

**RETORNO A LA LITERATURA:
UN MANIFIESTO A FAVOR DE LA TEORÍA Y CONTRA LOS ESTUDIOS
METODOLÓGICAMENTE REACCIONARIOS (*CULTURAL STUDIES*, ETC.)¹**

**RETURN TO LITERATURE
A MANIFESTO IN FAVOR OF THEORY AND AGAINST METHODOLOGICALLY
REACTIONARY STUDIES
(*CULTURAL STUDIES*, ETC.)**

Giovanni Bottirolì
Universidad de Bérgamo

bottirol@libero.it

<https://orcid.org/0000-0002-5168-8007>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.17>

Fecha de recepción: 05.07.18/ Fecha de aceptación: 12.10.18

RESUMEN

¿Qué es para nosotros hoy la literatura? ¿Y qué podrá ser en los próximos años? Nuestra época parece dispuesta a reconocerle la complejidad solo al campo de la ciencia; y, sin embargo, en lo que concierne a la literatura, se sigue pensando que no es necesaria una formación rigurosa y se cae en el error de creer que se puede prescindir de los instrumentos de análisis creados gracias a la teoría en el siglo XX y, más recientemente, en los primeros dos decenios del siglo XXI.

El rechazo de la teoría se justifica mediante los más obstinados prejuicios o simplemente por la mala fe. Se cree (o se finge creer) que la teoría de la literatura coincide con los años del estructuralismo, con el liderazgo de la lingüística y la tesis de la intransitividad del lenguaje.

La realidad es sumamente diversa. La teoría de la literatura es un espacio híbrido, donde confluyen y se entrelazan la lingüística y la retórica, la filosofía y las teorías del deseo. En este espacio, que se renueva continuamente, la literatura se considera una experiencia intelectual y emotiva, y una fuente insustituible de conocimiento. Los textos literarios tienen que ser estudiados como objetos dinámicos, capaces de ir más allá de los límites de la época en la que se produjeron, y de entrar en el “tiempo grande” (como lo llamó Bajtín).

¹ La versión completa de este artículo en inglés se publicó en *Comparatismi* (revista virtual), n. 3 (diciembre de 2018). El texto original completo en italiano se dio a conocer en www.academia.edu. La versión que publicamos es un fragmento del texto original.

PALABRAS CLAVE: Teoría-literatura-contextualismo-intertextualidad-formalismo

ABSTRACT

What is literature for us today? And what will become of it in the next few years? Our era only seems willing to recognize the complexity of the field of science; whereas as far as literature is concerned, it is still thought that a rigorous training is not necessary and many deceive themselves into thinking that it is possible to do without the analytical tools created in the twentieth century and more recently thanks to theory. The refusal of theory is justified by the most tenacious prejudices, or simply by bad faith. It is believed (or some pretend to believe) that literary theory coincides with the years of structuralism, with the primacy of linguistics, and with the thesis of the intransitivity of language. Reality is quite different. Literary theory is a hybrid space where linguistics, rhetoric, philosophy and the theories of desire merge and interweave. In this space, which undergoes constant renewal, literature is understood to be an intellectual and emotive experience, and an irreplaceable source of knowledge. Literary texts are studied as dynamic objects that are able to cross the borders of the era in which they were produced and enter the "great time" (as Bakhtin called it).

KEYWORDS: Theory-literature-contextualism-intertextuality-formalism

1. La universidad y los Muggle Studies.

En el tercer libro de la saga de Harry Potter, Hermione Granger comunica a sus amigos que se ha inscrito a un curso de *Muggle Studies*². No se trata – Hermione lo sabe muy bien – de un curso particularmente interesante y, sin duda, no se puede comparar con el de la “Defensa de las artes oscuras” o con otros cursos sobre el aprendizaje de la magia. ¡Nadie va a Hogwarts para estudiar fundamentalmente los *Muggle Studies*! Hermione asistirá solo porque es una estudiante impecable y aspira a que su preparación sea lo más completa posible.

² En la saga de Harry Potter, la palabra “Muggle” no indica simplemente una persona desprovista de poderes mágicos, sino alude a la que vive en un mundo limitado, restringido, es decir, una persona incapaz de imaginación y de apertura.

