



Revista  
**NOMADE**

# TEORÍA DE LA LITERATURA

ESTRUCTURALISMO, POSTESTRUCTURALISMO  
Y TEORÍAS DE LA POSMODERNIDAD



**TEORÍA DE LA LITERATURA**  
**ESTRUCTURALISMO, POSTESTRUCTURALISMO**  
**Y TEORÍAS DE LA POSTMODERNIDAD**

**CRISTOPHE DEN TANDT**

**VERSIÓN:**

Mg. Gonzalo Jiménez Mahecha

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO**  
**SAN JUAN DE PASTO**  
**2022**

## CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
1.1 Objeto del curso.....	6
1.2 Una nueva doxa que ha suscitado mucha polémica.....	6
<b>2. EL ESTRUCTURALISMO CLÁSICO</b> .....	9
2.1 Una metodología de las Ciencias Humanas.....	9
2.2 Panorama histórico del estructuralismo.....	9
2.3 Fundamentos teóricos del estructuralismo.....	11
2.3.1 El sistema / la estructura.....	11
2.3.2 “Lengua” y “habla”.....	12
2.3.3 Las estructuras funcionan según una lógica relacional y diferencial.....	13
2.3.4 El lenguaje debe analizarse en función de oposiciones binarias (la «hipótesis fonológica»).....	14
2.3.5 Las estructuras del lenguaje determinan la percepción de la realidad extrasemiótica: la hipótesis de Sapir-Whorf.....	16
2.3.6 La distinción entre ejes sintagmático y paradigmático del lenguaje.....	17
2.4 La teoría del signo.....	18
2.4.1 Hacia una teoría del signo.....	18
2.4.2 El signo como nomenclatura o etiquetado: una concepción “ingenua” del lenguaje.....	18
2.4.3 La semiótica de Charles Sanders Peirce.....	21
2.4.4 La teoría de Saussure sobre el signo.....	25
2.5 La teoría literaria del estructuralismo clásico.....	34
2.5.1 El legado del formalismo: la literariedad.....	34
2.5.2 Teorías estructuralistas sobre la literariedad.....	36
2.5.3 Estructura del relato: la narratología estructuralista.....	42
<b>3. EL POSTESTRUCTURALISMO</b> .....	83
3.1 Introducción.....	83
3.1.1 Conceptos básicos.....	83
3.1.2 Cronología del postestructuralismo.....	84
3.1.3 Posicionamiento del postestructuralismo.....	86

3.1.4 Notoriedad del postestructuralismo/postmodernismo.....	89
3.2 Más allá de la teoría del signo de Saussure: las teorías sobre la escritura y la diferencia.....	95
3.2.1 Jacques Derrida: las teorías sobre la escritura y la diferencia.....	95
3.2.2 Teorías de la diferencia y la performatividad.....	114
3.2.3 Teorías postestructuralistas sobre el origen del lenguaje.....	121
3.2.4 Lectura de un ensayo de teoría literaria postestructuralista: <i>S/Z</i> .....	132
<b>4. EL POSTMODERNISMO .....</b>	<b>166</b>
4.1 El postmodernismo: definiciones.....	166
4.2 El postmodernismo y las nuevas vanguardias.....	168
4.2.1 Corpus del arte postmoderno.....	168
4.2.2 Modernismo vs. postmodernismo: hacia una estética de la «indetermanencia».....	170
4.3 El postmodernismo como cultura de la sociedad de la información.....	174
4.3.1 El sistema total del capitalismo tardío.....	174
4.3.2 Theodor Adorno: la cultura del capitalismo como falsa conciliación...	175
4.3.3 Jean Baudrillard: el postmodernismo como cultura del simulacro.....	176
4.3.4 Fredric Jameson: la lógica cultural del capitalismo tardío.....	177
4.3.5 ¿Es preciso desesperar del postmodernismo?.....	179
<b>5. POLÍTICA DEL POSTESTRUCTURALISMO Y EL POSTMODERNISMO.....</b>	<b>181</b>
5.1 Discurso, poder, diversidad y subversión.....	181
5.2 Política del discurso.....	182
5.2.1 Una relación ambivalente con el marxismo.....	182
5.2.2 Neo-marxismo y marxismo culturalista.....	183
5.2.3 El poder como performatividad discursiva.....	210
5.3 Subversión.....	219
5.3.1 Subversión y pluralismo.....	219
5.3.2 La subversión utópica: Gilles Deleuze y Félix Guattari.....	220
5.3.3 La subversión dialógica.....	222
5.4 Diversidad.....	237
5.4.1 Contra el esencialismo: el constructivismo social.....	237

5.4.2 La problemática del género.....	239
5.4.3 Postcolonialismo y etnicidad.....	248
5.4.4 Práctica del multiculturalismo postmoderno: la descanonización.....	255
5.5 Límites políticos y epistemológicos del postestructuralismo y el postmodernismo.....	258
5.6 Más allá del postestructuralismo y el postmodernismo.....	262
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>266</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 Objeto del curso

El curso se propone proveer una introducción a las corrientes de la teoría de la cultura y de la literatura que se asocian con el **estructuralismo**, el **postestructuralismo** y las **teorías de la postmodernidad**. Este campo de estudio se extiende desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Los movimientos que cubre este título son el **estructuralismo clásico**, el **postestructuralismo**, la *deconstrucción*, la *teoría postmoderna*, el *neomarxismo angloamericano*, el **neohistoricismo**, los **gender studies** (crítica feminista y teoría del género) y el **multiculturalismo**. Por tanto, se trata del conjunto de las teorías de la cultura y la literatura que tomaron como punto de partida las teorías del lenguaje que se han desarrollado a mediados del siglo XX —en particular la **teoría del signo** estructuralista, así como los diversos modelos que describen el discurso como una **práctica performativa**.<sup>1</sup>

### 1.2 Una nueva doxa que ha suscitado mucha polémica

El estructuralismo, el postestructuralismo y el postmodernismo han alcanzado una recepción muy paradójica en el campo de los estudios literarios y culturales. Por una parte, estas corrientes han adquirido a lo largo de las décadas un **estatuto cercano a la hegemonía**: una gran parte de la crítica académica contemporánea se refiere a ellas implícita o explícitamente. Sus conceptos básicos son parte de la terminología comúnmente aceptada de la crítica literaria académica y los estudios de la cultura. Además, el desarrollo de la teoría de la literatura como campo de investigación académica ha tenido lugar en estrecha relación con la expansión del estructuralismo. Acercarse a la teoría de la literatura en los años sesenta era casi inevitablemente referirse a las grandes figuras del estructuralismo como **Ferdinand de Saussure**, **Roman Jakobson**, **Claude Lévi-Strauss** y **Roland Barthes**. Estos mismos teóricos estructuralistas ampliaron el trabajo muy innovador de los formalistas rusos (**Viktor Shklovski**, **Boris Eichenbaum**, **Roman Jakobson**), considerados los fundadores de la teoría literaria moderna.

Sin embargo, el estructuralismo y el postestructuralismo también se han enfrentado a mucha controversia. Luego veremos que las críticas más agudas se dirigieron contra el postestructuralismo y el postmodernismo en las décadas de 1970 y 1980. Pero incluso el estructuralismo en su versión clásica fue objeto de cierta sospecha. Inicialmente, la oposición de la crítica literaria al estructuralismo fue la expresión de un **rechazo a todo enfoque teórico de la literatura, fuera cual fuese**. No es una casualidad que ciertos teóricos de la literatura —**Tzvetan Todorov** (*Poética*); **Terry Eagleton** (*Teoría literaria: Introducción*); **Pierre Bourdieu** (*Las reglas del arte*)— se sintieran obligados a comenzar algunos de sus ensayos con un alegato a favor de un enfoque teórico de la

---

<sup>1</sup> Los nombres que aparecen en negrita se enumeran en la bibliografía al final del volumen, junto con los títulos de los libros relacionados con el tema del curso. Las referencias bibliográficas para las citas directas se proporcionan en las notas a pie de página.

literatura: sentían la necesidad de mostrar que la literatura requería ese enfoque teórico.<sup>2</sup>

Uno de los principales argumentos de los defensores de la teoría literaria es la constatación respecto a que no existe un enfoque de la literatura espontáneo, ingenuo o desprovisto de algún principio regulador. Por tanto, el rechazo de la teoría estructuralista es solo la expresión de la desconfianza de ciertos críticos hacia una teoría del texto que difería de sus propios presupuestos, igualmente teóricos o axiomáticos. Los enfoques de la literatura que dominaron la investigación académica y los medios de comunicación antes del surgimiento del estructuralismo pueden caracterizarse como **positivistas o humanistas**. Desde principios del siglo XX, al mundo académico francés lo ha dominado una corriente de historiadores literarios con una orientación estrictamente positivista, una metodología que desarrolló en particular **Gustave Lanson**. Los seguidores de Lanson se interesaron por el contexto social de la literatura, la biografía de los escritores y la reconstrucción de los textos (el análisis filológico o crítica textual). Sus investigaciones se limitaban a áreas de conocimiento que pueden respaldarse mediante una evidencia positiva: en general, datos de tipo histórico. Por tanto, sus presupuestos metodológicos limitaron considerablemente cualquier intento de determinar rigurosamente, sobre la base de nuevas teorías lingüísticas, el principio de construcción y los mecanismos de significado de los textos literarios. Desde el punto de vista de la historia literaria de Lanson, la metodología del estructuralismo estaba fuera del ámbito de la verificación positivista. Entonces no era una verdadera ciencia.

Por el contrario, los supuestos humanistas del **existencialismo** y el **marxismo** dominaban los círculos no académicos de mediados del siglo XX —los medios de comunicación, los intelectuales comprometidos—. El primero, encarnado por la muy influyente figura de **Jean-Paul Sartre**, exigía que la literatura y los comentarios que se le dedicaran reflejaran la lucha del sujeto humano alienado que pone su libertad al servicio del compromiso existencial o social.<sup>3</sup> Al verse desde el existencialismo, el estructuralismo somete a la literatura y a la cultura a análisis de tecnicismos repulsivos, que así ignoran los intereses humanos de estos modos de expresión. Por otra parte, el marxismo favorece un enfoque que ve a la cultura como la expresión de la **lucha de clases**. Según los críticos marxistas ortodoxos, el estructuralismo se limita a **un enfoque idealista** de la cultura: su atención a los mecanismos de significación lo lleva a ignorar el anclaje social y el impacto político de la cultura.

A lo largo de las décadas, las controversias sobre el estructuralismo clásico se desvanecieron.<sup>4</sup> Las temáticas del existencialismo perdieron su control sobre la vida intelectual y mediática a partir de la década de 1980: las reemplazaron en el debate público las temáticas de la diversidad y el multiculturalismo. Por su parte, los teóricos marxistas buscaron integrar los aportes del estructuralismo en su enfoque, para crear así **una corriente neo-marxista culturalista** dentro del postestructuralismo y el

---

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique* (París: Seuil, 1973), pp. 23-25; Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), pp. 1-14; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (París: Seuil, 1992), pp. 9-16.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*

<sup>4</sup> En cambio, veremos que la oposición al postestructuralismo sigue siendo fuerte.

modernismo. Por último, la historia literaria positivista fue la corriente cuyos argumentos socavó más el estructuralismo. Este último, al desafiar los argumentos de los positivistas, en verdad se consagró como la nueva ciencia del texto para relegar a la historia literaria a un segundo plano. Irónicamente, el propio tecnicismo del estructuralismo aseguró su dominio progresivo sobre la academia: de hecho, el estructuralismo ofrecía una herramienta muy rigurosa para el análisis de la cultura, compatible con las demandas de la investigación científica.

## 2. EL ESTRUCTURALISMO CLÁSICO

### 2.1 Una metodología de las Ciencias Humanas

El estructuralismo abarca un conjunto de teorías cuyo objeto es mucho más amplio que la teoría de la literatura en sí. De hecho, **la metodología estructuralista concierne a todas las Ciencias Humanas** (lingüística, antropología, psicología, teorías de la cultura y la literatura). El estructuralismo puede definirse como el **conjunto de teorías que consideran a la cultura de las sociedades humanas como un fenómeno de lenguaje**. Según él, la cultura funciona como un sistema lingüístico, es decir, se estructura como una lengua. Según los estructuralistas, pertenecemos a la tribu de lo que el teórico literario **Gérard Genette** denomina «**homo significans**».<sup>5</sup> Por tanto, se puede decir que **el estructuralismo intenta describir los fenómenos culturales mediante conceptos de la lingüística**.

Desde principios del siglo XX, la lingüística (en particular la lingüística sincrónica) se ha consolidado como la disciplina de las Ciencias Humanas más rigurosa en sus métodos y más fiable en cuanto a sus resultados. Uno de los pioneros de este desarrollo fue el lingüista suizo **Ferdinand de Saussure**, figura fundadora del estructuralismo. Los logros de la lingüística llevaron a Saussure y a otros teóricos de varios campos a generalizar los procedimientos del análisis lingüístico a campos más amplios que el lenguaje natural. A finales del siglo XIX, unas décadas antes del desarrollo de la lingüística de Saussure, el filósofo estadounidense **Charles Sanders Peirce** ya había desarrollado la **semiótica**, la disciplina dedicada al estudio general de los sistemas de signos. La semiótica de Peirce tiene en cuenta todos los signos, ya fuesen del lenguaje natural o de otras formas de lenguaje (lenguaje cinematográfico, símbolos de códigos de tráfico, lenguajes de los animales). El mismo concepto de semiótica presupone que el perímetro del lenguaje abarca a toda la cultura y a todo el dominio social. En la terminología del estructuralismo de Saussure, la semiótica se va a denominar **semiología**.

### 2.2 Panorama histórico del estructuralismo

El estructuralismo surgió en la vida cultural de los países de habla francesa **a mediados de la década de 1960**, cuando los medios de comunicación comenzaron a interesarse por teóricos como **Claude Lévi Strauss** y **Roland Barthes**. Luego, este movimiento aparentemente nuevo reemplazó a la filosofía existencialista que, liderado por **Jean-Paul Sartre**, había dominado el mundo intelectual francés y continental desde la Segunda Guerra Mundial. El estructuralismo se extendió entre los teóricos angloamericanos unos diez años después, a mediados de la década de 1970 (en un momento en el que ya competía con el postestructuralismo de **Michel Foucault** y **Jacques Derrida**). Sin embargo, desde el punto de vista de los investigadores académicos, la década de 1960 no señaló el comienzo del estructuralismo. Este ya había

---

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures I* (París: Seuil, 1966), p. 188.

experimentado una evolución bastante larga, que se remonta a principios del siglo XX. Entre las grandes etapas y los grandes nombres del movimiento, se pueden citar a estos autores y obras:

**1916 Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale***

Profesor de la Universidad de Ginebra, Saussure<sup>6</sup> desarrolló los conceptos básicos de la teoría estructural en lingüística. Su *Cours de linguistique générale*, publicado póstumamente, es uno de los textos centrales de las Ciencias Humanas del siglo XX.

**1928 Vladimir Propp: *Morfología del cuento***

Propp, un formalista ruso, elabora un análisis sistemático del cuento folclórico ruso. Este es el primer tratado sobre análisis estructural del relato. Su impacto posterior será considerable.

**1920-1950 Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale***

Jakobson, un lingüista de origen ruso, fue originalmente uno de los cofundadores del **Círculo Lingüístico de Moscú**, una de las ramas del formalismo ruso. Luego, creó la **Escuela de Praga** y, después, emigró a los Estados Unidos. En su abundante obra, generalizó el uso del enfoque estructural a muchos campos de la lingüística (fonética, morfología), así como a la teoría de la literatura. Sus obras decisivamente influyentes se tradujeron al francés desde principios de la década de 1960.

**1943 Louis Hjelmslev: *Prolégomènes à une théorie du langage***

Hjelmslev, un lingüista danés, desarrolla las teorías de Saussure, que dirige hacia una perspectiva estrictamente formalista: según Hjelmslev, en lo básico, la lingüística debe considerar los conceptos de forma, estructura y sistema. Su obra se tradujo al francés en la década de 1960. Hjelmslev ejerció una influencia directa sobre **A. J. Greimas** (semántica estructural) y sobre **Roland Barthes** (definición de la connotación).

**1947 Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural***

En este trabajo, el antropólogo francés aplica por primera vez los métodos de la lingüística estructural al estudio de los sistemas de parentesco en las sociedades arcaicas. Este estudio, así como los muchos otros tratados de Lévi-Strauss, también analiza los mecanismos de los relatos mitológicos de esos pueblos. Por tanto, representa un paso importante en el análisis estructural del relato.

**1953 Roland Barthes: *El grado cero de escritura***

**1964 *Elementos de semiología***

**1967 “Introducción al análisis estructural del relato”**

Roland Barthes aplica los conceptos de **Saussure**, **Jakobson** y **Lévi-Strauss** al estudio de la literatura. Por lo mismo, deviene el portavoz de la «*nouvelle critique*» y la bestia negra de los críticos universitarios franceses tradicionalistas,

---

<sup>6</sup> Aunque sería correcto mencionar la partícula “de” en todas las apariciones del nombre de este célebre lingüista, en la mayoría de los casos hemos seguido el uso mayoritario de su nombre, que aparece en la forma abreviada «Saussure». Esto torna cómoda la lectura.

que se oponen al abandono de la antigua metodología histórica positivista de la crítica universitaria francesa.

**1966 Emile Benveniste: *Problemas de lingüística general***

Las teorías lingüísticas de Benveniste han sido una importante fuente de inspiración para los teóricos estructuralistas de la literatura. Sus teorías sobre la enunciación (expresión lingüística de la voz del hablante, presencia del narratario) y la deixis (relación del texto con su contexto; referencia) han influido profundamente en los teóricos del relato (**Barthes, Todorov, Genette**).

**1966 Algirdas Julien Greimas: *Semántica estructural***

Greimas plantea una teoría estructural sobre la significación, así como una reinterpretación básica de las teorías sobre la estructura del relato que han desarrollado **Vladimir Propp** y **Claude Lévi Strauss**.

**1968 Christian Metz: *Ensayos sobre la significación en el cine***

Metz aplica los métodos de la semiología estructural al lenguaje cinematográfico. Para lograrlo, mezcla el estructuralismo y el psicoanálisis (**Freud, Lacan**).

**1968 Tzvetan Todorov: *Poétique***

**1969 *Gramática del Decamerón***

**1970 *Introducción a la literatura fantástica***

Todorov intenta formular una teoría estructural que abarcara el conjunto del campo literario. Ha publicado numerosos ensayos sobre la estructura del relato. Su tratado dedicado a lo fantástico relanzó con brillantez el estudio de los géneros literarios. Más allá de sus propias teorías, Todorov también tuvo una importancia decisiva como traductor de los formalistas rusos. Tal como **Julia Kristeva**, fue uno de los primeros en presentar las obras de **Mijaíl Bajtín**, el teórico ruso cuyo impacto solo se sentiría a plenitud hasta las décadas de 1980 y 1990, en Francia.

**1972 Gérard Genette: *Figuras III***

Esta selección contiene el extenso artículo titulado «Discurso del relato», en el que Genette desarrolla un análisis muy importante sobre los mecanismos del discurso narrativo: este es un texto básico de la “narratología”. Genette privilegia el estudio de la estructura fina del relato (en contraposición a las grandes unidades del relato que han estudiado **Lévi-Strauss** y **Greimas**).

