in his pursuit. The movement of the work becomes, as it doubles back upon itself, a metaphor for the endless meta-linguistic questioning and questing (1987, p. 102).

Moriarty destaca la necesidad del metalenguaje:

If we can speak of a language of clothes, then the discourse of fashion counts as a metalanguage, and the semiologist's study of it as a third language and a second metalanguage. There is no particular reason why this process of conversion of object languages into metalanguages and these latter into object languages should ever stop. In short, no metalanguage can ever provide an epistemological *terra firma* from which to contemplate the ocean of sign-systems. And yet it is hard to see how there can be any theory without metalanguage: even when its object is not a language in any obvious sense, it can be said that every theory is constituting its object as a language in that it selects certain phenomena it deems meaningful and endeavours to systematize them (1991, pp. 89 y s.).

Lúcidamente, Moriarty enfatiza la índole metalingüística de su propio discurso sobre Barthes:

"The orthodox language of academic exposition, such as it appears here, is indeed a metalanguage: by its very dryness it seems to lay claim to an objectivity that Barthes himself repudiates as imaginary (*S/Z*, 17/10). [...] This book is unfaithful to Barthes to the extent that it adopts the fiction of a metalanguage into which another language can be translated without injury; faithful in that Barthes himself practices the tactical resort to fictions" (p. 14).

Merrell (1976) ha señalado que la diferenciación entre un lenguaje objeto (palabras acerca de las cosas) y metalenguaje (discurso sobre palabras acerca de las cosas) es la solución más universalmente aceptada para las paradojas semánticas.

Según estos enfoques, que comparto plenamente, el metalenguaje es inevitable, necesario y eminentemente útil.

O expuesto apunta a mi propia historia, entendida ella, en este caso, como la suma de mis predilecciones –supuestos o asunciones que orientan mi actividad crítica–; dicha aventura puede recapitularse en los siguientes términos: me enfrento a un texto literario, al que respeto como objeto y con el cual me relaciono dialécticamente; concibo que dicho texto está hecho de un lenguaje imaginario, esencialmente distinto del real; asumo como necesario el mantener una distancia contemplativa, que me permita ver dicho objeto, y para poder analizarlo, hago uso de un registro metalingüístico.

Ciertamente que mi historia se enfrenta a otras muchas y sólo cabe desear que respecto a estas últimas haya, también, una clara conciencia de que ellas son una construcción, supeditada a determinadas preferencias.