¿Cuáles son las posibilidades de elección de conocer la literatura para un estudiante inscrito en la universidad en Europa y Estados Unidos? ¿No sería desalentador saber que la mayor parte de los cursos a los que puede asistir son el equivalente de los *Muggle studies*? El estudiante desearía acudir a clases que lo acerquen a la magia de la literatura. Para no extraviar tal magia, habrá de aprender a defenderse de “las artes claras”, porque la literatura es un lenguaje denso y complejo. “Un poeta comprensible tiene escasas posibilidades de supervivencia” dijo Eugenio Montale.³ (citado por Siles, 2001, p. 114) “La gran literatura es simplemente lenguaje impregnado de significado al máximo grado”, dijo Ezra Pound.⁴ (1951, p. 28).

Esta no es la única definición posible, ni completamente válida, de aquellos “objetos” multilaterales que son los textos literarios: algunos grandes escritores, y algunos ensayistas, han propuesto otras, asumiendo perspectivas que ponen de relieve aspectos no menos esenciales de la densidad semántica. ¿Cómo deberíamos considerar esta pluralidad de definiciones? ¿Como una condición imperfecta pero provisoria? ¿Se podrá alcanzar algún día una formulación capaz de reflejar y reunir todos los aspectos esenciales? Pero – la objeción es absolutamente legítima – ¿existe una esencia de la literatura? Y si no existe, ¿cómo tenemos que considerar los esfuerzos encaminados a conocerla y a describirla?

¿Qué justifica el subtítulo de esta reflexión? ¿Es posible seleccionar y rechazar enfoques inadecuados y erróneos? Yo creo que sí y considero que esta convicción goza de amplio consenso: las discrepancias están relacionadas con los diferentes tipos de error y no con el hecho de que un cierto enfoque u otro se considere, si no completamente equivocado, al menos reduccionista. El estudiante que se inscribe a un Departamento de Estudios Literarios, lo hace impulsado por un deseo de conocimiento y por una serie de expectativas. El estudiante espera, ante todo, que el Departamento mantenga las promesas implícitas en su mismo nombre: ¡estudiará la literatura! Y ya

³“Un poeta comprensibile ha scarse possibilità di sopravvivenza”.

⁴“*Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree*”.

que la literatura – tan difícil de definir en su mutable y enmarañada “esencia” – está compuesta por textos, el estudiante pretende dedicar sus energías preferentemente al análisis de textos: de aquellos que ya habían suscitado su entusiasmo, pero de los que era perfectamente consciente de no haber penetrado plenamente en su riqueza y complejidad; y de otros textos en los que ha percibido una belleza misteriosa e impenetrable a causa de su hermetismo, o que lo intimidaron por su inmensidad: obras exterminadas que presentan mundos lejanos; ¿cómo trascender esta distancia? El esfuerzo que requieren inicialmente ¿se transformará en placer?

Con cierta sorpresa, destinada a atenuarse porque no es fácil sustraerse a las costumbres impuestas y al conformismo imperante, el estudiante tendrá que constatar que la universidad no mantiene sus promesas y que en el Departamento de Literatura no se estudia literatura. *¡No se estudian los textos sino casi exclusivamente los contextos!* Las obras se situarán en el espacio histórico, cultural, ideológico, en el que han sido o fueron generadas. Llamaré *contextualismo* a este tipo de enfoque, que desea explicar un texto privilegiando el contexto de producción e intentará describir las diversas formas que este asume en el ámbito de los estudios literarios. No podemos pasar por alto, de hecho, las diferencias entre el viejo contextualismo y el nuevo: es necesario aprender a reconocer el contextualismo que se presenta como intertextualidad y, por consiguiente, al menos en apariencia, parece privilegiar los textos.