## **2.3 Fundamentos teóricos del estructuralismo**

### **2.3.1 El sistema / la estructura**

Según Ferdinand de Saussure y sus discípulos, la cultura de las sociedades humanas se organiza según una lógica lingüística, relativa al lenguaje. Aquí la expresión “lógica lingüística” se refiere a la presencia de **sistemas de signos** en el funcionamiento de los fenómenos culturales. **A estos sistemas de signos también se los denomina estructuras**. En la mayoría de los casos, las estructuras, así como sus unidades, los signos, no son detectables, ya que están en la superficie de los fenómenos culturales: los usuarios de cada lengua (los hablantes) los utilizan sin darse cuenta, por tanto, en forma **subliminal**. De hecho, **Roman Jakobson** indica que no es necesario conocer

todos los aspectos de la gramática de una lengua (por ejemplo, nuestra lengua materna) para practicarla correctamente.<sup>7</sup>

Por otra parte, esto implica que la descripción de estructuras requiere unos procedimientos analíticos específicos que no forman parte de la competencia intuitiva de los lectores (comparaciones sistemáticas, jerarquización de entidades del discurso en sistemas de clasificación, creación de una terminología descriptiva, por tanto, elaboración de un *metalenguaje*...). En la práctica, estos procedimientos analíticos equivalen a reconstruir todo el sistema, toda la estructura que genera la significación de un texto o de una práctica social: ***el elemento más pequeño de una estructura (uno solo de sus signos) solo puede analizarse con la reconstrucción del conjunto del sistema en el que funciona.*** En otras palabras, el objeto del estructuralismo es ***la gramática subyacente de los fenómenos culturales.*** Esta “gramática” no puede analizarse a partir de sus elementos aislados: es preciso reconstituir el conjunto de sus reglas.

### 2.3.2 “Lengua” y “habla”

En la terminología que elaboró Saussure, el aspecto del lenguaje que los lingüistas pueden analizar como sistema —o sea, el sistema de reglas implícitas que rigen los procesos del lenguaje—, se denomina ***la lengua.*** Esta se opone al ***habla*** —el uso concreto del lenguaje en un contexto específico.<sup>8</sup> Saussure introdujo la distinción lengua/habla en su *Cours de linguistique générale*. Por tanto, ***la dicotomía lengua/habla expresa el principio básico según el cual es preciso interesarse por las estructuras implícitas del lenguaje y no por sus manifestaciones superficiales.***

Por tanto, en literatura, el estructuralismo va a interesarse en todos los fenómenos de orden general —las estructuras generales del relato, los géneros literarios, los principios generales del discurso novelístico o poético—, y no en las especificidades locales del estilo de cada escritor.

El gesto mediante el cual Saussure distingue el lenguaje del habla resulta crucial: se trata de una elección que podría calificarse como ***idealista.*** De hecho, ***Saussure establece la diferencia entre un dominio “inteligible” —la lengua— y un dominio que lo es menos —el habla,*** el uso concreto del lenguaje. Saussure justifica esta elección en favor de un criterio de ***sistematicidad.*** Según él, solo la lengua (a diferencia del habla) funciona como un sistema regular. Resulta característico ver que el gesto por el cual Saussure distingue la lengua (la mayor sistematicidad) de un dominio menos sistematizable (el habla, pero también quizás los dominios extralingüísticos) se repite ***en todos los niveles de su teoría:*** por ejemplo, se halla en la base de la definición del fonema o del significante. ***Los pensadores postestructuralistas van a criticar esta predilección idealista por la sistematicidad en Saussure. El estructuralismo clásico***

---

<sup>7</sup> Roman Jakobson, «Structures linguistiques subliminales en poésie», en *Huit questions de poétique* (París: Seuil, 1973), pp. 109-126.

<sup>8</sup> Por tanto, Saussure utiliza los términos “lengua” y “habla” como términos técnicos. Es preciso ser muy conscientes respecto a que la significación en el lenguaje común es muy diferente de la definición de Saussure.

*se distingue del postestructuralismo* por la creencia en la existencia de un sistema estable de la lengua.

### 2.3.3 Las estructuras funcionan según una lógica relacional y diferencial

Si cada elemento de una estructura solo alcanza su sentido en relación con el conjunto de la estructura —de hecho, en relación con la “lengua”— se debe a que los lenguajes humanos son ***unas redes de relaciones diferenciales*** —relaciones que se basan en diferencias y no en similitudes entre términos. Primero, esto quiere decir que una estructura de lenguaje no es la suma de las características específicas (intrínsecas) de los signos que la componen: no se crea una estructura cuando se añade una serie de signos, como se haría con las perlas de un collar. Del mismo modo, si se comparan las estructuras de la lengua con un edificio, no se lo podrá simplemente construir si se agregan ladrillos. Por el contrario, lo que cuenta es ***la suma de las interacciones mutuas entre todos los términos del sistema***. Por ende, los signos dentro de una estructura resultan comparables a un grupo de imanes que crean un campo magnético o, según el ejemplo de Saussure, las piezas de una partida de ajedrez en cada etapa del juego (*Cours de linguistique générale*, p. 56). ***Esta red de relaciones le confiere a cada elemento su valor (su función) en el sistema, y no a la inversa.***

Por tanto, aquí se puede referir a ***una lógica tanto relacional como diferencial***: en este sistema, ***el valor de cada elemento no se define por lo que es*** (sus características intrínsecas), ***sino por lo que no es***; la razón de ser de cada elemento radica en que puede ***diferenciarse*** con respecto a otros términos, a otros signos con los que se relaciona.

– Por ejemplo, en fonología, el valor (función) del fonema /ʃ/ (como en “chat”) no se debe a la textura sonora específica de este sonido: se debe a que el fonema permite crear una distinción, por ejemplo, entre las palabras “chat” /ʃa/, por una parte, y, por la otra, “rat”/ra/”gars”, “la”, “sa”, etc. ***Solo existe un signo debido a esta capacidad para operar estas distinciones.***

– En lexicología, el valor (el sentido) del signo <arbre> no proviene de ninguna característica que fuese exclusiva de este signo y su referente (el objeto que el signo designa). El significado no se ancla en el signo ni en el objeto. Este sentido se construye a través de todas las relaciones —las interacciones— que el signo mantiene con otros signos de la lengua —signos cuyo sentido puede ser muy cercano, pero también muy alejado.

### Red diferencial a partir del significante 'árbol'

Hoja	papel	Tigre de papel	Mao Tse-tung
Vivo	Primavera	Ramas	
Naturaleza	Rama	Conectado	Moda
<b>Árbol</b>			
Raíz	Tronco	Flores	Frutos
Bosque	Roble	Abedul	
"Auprès de mon arbre" Brassens		George Brassens	
Árbol genealógico	Árbol de levas	Automóvil	

#### 2.3.4 El lenguaje debe analizarse en función de oposiciones binarias (la «hipótesis fonológica»)

El hecho de que las estructuras fuesen redes de relaciones diferenciales implica que *el análisis estructural reduce los fenómenos del lenguaje a unos conjuntos de oposiciones binarias*. El privilegio que les conceden los estructuralistas a los modelos explicativos binarios a veces se denomina con la expresión genérica de *hipótesis fonológica*. Esto se debe a que este modo de análisis ha encontrado su aplicación más rigurosa (pero también la más inesperada y, en un principio, la más difícil de establecer) en el análisis de la cadena hablada del lenguaje: la cadena sonora, cuyo funcionamiento en apariencia era tan fluido y, por tanto, difícil de determinar, ha podido reducirse a una serie de rasgos distintivos que derivan su valor de las oposiciones binarias que mantienen entre ellos.

En los diferentes modos de expresiones culturales (literatura, cine, teatro, relatos mitológicos), resaltar el carácter diferencial de una estructura y, por tanto, su sistema de oposiciones binarias, no se puede efectuar en términos tan simples como en la fonología: de hecho, un texto se basa en signos y mecanismos más complejos que unos pares de fonemas.

---

## El sistema de estrellas de Hollywood como sistema de signos

Para ilustrar la hipótesis fonológica, podemos tratar de analizar el *star system* de Hollywood desde la década de 1940 hasta la década de 1950. Aquí la base es el libro de **Molly Haskell** *From Reverence to Rape*. Haskell indica que las películas de los años cincuenta privilegian a las actrices (Marilyn Monroe; Doris Day) que proyectan una imagen de la mujer más tradicional que la imagen de las estrellas de los años treinta y cuarenta (Katherine Hepburn; Lauren Bacall; Joan Crawford). Es posible expresar esta interpretación en forma de una tabla de oposiciones binarias. Aquí el signo 'Y' indica que la personalidad de la actriz tiene un '*rasgo distintivo*'; el signo 'N', que no lo tiene. El hecho de tener o no tener este rasgo distintivo crea relaciones diferenciales entre estas actrices:

	Década de 1940 Katherine Hepburn <i>Adam's Rib</i>	Joan Crawford <i>Mildred Pierce</i>	Lauren Bacall <i>The Big Sleep</i>	Década de 1950 Marilyn Monroe <i>The Seven-Year Itch</i>	Doris Day <i>Pillow Talk</i>
Objeto de un deseo razonable (esposa)	Y	N	N	N	Y
Objeto de un deseo transgresor (amante, homewrecker)	N	Y	Y	Y	N
Rol castrante	Y	Y	N	N	N
Capaz de proyectar una imagen de autonomía	Y	Y	Y	N	N
Papel explícitamente politizado; llamado a la emancipación	Y	N	N	N	N

El tipo de análisis en el que se basa el cuadro presupone que el valor –la significación– que estas actrices alcanzaron con su público no se ha anclado en rasgos que pertenecerían en sí a las propias actrices: esta significación la construye todo un sistema cultural que puede manipularlo la industria del cine (la imagen de los actores la moldean los estudios). Este sistema cultural establece unas relaciones binarias entre cada uno de los actores/actrices –relaciones que corresponden a la presencia o ausencia de un rasgo específico. Por ejemplo, el cuadro indica que los dos períodos (1940 y 1950) se distinguen con mayor claridad por la presencia/la ausencia de autonomía en el perfil mediático de las actrices (sección 4, desde arriba). Por otra parte, también vemos que, en cada época, el cine de Hollywood necesita simultáneamente actrices que proyectaran una imagen tranquilizadora (esposas) y otras que expresaran la transgresión (amantes) (Katherine Hepburn vs. Lauren Bacall; Marilyn Monroe vs. Doris Day; en la década de 1990, Meg Ryan vs. Sharon Stone).

---

### 2.3.5 Las estructuras del lenguaje determinan la percepción de la realidad extrasemiótica: la hipótesis de Sapir-Whorf

Según el estructuralismo, resulta falso creer que el lenguaje solo transcribe o refleja una realidad preexistente (véase el *Curso de Lingüística General [CLG]*). Por el contrario, ***percibimos el mundo según la lógica de los sistemas de signos*** —una lógica que varía según este sistema (la lengua). En términos técnicos, esto equivale a decir que ***nos es***

**imposible pensar, conceptualizar directamente el referente.** Nuestra percepción de este se construye mediante la estructura de los significantes y los significados. Como ya hemos visto, esta estructura es un sistema de relaciones diferenciales, o sea, una red de signos que favorece **un cierto corte lingüístico** de lo real. Este corte variará según la lengua (la estructura) en la que nos expresamos [véase Fig. III: corte del espectro de los colores].

Por ejemplo, el término inglés “gentleman” reúne un cúmulo de significados (carácter masculino + buenos modales + orígenes aristocráticos + elegancia + gusto por la ironía) que no se encuentran en ninguna palabra francesa (el “hombre honesto” de la tradición francesa más bien enfatiza sobre la erudición y la cultura). Por tanto, no existe un “gentleman” en Francia, excepto, por supuesto, a través del efecto de la transferencia intercultural.

La importancia de este corte estructural la destacó el propio Saussure en su teoría de los signos, así como en los estudios antropológicos de los investigadores norteamericanos **Edward Sapir** y **Benjamín Lee Whorf** (por tanto, se refiere a la **Hipótesis de Sapir-Whorf**). Estos dos antropólogos han mostrado que las lenguas de los indios de América del sur tenían categorías gramaticales tan alejadas de las lenguas indoeuropeas que presuponían una visión del mundo muy diferente. También, se puede citar el ejemplo de lenguas de las poblaciones inuit (esquimales) que tienen muchos más términos para describir la nieve y el hielo que los pueblos de las regiones más templadas. Por tanto, no perciben la nieve de la misma forma que los pueblos del sur. La Figura III se refiere a otro ejemplo célebre: las diferencias en el corte lingüístico que determinan la percepción del espectro de los colores en galés y en inglés.

**Corte lingüístico de los colores en inglés y en galés** (ejemplo que citan Hjelmslev y Greimas).

<i>green</i>	<i>gwyrdd</i>
<i>blue</i>	<i>glas</i>
<i>gray</i>	
<i>brown</i>	<i>llwyd</i>

El inglés y el galés cortan en forma muy diferente el espectro de los colores. Este ejemplo es tanto más llamativo puesto que se refiere a un fenómeno que creeríamos que corresponde a la percepción directa: el corte lingüístico influye la percepción misma de la gama de los colores.

En el campo literario, se podrá concluir que cada texto construye su propio mundo de significaciones. Por ejemplo, en las tragedias de Shakespeare, los personajes femeninos son débiles o malvados —literalmente, no existe otra posibilidad. En estas piezas, el poder político siempre es el objeto de conspiraciones: no existen sucesiones dinásticas sin violencia. Desde un punto de vista más general, un discurso que describe a un grupo étnico o social de forma sistemáticamente peyorativa tiende a debilitar entre sus usuarios la misma capacidad de formular concepciones más tolerantes (de ahí el efecto de la propaganda y la publicidad).

### 2.3.6 La distinción entre ejes sintagmático y paradigmático del lenguaje

Entre la multitud de interacciones que atraviesan los sistemas de signos, la lingüística estructuralista de Saussure distingue dos aspectos complementarios. El primero es el aspecto sintagmático. Se refiere a **las relaciones que unen a los signos tal como aparecen uno a uno en la cadena hablada o escrita del lenguaje** (por ejemplo, la relación del sujeto de una frase con su verbo, de un adjetivo con su sustantivo, de una cláusula subordinada con el verbo principal, de un fonema con el fonema que le sigue). Por convención, se considera que el aspecto sintagmático constituye el *eje horizontal* del lenguaje: vincula los signos co-presentes (o, en todo caso, muy **contiguos en el espacio y en el tiempo**):

Eje sintagmático  
Yo            Soy            un            gran            Admirador    de            Mozart

En este ejemplo, los signos se vinculan mediante **relaciones sintagmáticas** que, por definición, son relaciones **in presentia**. Por tanto, el eje sintagmático es la manifestación de la **linealidad** del lenguaje. Sobre este eje se construyen los **sintagmas**, los grupos de signos que se vinculan a través de relaciones de subordinación.

El eje **paradigmático** constituye el segundo aspecto del lenguaje, representado convencionalmente a través de un **eje vertical**. Por ejemplo, se trata de las relaciones de sustitución y de equivalencia que vinculan a todos los signos de la lengua capaces de jugar el mismo papel en la cadena lingüística, de estar en el mismo nicho gramatical, en la misma valencia:

Yo	Soy	Un	gran	admirador	de		
						Schönberg	Eje
						Beethoven	
						Mozart	
						André Rieu	paradigmático
						David Guetta	

Por ejemplo, en el conjunto de frases “Yo soy Un gran admirador incondicional de Mozart/ Beethoven/Schönberg/André Rieu/David Guetta”, todos estos nombres se encuentran en relación paradigmática, pues son músicos y pueden sustituirse uno por otro (pertenecen al mismo **paradigma**, o **clase asociativa**).

En principio, las relaciones paradigmáticas son relaciones **in absentia**: los términos no están co-presentes en la cadena del lenguaje (citar el nombre de **Mozart** en una frase puede, por connotación, evocar el nombre de **Beethoven**, que no estaba presente en la frase original; por así decirlo, permanecía oculto —*in absentia*— en las reservas de la lengua). Estas relaciones son típicamente **relaciones de semejanza o de contraste** (para crear un contraste dentro de nuestro paradigma, hemos agregado los nombres de **David Guetta** [música electrónica comercial] y **André Rieu** [música clásica ligera cercana a las variedades], que corresponden a universos culturales muy diferentes de Mozart, pero, sin embargo, son músicos y, por tanto, es probable que reemplacen los otros nombres ya mencionados). **Roman Jakobson** subsume las nociones paradigmáticas de semejanza y contraste bajo un mismo término: la

***equivalencia. Por tanto, las relaciones paradigmáticas serán relaciones de equivalencia.***

Las nociones de relaciones paradigmáticas y sintagmáticas son fundamentales para todos los aspectos relativos a los fenómenos lingüísticos y particularmente en literatura. De hecho, Jakobson afirma que lo propio del texto literario consiste en entremezclar estos dos aspectos: el verbo literario, a diferencia del lenguaje cotidiano, estructura su cadena lingüística (sintagmática) según una lógica de semejanza y contraste (por tanto, una lógica paradigmática). También, en seguida veremos que la distinción entre ejes sintagmático y paradigmático resulta básica para la narratología.

## **2.4 La teoría del signo**

### **2.4.1 Hacia una teoría del signo**

Hasta ahora, al presentar los principios fundamentales que plantea Saussure en el *CLG*, hemos utilizado el término “signo” como si se tratara de un concepto cuya definición se da por sentada. De hecho, uno de los aportes fundamentales del *CLG* es haber provisto una definición clara de este término. La teoría de Saussure sobre el signo es la piedra angular no solo del estructuralismo, sino también de la mayoría de las teorías postestructuralistas. Estas últimas traerán cambios importantes a la teoría de Saussure, pero mantendrán ciertos puntos claves —por ejemplo, lo «arbitrario del signo».

Paradójicamente, la relativa simplicidad de la teoría de Saussure sobre el signo lleva a que su comprensión resultara problemática. En el *CLG*, Saussure propone un modelo de dos términos (el ***significante*** y el ***significado***). Solo unas pocas veces, Saussure alude a un tercer elemento — la «cosa», o sea, el objeto extralingüístico, que otros lingüistas denominarán ***el referente***. Aparte de la omisión un poco enigmática del referente, el modelo de Saussure parece muy lógico: un signo implica un aspecto material (el significante) y un aspecto conceptual (el significado). Sin embargo, para destacar tanto las muy grandes ventajas de este modelo como los problemas que suscita, es interesante compararlo con otras descripciones del signo que ya se oponen bastante al modelo de Saussure o son ya complementarias. El primero de estos modelos corresponde a lo que se podría denominar la concepción “ingenua” del lenguaje. Como sugiere el mismo Saussure, esta visión ingenua resulta muy inadecuada. Sin embargo, es interesante detenerse un poco en ella, pues, por el contrario, nos permitirá vislumbrar las ventajas de las tesis de Saussure. La segunda descripción la desarrolla el semiótico norteamericano **Charles Sanders Peirce**. Complementa el modelo de Saussure, en particular debido a que trata de dar cuenta de la estructura de todos los signos posibles y no solo de los signos correspondientes al denominado lenguaje natural, que son el objeto privilegiado de la teoría de Saussure.