NOTAS

- 1 La idea de que nuestras más corrientes asunciones sobre literatura -como el concepto de "forma orgánica" y la inseparabilidad de forma y contenido- derivan de textos románticos, es sustentada por los críticos (Chase 1993). Chase nos pone en guardia respecto a la posibilidad de que proyectemos al romanticismo, conceptos y actitudes que son centrales a nuestra interpretación, pero superficiales o tangenciales en los textos románticos.
- 2 Cabe destacar a Iser como un representante de la teoría de la recepción para quien existe un texto, una objetividad; pero Iser (1983) hace una distinción entre el texto, creado por el autor, y la obra literaria; esta última no es idéntica ni al texto ni a la realización de éste por parte del lector; se encuentra entre ambos; hay en ella un polo artístico, correspondiente al texto y un polo estético correspondiente a la realización cumplida por el lector; la obra literaria es así producto de la interacción entre texto y lector.
- 3 En este aspecto, como en otros, se advierte en el pensamiento de Barthes, una evolución. Piénsese, por ejemplo, en el Barthes de "Elementos de semiología" (1972), para quien cada nueva ciencia aparecería como un nuevo metalenguaje, cuyo objeto sería el metalenguaje que lo precede.
- 4 Véase Paul de Man 1983, pp. 187-208. El planteamiento deconstrucionista de Man pretende negar la superioridad del símbolo sobre la alegoría en el Romanticismo. Hago mío el juicio de Todorov (1978), para quien es evidente la preferencia de los románticos por el símbolo, y ello se pone de manifiesto, según Todorov, en el hecho de que las alegorías no aparecen en las obras románticas sino como símbolos fracasados.
- 5 Rorty ha criticado este juicio de Eco, señalando que a partir de él no podría darse algo así como la *intention operis* postulada por Eco: "given this picture of texts being made as they are interpreted, I do not see anyway to preserve the metaphor of a text's internal coherence. I should think that a text just has whatever coherence it happened to acquire during the last roll of the hermeneutic wheel" (1992, p. 97).
- 6 Opongo este criterio a uno predominantemente cuantitativo como el que se advierte en el siguiente momento de Todorov, relativo a la lectura-interpretación: "Mais tous les 'cercles' ne se valent pas : ils permettent de passer par plus ou moins de points de l'espace textuel, ils obligent à omettre un plus ou moins grand nombre de ses éléments. Et chacun sait, en pratique, qu'il y a des lectures plus fidèles que d'autres - même si aucune ne l'est entièrement." (1968, p. 18).
- 7 Para Genette, la parodia es una práctica no intertextual sino hipertextual y la imitación corresponde no a una práctica sino a una relación hipertextual (1982).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Abrams, M.H. (1980). *The Mirror and the Lamp*. London: Oxford University Press.
- Asensi, Manuel (1990). "Estudio introductorio: crítica límite / el límite de la crítica", en *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco / libros, pp. 9-78.
- Barthes, Roland (1972). "Elementos de semiología", trad. Silvia Delpy, en *La semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 15-69.
- (1974). "De la obra al texto", en *¿Por dónde empezar?*, trad. Francisco Llinás. Barcelona: Tusquets Editor, pp. 71-81.
- (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.
- Bullough, Edward (1957). "Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", en *Aesthetics*. Stanford. California: Stanford University Press, pp. 91-130.
- Brooks, Peter (1985). "Constructions psychanalytiques et narratives", *Poétique* 61, 63-74.
- Culler, Jonathan (1975). *Structuralist Poetics*. London: Routledge and Kegan Paul.
- (1982). *On Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- (1983) *The Pursuit of Signs*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Chase, Cynthia (1993), ed. *Romanticism*. London and New York: Longman.
- de Man, Paul (1983). *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo veintiuno argentina editores.
- (1972). *Positions*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen.
- Fish, Stanley (1983). "Literature in the Reader: Affective Stylistics", en *Reader-Response Criticism*, ed. Jane P. Tompkins. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, pp. 70-100.
- Genette, Gérard (1970). "Lenguaje poético, poética del lenguaje", trad. Jorge Giacobbe, en *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 51-81.
- (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Holland, Norman (1980). "Re-Covering "The Purloined Letter", en *The Reader in the Text*, eds. Susan R. Suleiman e Inge Crossman. Princeton: Princeton University Press, pp. 350-370.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge.
- Iser, Wolfgang (1983). "The Reading Process: A Phenomenological Approach", en *Reader Response Criticism*, op. cit., pp. 50-69.
- Jakobson, Roman (1971). "Closing Statement: Linguistic and Poetics", en *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, pp. 350-377.
- Kant, Emmanuel (1951). *Critica del juicio*, trad. Manuel García Morente. Buenos Aires: "El Ateneo".
- Lacoue-Labarthe, Ph. / Nancy, J.-L. (1978). *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil.
- Levin, Samuel (1962). *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton and Co.
- Martínez Bonati, Félix (1981). *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, trad. Philip W. Silver, con la colaboración del autor. Ithaca and London: Cornell University Press.
- McHale, Brian (1988). "Telling Postmodernist Stories", *Poetics Today* 9,3, 545-571.
- (1992). "Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives", *Diacritics* 22, 1, 17-33.
- Merrell, Floyd (1976). "Communication and Paradox in Carlos Fuentes", *The Death of Artemio Cruz: Toward a Semiotics of Character*", *Semiotica* 18,4, 339-360.
- Metz, Christian (1971). "Remarques pour une phénoménologie du Narratif", en *Essais sur la signification au Cinéma*, T.1. Paris: Editions Klincksieck, pp. 25-35.
- Miller, Owen (1985). "Intertextual Identity", en *Identity of the Literary Text*, eds. Mario J. Valdés y Owen Miller. Toronto: University of Toronto Press, pp. 19-40.
- Moriarty, Michael (1991). *Roland Barthes*. Cambridge: Polity Press.
- Mukarovsky, Jan (1964). "Standard Language and Poetic Language", en *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, ed. y trad. Paul L. Garvin. Washington: Georgetown University Press, pp. 17-30.
- Ricoeur, Paul (1976). "Analyse linguistique, structuralisme et herméneutique", en *Estudios de lengua y literatura francesa*. Oviedo, pp. 61-77.
- (1989). *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, Richard (1992). "The Pragmatist's progress", en Umberto Eco, *Interpretation and overinterpretation*, ed. Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 89-108.
- Solotorevsky, Myrna (1993). *La relación mundo-escritura*. Gaithersburg, Maryland: Ediciones Hispamérica.

- Thiher, Allen (1987). *Words in Reflection*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Todorov, Tzvetan (1968). *Poétique*. Paris: Seuil.
- (1978). *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil.
- (1984). *Critique de la critique*. Paris: Seuil.
- Valery, Paul (1961). "Poetry and Abstract Thought", en *The Art of Poetry*, trad. Denis Folliot. New York: Vintage Books, pp. 52-81.
- Waugh, Linda (1993). "Against Arbitrariness: Imitation and Motivation Revived, with Consequences for Textual Meaning", *Diacritics* 23, 2, 71-87.
- Wheeler, Kathleen (1984), ed. *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe*. London: Cambridge University Press.