En muchos sentidos, el contextualismo corresponde a la “enfermedad histórica” descrita por Nietzsche en la *Segunda Intempestiva* – también llamada *Inactual* – : la modernidad se caracteriza por una hipertrofia de los estudios históricos que determina un empobrecimiento de las fuerzas vitales. La historia parece un río que constantemente se seca: su flujo se estanca en la erudición y en el culto estéril a un pasado convertido en un contenedor de reliquias; o bien en el homenaje a dimensiones irrepitibles, celebradas con una adjetivación vacua y grandilocuente; pero también en un comportamiento destructivo en lo que podríamos llamar la ideología del presente, o sea, en la

convicción de una inferioridad del pasado (representada, en los últimos decenios, por quien cree que lo *politically correct* puede compensar la falta de creatividad, de talento y de invención estilística). Ello evidencia una parcialidad ideológica que Nietzsche supo intuir o describir con antelación.

2. Primer retrato de los contextualistas – El texto literario como grandeza estética

El contextualismo empobrece la experiencia estética y, por ello, la relación vital con las obras de arte. La historia, tanto el culto al pasado como la enfatización del presente, se convierte en enemiga de la vida. Hoy se habla menos de historia y más de *cultura*: pero esta alternancia terminológica no puede esconder la continuidad de enfoque que caracteriza a nuestras universidades en los últimos dos siglos. ¿Cómo explicar la hegemonía de los estudios contextuales? ¿Cómo es posible una miopía tan obstinada y destructiva? En mi opinión, cualquier respuesta debería encontrar su punto de partida en la complejidad de la literatura, pero también, paradójicamente, en la aparente accesibilidad de la mayor parte de los textos. Contra esta ilusión, Proust ha afirmado que “Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère”.⁵ Todos los bellos libros comparten esa característica, incluso los escritos en nuestra lengua nativa. He aquí otra verdad sobre la literatura, pero de esta verdad nos acordamos, en general, solo cuando abordamos textos herméticos, cuando leemos a Mallarmé, Eliot, o bien a Kafka, y no cuando se trata de Balzac o Tolstoi. Y es precisamente a Tolstoi a quien le debemos una de las definiciones más verdaderas, y más estimulantes de las obras literarias, cada una de las cuales es un “laberinto de nexos” (*labirint sceplenij*) (Citado por Erlich, 1965, p. 241).

De las afirmaciones aforísticas de Pound, Proust y Tolstoi podemos derivar un retrato fidedigno de los contextualistas. El contextualista es un estudioso que (a) ignora o subestima la

⁵ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, a cargo de P. Clarac y Y. Sandre, 1971. “Los bellos libros son escritos en una especie de lengua extranjera”.

densidad semántica; (b) cree que la obra literaria es transparente y que las eventuales opacidades son un resultado de la evolución lingüística o bien de una deliberada reticencia del autor; y (c) no tiene la mínima intención de adentrarse en el laberinto de nexos que constituye una obra. Elegirá un punto de observación lejano que le permita proponer grandes analogías (entre formas literarias y sociedad) o, más agresivamente, indicar los prejuicios ideológicos, incluso en los más grandes escritores.

La conjunción de (a) (b) y (c) caracteriza al tipo de contextualismo más difundido; pero no se deben excluir adhesiones parciales. Resulta de vital importancia, en este momento, darse cuenta de *cuál es la concepción del texto literario, adoptada – conscientemente o no – por los contextualistas*. Explicaré a continuación por qué dicha concepción ha de considerarse desfasada, tanto desde el punto de vista teórico como metodológico. El lector podrá juzgar por sí mismo si las buenas intenciones ideológicas y la referencia a valores sin duda encomiables (en lo que respecta a la crítica literaria que ha querido defender a las mujeres, homosexuales, las diferencias raciales, etc.) puede justificar de alguna manera la pobreza del contextualismo y rebajar los enormes daños que este ha provocado.

Es necesario preguntarse si el contextualismo es una teoría o simplemente una ideología. Puede ser considerado desde ambos puntos de vista: se trata sin duda de una ideología, en la medida en que con este término se indica un discurso que tiende a la simplificación, a la rarefacción conceptual, y si fuera necesario, a escasas y rudas distinciones. Nos obstante, vale la pena examinarlo como teoría, con la finalidad de poner de relieve los principios, en su mayoría implícitos, que, por otra parte, el contextualista no siente la necesidad de hacer transparentes, ya que se vería obligado a reconocer el carácter dogmático y momificado de los principios, o si se prefiriere de las tesis que guían su actividad.