### **2.4.2 El signo como nomenclatura o etiquetado: una concepción “ingenua” del lenguaje**

Muy al comienzo del capítulo del *CLG* que dedica a la teoría del signo, Saussure indica que el lenguaje no puede considerarse como un simple listado de palabras —una

nomenclatura referencial que vincula los signos con las cosas. De hecho, es posible mostrar, más claramente que el propio Saussure, que una concepción del lenguaje que se basa únicamente en unos **signos** que designarían unas **cosas** (lo que se podría denominar el sistema signo/cosa) es literalmente imposible: ningún lenguaje puede funcionar en esta forma. Sin embargo, es útil, a costa de una demostración por el absurdo, tratar de imaginar cómo podría funcionar este sistema signo/cosa. Esta demostración mediante el absurdo va a enseñarnos mucho sobre cómo, en realidad, funcionan los signos del lenguaje.

Así que imaginemos un microuniverso que se compone solo de un número limitado de objetos (unas “cosas”) a los que se asocian los signos correspondientes.

Moi  
Mavoiture  
Uneépave

Como lo indica la ortografía, se trata de **un universo que se compone solo de nombres propios**. Estos nombres propios son el ejemplo de lo que los filósofos del lenguaje denominan **nombres lexicales con vocación referencial**: sirven para designar unas entidades (unas cosas) que existen como referentes fuera del lenguaje.

Veamos por qué este conjunto de ‘signos’ y de ‘cosas’ no puede funcionar como un lenguaje.

– **A primera vista, no puede funcionar como un lenguaje, pues no permite designar las relaciones**. Como el sistema signo/cosa consta solo de nombres propios que se ligan a las cosas, no permite designar las numerosas relaciones que vinculan a los signos entre sí o, por otra parte, a los signos con las cosas. En particular, el sistema signo/cosa no permite designar la relación en la que se basa implícitamente el sistema de signos —la relación que vincula a una cosa con su signo.

– De hecho, **todo acto de lenguaje** —por ejemplo, todo intento de aprender el lenguaje signo/cosa en sí— **requiere que se pueda designar el vínculo entre una cosa y su signo**. Esto se puede efectuar ya con un gesto (se señala con el dedo {Mavoiture} (la cosa) y al mismo tiempo se pronuncia <Mavoiture>), ya en forma verbal (como en las primeras lecciones de un método de lengua: <Voici Mavoiture>). Ahora bien, **estos actos de habla no se posibilitan en el sistema signo/cosa**. Los signos que indicarían el vínculo entre un signo y una cosa (por ejemplo, por definición el gesto del dedo o el signo <voici>) no podrían pertenecer al sistema signo/cosa: de hecho, como todo signo que indica una relación, serían **unos signos sin cosa**. Es obvio que el gesto del dedo no designa el dedo en sí, sino un concepto (lo que Saussure denominaría un “significado”). Se podría parafrasear este significado así: “este signo corresponde a esta cosa” (el mismo razonamiento podría aplicarse al signo <Voici>). Ahora bien, el sistema signo/cosa no admite los significados (funciona con dos elementos [signo/cosa] y no con tres [signo/significado/cosa]).

– Entonces, vemos que, **para que un sistema de lenguaje funcione, debe apelar a un cierto número** (de hecho, un número muy grande) **de signos que establecen**

**vínculos entre los mismos signos** (signos que a veces se denominan signos “**sintácticos**”, que se oponen a los signos “**lexicales**” referenciales). Los signos sintácticos (por ejemplo, todas las preposiciones, así como todas las palabras abstractas...) no se pueden asociar a cosas: **solo se los puede definir (por ejemplo, en el diccionario) mediante otros signos** (entre los que inevitablemente habrá otros signos sintácticos). Esta característica del lenguaje les ha causado muchos problemas a los estudiosos de la lógica y a los filósofos del lenguaje de inicios del siglo (**Gottlob Frege; Bertrand Russell; Ludwig Wittgenstein**). Por ejemplo, en su primer ensayo importante —el *Tractatus Logico-Philosophicus*—, Wittgenstein intenta determinar cómo podría funcionar el lenguaje en forma lógica y puramente referencial, como si se limitara a asociar unos signos y unas cosas. Más tarde, él va a admitir que este intento se condena al fracaso.

Aunque ahora sabemos que, en verdad, el “lenguaje” signo/cosa no es un lenguaje, veamos cuáles serían sus otros rasgos hipotéticos. En resumen, digamos que cada principio es una consecuencia del primer rasgo que ya hemos destacado: la imposibilidad en el “lenguaje” signo/cosa de establecer vínculos entre signos y, por tanto, de designar unas relaciones.

– **El lenguaje signo cosa solo podría funcionar si los “signos” se emiten en presencia de las “cosas”** —o sea, si los signos funcionan en una situación no solo de **denotación**, sino, también, de **ostensión** (el signo se refiere a una cosa no solo en forma literal, sino también se emite en presencia de esa cosa). **El lenguaje signo/cosa solo podría ser denotativo y ostensivo**. Por tanto, no puedo designar {Mavoiture} si no está frente a mí.

– **Los signos del sistema signo cosa deben vincularse a su cosa mediante un vínculo necesario, inamovible o “natural”**. {Mavoiture} debe denominarse <Mavoiture> y {Uneépave} debe denominarse <Uneépave> según una asociación irrecusable. Por ejemplo, no es posible denominar <Mycar> a {Mavoiture}. En otras palabras, todos los signos de este lenguaje son unos nombres propios, unos **signos naturales**.

– **Por tanto, los enunciados del lenguaje signo/cosa deben ser siempre verdaderos**. Esta condición en absoluto es una ventaja, pues excluye unos procedimientos de lenguaje muy frecuentes, tales como la **comparación**, la **metáfora**, la **ficción**, todos correspondientes, si no al dominio de lo falso, al menos al dominio de lo **no-verdadero**. El enunciado “Mavoiture est Uneépave” (una comparación/metáfora) resulta imposible en el sistema signo/cosa, pues cada cosa solo puede tener un signo (y no dos, como sería el caso en una comparación: {Mavoiture} = <Mavoiture> y <Uneépave>).

En cambio, este contraejemplo nos permite deducir algunos rasgos básicos del lenguaje —rasgos que toda teoría del signo debe tomar en cuenta:

– **Un lenguaje debe incluir unos signos que permitan establecer relaciones entre los signos**. Por tanto, debe permitir la creación de **un sistema de signos** —

unos intercambios, unas negociaciones entre los signos. Los teóricos (post) estructuralistas van a llevar este razonamiento al extremo cuando afirman que la única función de los signos es relacionarse con otros signos (y nunca directamente con las cosas).

– ***Un lenguaje debe ser capaz de funcionar fuera de situaciones de ostensión denotativa —en ausencia de los referentes*** (en ausencia de las “cosas”). A partir de esto, se podría concluir que la función más característica del lenguaje es designar cosas ausentes, funcionar ***in absentia*** y no ***in presentia***.

– ***Un lenguaje no puede constituirse solo de signos naturales***. Los (post) estructuralistas llegan hasta pensar que la significación “natural” resulta imposible: todos los signos se crean por convención (y, por tanto, no son “inamovibles”: una nueva convención puede modificarlos).

– ***Un lenguaje debe ser capaz de expresar lo no-verdadero***, o sea no solo lo falso, sino también lo ficcional, metafórico, posible...

Se podría decir que, si el lenguaje debe basarse en los principios mencionados antes, se debe a que no vivimos en un mundo perfecto —un paraíso de la verdad absoluta. De hecho, Saussure describe un caso en que el lenguaje-como-nomenclatura (el sistema signo/cosa; el lenguaje puramente referencial) podría funcionar en forma adecuada: en un mundo en que el sentido de los objetos ya se inscribe en los objetos mismos; por tanto, resulta inmanente a los objetos. En un mundo así, literalmente ya no hubiera nada nuevo que decir, ya ningún motivo para intercambiar signos: la negociación entre materia y sentido, que es el objetivo del lenguaje, resultaría superflua. Cualquier signo solo sería el reflejo inerte de la verdad, o sea, de la adecuación previa entre cada cosa y su sentido. El signo solo nombraría un sentido incorporado en lo real —de hecho, un sentido que existiría fuera del lenguaje. En suma, ***el lenguaje resultaría puramente superfluo***. En verdad, un mundo así no es el nuestro: se parecería más bien al mundo de las ideas platónicas en el que las verdades absolutas existen de forma autónoma y objetiva.

### 2.4.3 La semiótica de Charles Sanders Peirce

#### 2.4.3.1 Signo, interpretante, objeto

La anterior demostración indica que un lenguaje debe hacer más que vincular entre sí unos signos y unas cosas: ***debe establecer un sistema de relaciones entre los mismos signos***. Sin embargo, existen varias formas de ver cómo funciona este sistema. Una de ellas la desarrolló, antes de Saussure, Charles Sanders Peirce (1839-1914). Este filósofo norteamericano es el fundador de la ***semiótica*** —el equivalente anglosajón de la “semiología” de Saussure. En *De la Gramatología*, Jacques **Derrida** destaca el interés de la teoría del signo que desarrolló Peirce: se halla relativamente cerca del modelo de Saussure, pero, como veremos luego, se encuentra, de hecho, incluso más cerca que Saussure de la teoría de Derrida sobre la ***diferancia***.

Una de las características que distingue el modelo de Peirce del proyecto de Saussure radica en que ***Peirce intenta desarrollar una semiótica general: desea***

**describir la estructura de todos los signos posibles** (el lenguaje verbal oral y escrito, pero también las imágenes; los gestos). Aunque Saussure también consideró una semiótica generalizada, la teoría de Saussure se orienta inicialmente hacia los signos sonoros y gráficos del lenguaje verbal.<sup>9</sup> Solo en una etapa secundaria Saussure consideró generalizar su modelo a otros tipos de lenguajes.

Según Peirce, el signo tiene tres componentes y no dos. Así, se distingue no solo del modelo signo/cosa, sino también, como veremos luego, del modelo de Saussure. El mismo Peirce insiste en que es fundamental apelar a tres unidades: según él, la inteligencia y la significación se vinculan a procesos “triádicos” —que implican a tres elementos.

- El **signo** en sí, que es un objeto del mundo sensible.
- Su **interpretante**: o sea, el sentido del signo. El interpretante debe ser capaz de funcionar necesariamente como un signo en sí mismo.
- El **objeto**: es la entidad que designa el signo: su referente.

Notemos que los teóricos de la tradición de Saussure tienden a establecer un paralelo directo entre el modelo del signo en Peirce y la terminología de Saussure. Desde esta perspectiva, el “**signo**” de Peirce corresponde al “**significante**” de Saussure, el **interpretante** al “**significado**” y, en forma más problemática, el “**objeto**” a la “**cosa**” (el **referente**). Esta transposición terminológica resulta útil en parte, pero solo en parte. De hecho, **la descripción del signo que desarrolló Peirce se basa en presupuestos filosóficos que no resultan plenamente compatibles con la tradición de Saussure**. Al contrario de Saussure, Peirce no cree en el carácter absoluto de lo arbitrario del signo. Esto se expresa en su modelo debido a que al **referente** (al **objeto**) se lo considera como una unidad básica del modelo de Peirce, lo que no es el caso en Saussure. Por tanto, Peirce no cree que todos los signos se instituyeran de forma convencional; admite que algunos signos son “naturales”, que su significación se inscribe en el orden de las cosas.

Este es un ejemplo de un signo típico de Peirce, que se menciona en los escritos del filósofo norteamericano. El ejemplo se toma de *Robinson Crusoe*, de **Daniel Defoe**. En una escena de esta novela, el héroe ve una huella en la arena de la playa que rodea a la isla, que Robinson creía desierta. La huella es un signo que le indica a Robinson la existencia de una presencia humana en la isla.<sup>10</sup> **Este primer pensamiento lo lleva a otros**: puede tratarse de una amenaza; tal vez deberían reforzarse las fortificaciones del refugio de Robinson...

- **Signo 1**: huella impresa en la arena.
- **Interpretante 1**: “una presencia humana”.
- **Objeto 1**: los nativos, como personas reales.

---

<sup>9</sup> A veces, a este lenguaje verbal se lo denomina “lenguaje natural”, pero la expresión crea una ambigüedad, porque parece que implicara que el lenguaje verbal se compondría de «signos naturales», lo que obviamente no es el caso.

<sup>10</sup> Al contrario de lo que se podría imaginar, no se trata de los pasos del personaje que Robinson bautizará como «Viernes».

En la lógica de Peirce, este primer signo no sería un signo, si su interpretante no **se transformara en sí mismo en un segundo signo**, que inicia así una cadena sin fin:

- **Signo 2**: “una presencia humana”
- **Interpretante 2**: “un peligro posible”
- **Objeto 2**: el peligro real

Y así hacia el signo 3 (“peligro posible”; por tanto, “fortalecer mi refugio”).

Este ejemplo se corresponde bien con la definición teórica que provee Peirce sobre el signo. Esta definición se formula de modo bastante críptico (como a menudo es el caso en el trabajo de Peirce; por eso se ha preferido comenzar con la descripción común y los ejemplos):

Según Peirce, un signo es “[t]oda cosa que incita alguna otra cosa (su “interpretante”) para referirse a un objeto (su «objeto») al que ella misma se refiere de la misma forma, con el interpretante, a su vez, como un signo y así *ad infinitum*” (239)

Anything which determines something else (its *interpretant*) to refer to an object to which itself refers (its *object*) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on *ad infinitum*.

Del modelo de Peirce surge la idea respecto a que la significación se basa en **un tráfico incesante (un intercambio; una negociación) entre los mismos signos: para que hubiera sentido (y, de hecho, para hubiera un signo), es preciso que cada signo se refiera a otros signos**. Entonces, según Peirce, un signo nunca es simplemente una cosa que se refiere a otra cosa (como era el caso en el sistema signo/cosa). **No basta con ubicar a dos objetos uno al lado del otro para que tuvieran el poder milagroso de conectarse mediante un vínculo de significación** (para que uno “quiera decir” el otro). **Un signo solo puede funcionar si crea (o ya encaja en) un sistema de signos**.

Esta última idea se deriva de inmediato de la noción de “interpretante”: tan pronto como un signo comienza a “significar”, asimismo obliga a otro signo, “el interpretante”, a funcionar como un signo. Esta idea puede parecer muy abstracta, pero solo traduce la situación que hemos constatado en el análisis del sistema “signo/cosa”: tan pronto como se intentaba llevar a que los elementos de este sistema funcionaran como signos, nos veíamos obligados a crear nuevos signos. En este sentido, Peirce parece que está de acuerdo con la lingüística estructuralista: **el origen de la significación es el sistema de los signos, y no los signos aislados**. Sin embargo, tengamos en cuenta que Peirce no concibe este sistema en términos diferenciales, como lo establece Saussure. Más bien, se trata de un sistema que se basa en **una traducción, una reinterpretación sin fin**.

#### 2.4.3.2 Tipología de los signos en Peirce

Uno de los aspectos de la teoría del signo de Peirce que se utiliza con mayor frecuencia en la actualidad es su clasificación de los signos. Peirce distingue tres tipos de signos —

los **íconos**, los **indicios** y los **símbolos**.<sup>11</sup> El criterio de clasificación que utiliza Peirce es **el tipo de relación que existe entre el signo, su objeto y su interpretante**.

- Los **íconos** son signos tales como los ideogramas, los dibujos, los cuadros figurativos. En uno de sus escritos, Peirce indica que son signos que presentan **una cualidad común** con su objeto (“*a mere community in some quality*”). Por tanto, Peirce también los denomina **semejanzas** (“*likenesses*” [Peirce, *on Signs*, 30]). Por tanto, se puede decir que existe un vínculo metafórico (semejanza) entre el signo icónico y su objeto.
- Los **indicios** son signos tales como las señales de tráfico, las flechas que nos orientan hacia un lugar determinado (por ejemplo, la salida de un edificio). En el caso de los indicios, existe una “**correspondencia de facto**”<sup>12</sup> entre signo y objeto. Esta correspondencia “de hecho” entre el signo indicial y su objeto puede interpretarse con facilidad como un vínculo espacial, temporal o causal. Por tanto, se puede decir que el indicio mantiene **un vínculo metonímico con su objeto**.
- Los **símbolos** son los signos que se encuentran en la inmensa mayoría en el lenguaje verbal, o sea, los signos **instituidos** (“inmotivados”; “arbitrarios”) **cuyo sentido se establece por convención** o, como dice Peirce, por “hábito”. Por tanto, el “símbolo” de Pierce es el signo tal como se define en el modelo de Saussure.

Entonces, retomemos el ejemplo de Robinson. El **signo 1** (la huella en la arena) es un **indicio**, pues lo ha causado físicamente el objeto, es decir, la persona que desembarcó en la playa; por tanto, de hecho, existe una correspondencia entre signo y objeto. Pero también se trata de un **ícono**, pues la huella del pie se asemeja al pie mismo. El **signo 2** (por tanto, “presencia humana”, “peligro”) así como el **signo 3** (“peligro”, entonces “fortificar”) son **símbolos**, pues su significación se basa en el “hábito” (este es el criterio que utiliza Peirce para definir el signo convencional): por su experiencia, Robinson deduce que corre un peligro. Para completar la serie de signos, se podría imaginar que los símbolos (signos 2 y 3) a su vez generan un indicio. Si un nativo ve las nuevas fortificaciones de Robinson, podrá deducir la existencia en la isla de un adversario formidable:

- **Signo 4:** fortificaciones.
- **Interpretante 4:** “un adversario bien preparado”
- **Objeto 4:** Robinson

El signo es indicial, ya que Robinson ha construido las fortificaciones por sí mismo: de hecho, resulta un vínculo.

Observemos que toda la señalética utilizada en los lugares públicos se puede interpretar de acuerdo con la terminología de Peirce. Por ejemplo, en el año 2000, durante la Copa de Europa de fútbol, la dirección que se debía tomar para ir al Estadio

---

<sup>11</sup> Téngase en cuenta: la terminología de Peirce difiere de la terminología de Saussure; algunos términos, como “símbolo”, tienen sentidos diametralmente opuestos en estos dos autores.

<sup>12</sup> Charles Sanders Pierce, *Peirce on Signs*, ed. James Hooper (1991), p. 30.

Rey Balduino se indicaba en las estaciones de metro solo mediante el diseño de un balón de fútbol ubicado sobre las escaleras mecánicas correspondientes. A la vez, se trataba tanto de un icono (similitud con el balón de fútbol) como de un indicio (el signo se ubicaba espacialmente en la dirección del estadio: de hecho, había un vínculo espacial real). Asimismo, *todas las fotografías son tanto íconos* ( semejanza visual con la escena fotografiada) *como indicios* (la luz afecta físicamente a la película; es una huella del objeto fotografiado, al igual que la huella humana en la arena). Al contrario de lo que a menudo se imagina, el carácter indicial de las fotografías (y no su estatuto de ícono) les da valor de prueba (o, de una forma más matizada, la combinación de los dos aspectos las torna tan convincentes).

## 2.4.4 La teoría de Saussure sobre el signo

### 2.4.4.1 Significante/significado

Por supuesto, en la teoría de la literatura de tradición estructuralista, la terminología que introdujo Saussure se ha impuesto para la descripción del signo. Según Saussure, el signo del lenguaje verbal (del denominado lenguaje “natural”) es una entidad de dos caras, pues siempre incluye un *significante* (Sa) y un *significado* (Sé).\*

El *significante* es *la faz del signo orientada hacia la materia*, hacia las expresiones sonoras y gráficas. Saussure utiliza el término “imagen sonora” para describir al significante. Al contrario de lo que se podría imaginar, *esto implica que el significante no es pura y simplemente una traza puramente material: más bien es la representación mental de la traza material de un signo*. Por tanto, el significante tiene un “carácter psicológico” (CLG, 66). La negativa de Saussure para describir al significante como un objeto puramente material responde en parte a las necesidades prácticas de la lingüística: un mismo significante (fonema o grafema) se va a expresar concretamente bajo diferentes formas en cada hablante o escritor: la misma palabra nunca se produce exactamente —en forma sonora o escrita— de modo idéntico. Por tanto, es preciso que una distinción similar a la dicotomía lengua/habla se establezca en el mismo nivel del significante (fono/fonema; grafo/grafema).

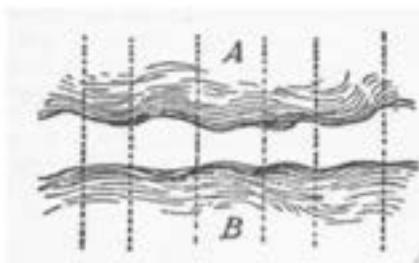
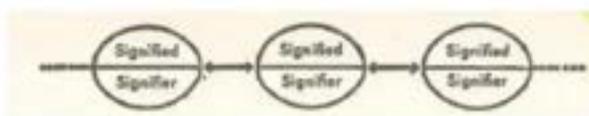
El *significado* es el *sentido*, el *concepto* con el que se relaciona el significante. Saussure describe al significado como *la imagen mental que evoca el significante*: si oigo que pronuncian el significante {arbre}, o {arbor} en latín, automáticamente pienso en un «árbol»). La relación del significante con el significado es la *significación* (también denominada «*relación semiótica*»).



\* Sa, debido al francés signifiant; Sé, a partir de signifié. (N. de T.).

Según este modelo, resulta fundamental **no confundir el significado con un objeto extralingüístico** con el que pudiera relacionarse el signo. Algunos lingüistas denominan **referente** a estos objetos extralingüísticos. La teoría del signo de Saussure **parece que ignorara la existencia del referente**. Algunas veces Saussure utiliza el término “cosa” para designar un objeto de este orden, pero la “cosa” solo juega un papel insignificante en el modelo teórico del CLG. Para precisar su concepción más bien contraintuitiva de la relación entre significante, significado y el hipotético referente, podemos formular estas reflexiones.

- El signo (significante + significado) establece **una relación entre una presencia y una ausencia**. En la concepción ingenua del lenguaje, este aspecto de la ausencia a menudo se ignora: imaginamos que los signos sirven para designar un objeto en la presencia misma de este objeto, es decir en una situación de **denotación** y de **ostensión**: pronuncio la palabra “arbre” para designar el árbol que está frente a mí (o la palabra “sal” en “pásame la sal”, un ejemplo que se utiliza a menudo en el contexto de la teoría de la significación). Ahora bien, como hemos indicado, la función principal del lenguaje no es designar objetos presentes. **En una mayoría de casos utilizamos signos fuera de toda ostensión, es decir en ausencia de su referente** (se puede utilizar el signo <arbre> o <sal> sin que hubiera árbol o sal en el entorno). **Por tanto, el significado, que evoca el significante, es la traza de una ausencia y la función primaria de un significante y de su significado es sustituir esta ausencia**. Así se distingue el signo de un objeto inerte, incapaz de significación. Si, por el contrario, insistimos sobre la presencia de un referente en la cadena comunicativa, arriesgamos ignorar esta relación de los signos con la ausencia.
- De modo aún más radical, Saussure sugiere que **la función de los signos no es designar objetos** (cosas, referentes) **que preexisten al lenguaje, sino más bien servir como una herramienta** para lo que denominamos antes el **corte lingüístico**. Así, los signos sirven para delimitar el contorno de los objetos —para **tornarlos distintos en el flujo indeterminado de la percepción** (CLG, 112). Saussure ilustra esta concepción contra-intuitiva de la relación entre signos y objetos mediante estos esquemas:



Según estos esquemas, el lenguaje es lo que se podría denominar **una interfaz de articulación entre materia pura y sentido puro**. Según Saussure, la materia y sentido preverbales son unos dominios vagos, unas “**masas informes**” (112) mal definidas, incluso “caóticas” (112). Por tanto, la función de los signos es precisamente articular estos dominios, en el sentido etimológico del término — **cortar, delimitar**. Solo debido a este proceso de articulación se puede manifestar la significación.

Apliquemos esta lógica al ejemplo de corte de los colores en inglés y galés que ya utilizamos:

SENTIDO INDISTINTO							
PLANO DE SIGNIFICADOS (Sé)	«gwyRDD»	“glas”	“green”	“blue”	“gray”	“llwyd”	“brown”
ARTICULACIÓN / CORTE LINGÜÍSTICO							
PLANO DE SIGNIFICANTES (Sa)	{gwyRDD}	{glas}	{green}	{blue}	{gray}	{llwyd}	{brown}
MATERIA INDISTINTA							

Este nuevo esquema implica que no existe un color «glas» o «green» en sí mismos: **estos colores solo devienen identificables a la percepción después de haber sido articulados por el sistema de signos**.

Ya hemos encontrado la noción de corte (articulación) semiótico de la percepción, muy contraintuitiva, es cierto, en la presentación de la **hipótesis de Sapir y Whorf**. Aquí constatamos que lo básico de la hipótesis de Sapir-Whorf se halla bien formulado en la teoría del signo desarrollada en el *CLG*. De hecho, el proceso de articulación semiótica de la percepción revela que sería ilegítimo conferir a la «cosa» —al referente— el estatuto de unidad básica de la teoría del signo. **La cosa/el referente es producto del sistema del signo, los dos no lo preceden**. Esta idea, tan contra-intuitiva como fuese, se verifica plenamente en el corte de los objetos que constituye el conjunto de las culturas humanas: todo artefacto humano es el resultado de un proyecto consciente y, por tanto, de una planificación que se basa en los sistemas de signos. Para los objetos de la naturaleza, la hipótesis de Sapir-Whorf (y los propios escritos de Saussure) nos sugieren que no existen preformados en sí mismos: solo devienen distintos e identificables tras haber sido articulados, según la lógica de los sistemas de signos —una lógica que varía de una cultura a otra.

– Si en verdad se precisara añadir un término adicional a la teoría del signo de Saussure, no sería el **referente**, sino el **sistema de signos** o el **sistema de la lengua** en sí mismos. De hecho, los signos de Saussure se vinculan mucho más al sistema de la lengua que a cualquier objeto supuestamente extralingüístico. Cada signo se refiere de inmediato al sistema que lo abarca y este sistema define el valor de cada signo.

#### 2.4.4.2 Lo arbitrario del signo

Según Saussure, el principio referido a lo arbitrario del signo implica que, **por definición, la relación entre significante y significado** (es decir, la relación semiótica) **es inmotivada**, o sea, no justificada por vínculos de semejanza o por ningún vínculo natural básico. En este caso, esta falta de semejanza es una evidencia lógica —una consecuencia directa de la definición del Sa y el Sé: el significante es una entidad que se orienta hacia la materia (sonido, escritura), y el significado es un sentido; por tanto, corresponden a planos de realidad entre los que es imposible toda semejanza (en realidad, ¿qué vínculo podría existir entre el significante gráfico {arbre} y el sentido conceptual “arbre”?). Además, por esta razón, el significado «arbre» puede expresarse en otras lenguas mediante significantes bastante diferentes ({tree}, {Baum}). Notemos que el principio sobre lo arbitrario del signo está en la base de la hipótesis de **Sapir-Whorf** respecto al corte lingüístico de lo real.

El principio sobre lo ‘arbitrario del signo’ implica que el lenguaje solo contiene **signos instituidos** —unos signos cuyo sentido se ha **establecido por convención**. La comunidad de los hablantes decide el sentido que se les atribuye a sus signos. Por tanto, no hay **signos naturales** en el lenguaje —signos cuyo sentido se inscribiría en la naturaleza en sí misma— en una relación necesaria entre signo y referente (Saussure utiliza el término “símbolo” para designar los signos naturales;<sup>13</sup> reconoce su existencia en sistemas semiológicos diferentes al lenguaje verbal —por ejemplo, la pantomima [CLG, 68]).

– Una forma de mostrar el alcance real del principio sobre lo arbitrario del signo es considerar el problema que plantean las **onomatopeyas** o las **interjecciones**. Menos estricto que algunos de sus seguidores (**Oswald Ducrot; Tzvetan Todorov**), Saussure reconoce que las onomatopeyas y las interjecciones podrían servir como contraejemplos del principio sobre lo arbitrario del signo: podrían ser “símbolos” motivados (en el sentido de Saussure) anclados en un referente extralingüístico. Sin embargo, indica que estos signos son poco numerosos y, por tanto, insignificantes en el sistema de la lengua. Además, también se definen por convención: en francés, el caballo hace {cataclop}, en inglés {clippity clop} y en holandés {klepperdeklep} (también, pensemos en las interjecciones {aïe!} [Francia] y {ouch!} [Reino Unido]). Asimismo, un hablante que encontrara una onomatopeya muy aproximada no podría, por su propia iniciativa, crear una nueva, aunque esta onomatopeya le pareciera más apropiada y, por tanto, más “natural”. Por ejemplo, se podría pensar que {toukteguedoukteguedouk} es más “realista” que {cataclop} para designar el galope del caballo. Sin embargo, el enunciado “Zorro oía toukteguedoukteguedouk a lo lejos” no resulta naturalmente comprensible. Por tanto, por muy cercano que esté a un referente, **un sonido (una grafía) solo puede devenir un significante y, por ende, un signo a través de la decisión común de un grupo humano**. Desde la perspectiva de Saussure, esta decisión común es la

---

<sup>13</sup> No se debe confundir este término con los “símbolos” de Peirce, que quieren decir prácticamente lo contrario.

condición misma para la existencia del signo, cualquiera fuese su naturaleza. El razonamiento de Saussure se puede trasponer incluso a signos aparentemente motivados, como los ideogramas: en la evolución de la notación, su diseño con mucha rapidez deja de ser naturalmente significante. Asimismo, es imposible improvisar ideogramas en un sistema tal como la escritura china.

Podemos concluir que lo arbitrario del signo es un principio fundamental, pero también paradójico: Saussure insiste mucho en que, si no existe un vínculo natural entre significante y sentido (Sé), ello **en ningún caso** significa **que la elección de los signos en el sistema de la lengua se sometería a la libre elección del hablante individual** (a lo “arbitrario” de cada individuo): en cada etapa en la evolución de la lengua, los signos (el vínculo Sa-Sé) que define una comunidad lingüística se basan en vínculos obligatorios, aunque convencionales. **El hablante no inventa sus propios signos.**

Sin embargo, destaquemos que la literatura se distingue del resto del lenguaje verbal debido a que introduce numerosas excepciones respecto a lo arbitrario del signo. De hecho, a menudo favorece los efectos de sentido basados en los vínculos “motivados” en la semejanza (símbolo, metáfora, onomatopeya, aliteración). Para ser muy precisos, estos procedimientos literarios cumplen, no obstante, con lo arbitrario del signo si se toma este principio en su sentido estricto, o sea, la imposibilidad de establecer un vínculo motivado entre significante y significado **de un mismo signo**. En realidad, los símbolos, metáforas u onomatopeyas establecen más bien un vínculo de motivación, de semejanza **entre significados o significantes de dos signos diferentes.**

#### ***Metáfora: semejanza entre significados***

El poeta William Blake utiliza la figura del tigre (“Tiger, Tiger, burning bright...”) para representar la violencia del alma humana tras la pérdida de la inocencia. Así, establece un vínculo entre los significados respectivos de los significantes {Tigre} y {alma humana}. Cada uno de estos significantes comparte un aspecto de su significado —la crueldad, pero también una cierta forma de belleza.

#### ***Onomatopeya: semejanza entre significante y referente***

Por otra parte, una onomatopeya tal como {miauler} pone en juego una semejanza entre el significante del signo <miauler> y su referente (el grito del gato tal como se lo percibe). Por supuesto, el significado que evoca este significante (el concepto “grito del gato”) se mantiene sin correspondencia con el referente o su significante; por tanto, la onomatopeya sigue siendo arbitraria en el sentido estricto del término.

El hecho de que la literatura contuviera tantos mecanismos que parece que tienden hacia una “remotivación” del signo lleva a **Tzvetan Todorov** a escribir que existe en el lenguaje una tendencia tanto a lo arbitrario del signo como a una tendencia a la “motivación”.

### 2.4.4.3 Límites del modelo de Saussure

La teoría de Saussure revolucionó el mundo de la lingüística al aportar respuestas a preguntas aparentemente simples, pero, de hecho, filosóficamente problemáticas (“¿Qué es un signo”; “¿Cómo funciona el lenguaje?” “¿Cómo se definen las unidades del lenguaje?”). Resulta relativamente sencillo mostrar que la descripción de Saussure sobre el signo resuelve las aporías que había suscitado la teoría ingenua del signo (el lenguaje signo/cosa) ya descrito:

- Saussure muestra que el lenguaje no tiene la única vocación de describir realidades que existen ‘en acto’. Como portador de un ‘significado’, el signo puede funcionar perfectamente fuera de situaciones de denotación. El lenguaje no es exclusivamente referencial, denotativo y ostensivo.
- Los **signos de Saussure** (tal como los signos de Peirce) **solo pueden existir si se los dispone en un sistema**. Hemos visto que uno de los principales problemas del lenguaje referencial (signo/cosa) radica en que no permite el establecimiento de una relación entre signos —no obstante, una condición indispensable para el funcionamiento del lenguaje. En Saussure, el sistema en el que siempre ya se imbrican los signos es la red de relaciones diferenciales de la «lengua».

Sin embargo, el modelo de Saussure deja sin respuesta clara algunas preguntas básicas:

#### – ¿La teoría de Saussure puede explicar el origen del lenguaje?

La teoría de Saussure parece adecuada para la descripción de los sistemas de signos ya establecidos, pero no nos dice mucho sobre el origen del lenguaje. De hecho, el mismo Saussure rehúsa considerar este tema en detalle.<sup>14</sup> El problema que surge en esta materia —un problema sobre el que Saussure es muy consciente—, se debe a que, **para establecer un signo, para conferirle un sentido, ya es preciso disponer de un lenguaje**. Se entiende muy bien cómo ciertos signos que han aparecido recientemente en el léxico pueden haberse establecido por convención, o sea, por la elección deliberada de un grupo de decisores (“A partir de 1998, la cadena oficial flamenca ‘BRT’ se llamará ‘VRT’”; asimismo, los nombres de las compañías que cambiaron de nombre tras una fusión: Belfius; Vivendi; Accenture; Novartis; Fortis...). Por el contrario, se ve mucho menos claro cómo este procedimiento podría haberse aplicado a la terminología básica del parentesco (“A partir de ahora, aquellos nacidos de la misma persona se llamarán hermanos y hermanas. La persona que los dio a luz se llamará madre. El hermano de la madre se llamará tío...”). El obvio absurdo de este escenario proviene de que estas definiciones requieren la existencia previa de un lenguaje muy elaborado, mientras que este escenario se supone que tiene lugar en un grupo humano que precisamente está tratando de inventar el lenguaje. Entonces, se presenta un círculo vicioso.

---

<sup>14</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), p. 72.

Asimismo, ya vimos que lo que más faltaba en el sistema signo/cosa —de hecho, lo que le hubiera permitido ser un lenguaje verdadero— era la capacidad de crear o de designar sus propios signos. Ahora bien, este gesto solo se puede lograr mediante un signo en sí (el indicio que apunta desde el signo <Monfrère> a la cosa [Monfrère]). Por tanto, se está obligado a preguntarse cómo hubiera podido instituirse en sí mismo un lenguaje original.

Luego veremos que **Derrida** y los postestructuralistas tratan sobre este dilema cuando aclaran y asumen las opciones filosóficas que implícitamente se plantean en el *CLG* de Saussure. Admiten que nuestra percepción del mundo siempre es semiótica, siempre se estructura como un lenguaje. **Por tanto, no hay un momento originario del lenguaje —ninguna transición entre un mundo no-significante, sin lenguaje, y un mundo significativo.** No obstante, esta perspectiva, que puede parecer contra-intuitiva, permite resolver el problema de la institución primordial del lenguaje. Sin embargo, el origen mismo de estas estructuras semióticas sigue siendo un misterio: es preciso aceptar el postulado respecto a que, para nosotros, siempre han existido.

– **¿La teoría de Saussure lleva a un relativismo y un nominalismo?**

Saussure parece indicar que **el lenguaje no se ancla ni en un sentido fundamental ni en lo real extralingüístico.** Si los signos son “arbitrarios”, y si cada comunidad de hablantes organiza su experiencia del mundo según su propio corte lingüístico, parece difícil fundar **un discurso de verdad dentro del lenguaje —un discurso que revelara el verdadero sentido de las cosas.** Entonces, ¿la semiología de Saussure lleva hacia un **relativismo integral**? Se podría reformular esta pregunta si, según Saussure, se inquiera por lo que funda la significación (la relación Sa-Sé). ¿Basta con considerar que el valor de los signos es el resultado de una decisión de las comunidades de hablantes? ¿Cuál es la relación de los signos con el dominio extralingüístico o extrasemiótico?

En la tradición filosófica, estas preguntas sobre el anclaje del lenguaje se enfrentan a través de la oposición entre el **realismo** y el **nominalismo** —una problemática que se remonta a **Platón** (el *Cratilo*). El **realismo** es la lógica ya ilustrada en la descripción del lenguaje signo/cosa. Se trata de la tesis respecto a que **existe un vínculo básico entre los signos y lo que designan.** En esta perspectiva, los signos se relacionan con su sentido y con su referente según un vínculo motivado. En términos sencillos, existe un vínculo real entre la cosa y la palabra, **un vínculo sin el cual esta palabra no podría significar** —sin el cual solo sería viento. La concepción realista del lenguaje implica que **en algún aspecto todos los signos son signos naturales**: su significación no es el fruto de la codificación humana; siguen siendo significantes fuera de cualquier lectura humana, pues su significado se ancla en lo real en sí.

Este enfoque realista también implica que todos los signos equivalentes de todas las lenguas del mundo deben relacionarse (la palabra francesa ‘arbre’ debe vincularse a todas las palabras que designan un árbol en todas las lenguas): deben tener el mismo origen. De hecho, incluso si han evolucionado a lo largo de las culturas, todas se anclan en la naturaleza misma del objeto árbol, en su fundamento.

Por tanto, esta teoría del lenguaje resulta diametralmente opuesta al estructuralismo de Saussure, donde, por el contrario, se insiste en que los significantes ‘arbres’, ‘tree’ y ‘Baum’, si bien tienen el mismo significado, no son semejantes (esta es la mejor prueba de lo ‘arbitrario del signo’). Incluso si existiera un vínculo etimológico entre estos significantes (todos pertenecen a lenguas indoeuropeas), esta similitud histórica no intervendría en el funcionamiento de los sistemas de signos en los que estos significantes se implican. De hecho, según la lingüística de Saussure, los sistemas de signos —la lengua— funcionan en el presente —de forma ‘sincrónica’: los hablantes no tienen conciencia sobre el origen etimológico de los términos que utilizan; el sistema lingüístico funciona en el presente. Sin embargo, notemos que, a pesar del considerable logro de la idea relativa a lo arbitrario del signo, aún hay teóricos que sustentan la hipótesis de una relación motivada (anclada en el referente) entre Sa y Sé.