La más importante y la más dogmática de estas tesis afirma que el texto literario (como cualquier obra de arte) constituye una *grandeza estática*. El significado de dicho texto sería estable y gobernado esencialmente por la *intentio auctoris*. Pero esta acción de gobierno no implica un control absoluto: como un rey pertenece a su pueblo, de la misma manera un autor pertenece a su época, y no puede dejar de reflejarla en su obra, que funciona por ello como vehículo de una determinada cultura y sus componentes ideológicas. La obra refleja el preciso contexto de una época que las generaciones sucesivas pueden, sin embargo, comprender con mayor facilidad, desenmascarando las ideologías latentes. Por ejemplo, en el titanismo de *Faust* de Goethe se podrá percibir la voluntad de dominio mundial que caracteriza a la burguesía y a la futura política imperialista. Un texto literario no es totalmente explícito, como parece sugerir la tesis de la *intentio auctoris*: pero su dimensión implícita no dependería de la riqueza de las relaciones internas – como creía Tolstoi y examinaremos con mayor atención dentro de poco –, sino de lo que podríamos llamar “los reflejos involuntarios de la situación histórico-cultural” en la que se produjo. Y formarán parte de estos los prejuicios de los que difícilmente el autor conseguirá escapar (concepción patriarcal, falocentrismo, superioridad de la raza blanca, etc.)

3. Rebelarse contra el contextualismo

Como se afirmó anteriormente, el contextualismo es el enfoque metodológico que ha dominado y aún predomina en los estudios literarios en Occidente. Casi sin oposición en el siglo XIX (la época del auge de la historia) fue fuertemente cuestionado en el XX (el siglo de la lengua y del giro lingüístico; pero también el de Freud y Heidegger). La rebelión contra el contextualismo se ha desarrollado en tres direcciones, que se han entrelazado solo parcialmente, y no siempre con resultados felices. Estas constituyen un campo heterogéneo denominado teoría de la literatura: un

ámbito de investigación híbrido, que ha tenido una fase de apogeo, en los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, y que luego fue eclipsado por nuevas formas de contextualismo. Las últimas décadas representan una fase de regresión y atraso, durante la cual la anti-teoría prevaleció sobre la teoría. ¿Se revertirá esta tendencia? ¿Puede la teoría (la pertinente, quiero decir) volver a ocupar un lugar destacado en los estudios literarios? Creo que esta posibilidad debe considerarse una necesidad imperiosa porque el contextualismo mata la literatura y destruye las condiciones mismas de la experiencia estética. Por lo tanto, la rebelión es necesaria. Para las nuevas generaciones, la posibilidad de enriquecer la propia formación, asimilando la fuerza cognitiva y emocional de la literatura, depende de la capacidad de rebelarse contra el contextualismo.

¿La crítica del contextualismo se llevará a cabo exclusivamente en nombre de la teoría? No, por supuesto: si esta fuera mi convicción, no hubiera empezado mi discurso citando algunas afirmaciones brillantes de grandes escritores. Las intuiciones de Poe, Wilde, Flaubert y Proust, etc., son como los destellos que perforan la oscuridad; pero su luz corre el riesgo de ser fugaz si no está acompañada de análisis y de crítica. En primer lugar, me gustaría rendir homenaje a la investigación de aquellos académicos que han confiado en su 'combinación individual', que reunió habilidades lingüísticas y filológicas, refinamiento, sensibilidad, etc. Pienso en Auerbach, Thibaudet, Spitzer, Contini, para limitarme a los estudiosos de extraordinaria delicadeza en el análisis de estilo. Nada puede reemplazar la luminosidad y fluidez de una mirada que se mueve con libertad y facilidad en el texto, y que capta, de repente, el detalle revelador.

Fue un gran error creer que la teoría y la metodología explícitas habrían convertido la intuición en inútil y superflua. En tal sentido, se concibió que la crítica literaria intuitiva era superflua. Este es un yerro: sería como creer que los instrumentos como el microscopio, o la cámara lenta y el zoom, hacen que la observación a simple vista sea completamente innecesaria. Los dos tipos de miradas podrían alternarse y sus resultados deberían intercambiarse.

Pero la teoría se ha vuelto indispensable. Sin duda, este término indica - ¡debe indicar! - una pluralidad de perspectivas y un espacio de trabajo, un sitio siempre abierto, donde se formulan hipótesis, se construyen, prueban y perfeccionan herramientas y modelos, y así sucesivamente. Así que propongo de nuevo el concepto de Barthes: la teoría significa "visión + técnicas". Una buena teoría puede crear una caja de herramientas.

4. Logros irrenunciables: el texto como grandeza dinámica y la interpretación como "lectura conflictiva"

¿Qué sabemos de la literatura? Todavía muy poco. Nos dimos cuenta de que el proyecto de los formalistas rusos, para elaborar una ciencia de la literatura y llegar a la enunciación de leyes, era demasiado ambicioso y estaba arruinado por una mentalidad positivista. Es casi seguro que no hay leyes que rijan esos idiomas, de los cuales deberíamos admirar la flexibilidad y una libertad de construcción que parece casi ilimitada. En tal sentido, podemos volver a leer una lista de consejos que Borges y Bioy Casares dirigen irónicamente al aspirante a escritor, señalando una serie de errores graves e imperdonables que deben ser evitados por cualquiera que intente escribir una obra maestra. Estos son algunos de estos errores: no cultive proyectos que sean demasiado grandes, como un viaje del Infierno, al Purgatorio o al Paraíso, como ocurre en la *Comedia* de Dante; no proponer oposiciones demasiado esquemáticas, por ejemplo, entre un personaje alto y delgado y otro personaje pequeño y gordo, como podemos ver en *Don Quijote* de Cervantes; no perderse en la interminable lista de detalles diarios, como en el *Ulises* de Joyce; no escriba oraciones que sean demasiado largas, como Proust, etc. Evitando errores de este tipo, ciertamente se puede escribir una obra maestra.

No hay reglas, y menos normas rígidas, de modo que un escritor no pueda burlarse de ello. Sin embargo, si confiamos una vez más en la inteligencia de los escritores, tendremos que estar de acuerdo en que la libertad extrema de la invención siempre está acompañada por la necesidad de rigor y por la conciencia de que no podemos abandonarnos a la arbitrariedad. Por ejemplo, *Ulises* puede aparecer como un texto "abierto", infinitamente disponible para las expansiones, para la inserción de nuevos detalles; esta impresión es ciertamente justificada, se podrían haber agregado nuevas frases e incluso nuevas páginas a las que conocemos en la edición de 1922. Pero hay una anécdota, en la vida de Joyce, que nos ofrece un punto de vista diferente e indispensable. Una vez le dijo a Frank Budgen: "He once told Frank Budgen that he had been working all day at two sentences of Ulysses: «Perfume of embraces all him assailed. Withhungered flesh obscurely, he mutely craved to adore.» When asked if he was seeking the *mot juste*, Joyce replied that he had the words already. What he wanted was a suitable order"⁶ (Tyndall, 1950, p. 96).

Es posible insertar cualquier material en un libro y se puede diseñar un texto cuya organización sea tan libre que siempre pueda acomodar nuevas adiciones y que se cierra solo porque el autor ha decidido finalizarlo; pero cuyo fin podría ser continuamente diferido. Todo esto es cierto, mas es igualmente cierto que autores como Joyce aceptan cada posible expansión solo con la condición de someterla a una elaboración estilística. Quien no entienda esta necesidad está obligado a entender muy poco de la literatura⁷.

Quizás hayamos encontrado la manera correcta de presentar la teoría, es decir, no pretende encontrar leyes o restricciones rígidas, aunque no excluye de sus objetivos secundarios el reconocimiento de ciertas regularidades, privilegiadas por la mirada taxonómica. La teoría se basa

⁶ "Una vez le dijo a Frank Hudgen que había estado trabajando todo el día en dos oraciones de Ulises: 'El olor de los abrazos lo asaltó todo. Con la carne hambrienta en la oscuridad, él anhelaba en silencio adorar'. Cuando se le preguntó si probaría *le mot juste*, Joyce respondió que ya había encontrado las palabras. Lo que buscaba era el orden apropiado de las palabras".