En cambio, el **nominalismo** es la tesis según la cual los significantes son solo nombres, vacíos de sentido en sí mismos. **Solo adquieren un sentido por convención humana**. Por tanto, podría pensarse que la teoría de Saussure es de inspiración nominalista. Sin duda, en parte esta conclusión resulta cierta, pero debe matizarse. De hecho, a pesar de las apariencias, hay un elemento idealista (y, por tanto, esencialista y realista) en la teoría de Saussure sobre el signo. En efecto, ya hemos indicado que ella sugiere que la significación no se basa en la relación que mantienen los signos con lo extralingüístico, **sino en la coherencia del sistema de la misma lengua**. El proceso de articulación dentro de las relaciones diferenciales del lenguaje garantiza la significación. La lengua debe ser un sistema coherente. **Su “verdad” proviene de esta misma coherencia**. Por tanto, en Saussure no existe un relativismo integral.

– **¿La teoría de Saussure corresponde a la ciencia o a la filosofía?**

En definitiva, resulta prudente considerar que, con su principio sobre lo arbitrario del signo, la lingüística de Saussure enuncia **una hipótesis metafísica sobre el funcionamiento del lenguaje** —es decir, una hipótesis totalizadora que se ubica más allá de la verificación científica. **Esta elección filosófica se expresa** en el nivel más fundamental de la teoría de Saussure, o sea, **en la definición misma del signo**. Según ella, hemos visto que el signo (Sa + Sé) y, por tanto, el sentido (Sé) que transmite, no reflejan un referente **o una “cosa” que tendría una existencia definida, determinada, delimitada fuera de la articulación que le confiere el sistema semiótico**. En sí misma, esta concepción del signo se vincula directamente con su arbitrariedad. Por ende, solo si aceptamos la hipótesis metafísica, según la cual el signo se libera de lo extralingüístico, podemos considerar evidente la definición técnica de lo arbitrario del signo (la inmotivación de la relación semiótica Sa/Sé).

Por ejemplo, al contrario de lo que afirman los lingüistas que siguen a Saussure (**Oswald Ducrot**), esta “inmotivación” —esta ‘arbitrariedad’— no constituye unos fenómenos que se pudieran constatar simplemente sobre la base de unas verificaciones ancladas en la experiencia. Existen los contraejemplos (onomatopeyas; ideogramas; indicios de Peirce). Sería preciso beneficiarse de una

percepción total del sistema de la lengua para afirmar que la lógica de la immotivación neutraliza por completo estos contraejemplos, como lo sugiere Saussure. Además, Peirce ha destacado que **no es del todo posible descartar la hipótesis de una significación natural** (realismo lingüístico), incluso si una teoría semiótica establecida integralmente en este principio se asemejara a un misticismo bastante simplista o tropezara con unas paradojas insuperables. Por tanto, **lo arbitrario del signo**, que juega un papel tan central en la teoría de la cultura estructuralista, **es, en parte, una consecuencia axiomática de la definición de Saussure sobre el signo** y no una observación factual. Evidentemente, estos axiomas no se eligen al azar: se destinan a respaldar la hipótesis relativa a que el lenguaje funciona como un sistema (y no como una nomenclatura referencial). Por tanto, Saussure define su concepción del lenguaje sobre la base de una hipótesis metafísica que privilegia el aspecto sintáctico de los sistemas de signos en detrimento de su aspecto referencial. Esta hipótesis tiene fruto en la práctica, pero no resulta falsable (no se somete a una verificación científica).

Si la arbitrariedad del signo y la definición de la relación semiótica (Sa/Sé) constituyen más hipótesis que hechos científicos insoslayables, también debemos interrogar sobre el estado de corte lingüístico de la percepción. En otras palabras, **debemos reexaminar la validez de la hipótesis de Sapir y Whorf**. ¿Se trata de un principio que solo tendría valor práctico y local o se trata de una verdad más allá de toda discusión? De hecho, es difícil evaluar el impacto del corte lingüístico que postula la hipótesis de Sapir y Whorf en el conjunto de una visión del mundo. Solo una aprehensión global de esa visión del mundo, así como la posibilidad de comparar las visiones del mundo entre sí, podrían revelarlo. Ahora bien, es difícil ver cómo cualquier observador podría tener ese punto de vista privilegiado. También se plantea el problema de saber si un hablante determinado dispone de una única visión del mundo coherente o si no siempre participa de varias visiones del mundo —varios universos lingüísticos— que compiten.

Estas objeciones pueden reformularse desde un punto de vista lógico. Desde esta perspectiva, la hipótesis de Sapir-Whorf choca con una paradoja que afecta a todas las teorías relativistas o escépticas —la **paradoja de Epiménides**, que también se conoce como paradoja del mentiroso. Según ella, el escepticismo (o relativismo) radical es una doctrina contradictoria: los escépticos desean dudar de todo, pero no pueden dudar de que dudan de todo (del mismo modo, los relativistas aceptan todas las opiniones, excepto las opiniones no relativistas). Este razonamiento se aplica a la hipótesis de **Sapir-Whorf** así: Sapir y Whorf nos dicen que una población A con una lengua A ve el mundo de una forma A y que la población B con una lengua B ve el mundo de la forma B. Pero, ¿qué ocurre con los antropólogos que establecen esta constatación? ¿Hablan una lengua C que los lleva a ver un mundo C? En la visión del mundo C, la hipótesis de Sapir-Whorf sería muy válida. Pero, **según esta misma hipótesis, solo se trata de una visión del mundo entre otras**. ¿Por qué sería más verdadera que otras visiones del mundo no-relativistas? Ahora bien, considerar la cosmovisión C como la única válida resultaría contrario a Sapir y Whorf. Por tanto, existe una paradoja.

El filósofo **Donald Davidson** reformula esta objeción así: demuestra que si la hipótesis de Sapir-Whorf fuera completamente cierta (si una lengua A nos condenara por completo a ver el mundo de forma A), no podríamos aceptar la idea de que otras lenguas pueden existir (para nosotros, no habría ni lengua B, ni visión del mundo B). Estaríamos de tal forma encerrados en nuestra lengua/ideología que ***cualquier otro sistema de comunicación no se reconocería como un lenguaje*** — solo sería el ruido o la confusión mental.<sup>15</sup> Por tanto, en general, se cree que es mejor aceptar a Sapir y Whorf como un principio práctico útil para dilucidar muchos ejemplos concretos de construcción de la ideología. Sin embargo, resulta más difícil convertirlo en dogma. La misma prudencia se aplica a la teoría de Saussure en su conjunto.

## 2.5 La teoría literaria del estructuralismo clásico

### 2.5.1 El legado del formalismo: la literariedad

Si bien, como cualquier otro paradigma teórico, la teoría lingüística de Saussure tiene ciertos límites y exclusividades axiomáticas, ha permitido el desarrollo de investigaciones extremadamente fructíferas en teoría literaria. De hecho, el modelo de Saussure ha permitido proveer una base lingüística rigurosa para investigaciones en teoría de la literatura que ya se habían desarrollado antes de que los principios del estructuralismo clásico se difundieran en los medios académicos. Con mayor precisión, el estructuralismo de Saussure ha permitido ***traducir mediante los conceptos de la lingüística las intuiciones de los teóricos formalistas de la literatura*** —en particular, los aportes del ***formalismo ruso*** (**Viktor Shklovski, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson**). La influencia del formalismo ruso —y en menor medida del formalismo angloamericano (el «***New Criticism***»)— resultó decisiva para los teóricos estructuralistas de las décadas de 1950-1970. No es exagerado pensar que los grandes nombres del estructuralismo —**Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette**— han jugado el papel de divulgadores de una corriente formalista que, por diversas razones (resistencia a la novedad, ausencia de traducciones al francés e inglés, represión política en la URSS), no había podido darse a conocer en Europa Occidental en el momento de su elaboración inicial, es decir en la década de 1920. El papel que ha desempeñado **Roman Jakobson** tanto dentro del grupo inicial de formalistas rusos como entre las figuras fundacionales del estructuralismo atestiguan la continuidad que une a estos dos movimientos.

El formalismo ruso ha intentado desarrollar un modelo de análisis de la literatura en ruptura con los enfoques referenciales (y, por tanto, realistas) que dominaban a la crítica del siglo XIX. De hecho, los modos de lectura que preceden al formalismo daban por sentado la hipótesis respecto a que la literatura se destinaba a representar el mundo extraliterario: se suponía que debía describir la psicología de los personajes o el mundo social. Sobre la base de los mismos principios, la crítica académica

---

<sup>15</sup> Donald Davidson, "On the Very Idea of a Conceptual Scheme", *Inquiries into Truth and Interpretation*. 2ª ed. (1974; Oxford: Clarendon Press, 2001), p. 183-98.

consideraba que su campo de estudio privilegiado era, por una parte, la biografía y la personalidad del autor y, por otra, el contexto histórico y social en el que se había desarrollado la obra. El primer campo de investigación (el autor y su actividad artística) era prerrogativa de las críticas en la tradición del Romanticismo, un movimiento que enfatizaba en el prestigio de la personalidad creadora. El francés **Charles-Augustin Sainte-Beuve** es su representante más conocido. Por otra parte, el contexto histórico era el campo de investigación privilegiado de críticos sociologizantes que el realismo había influido. El francés **Hippolyte Taine** fue uno de los defensores más célebres de esta elección de investigación. En la misma línea, una tradición de Historia literaria positivista se desarrolló hacia finales del siglo XIX bajo el impulso del crítico francés **Gustave Lanson**. La historia literaria de Lanson fue muy influyente hasta mediados del siglo XX. Además, contra los últimos representantes de esta tradición tuvieron que polemizar los estructuralistas franceses —en particular **Roland Barthes**. Los seguidores de Lanson consideraban que el enfoque académico de la literatura debería centrarse por completo en el estudio de unos hechos históricos verificables empíricamente. Los movimientos ya descritos compartían el supuesto referido a que la literatura debía servir como documento de lo real: las obras se constituyen en testimonios de su autor o de su época.

Los formalistas rusos formularon dos críticas fundamentales a la crítica del siglo XIX. Primero, afirmaron que sus antecesores eran culpables del “*olvido de la obra en sí*”: se interesaron muy poco en los mecanismos textuales que componen la textura de las obras. En segundo lugar, los críticos tradicionales habían cometido el error de creer que la vocación de la literatura sería representar el mundo. En sus escritos más matizados, los formalistas, admiten que un texto puede tener la capacidad de representar su contexto extratextual. Cuando desarrolla su modelo de la comunicación, **Jakobson** indica que el discurso tiene una *función referencial*. Pero lo propio de una obra literaria no reside en el desempeño de esta función. La literatura se distingue del lenguaje no-literario debido a que recurre a procesos específicos que despliegan lo que los formalistas denominan la *literariedad*. Con este término, primero los formalistas designan al conjunto de procedimientos que se encuentran preferiblemente en la literatura —las técnicas de versificación; la prosodia; el suspenso narrativo; la manipulación del tiempo en el relato. Más en la base, la literariedad designa la capacidad de las obras para atraer la atención de los lectores sobre *el principio de construcción* que las rige —sobre su *forma* y su *estructura*. En esta lógica, las estrictas reglas de versificación que estructuran un soneto sirven para centrar la atención del lector en que el poema es un objeto textual que se ha organizado según una estructura típicamente literaria. **Jakobson** denomina «*función poética*» a esta capacidad del texto para presentar la estructura de su propio mensaje. Indica que esta función juega un papel dominante en las obras literarias y solo un papel accesorio en los textos no-literarios.

En comparación con los enfoques del siglo XIX, los conceptos de *literariedad* y de *función poética* tienen un impacto de desmistificación evidente. De hecho, los teóricos que creen en la primacía de la literariedad presuponen que *a menudo las obras literarias se crean con el objetivo de maximizar su función poética, su literariedad*. La obra no se escribe para comunicar un cierto contenido, sino, por el contrario, para

desarrollar su principio de construcción, para desplegar una estructura constituida por un cierto número de procedimientos formales. En otras palabras, **el fondo sirve a la forma y no al revés**. En este enfoque levemente irónico respecto a la obra de arte, también se debe aceptar que los elementos temáticos —el fondo— a menudo sirven para **camuflar que la obra es básicamente una estructura verbal**. Por tanto, los elementos temáticos pueden servir para «motivar» —es decir, **justificar** y **camuflar**— la existencia de unos procedimientos literarios. Por tanto, las obras hacen concesiones al realismo sin dejar de ser básicamente estructuras de lenguaje.

Como en seguida veremos con más detalle, **el paradigma estructuralista ha permitido definir los mecanismos lingüísticos en la base de lo que los formalistas denominan la literariedad y la función poética**. Pero, en forma más general, existe una compatibilidad evidente entre formalismo y estructuralismo en cuanto a la conceptualización de la relación entre texto (literario) y dominios extralingüísticos. Este movimiento de crítica literaria y este modelo lingüístico **favorecen una crítica del realismo literario** que, en diferentes formas, ha dominado a la crítica del siglo XIX. En el estructuralismo, la misma definición del signo, así como el principio sobre lo **arbitrario del signo** que se deriva de él, contradice cualquier conceptualización sobre el lenguaje como un calco de la realidad extrasemiótica. En el formalismo, la noción de literariedad implica que un texto que tratase de dar cuenta de la realidad perdería por lo mismo su estatuto literario. Esta ruptura de principio con cualquier forma de realismo —un modo de representación que muchos lectores atribuyen intuitivamente a la literatura— explica en parte el escepticismo que el formalismo y el estructuralismo han suscitado en un comienzo en los medios académicos.

## 2.5.2 Teorías estructuralistas sobre la literariedad

### 2.5.2.1 Roman Jakobson: la función poética en poesía y en prosa

Los ensayos sobre teoría literaria de **Roman Jakobson** se encuentran entre los más importantes del corpus del estructuralismo clásico. En estos textos, el teórico ruso analiza los mecanismos lingüísticos mediante los cuales lo que él denomina **función poética** se despliega en la prosa y sobre todo en la poesía, el dominio privilegiado de la **literariedad**. Jakobson define a la función poética como uno de los seis componentes principales de la comunicación. En esta lógica, cualquier acto de comunicación pone en juego las funciones **expresiva, conativa, fática, referencial, metalingüística y poética**. Además, cada una de ellas se vincula a una instancia del acto de comunicación según las relaciones que se describen en esta tabla:

Función expresiva	Destinador (hablante)	Torna perceptible la actitud del destinador
Función conativa	Destinatario (interlocutor)	Rige el efecto del mensaje en el destinatario
Función fática	Contacto	Establece o rompe el contacto entre destinador y destinatario
Función referencial	Contexto	Determina el vínculo entre el mensaje (lenguaje) y su contexto (mundo)
Función metalingüística	Código	Aclara el código utilizado en el mensaje
<b>Función poética</b>	<b>Mensaje</b>	<b>Llama la atención del destinatario sobre la estructura del mensaje</b>

Este esquema confirma que la función poética —y, por tanto, de hecho, la literariedad— no tiene nada que ver con los aspectos psicológicos de la comunicación (y, así, con la psicología del autor y los personajes de una obra), ni con el supuesto realismo de un texto determinado. Estos dos aspectos son más bien responsabilidad de las funciones expresiva y referencial. Por el contrario, la función poética concierne en lo fundamental a lo que en términos de Saussure se denominaría la **estructura del significante**, o sea, **el principio de construcción de la obra**. Jakobson plantea la hipótesis referida a que los textos literarios movilizan la función poética al más alto grado y, al hacerlo, le confieren al mensaje un **nivel de estructuración superior al nivel de los textos no-literarios**. Esta estructuración adicional —esta **codificación complementaria**—, torna la estructura del texto literario perceptible para sus destinatarios.

Según Jakobson, la estructuración adicional que genera la función poética se despliega en un texto cuando presenta **una densidad inusual de relaciones de semejanza y de contraste**. Semejanza y contraste son casos particulares de lo que Jakobson denomina **relaciones de equivalencia**. Podemos concluir que **una obra resulta reconocible como texto literario si su mensaje contiene relaciones de equivalencia adicionales**. Esta densidad inusual de semejanzas y contrastes en todos los niveles del texto (prosodia, estructura sintáctica, estructuración del sentido) llama la atención del lector hacia el mensaje. La poesía métrica —la poesía tradicional tal como se ha desarrollado desde el Renacimiento e incluso ya en la Antigüedad—, ofrece los mejores ejemplos de este aumento de las relaciones de equivalencia. Tomemos como ejemplo una estrofa de «Chanson d’automne» (1866), de **Paul Verlaine** (1876):

1. Les sanglots longs
2. Des violons
3. De l’automne
4. Blessent mon coeur
5. D’une langueur
6. Monotone.\*

En esta estrofa, los versos 1, 2, 4 y 5 son **equivalentes (por semejanza)**, pues tienen cuatro sílabas (son tetrasílabos). Los versos 3 y 6 son equivalentes (por semejanza), ya que tienen tres sílabas (trisílabos). Los versos 1 y 2 se vinculan con el verso 3 por una relación de **equivalencia por contraste** (4 sílabas vs. 3 sílabas). Los primeros y segundos tercetos son equivalentes (por semejanza), puesto que los dos consisten en dos tetrasílabos y un trisílabo. También, los versos 1 y 2 son equivalentes por semejanza, pues su final rima (lo mismo para 4 y 5, así como para 3 y 6). Por tanto, vemos claramente que el poema de Verlaine se presenta como **una red de relaciones de equivalencia**: en verdad, se caracteriza por una **sobrecondición** que no aparecería en la traducción del mismo texto al lenguaje cotidiano («l’automne me rend triste»). En las narraciones literarias en prosa, las relaciones de equivalencia son menos visibles que en la poesía, pero, no obstante, están muy presentes. Por ejemplo,

---

\* Canción de otoño

Los largos sollozos / De los violines / Del otoño / Hieren mi corazón / Con una languidez / Monótona.  
(N. de T.).

promueven las articulaciones de la estructura narrativa —el contraste (o semejanza) entre su punto de partida y su conclusión; el contraste entre los momentos intensos del relato (su clímax) y sus momentos de transición. Además, semejanzas y contrastes constituyen la base del sistema de los personajes —la alianza del héroe con su «donador»; conflicto entre héroe y malvado. En este caso, como buen formalista, Jakobson asume como hipótesis que la vida cotidiana es mucho menos estructurada que los relatos de ficción.

Los conceptos lingüísticos y retóricos a los que recurre Jakobson para analizar las relaciones de equivalencia que genera la función poética son respectivamente la oposición entre los ejes *paradigmático* y *sintagmático* del lenguaje y, por otra parte, la oposición entre *metáfora* y *metonimia*. En seguida, veremos que estos cuatro términos se relacionan. La noción de clase paradigmática es casi un sinónimo del concepto de relación de equivalencia: hemos visto que una clase paradigmática (y, por tanto, los elementos de que se dispone sobre el eje paradigmático de un enunciado) reúne **unos elementos mutuamente sustituibles**: pueden ocupar el mismo nicho en un enunciado. Ahora bien, estos elementos resultan sustituibles precisamente porque son **ya semejantes, ya se contrastan** («Como una manzana / una pera / una carne asada»). También, hemos visto que los elementos (equivalentes) de una clase paradigmática mantienen relaciones **in absentia**: se extraen del sistema virtual de la lengua, pero no están co-presentes en el enunciado. Ahora bien, Jakobson muestra que la literatura y su función poética constituyen una excepción a este principio: **en un texto literario, los elementos equivalentes** (los miembros de las clases paradigmáticas) **son co-presentes**. Según la terminología de Saussure, **se disponen a lo largo de la cadena sintagmática** que vincula unos elementos **in praesentia**. Jakobson llega a la conclusión referida a que **la función poética proyecta el eje paradigmático sobre el eje sintagmático**. El poema de Verlaine antes citado ilustra esta fórmula quizás oscura: en «Chanson d'automne», la clase de los tetrasílabos se encuentra proyectada o deletreada a todo lo largo del poema: en los versos 1 y 2, la clase de sustantivos que terminan en <on> se proyecta en el final de dos versos consecutivos, etc. Esta es **la co-presencia de elementos equivalentes** que **los visibiliza** y, por tanto, permite que la función poética alcance su objetivo —**atraer la atención del destinatario** sobre la estructura del mensaje, sobre el principio de construcción del significante.

En el plano de la retórica, Jakobson enfatiza en el estrecho vínculo que asocia, por una parte, los ejes paradigmático y sintagmático y, por la otra, dos figuras clave en la retórica del texto literario —la *metáfora* y la *metonimia*. Aclarar sobre este vínculo permite mostrar que estas figuras resultan unos engranajes principales de la función poética: movilizan los mecanismos básicos de esta función del lenguaje. Con respecto a la metáfora, la demostración de Jakobson es particularmente clara. La metáfora es un tropo (una figura de estilo que funciona por sustitución) que asocia un elemento figurado (lo «comparante», según la terminología de **Gérard Genette**) con un elemento literal (lo «comparado») sobre la base de relaciones de semejanza (las «motivaciones»<sup>16</sup>). En el poema de Verlaine citado, el otoño (lo comparado literal) se asocia con una música triste y el llanto (comparante figurado), pues el otoño evoca el

---

<sup>16</sup> Gérard Genette, «La rhétorique restreinte», en *Figures III* (París: Seuil, 1972), p. 23-30.

final, la muerte, el duelo (motivaciones). **Por tanto, el vínculo entre comparante y comparado de esta metáfora es claramente un vínculo de equivalencia.** Lo comparante metafórico y lo comparado literal pertenecen a la misma clase paradigmática —se ubican en el mismo eje de sustitución. **Así, la metáfora es una figura paradigmática.** En cambio, la metonimia vincula un término figurado con un término literal sobre la base de asociaciones fácticas: basa su gesto de sustitución en un vínculo espacial, temporal o causal («una humareda» significa metonímicamente un barco; «el 8:23 a. m.» se refiere al «tren que sale a las 8:23 a. m.»; «Abran su Shakespeare» significa «abran el libro que escribió Shakespeare»). Jakobson lo resume cuando indica que la metonimia es una figura que obedece a una lógica de **contigüidad**: asocia elementos cercanos según el espacio, el tiempo y la causalidad. Ahora bien, en efecto, **la contigüidad es la lógica del eje sintagmático** cuyos elementos interactúan *in praesentia*. De hecho, la metonimia es una figura sintagmática.

Jakobson escribió varios ensayos importantes sobre el rol respectivo de la metáfora y la metonimia en la literatura. Afirma que **la metáfora domina en la poesía, mientras que la metonimia es el principio estructurante de los relatos en prosa** (y, en particular, en la prosa realista). En esta perspectiva, la poesía sirve para establecer vínculos metafóricos (paradigmáticos) entre elementos aparentemente dispares, mientras que la prosa se estructura mediante la revisión de elementos contiguos espacial, temporal y causalmente. La descripción realista proporciona el mejor ejemplo de esta lógica metonímica y sintagmática: le agrada enumerar elementos contiguos — los componentes de un mismo entorno. En la larga descripción de Saumur, con la que **Balzac** inicia *Eugenia Grandet*, el narrador nos acompaña a través del paisaje de la ciudad y mueve nuestra mirada de un lugar a otro (notemos que este pasaje metonímico también contiene algunas metáforas; como lo reconoce el propio Jakobson, estos aspectos del texto nunca resultan mutuamente excluyentes). Con todo, las reflexiones de Jakobson indican que **poesía y prosa despliegan su función poética de forma contrastada**: según una lógica fundamentalmente paradigmática/metafórica en el caso de la poesía; por contigüidad sintagmática/metonímica en el caso de la prosa.

### 2.5.2.2 Roland Barthes: literariedad y «signos de la literatura»

La teoría de la función poética de Jakobson sugiere que la literatura es un **uso específico del lenguaje**. Ahora bien, esta definición no siempre basta para circunscribir el campo de la literatura. Por un lado, al contrario de lo que afirman los formalistas, no existe una división clara entre lenguajes literario y no-literario. En particular, la lingüística de finales del siglo XX ha revelado la importancia de los procesos metafóricos para la lengua cotidiana.<sup>17</sup> Por otra parte, la definición puramente formalista del campo literario compite con la idea referida a que la literatura sería más bien **una institución**: el campo literario y el discurso que produce se definen en parte a través de convenciones sociales. Si la literatura es una institución, como, por ejemplo, afirman los teóricos marxistas (**Terry Eagleton**), eso quiere decir que no puede reducirse a una

---

<sup>17</sup> Vyvyan Evans y Melanie Green, *Cognitive Linguistics: An Introduction* (Edinburgo: Edinburgh University Press, 2006), p. 286-89.

fórmula de lenguaje. Por el contrario, es un conjunto más o menos bien organizado de textos, géneros y **convenciones de literariedad** que no pueden reunirse en una sola clase homogénea, claramente distinta del lenguaje de la vida cotidiana. Por tanto, no existiría un criterio formal o de lenguaje para trazar el límite entre la literariedad y lo no-literario: este límite se negocia en cada época bajo la presión de factores históricos (culturales o políticos; relaciones de poder...). Debido a sus presupuestos formalistas, la poética estructuralista se inclina hacia la hipótesis inversa, o sea, la idea según la cual los textos literarios presentan muchos rasgos formales, lingüísticos distintos. Sin embargo, notemos que no existe unanimidad en este punto entre los estructuralistas: algunos —por ejemplo, **Jakobson**— confían totalmente en los conceptos lingüísticos para proveer una definición sobre la literatura; al contrario, otros —**Roland Barthes**, **Tzvetan Todorov**, **Jonathan Culler**— piensan que el análisis estructural debe basar esta definición en la noción de convención, que se define históricamente.

En la primera parte de su obra (*El grado cero de la escritura, Mitologías*), **Roland Barthes** elabora ciertos conceptos que permiten describir los mecanismos lingüísticos mediante los cuales el discurso literario puede funcionar como una institución. En la práctica, intenta analizar cómo un texto puede indicarle a su lector que pertenece a la institución literaria —cómo revela su literariedad. En *El grado cero de la escritura*, Barthes propone una definición del término «**escritura**» que le permite circunscribir de forma original las relaciones entre lenguaje, estilo e institución literaria.<sup>18</sup> Según él, el lenguaje es la materia prima de la literatura, el código básico fundamental que los escritores comparten con todos los demás hablantes; el estilo es un dato puramente individual, arraigado en la biografía del autor, que se constituye a través de todas sus experiencias pasadas. En cambio, la **escritura** es un dato social específico de la literatura, o más bien del **sistema literario**. Es un conjunto de **convenciones** que expresan el carácter literario de cada texto. Barthes denomina a estas convenciones los «**signos de la literatura**». Por ejemplo, en la novela del siglo XIX, el uso del pasado simple y la preferencia por la narración en tercera persona funcionan como signos de la literatura. Por tanto, definen la escritura de estilo novelesco. En la poesía clásica, los signos de la literatura son la versificación y la métrica: así, la utilización misma de las coacciones de la versificación le indica al lector que se trata de poesía.

Cuando Barthes desarrolló su teoría de la escritura, aún no utilizaba la metodología estructuralista.<sup>19</sup> Algunos años más tarde, en *Mitologías*, reformuló el concepto de

---

<sup>18</sup> Aquí el sentido del término *escritura* es específico en esta obra de Barthes. Difiere no solo del sentido habitual, sino también de otros empleos especializados de “*escritura*”, en especial en Jacques Derrida.

<sup>19</sup> El carácter no estructuralista de *El grado cero de la escritura* se nota debido a que Barthes se basa en parte en juicios de evaluación crítica (por tanto, relativos, subjetivos, no científicos). Por ejemplo, considera que la novela existencialista francesa se caracteriza por una “escritura de grado cero”: esto significa que este género novelesco llegaría a deshacerse de los signos de literaturas de la novela clásica que, en esta perspectiva, serían puras galas inesenciales. Sin embargo, está claro que, en una novela como *El extranjero* de Albert Camus, la neutralidad mostrada, el estilo sin afecto, asimismo son una forma de escritura, un signo de literatura reconocible, cuyo mensaje connotativo sería: “esta escritura neutra es característica de la novela existencial”. Por tanto, este estilo se imita fácilmente. Asimismo, Barthes considera que la poesía moderna (a partir de la segunda mitad del siglo XIX) se libera de la lógica de la escritura. Sería un acto de subversión contra la institución literaria en sí. A esto se le puede objetar que también esta transgresión es un signo de la literatura (“este texto es un poema modernista”).

escritura de acuerdo con la teoría de Saussure sobre el signo. En este ensayo, trata de mostrar que, en la mayoría de los casos, los “signos de la literatura” no se expresan como signos distintos del texto, claramente separados del conjunto de la obra. La mayoría de ellos no son tan explícitos como las advertencias que a veces se encuentran en el comienzo de una novela o película que, por ejemplo, indican que “ningún personaje representado en esta obra se basa en personas reales”. En este caso, nos encontramos con un “signo de ficcionalidad” expresado, no incluido en el texto en sí, sino en lo que **Gérard Genette** denomina el “paratexto” —el entorno inmediato del texto, su margen, por así decirlo.

A diferencia de estas advertencias explícitas, **la mayoría de los “signos de la literatura” funcionan mediante un proceso de connotación**. Según el lingüista danés **Louis Hjelmslev**, un lenguaje connotativo funciona en segundo grado. De hecho, la connotación es el mecanismo por el cual la utilización de un cierto idioma añade una segunda significación, denominada «connotativa», a la significación literal, denominada «denotativa», de un enunciado o de un texto. Por tanto, una segunda significación se superpone a lo que primero quieren decir las palabras. Por ejemplo, la fórmula «*dominus vobiscum*» en latín eclesiástico quiere decir más que la significación literal de sus significantes [«el Señor esté con vosotros»]. En el contexto social de la Edad Media y el Renacimiento, esta fórmula también significa que «el latín es el lenguaje sagrado de la Iglesia católica en Europa occidental». En este proceso, el propio idioma (Sa 1+ Sé 1) sirve como significante para un significado de un orden superior (Sé 2):

Sa 1 (significante denotativo)	Sé 1 (significado denotativo)	
{Dominus vobiscum}	“El Señor esté con vosotros”	
Sa 2 (significante connotativo)		Sé 2 (significado connotativo)
{latín de la Iglesia}		“lenguaje sagrado”

Asimismo, cuando en uno de sus textos el poeta del Renacimiento **Thomas Wyatt** inserta la fórmula en latín (“*in aeternum*”), no solo quiere expresar la significación literal de estas palabras (*para siempre*), sino también una significación connotativa (“*el latín es la lengua de la autoridad cultural (de la Iglesia, de la justicia) y, por tanto, estas palabras gozan de una mayor legitimidad, de un mayor peso*”).

Sa 1 (significante denotativo)	Sé 1 (significado denotativo)	
{In aeternum}	“Para siempre”	
Sa 2 (significante connotativo)		Sé 2 (significado connotativo)
{Fórmula latina en un poema inglés}		“lenguaje del poder”

Estos ejemplos indican hasta qué punto **los «signos de las literaturas»** que describe Barthes también **pueden funcionar de acuerdo con este mecanismo connotativo**. Por ejemplo, cuando leemos en una novela de Zola “*En la escalera, ella quería que él fuera primero*”, entendemos el sentido literal de la frase, pero también la significación connotativa: “*en este contexto, el uso del pasado simple y del imperfecto de subjuntivo nos indica que se trata de un relato de ficción*”. Por tanto, el pasado simple y el imperfecto de subjuntivo connotan el estatuto novelesco de esta frase, su pertenencia a la literatura.

Sa 1 (significante denotativo) {En la escalera, ella quería que él fuera primero}	Sé 1 (significado denotativo) «En la escalera, ella quería que él fuera primero»	
Sa 2 (significante connotativo / Signo de la literatura) {Discurso en pasado simple y en imperfecto de subjuntivo}		Sé 2 (significado connotativo) “ <i>discurso novelesco</i> ”

Por tanto, Barthes puede concluir que el sistema de la literatura interviene en el texto como un «**sistema semiológico secundario**», como un sistema de signos en un nivel superior. **El sistema connotativo de la literatura se superpone al sistema del lenguaje.** Debido al valor connotativo de los “signos de la literatura” se constituye una red de significaciones no literales. Estas significaciones no conciernen al universo de la ficción o al poema: indican cómo se ubica todo el texto en la institución literaria.

### 2.5.3 Estructura del relato: la narratología estructuralista

#### 2.3.5.1 Ejes sintagmático y paradigmático del relato

El análisis del relato —la **narratología**— representa el campo en que la poética estructural ha aportado sus contribuciones más sólidas. La descripción de los mecanismos narrativos ha llamado la atención de todos los grandes teóricos del estructuralismo, desde el formalismo ruso hasta la década de 1970. Las principales publicaciones que han nutrido esta disciplina son, en orden cronológico:

**Vladimir Propp:** *Morfología del cuento* (1928)

**Claude Lévi-Strauss:** “La estructura de los mitos”, en *Antropología estructural* (1958)

**Algirdas Julien Greimas:** *Semántica estructural* (1966)

“Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico”, en *Comunicaciones 8* (1966)

**Roland Barthes:** “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Comunicaciones 8* (1966)

**Tzvetan Todorov:** *Gramática del Decamerón* (1969)

*Poética de la prosa* (1971)

**Roland Barthes:** *S/Z* (1970)

**Gérard Genette:** “Discurso del relato: ensayo sobre el método”, en *Figuras III* (1972)

Todos los modelos de análisis estructural del relato tienen en común la misma decisión metodológica inicial: **concebir al relato como una frase larga, una cadena de lenguaje compleja que puede analizarse según los principios de la lingüística.** Algunas de las unidades pertinentes que los narratólogos distinguen en la cadena del relato son idénticas a las unidades de las frases del lenguaje común. Otras unidades son específicas del sistema del relato en sí. De hecho, es más vasto que una simple frase y comporta sus propios mecanismos. Pero estas unidades específicas del relato son de carácter lingüístico: permanecemos en el dominio de la semiología —el estudio de los sistemas de signos.

Si se transponen los principios de la lingüística de Saussure al análisis del relato, de inmediato se llega a la conclusión referida a que la cadena del lenguaje del relato, tal como el mismo lenguaje, puede analizarse ya según una **lógica sintagmática**, ya según una **lógica paradigmática**. Sin duda, el análisis sintagmático del relato es la perspectiva de enfoque que parece más intuitiva y, sin duda, la que más han abordado

los narratólogos. Resulta sencillo comprender que el relato forma una secuencia de signos que se despliegan paso a paso —una cadena cuyas articulaciones y subdivisiones pueden analizarse. Si se simplifican un poco las cosas, podemos decir que esta cadena representa el **significante del relato**. Por otra parte, un relato puede ser objeto de un análisis paradigmático, porque puede reducirse a un núcleo de relaciones lógicas: **los personajes y las acciones significativas se vinculan por relaciones de semejanza y de contraste** y, por tanto, **unas relaciones de equivalencia**. Así, es posible aislar el paradigma del relato —su núcleo de significación y, de este modo, su **significado** fundamental. La existencia de este núcleo de significación se verifica debido a que **la misma situación narrativa puede relatarse por medio de varios relatos que se estructuran de forma diferente**. Según la terminología del formalismo ruso (**Viktor Shklovski**), una misma «**fábula**» (un término que a menudo se traduce como «**historia**») se puede comunicar por medio de varios «**temas**» (la contraparte de la «**fábula**», a menudo traducida como «**relato**»). Por ejemplo, si vamos a ver una película, luego podemos resumir su trama de diferentes formas: la misma «**historia**» (núcleo paradigmático) se presta a diferentes «**relatos**» (cadenas sintagmáticas). Entre los narratólogos citados antes, **Lévi-Strauss** y **Greimas** han surgido como partidarios del análisis paradigmático, mientras que Genette ha propuesto una versión en particular detallada del análisis sintagmático.

### 2.5.3.2 Vladimir Propp: *La morfología del cuento*

Propp es el padre fundador de la narratología estructuralista. Su estudio sobre la estructura del cuento maravilloso, publicado hacia el final del movimiento formalista ruso, ha servido de base para todos los teóricos posteriores. Las consideraciones metodológicas que desarrolla allí anticipan con claridad el desarrollo del estructuralismo. Propp escribe en el marco de los estudios sobre el folclor ruso y europeo. Ante todo, el objetivo que se propuso fue descubrir **un principio objetivo de clasificación** que le permitiera introducir orden en un campo de estudio que consideraba caótico. Según él, los folcloristas no disponían de una forma confiable para clasificar los cuentos antes de analizarlos. En particular, Propp criticaba las clasificaciones por tema, que le parecían arbitrarias e incoherentes. Por tanto, antes de interpretar los cuentos, su idea inicial consiste en tratar de averiguar qué son, qué los constituye. En la práctica, decidió analizar estructuralmente un centenar de cuentos tomados casi al azar. En la clasificación existente, que le parecía la más fiable, la clasificación de **A. N. Afanassiev**, seleccionó los cuentos con los números del 50 al 151. Se trata de “cuentos maravillosos” que incluyen elementos sobrenaturales.

En su análisis, Propp definió una noción metodológica importante —la «**función**». Los narratólogos posteriores van a retomar este término. Tal como la definió Propp, la función es la unidad básica de la cadena narrativa. Se trata de una **acción significativa** en la cadena del relato. Esta definición, aparentemente anodina, resulta metodológicamente crucial, pues implica que el relato es **un sistema compuesto de elementos interdependientes** (tal como un sistema de signos en la teoría estructuralista). Frente a las múltiples acciones del relato, el narratólogo debe interesarse exclusivamente en las acciones dotadas de un **valor estructural**

importante, o sea, aquellas que juegan un papel significativo en relación con los otros elementos del sistema. Asimismo, esta elección metodológica implica que **el carácter concreto de las acciones tiene mucha menos importancia que su valor estructural subyacente**. Diferentes acciones pueden desempeñar el mismo papel en diferentes relatos y, por tanto, van a representar las mismas funciones. Como ejemplo, tomemos cuatro acciones aparentemente distintas:

1. El rey le da un águila a un valiente. El águila lleva al valiente a otro reino.
2. El abuelo le da un caballo a Soutchenko. El caballo lleva a Soutchenko a otro reino.
3. Un mago le da una barca a Iván. La barca lleva a Iván a otro reino.
4. La reina le da un anillo a Iván. Los vigorosos compañeros surgidos del anillo llevan a Iván a otro reino.

En cada caso, sentimos que se trata de la misma articulación narrativa y, por tanto, de lo que Propp denomina la misma **función** —o sea, **una acción que siempre juega el mismo papel estructural**.