⁷ Proust dijo que la verdad en literatura comienza cuando el escritor toma dos objetos diversos y los une a través de "los anillos necesarios de un buen estilo" (1954, vol. III, p. 889).

en tales regularidades y, por ello, en el pasado se han distinguido, verbigracia, los géneros (épica, lírica, etc.) y los subgéneros (novela de aventuras, novela histórica, etc.). Las regularidades no son leyes, como debería saber quien ha leído solo a Hume, por ello, se trata de no prohibir irregularidades, mezclas e híbridos. Las viejas taxonomías, que acabamos de mencionar, se agregaron a lo largo del siglo XX: piénsese en las introducidas por Genette, en sus estudios narratológicos, etc. Herramientas no inútiles, sin duda. Pero dirigir la teoría hacia la construcción de taxonomías significa privarla de su mayor potencial. La teoría quiere hacer que los textos sean más inteligibles, por eso, tiene como propósito investigar la complejidad de estos. Pretende aclarar los mecanismos y las virtualidades, y no las propiedades generales.

Por lo tanto, las preguntas de los formalistas rusos *¿cómo se hace un texto? ¿Cómo funciona?* siguen siendo completamente válidas siempre que se subordine la primera interrogante a la segunda, a diferencia de lo que sucedió en el contexto del formalismo en sí y en muchas obras de los estructuralistas. Para responder a la segunda pregunta se requiere una teoría de la interpretación cuya ausencia es la gran limitación de los estudiosos que acabamos de mencionar. Pero debemos estar de acuerdo con estos autores y sus estudios pioneros: recusar sus límites y las tesis más antiguas sería ignorar el valor de las teorías de Copérnico y Galileo en relación con los desarrollos posteriores en la física. La teoría tiene una historia, formada por hipótesis, correcciones, intuiciones y errores comprensibles.

En el momento en que se afirma la necesidad de la teoría, es indispensable centrar la atención en lo que podemos considerar las conquistas indispensables de un conocimiento híbrido, en el mejor sentido de la palabra: la teoría de la literatura es un espacio donde se reúnen reflexiones más específicas. Hay otros conocimientos y otras perspectivas. Como se dijo anteriormente, hay al menos tres flujos conceptuales principales que fluyen hacia la teoría literaria: lingüística, teorías del deseo y filosofía (no solo estética). Es a partir de esta confluencia que hoy la teoría puede

comenzar de nuevo para ofrecer nuevos conocimientos y una relación emocionalmente más rica con los textos. Desde la intersección de estos flujos, que examinaremos detalladamente más adelante, surgieron dos tesis, que deberían considerarse avances indispensables: a) el texto literario es una grandeza dinámica; b) el motor de su dinamismo es el conflicto: un texto se expande gracias a la pluralidad conflictiva de interpretaciones. Se requiere, entonces, una lectura conflictiva.

Las dos tesis están estrechamente vinculadas. Intentemos entenderlas mejor a partir de un proceso de comunicación elemental, por ejemplo, la solicitud *me gustaría un café*. Es muy poco probable que el *barman* responda diciendo *¿en qué sentido?* Esto no sucede porque las comunicaciones de este tipo están totalmente articuladas, es decir, sin densidad: se generan y se entienden de acuerdo con el mismo conjunto de reglas. En todos estos casos, la comprensión es equivalente a la decodificación. El que recibe el mensaje no realiza ningún tipo de inferencia.

Este ejemplo ilustra perfectamente el modelo de comunicación que se remonta a Jakobson y que algunos creen que es de gran importancia para la teoría literaria. Nada podría estar más equivocado. El modelo del código (como suele llamarse) fue un paso atrás desde la concepción de Saussure⁸ y en pocos años se subrayó su insuficiencia cuando surgió la pragmática después de la publicación del famoso artículo de Grice, es decir, “Lógica y conversación”. También quedó claro, para los estructuralistas más rígidos, que para entender un mensaje no es suficiente descifrarlo: es necesario hacer inferencias. Y esto también es necesario en muchas situaciones de la vida cotidiana. Esta aclaración es importante, ya que la interpretación es, sin duda, una actividad inferencial. Es correcto preguntar si hay operaciones mentales que se realizan exclusivamente cuando se lee una obra de arte. Volveremos más adelante sobre el concepto de interpretación. Ahora debemos aclarar la diferencia entre dos concepciones del texto. Si el texto literario fuera sinónimo de una grandeza estática, el modelo del código (el de Jakobson) todavía sería sustancialmente válido: el autor

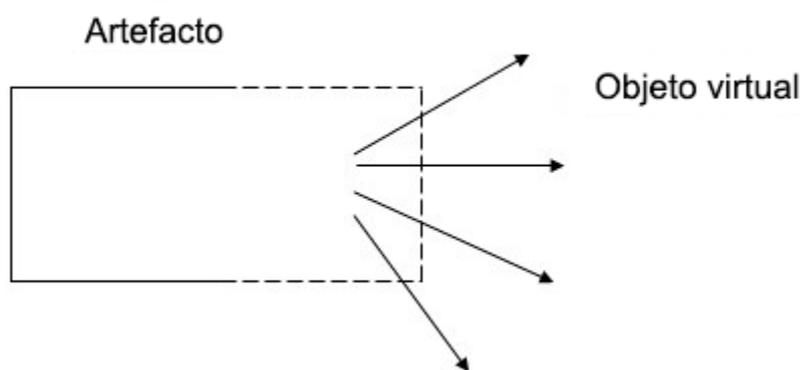
⁸ Para Saussure, la lengua era un sistema virtual y no solo un conjunto de hábitos colectivos: solamente esta segunda definición justifica el concepto de código. Y, sobre todo, la *lengua* es “el reino de la articulación”: esta es la más innovadora entre las definiciones de Saussure (Cfr. *Cours de linguistique générale*, 1916, p. 137).

comunicaría su intención a través de las mismas reglas que el lector usará para entenderlo. En el acto de comunicación, la cantidad de información permanece constante. Una vez que los posibles malentendidos han sido eliminados (operación, en principio, siempre alcanzable), el receptor recibe lo que el remitente le envió: el significado que pretendía transmitir y "las reflexiones involuntarias de la situación histórico-cultural" (como las hemos llamado), es decir, los prejuicios de los que no pudo (o quiso) escapar. Obviamente, si el significado de un texto fuera una grandeza estática, tales prejuicios pueden tener un peso considerable y condicionar el enfoque general del trabajo. Así, hemos llegado a un descubrimiento inesperado para muchos. Entre los seguidores más convencidos de esa concepción obsoleta que atribuye una estabilidad semántica al texto literario, hay, además de los filólogos más tradicionales, los representantes de los estudios culturales. Si bien, en el contexto de la teoría literaria avanzada, el modelo de Jakobson ha perdido toda credibilidad, los contextualistas continúan usándolo y no pueden renunciar a él: si el texto fuera un objeto dinámico, que se expande gracias a las interpretaciones, ¿qué importancia podrían tener los prejuicios de un autor? Su peso se volvería irrelevante. En cambio, una vez que una obra se encuentra ubicada en su contexto, dará voz a la ideología, a un odio punitivo que se complace en denigrar lo que es grandioso. Por lo tanto, la mezquindad de las acusaciones dirigidas a *La tempestad* o a *El corazón de las tinieblas* se deriva no solo del resentimiento, sino también de un supuesto teórico que es de la adherencia a la antigua concepción del texto como grandeza estática.

Por otro lado, aquellos que conocen el progreso de la teoría literaria (y de la estética) no tendrán dudas: toda obra de arte (digna de ese nombre) es una grandeza dinámica. Recordemos que esta definición fue introducida en la década de 1930 por Mukařovský, después de haber afirmado que "la obra de arte no es de ninguna manera una grandeza constante" (1973, p. 96), nos invita a distinguir entre la obra como un artefacto, tal como lo ha hecho. Compuso el autor (y en cualquier

caso en la versión filológicamente plausible), y el componente virtual, que es el objeto estético como interpretable.