Esta base metodológica le permite a Propp establecer dos descubrimientos fundamentales sobre el carácter del cuento ruso y, en forma más general, sobre la estructura de los relatos de acción (los relatos épicos). En primer lugar, el análisis de los cuentos de su corpus revela en forma sorprendente que **todos estos relatos tienen la misma estructura básica**: todos tienen la misma secuencia de funciones. Por lo tanto, desde el punto de vista estructural **solo existe un único cuento maravilloso ruso**. Propp indica que este diagrama básico comporta **31 funciones**, que siempre se despliegan en el mismo orden.<sup>20</sup> Como ya lo hemos indicado, estas funciones son acciones significativas. Las interpretan siete personajes básicos —unas unidades que luego se denominarán «roles actanciales». Propp les da un nombre genérico: el **héroe**,

---

<sup>20</sup> La lista completa de las 31 funciones es esta: 1ª secuencia: **0. situación inicial**: se presenta la familia o el héroe; **1. alejamiento**: uno de los miembros de la familia se aleja de la casa; **2. prohibición**: el héroe recibe una prohibición; **3. transgresión**: la prohibición se transgrede; **4. interrogatorio**: el agresor intenta obtener informaciones; **5. información**: el agresor recibe informaciones sobre su víctima; **6. engaño**: el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella; **7. complicidad**: la víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a pesar de sí misma; **8. fechoría**: el agresor daña a un miembro de la familia; **8a. carencia**: algo le falta en un miembro de la familia; **9. momento de transición**: la fechoría y la carencia se tornan públicas; se llama al héroe (héroe buscador/víctima); **10. inicio de la acción contraria**: el héroe accede a actuar; **11. partida**: el héroe sale de su casa; **12. primera función del donador**: el héroe se somete a una prueba que lo prepara para la recepción de un auxiliar mágico; **13. reacción del héroe**: el héroe reacciona a las acciones del futuro donador; **14. recepción del objeto mágico**: el objeto se entrega al héroe; **15. viaje**: al héroe lo llevan al lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda; **16. combate**: el héroe y el agresor se enfrentan; **17. marca**: el héroe recibe una marca; **18. victoria**: derrota del agresor; **19. reparación**: se repara la fechoría; **20. retorno**: el héroe retorna; **21. persecución**: se persigue al héroe; **22. ayuda**: ayuda al héroe; *segunda secuencia* (repetición de las funciones 8, 9-15): **8 bis: nueva fechoría**; **10 bis: inicio de la nueva acción contraria**; **11bis: nueva partida**; **12bis: nueva prueba**; **13 bis: nueva reacción del héroe hacia el donador**; **14bis: recepción de un nuevo objeto mágico**; **15 bis: nuevo viaje**; **23. llegada de incógnito**: el héroe llega a casa pero no lo reconocen; **24. pretensiones mentirosas**: un falso héroe lleva a que valieran unas pretensiones mentirosas; **25. tarea difícil**: al héroe se le propone una tarea difícil; **26. tarea cumplida**: la tarea se cumple; **27. reconocimiento**: se reconoce al héroe; **28. descubrimiento**: se desenmascara al falso héroe; **29. transfiguración**: el héroe recibe una nueva apariencia; **30. castigo**: se castiga al falso héroe; **31. matrimonio**: el héroe se casa y asciende al trono.

el *villano, la princesa y su padre*, etc.<sup>21</sup> Aquí no vamos a entrar en los detalles de la demostración de Propp. Sin embargo, veamos que la secuencia de 31 funciones esboza una situación narrativa fundamental:

Una comunidad sufre una carencia o es el escenario de un daño que ha cometido el malvado. Se convoca a un héroe para llenar esta carencia o vengar el daño. El héroe acepta la misión que le proponen. Hace un viaje, obtiene la ayuda de otro personaje —el donador. Este le confía al héroe un auxiliar mágico. Así el héroe puede cumplir su tarea cuando combate victoriosamente contra el villano. Al héroe se lo recompensa por su resultado: puede casarse con la princesa.

El segundo gran descubrimiento de Propp se refiere a la importancia en la cadena del relato del personaje al que denomina el «*donador*». Si bien algunos de los personajes fundamentales que reveló Propp (héroe, malvado, princesa) forman parte de la imagen estereotipada que podemos tener sobre los cuentos populares, no existía una tradición muy establecida antes de que Propp definiera las prerrogativas de un donador. Ahora bien, este personaje resulta fundamental: Propp le dedica la parte más detallada de su estudio. La presencia del donador en el relato sugiere que inicialmente el héroe no tiene la capacidad para completar su búsqueda, de modo que la ayuda del donador resulta indispensable. En muchos casos, esta ayuda no se ofrece en forma espontánea. El héroe debe establecer un acuerdo con el donador o pasar una prueba para conseguirlo. El donador a menudo se presenta al principio como un personaje hostil.

Por supuesto, la labor pionera de Propp tiene ciertas limitaciones. Si bien algunas de sus reflexiones parecen pertinentes para el análisis de cualquier relato épico, el análisis detallado que desarrolló en 1928 solo es aplicable al corpus de trabajo que Propp realmente trató —los cuentos rusos. Por tanto, los narratólogos estructuralistas que se autodenominan seguidores de Propp indicarán que *su análisis del relato debe adaptarse y modificarse para que resultara generalizable a otros géneros narrativos*. Además, sin duda, cuando define la unidad básica del relato —la función— como una acción, Propp, sin notarlo, ha orientado a la narratología en una dirección que *privilegia los relatos de acción*. A la narratología le resultará difícil ampliar sus análisis a otros aspectos del texto, en particular a la psicología de los personajes, que inquietaba a los críticos del siglo XIX. Por tanto, no resulta sorprendente observar que el corpus de ejemplos de los primeros estudios narratológicos incluye de preferencia relatos en los que predomina la acción —cuentos rusos (**Propp**); novelas de detectives y de espionaje (**Barthes**) o relatos del *Decamerón* de Boccaccio (**Todorov**).

---

<sup>21</sup> Este es el listado completo de los personajes y sus funciones asociadas: **Agresor (villano)**: fechoría; combate contra el héroe; persecución; **Donador (proveedor)**: preparación y transmisión del objeto mágico; puesta del objeto mágico a disposición del héroe; **Auxiliar mágico**: desplazamiento del héroe en el espacio; reparación de la fechoría o la carencia; ayuda durante la persecución; realización de la tarea difícil; transfiguración del héroe; **Princesa (personaje buscado) y su padre**: pide realizar tareas difíciles; imposición de una marca; descubrimiento del falso héroe; reconocimiento del verdadero héroe; castigo del segundo agresor; boda; **Mandatario**: envío del héroe; **Héroe**: partida para la búsqueda; reacción ante las exigencias del donador; boda; **Falso héroe**: partida para la búsqueda; reacción (negativa) ante el donador; pretensiones mentirosas.

### 2.5.3.3 El análisis paradigmático del relato

#### 2.5.3.3.1 Algirdas Julien Greimas

##### 2.5.3.3.1.1 Reducción paradigmática y modelo lingüístico del relato

Entre los narratólogos estructuralistas, el semantista **Algirdas Julien Greimas** es el teórico que ha llevado más lejos el análisis paradigmático del relato. Sus reflexiones sobre el tema se han desarrollado en un capítulo de su obra principal, *Semántica estructural*. Al principio, Greimas no trabaja sobre la base de ejemplos de la literatura primaria que él mismo hubiera elegido. Prefiere trabajar directamente a partir de las constataciones de **Vladimir Propp** sobre el cuento ruso. Si bien elogia el trabajo del investigador ruso, lo critica por brindar un análisis del relato que carece de simplicidad y de coherencia. Además, Greimas trata de desarrollar un modelo que no diera cuenta solo de un género en particular (por ejemplo, el cuento ruso), sino un paradigma universal.

De hecho, el proyecto de Greimas consiste en lograr la **estructura de significación fundamental de todo relato**. Este núcleo narrativo solo puede ser **una estructura lógica muy sencilla**, porque, según Greimas, el espíritu humano capta la significación, por así decirlo, en el instante. Solo una estructura muy esquemática se presta para este tipo de percepción. Según los términos de la teoría semántica de Greimas, este núcleo lógico del relato debe expresarse bajo la forma de una **isotopía semántica**. Esta expresión designa un **“nivel homogéneo de la significación”** que se despliega bajo la forma de una oposición binaria (allí reconocemos uno de los principios básicos del estructuralismo). Por tanto, el sentido fundamental del relato aparecerá bajo la forma de un haz de ejes de significación (isotopías) compuestos por términos contrastados.

Para identificar este núcleo subyacente, evidentemente es indispensable **simplificar el relato**. Buena parte de la demostración de Greimas consiste en indicar cómo se puede practicar esta **reducción paradigmática** y, en especial, cómo se puede justificar metodológicamente.<sup>22</sup> En resumen, podemos indicar que, cualquiera fuera su forma de iniciar, el relato debe transcodificarse en **un relato en tercera persona referido objetivamente en el orden cronológico de las acciones**. Por tanto, el relato debe volver a su **fábula**. Según los principios de la narratología estructuralista, esta fábula **debe analizarse como un enunciado lingüístico, como una frase**. De hecho, las unidades que la componen son directamente comparables a las unidades básicas de las frases del lenguaje natural.

Estas son las unidades lingüísticas que Greimas discierne en el relato:

- Los **actantes** (o «roles actanciales», es decir los roles fundamentales de los personajes): son unas unidades funcionalmente comparables a los **sustantivos**.
- Las **calificaciones**: son unidades funcionalmente comparables a los **adjetivos calificativos**; se trata de los elementos del relato que expresan estados y cualidades.

---

<sup>22</sup> De hecho, Greimas es uno de los narratólogos más inquietos por el rigor metodológico. Esta cientificidad a veces lleva a que estos escritos resultaran poco accesibles y enmascara las intuiciones muy importantes que aportan a la comprensión de los retos narrativos.

- Las **modalidades**: son unidades funcionalmente comparables a los **adverbios**; modifican las acciones del relato. En “parecer cansado” y “gustar de hacer algo”, “parecer” y “gustar” son verbos que expresan una modalidad.

- Las **funciones** (por tanto, Greimas utiliza el término que introdujo Propp). Son unidades funcionalmente comparables a los **verbos** y, por tanto, a las **acciones**.

Notemos que, en este punto, el modelo narratológico de Greimas es algo más complejo (o más rico) que el de Propp. Propp no abordaba ni las calificaciones ni las modalidades. Sin embargo, lo fundamental de los comentarios de Greimas se focaliza en los actantes y las funciones.

#### 2.5.3.3.1.2 *El modelo actancial*

Las reflexiones de Greimas sobre los **actantes** han establecido un hito en el desarrollo de la narratología. Hemos visto que **Propp** distinguía siete actantes en el cuento ruso. Sin embargo, su listado de actantes carecía de claridad y, sobre todo, no era generalizable a todos los relatos. Greimas retoma ciertos términos de este modelo y ancla sus elementos en nociones sintácticas básicas. También, asocia a los actantes con las facultades humanas (poder, saber, querer). Por tanto, el modelo resultante es más sencillo y se justifica muy bien sobre unas bases lingüísticas. Greimas le atribuye un **valor universal**.

- El **Sujeto** y el **Objeto** se definen directamente mediante la sintaxis. Se corresponden semánticamente con el papel del **agente** y del **paciente**. Greimas añade que estos dos términos se vinculan a la noción de **poder**. En Propp, corresponden al **héroe** y al **objeto de la búsqueda** (la princesa).

- El **Destinador** y el **Destinatario**. Así Greimas crea dos términos a partir de la noción de “beneficiario”, que se define mediante la sintaxis: en la gramática tradicional, el “beneficiario” es el término que corresponde al complemento de ventaja o de atribución (“dar algo a alguien”). Greimas enfatiza en que la existencia de un beneficiario implica la existencia de un benefactor. Según Greimas, estos dos términos se vinculan con la noción de **saber**. En Propp, el Destinador corresponde, a la vez, al **Donador**, al Mandatario y al Padre de la princesa. En Propp, el Destinatario no existe como tal: es un aspecto del héroe.

- El **Oponente** y el **Ayudante**. Estos dos términos no vienen dados directamente mediante la sintaxis. Greimas los toma de Propp (Traidor y Auxiliar Mágico). Semánticamente, corresponden a que los esfuerzos, la voluntad del héroe, siempre encuentran una resistencia. Por tanto, estos dos términos se vinculan a la noción de **querer**.

Destaquemos que cuatro de los actantes que define Greimas (**Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario**) son unidades de la sintaxis del lenguaje cotidiano (corresponden a los casos del **nominativo, acusativo** y **dativo** en las declinaciones de las lenguas indoeuropeas). Esto confirma que, a través de sus personajes principales, el relato resulta una utilización particular del lenguaje.

#### 2.5.3.3.1.3 *La lógica de las funciones: el núcleo semántico del relato*

El análisis de las **funciones** (los «verbos» del relato) que desarrolló Greimas ha tenido menos repercusiones que el análisis de los actantes, a pesar de su considerable interés. Esta falta de logro se debe quizás al muy elevado tecnicismo de la demostración. En este

punto, Greimas se basa en lo que denomina las «**estructuras elementales de la significación**» (una teoría a veces denominada el «**cuadrado semiótico**» de Greimas). Aquí no entraremos en los detalles técnicos de estos desarrollos. Más bien nos esforzaremos por describir de forma intuitiva su impacto concreto en la teoría del relato.

En el campo del análisis de las funciones, Greimas critica a Propp por haber entregado un listado demasiado largo de acciones fundamentales. Asimismo, este listado de 31 funciones **se vincula demasiado a la sintaxis del relato**, a su desarrollo en la narración. Por tanto, la labor de Greimas consiste en reagrupar las funciones en clases de unidades más amplias —según las temáticas o los momentos claves del relato. Para lograrlo, Greimas señala que algunas funciones se relacionan directamente con otras funciones, que les resultan muy próximas. Así, estas funciones relacionadas forman lo que Greimas denomina **categorías sémicas** (que, en un lenguaje menos técnico, se podrían llamar «super-funciones» compuestas por dos funciones contrastadas):

Por ejemplo, en los cuentos de hadas, la «**prohibición**» (interdicción de realizar una acción) siempre va seguida de su «**violación**». Por tanto, constituyen una super-función que se podría denominar la «ruptura del pacto». Asimismo, la «**orden**» del héroe (el hecho de conferirle la búsqueda) siempre va seguida de la «**aceptación de la búsqueda**». Constituyen una super-función que se podría denominar el «establecimiento del pacto».

Como ya lo notamos en estos ejemplos, las «super-funciones» («categorías sémicas») se asocian a través de nexos lógicos con otras «super-funciones» que tienen un valor inverso. En nuestro ejemplo, la «**ruptura del pacto**» y el «**establecimiento del pacto**» son las dos facetas contradictorias de una temática más general del pacto. Entonces, mediante este procedimiento, hemos podido reemplazar cuatro funciones por una categoría más abstracta. Este es el ejemplo mismo del proceso de **reducción paradigmática** que propugna Greimas, llevado a cabo con rigor.

Tras haber aplicado en forma sistemática este mecanismo de reducción a la secuencia de funciones del relato, Greimas llega a aislar **cinco elementos**, que le parecen **irreducibles**. Se trata de los principios básicos del relato.

- A: El eje temático del pacto
- C: El eje temático de la comunicación
- F: La prueba
- p: La presencia del héroe
- d: El desplazamiento en el espacio

- A. La temática del **pacto**.<sup>23</sup> Esta temática, que ya había enfatizado Propp, significa que *el relato (épico) describe un universo en que, al principio, se han violado las reglas. La acción del héroe permite el restablecimiento de la ley*. Greimas representa esta temática/isotopía del pacto mediante el eje A.

- C. La temática de la **comunicación**. Este elemento ya se ha esbozado en el análisis de Propp, en particular en sus reflexiones sobre el papel del Donador. Pero las reflexiones de Greimas permiten destacar toda su importancia. La temática de la comunicación enfatiza en que, al comienzo del relato, el héroe (el Sujeto) no tiene las cualidades que requiere para completar la búsqueda. Asimismo, su comunidad se encuentra en un estado de carencia. El héroe está en un estado de **alienación**. Por tanto, el **Destinador** (el Donador) debe proveerlo de estas cualidades (el **Ayudante**) para llevarlo a que alcanzara un estado de **reintegración** frente a la comunidad.<sup>24</sup> La propia comunidad se beneficia de la «liquidación de la carencia». En particular, esto implica que, además de las acciones relacionadas con la ruptura/restablecimiento de un pacto, el relato contiene **un gran número de acciones que son actos de comunicación**. Greimas representa esta isotopía del pacto mediante el eje C.

- F. La **prueba** (el combate). Greimas aclara en forma muy interesante el estatuto de la prueba en el relato. Las funciones de prueba se dividen en tres subpruebas: 1) **prueba calificadora** (resultado: recepción del ayudante); 2) **prueba principal** (resultado: liquidación de la carencia); 3) **prueba glorificadora** (resultado: reconocimiento del héroe). Según Greimas, resulta fundamental destacar que la prueba no forma parte de una isotopía: no es posible integrarla en un esquema lógico. Cada prueba tiene una consecuencia que no se puede acoplar a otra función de forma simétrica. Con mayor precisión, las funciones de las pruebas no se acoplan a funciones negativas, como son las funciones de pacto y comunicación (no hay una «anti-prueba»). Por tanto, el sentido de la prueba consiste en operar la reversión que lleva a pasar de la situación de carencia (situación negativa) a la situación positiva del fin (reintegración). **La prueba transforma lo negativo en positivo**. Por ello, Greimas concluye que la prueba también constituye el **núcleo temporal** (diacrónico, sintagmático) del relato: se resiste a una reducción lógica, a una reducción paradigmática, e indica una evolución irreversible en el curso del relato.<sup>25</sup> Greimas representa las funciones de la prueba por medio de la letra F.

---

<sup>23</sup> En lugar del término «isotopía», que privilegia Greimas, utilizamos el término más intuitivo de «temática»; el término «isotopía» señala el hecho de que se trata de un plano de significación que se genera mediante oposiciones binarias, en este caso la «ruptura» y el «establecimiento» del pacto.

<sup>24</sup> La temática de la alienación y la integración del héroe se ilustra de forma recurrente en los relatos de acción y los relatos de detectives contemporáneos: al héroe a menudo se lo retrata desde el principio como si sufriera una carencia o una incapacidad; se suspende por su jerarquía o se relega a la jubilación, enfermedad, etc.

<sup>25</sup> Esto permite explicar el estatuto privilegiado de la prueba en los relatos de acción. Aunque los combates a menudo parecen rutinarios y superfluos, los requiere la estructura básica del relato, porque señalan el paso del tiempo en el relato.

- p. La **presencia del héroe**. Esto indica que el relato necesita un elemento portador de lo que podríamos denominar la *agencialidad*.<sup>\*</sup> Este elemento es típicamente un héroe humano (o cualquier otro personaje dotado de prerrogativas comparables). Greimas representa la presencia del héroe mediante la letra p.