Esta es la paradoja de la obra de arte: por un lado, se presenta, y es, una formación lingüística no modificable; por otro lado, se transforma en el momento de la interpretación. No es simplemente una temporalidad empírica, en la que hay recepciones (también en conflicto) por parte del público de diferentes períodos históricos, sino de una temporalidad que consiste en buenas interpretaciones, gracias a las cuales solo una obra ingresa al "gran momento", tal como lo llamó y definió Bajtín (1988). Intento ilustrar esta concepción con un esquema, que podría ayudar a dejar delado definitivamente el modelo del código y la estabilidad semántica (y nos permitirá subrayar más adelante el pseudo-dinamismo de Derrida):



La línea continua indica el artefacto, es decir, la estabilidad del texto, tal como fue creado "tal y cual" por el autor. La línea punteada indica la virtualidad, la elasticidad del texto y su disposición a expandirse gracias a las buenas interpretaciones. Sin embargo, cada esquematización tiene sus límites y puede generar malentendidos: en este caso, parece proponer una visión irónica, mientras que la dimensión interpretativa es conflictiva. Preferí no complejizar en exceso y pasar a un esquema; pero el lector no debería olvidar que la interpretación es, en primer lugar, una

articulación, vale decir, una segmentación del texto que no está condicionada por el artefacto: las oraciones, los párrafos, capítulos, etc. Piénsese en cómo Barthes (1970) analiza *Sarrasine*, dividiéndolo en lexías, es decir, en unidades cuyo tamaño es variable (de una sola palabra a un grupo de oraciones, pero también solo una parte de una oración). Propongo esta tesis: no hay interpretación sin articulación, es decir, una interpretación, en un sentido estricto, surge a través de la actividad articuladora. De lo contrario, la interpretación se remonta a su significado más trivial, por lo que consiste simplemente en una inyección de significado. Las inyecciones de significado no disgustan en absoluto a los contextualistas: incapaces de realizar ningún análisis, hacen uso de formulaciones genéricas.

Intentemos, entonces, profundizar en el concepto de interpretación, cuya complejidad es a menudo trivializada. A la tesis *no hay interpretación sin articulación*, debemos agregar inmediatamente otra: *no hay interpretación sin conflicto*. De hecho, esta vive en un espacio conflictivo y dicho espacio no debe equipararse con una multiplicidad. Este es un punto absolutamente decisivo: la idea de una multiplicidad siempre abierta se condice con el relativismo y este último es el espacio de la *doxa*: todos tienen la misma razón. Todos tienen derecho a su propia lectura. Esta es la posición adoptada por las teorías y la estética de la recepción, la cual desde los años setenta del siglo pasado ha cuestionado, y no sin razones válidas, la visión sustancialmente estática del texto, en la que muchos estructuralistas estaban varados porque mantenían la postura del estructuralismo canónico. Estos investigadores se habían olvidado la segunda pregunta de los formalistas rusos (*¿cómo funciona un texto?*) para limitarse a la primera (*¿Cómo se hace?*); pero un texto no puede funcionar sin un lector, al igual que un automóvil no puede hacer un viaje si nadie enciende el motor.

Referencias bibliográficas

BACHTIN, M (1988). *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi.

BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

ERLICH, V. (1965 [1955]). *Russian Formalism*. Paris y New York: Mouton and The Hague.

DE SAUSSURE, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Lausanne-Paris: Payot.

MUKAŘOVSKÝ, J. (1973). *Il significato dell'estetica*. Torino: Einaudi.

POUND, E. (1951 [1934]). *ABC of Reading*. London-Boston: Faber and Faber.

PROUST, M. (1971). *Contre Saint-Beuve*. Édition de Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard.

_____ (1954). *Le Temps retrouvé*. En Proust, M. *A la Recherche du Temps perdu*, vol. III. Édition de Pierre Clarac et A. Ferré. Paris: Gallimard.

SILES, J. (2001). *Más allá de los signos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

TINDALL, W. Y. (1950). James Joyce. *His Way of Interpreting the Modern World*. New York: Charles Scribner's Sons.