- d. El **desplazamiento en el espacio**. La presencia de este elemento señala que el relato debe desarrollarse necesariamente en el espacio (además del tiempo que introduce la prueba). El espacio (y el tiempo) constituyen las limitaciones insuperables del universo del relato. Sin ellos, el relato presentaría un mundo que no ofrece ninguna resistencia ni posibilidad de desarrollo para el héroe. Sería un mundo sin posibilidad de narración. Greimas representa las funciones de desplazamiento en el espacio con la letra d.

Como podemos verlo, al final de un análisis muy técnico, Greimas permite derivar un análisis humanista y existencial del relato. Nos indica que el desarrollo del cuento expresa que se han violado los pactos, las leyes, y que los hombres han perdido los valores individuales que les permiten reaccionar ante esta situación (“alienación” o «carencia»). Por tanto, la función del héroe es revertir esta situación —“liquidar la carencia” y restablecer el orden: así, el cuento se puede resumir en esta forma:

**«En un mundo sin ley, los valores se derrumban; la restitución de valores posibilita el retorno de la ley.»**

También, Greimas indica que es posible privilegiar ya una lectura conservadora, ya una lectura liberadora de esta situación narrativa. De hecho, el cuento puede leerse como la constatación de un estado de cosas insatisfactorio: por una parte, siempre habrá un mundo alienado y sin ley, y, por la otra, un mundo sin carencia, sujeto a las leyes. Esto corresponde a la interpretación “acrónica” del relato, la suma lógica de sus significaciones fuera del flujo del tiempo (luego veremos que **Claude Lévi-Strauss** privilegia esta interpretación en el contexto de la interpretación de los relatos mitológicos). La otra lectura es más humanista. Toma en cuenta la acción del héroe y el desarrollo a lo largo del tiempo. Afirma la posibilidad de cambio, la posibilidad de la libertad, que revierte la situación inicial negativa en una situación positiva.

Se puede preguntar si, en realidad, el análisis paradigmático de Greimas resulta generalizable a todo relato. Parece responder bien al esquema narrativo del género épico, cuyos relatos terminan invariablemente con la victoria del héroe y el restablecimiento de los valores de la comunidad. Sin embargo, la literatura moderna ha abandonado en gran medida este esquema narrativo. Desde el siglo XIX, **la mayoría de los personajes de las novelas han devenido antihéroes**; viven en un mundo tan alienado que el «retorno de la ley» y la «restauración de los valores» resultan imposibles. Por tanto, el campo social ya no se describe como un campo de acción. Varias observaciones pueden ayudar a matizar esta objeción sustancial. Por una parte, incluso a principios del siglo XXI, **aún hay un gran número de relatos épicos que siguen la fórmula clásica del cuento que describe Greimas**. Estos relatos existen en

---

<sup>\*</sup> *agencialidad*: en Ciencias Sociales, consiste en enfatizar sobre la finalidad de la acción en vínculo con las demás. (N. de T.).

la **cultura popular** —cine (películas de detectives, películas de superhéroes, *fantasy*), series de televisión, historietas animadas. Por otra parte, incluso en los relatos literarios modernos, el modelo de Greimas puede resultar útil, si se adapta levemente. De hecho, las obras modernas (o «modernistas», según la terminología angloamericana) no abandonan por completo la temática del combate victorioso. ***Sin embargo, esto ya no ocurre al nivel de representación del mundo social, sino a nivel de la escritura.*** En efecto, uno de los temas recurrentes de las obras modernas es la capacidad de la escritura para crearse un campo de acción autónomo, incluso en un campo social alienado (las novelas de **James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust**). En este caso, ***el combate victorioso que describen Greimas y Propp se despliega a nivel de la representación y de la implementación del trabajo de escritura.*** Por tanto, algunos de los elementos del modelo de Greimas (los actantes, la prueba, la comunicación) siguen siendo pertinentes, incluso en este tipo de texto.

### 2.5.3.3.2 Claude Lévi-Strauss: Análisis paradigmático de la estructura de los mitos

#### 2.5.3.3.2.1 Una lectura de la mitología que ignora el desarrollo sintagmático del relato

A fines de la década de 1950, el antropólogo **Claude Lévi-Strauss** publicó un estudio titulado «La estructura de los mitos», cuyas conclusiones anticipaban los desarrollos de la narratología de la década de 1960. Este texto utiliza como corpus tanto la mitología griega como la mitología de las tribus amerindias. Desde un punto de vista metodológico, en parte se basa en conceptos que se derivan de la lingüística de **Roman Jakobson**, en particular la distinción entre eje sintagmático y paradigmático. Por otra parte, data de una época en que las investigaciones de **Propp** aún no estaban disponibles en traducción francesa o inglesa. En textos posteriores, Lévi-Strauss aclarará qué lo une y lo separa del teórico ruso.

El análisis del discurso mitológico que ha propuesto Lévi-Strauss es ***de orden puramente paradigmático.*** Por tanto, coincide bastante con las conclusiones de **Greimas**. Sin embargo, a diferencia de **Propp** e incluso en forma más pronunciada que Greimas, Lévi-Strauss propone desde el principio ***prescindir de todo aquello que contribuyera al despliegue sintagmático de los mitos.*** Por tanto, Lévi Strauss aboga por una lectura de la mitología que ***prescindiera por completo tanto del desarrollo temporal de la acción*** como de todos los efectos estilísticos o de narración, que le parecen superficiales.

Lévi-Strauss indica que esta elección metodológica bastante sorprendente se justifica debido al mismo carácter del corpus que desea estudiar. Primero, según Lévi-Strauss, el término «mito» no designa unos textos autónomos, con sus características estilísticas individuales, sino ***el conjunto de las variantes de una misma historia.*** Como tal, el mito representa una forma de relato que, por definición, diferentes narradores pueden reelaborar y modificar.<sup>26</sup> Por ejemplo, según Lévi Strauss, la versión

---

<sup>26</sup> En esto, el mito se opone totalmente a la poesía, que solo existe a través de una red de significantes cuyo impacto combinado resulta a menudo intraducible.

del mito de Edipo que desarrolló Freud corresponde tanto al mito de Edipo como a las diferentes versiones griegas. **Por tanto, es imposible reducir el mito a una sola cadena sintagmática**, a un relato único.

Segundo, el mito mantiene una relación muy ambigua con el aspecto temporal, lo que permite considerar al relato mitológico como un objeto atemporal. Por una parte, el mito se relaciona con un evento inscrito en el tiempo —de hecho, en un pasado lejano. Por la otra, el mito se sitúa fuera del tiempo: su inscripción en el pasado se neutraliza debido a que los eventos que relata siguen siendo pertinentes para el presente y el futuro; el mito ofrece un mensaje narrativo que pueden utilizar para todas las generaciones pasadas o por venir. Por tanto, a la vez, el mito es “histórico” y “anhistórico”,<sup>27</sup> y Lévi-Strauss se propone analizar este **aspecto anhistórico**.

Sin embargo, el argumento más convincente para justificar una lectura “anhistórica” y paradigmática del mito se vincula al **carácter enigmático de estos relatos**. Se trata de textos que, si los leen lectores que no pertenecen a la cultura de origen, parece que desafían toda comprensión. Ya en Propp, habíamos visto que era muy difícil pronunciarse sobre la significación de cuentos aparentemente sencillos. Esta dificultad se pronuncia aún más para los textos míticos. Por tanto, Lévi-Strauss tiene derecho a considerar que **los mitos presentan estructuras sintagmáticas ilegibles**: incluso si su sentido literal resulta claro, la secuencia de acciones no parece que constituyera un significado coherente. Por ende, es indispensable recurrir a una lectura que abstraiera el desarrollo del relato.

#### 2.5.3.3.2 Reducción paradigmática del relato mítico: *las cuatro «unidades constitutivas»*

El sistema de lectura que adopta Lévi-Strauss resulta funcionalmente equivalente a la reducción paradigmática que ha adoptado Greimas, pero se lleva a cabo de una forma mucho más impresionista. Para justificar su enfoque aparentemente intuitivo, Lévi-Strauss recurre a una comparación musical: según él, dilucidar el sentido de un mito equivale a **reconstituir una partitura cuyos elementos se hubieran dispersado**: es necesario ubicar las melodías que suenan bien en conjunto —que podrán formar una armonía consonante. **Así, el procedimiento que Lévi-Strauss describe metafóricamente corresponde a la acción de reunir los elementos del mito en unas clases paradigmáticas**. Las secuencias de las distintas variantes que forman el mito se clasifican **según su semejanza funcional**: las secuencias dotadas de una función comparable se encuentran en el mismo paradigma. Se clasifican sobre una base lógica.

El ejemplo que elige Lévi-Strauss para demostrar su método es el mito de Edipo, en sus diferentes variantes (mito de Edipo, mito de Cadmo). De las distintas versiones del relato extrae las secuencias que considera significativas y las divide en cuatro clases paradigmáticas. Denomina a estas clases las **“unidades constitutivas”** del mito. Lévi-Strauss no justifica inicialmente el hecho de trabajar solo con cuatro clases. Sin embargo, notemos que esta decisión es consistente con la metodología que luego utilizará Greimas: el sentido de las acciones del relato se somete a una clasificación

---

<sup>27</sup> Claude Lévi-Strauss, “La structure des mythes,” *Anthropologie Structurale* (1958), p. 240.

paradigmática independiente de la secuencia temporal de las funciones en el relato. Así, según Lévi-Strauss, el sentido del mito de Edipo se descompone en esta serie de clases:

1. **Sobrevaloración de la consanguinidad:** esta clase reúne secuencias en las que los personajes llevan su amor familiar más allá de lo que tolera la sociedad. Por tanto, en particular se trata de las funciones que corresponden al incesto que comete Edipo.

2. **Devaluación de la consanguinidad:** se trata de las secuencias en las que miembros de una misma familia se matan entre sí —por ejemplo, el incidente en el que Edipo, sin saberlo, mata a su propio padre.

3. **Negación de la autoctonía del ser humano.** En este sentido, la autoctonía es la creencia, presente en la mitología griega, respecto a que el ser humano se originó en la propia tierra. La negación de esta autoctonía en el mito de Edipo se expresa en las escenas en que el héroe se enfrenta y mata a los monstruos “ctónicos” —unos monstruos que se asocian con los poderes terrestres, tales como la Esfinge o, en el mito de Cadmo, el dragón/serpiente.

4. **Persistencia de la autoctonía del ser humano.** Esta clase reúne los elementos del cuento —de hecho, mucho más difíciles de establecer—, lo que indica que la autoctonía del ser humano no se puede negar totalmente. Lévi-Strauss detecta estos elementos en el nombre mismo de los personajes: por ejemplo, “Edipo” significa “pies hinchados”. Esta dificultad para andar, que también se expresa en otros personajes de las otras variantes, es típica de personajes que acaban de nacer de la tierra y que en cierto modo siguen atados a ella.

En esta reducción lógica, se nota que las cuatro clases parece que tienen entre sí relaciones binarias: se trata de dos pares de clases, cada una constituida por elementos de valor inverso (1 >< 2; 3 >< 4). Por tanto, cada par resulta una contradicción entre dos términos —una polaridad binaria—, y, por ende, los dos pares se unen mediante una relación de equivalencia. Así, se pueden organizar según esta fórmula:

$$\frac{1}{2} = \frac{4}{3}$$

Notemos que la reducción del mito a dos ejes de polaridad binaria se corresponde bien con el procedimiento por el cual **Greimas** reduce el cuento a dos ejes (A y C), compuestos ellos mismos de oposiciones binarias. Por tanto, los dos teóricos concuerdan en que la reducción paradigmática del relato la devuelve a dos ejes de significación.

#### 2.5.3.3.2.3 Generar una contradicción insoluble

Sin embargo, **Lévi-Strauss** distingue entre los dos ejes constitutivos del mito una relación semántica que **Greimas** no advierte. Esto lleva su análisis en una dirección inédita. De hecho, Lévi-Strauss interpreta esta fórmula así: “la sobrevaloración del parentesco de sangre es a su subvaloración como el esfuerzo por escapar de la

autoctonía lo es a la imposibilidad de lograrlo” (248). Esta paráfrasis sugiere que existe un vínculo más estrecho entre los dos pares de clases que una simple equivalencia lógica: de hecho, **existe una similitud temática, una semejanza a nivel de los contenidos**. Entendemos que **el mito** que se descompone así, **refiere dos versiones de la misma historia**: la historia del parentesco y del incesto de Edipo (clases 1 y 2) parece una repetición, en un nivel diferente, de la historia de la autoctonía humana (clases 3 y 4). Sin embargo, se trata de un paralelismo imperfecto: de hecho, cuando el problema de la autoctonía, que es de carácter cósmico, se transpone a un nivel social (parentesco, relación de los seres humanos entre sí: clases 1 y 2), se halla metamorfoseado. A nivel de las estructuras de parentesco, ya no se trata de saber si un ser nace de uno solo o de dos (la primera opción es obviamente imposible), sino si los padres pueden pertenecer a la misma familia (endogamia) o deben pertenecer a familias diferentes (exogamia).

Según Lévi-Strauss, esta estructura en paralelismo imperfecto nos resulta una herramienta narrativa que permite que el mito cumpla su función más fundamental: a través de su estructura de espejo deformante, **el mito es una “herramienta lógica” que se supone que resuelve una contradicción filosófica o ideológica insoluble**. En este caso, la contradicción es esta: en sus creencias mitológicas, los griegos creían en la autoctonía del ser humano (los seres humanos nacen de la tierra, solo tienen, entonces, un progenitor: un ser nace de un solo ser). Sin embargo, también debían rendirse ante la evidencia de que los seres humanos nacen de dos padres (uno nace de dos). Por supuesto, el mito de Edipo no permite abolir esta contradicción, pues es inevitable. Por otra parte, permite **“gestionar” la contradicción, atenuarla —por tanto, encontrarle una mediación**.

El proceso de mediación que establece Lévi-Strauss se puede describir así: el mito reemplaza una **contradicción rígida y cerrada** por una **contradicción abierta y flexible**:

- En la base del mito de Edipo, existe una **contradicción cerrada** entre dos términos incompatibles:

Dos padres, un hijo >< Un padre, un hijo

- En cambio, el mito tal y como se nos presenta pone en juego dos pares contradictorios que se dan en paralelo, en diferentes niveles del relato. Todo sucede como si **la contradicción original se duplicara** y, por tanto, a la vez **se tornara más compleja y más flexible**:

UNIVERSO SOCIAL (Parentesco) Vínculos consanguíneos sobreevaluados (Endogamia, incesto)	UNIVERSO MÍTICO (Génesis cósmico) Autoctonía afirmada
><	><
Vínculos consanguíneos devaluados (Exogamia)	Autoctonía negada

Según Lévi-Strauss, este dispositivo de cuatro términos permite gestionar la contradicción, porque **tener dos pares de contradicciones en lugar de una lleva a que**

**la contradicción fuera más aceptable. El mito tranquiliza a sus lectores cuando afirma e infirma la autoctonía tanto a nivel de cosmología como de la vida social.** Por tanto, el hecho de que la temática de la autoctonía se refleje y transponga al nivel del parentesco le ofrece al mito una forma limitada de resolución. Por ende, la reproducción incestuosa, endogámica, de los seres humanos es posible. Así, el incesto es una forma modificada de la autoctonía (lo mismo puede dar lugar a lo mismo), y la autoctonía se encuentra afirmada en esta nueva forma. Pero, a cambio, la interdicción afecta a este vínculo de parentesco: es el tabú del incesto. En esta forma, en verdad la contradicción no se ha abolido (se infirma, luego se reafirma).

Por ello, Lévi-Strauss concluye que los lectores que intentan conciliar las exigencias del mundo mítico —existe autoctonía: de uno nace uno— y las exigencias de la experiencia humana —existe reproducción sexuada: de dos nace uno— pueden sentirse seguros debido a que **la vida social (parentesco) confirma en parte lo que quiere la mitología.** También, hay autoctonía (bajo la forma del incesto) en la vida social, pero, en cambio, esta autoctonía se condena. Así, la vida social funciona de la misma forma que el mundo mítico (pero, no obstante, ninguno de los dos mundos resuelve plenamente la contradicción).

En términos más sencillos, se podría decir que el mito **confunde las cartas:** en relación con la dicotomía inicial, introduce un nivel de complejidad suplementaria que **permite un cierto “juego”,** una puesta entre paréntesis temporal de la contradicción (que, sin embargo, siempre replantea la situación). Esta lógica de la confusión narrativa aparece muy claramente cuando se toma en cuenta la forma en que el relato se desarrolla sintagmáticamente en el tiempo.<sup>28</sup> Al razonar así, se puede decir que **el relato disuelve la contradicción inicial al insertar en su cadena narrativa toda una serie de anécdotas contradictorias** —los incidentes que Lévi-Strauss clasifica en sus cuatro columnas. Estas anécdotas afirman e infirman constantemente los términos iniciales de la contradicción. En este sentido, el mito confunde las cartas.

Ilustrémoslo sobre la base del mito de Cadmo (en griego, Κάδμος), variante del mito de Edipo. Nos basamos en la versión que refiere **Ovidio.** Analicemos el mito secuencia por secuencia y asignemos a cada una de ellas un símbolo que corresponda a los cuatro paradigmas que ha definido Lévi-Strauss:

Sobrevaloración de la consanguinidad	<b>1</b>
Devaluación de la consanguinidad	<b>2</b>
Negación de la autoctonía	<b>I</b>
Persistencia de la autoctonía	<b>II</b>

Zeus déguisé en taureau enlève Europe, fille d'Agénor et sœur de Cadmus.	(2)
Agénor ordonne à Cadmus de retrouver sa sœur et condamne Cadmus à l'exil s'il échoue.	(1) (2)
Cadmus consulte Phébus (Apollon) qui lui prédit qu'une génisse qui n'a jamais été domestiquée lui indiquera où fonder une nouvelle ville (Béotienne)	(II)

[Autoctonía, porque la novilla es metafóricamente doncella:

<sup>28</sup> Esta perspectiva sintagmática se aleja de la metodología de Lévi-Strauss, pero, se cree, resulta fundamental para comprender la dinámica del relato.

*ella no tiene amo y es la ayudante mágica  
que le permite a Cadmo fundar una ciudad por su cuenta]*

Cadmus et ses compagnons suivent la génisse.  
Près de l'endroit où doit être érigée la ville, ils  
trouvent une forêt vierge, jamais foulée par l'homme. (II)  
*[Autoctonía, pues se trata de una selva virgen; además,  
el crecimiento de las plantas es el ejemplo  
mismo de la reproducción autóctona]*

Dans la forêt coule une source qui jaillit de la  
caverne d'un serpent (dragon). (II)  
*[Criatura descrita en términos fálicos, pero  
anclada en la tierra; por tanto, andrógino:  
representa los poderes reproductivos  
de la tierra: autoctonía]*

Les compagnons de Cadmus, qui ont trouvé le serpent,  
le combattent et périssent. (II)  
Cadmus, revêtu de la dépouille d'un lion (II)  
*[Toma el aspecto de una criatura de  
la naturaleza, de la tierra]*

attaque le serpent et le tue, (I)  
aidé en cela par un chêne dont  
les branches transpercent le monstre. (I)  
*[El roble, criatura de la tierra,  
mata a otra criatura de la tierra]*

Une voix s'élève alors, prédisant  
que Cadmus lui-même deviendra  
un serpent que l'on contempera. (II)  
*[A Cadmo se lo asimila con la serpiente,  
que es una criatura autóctona]*

Cadmus est terrifié. Pallas Athéna vient  
à sa rescousse et lui conseille d'enfouir  
les dents du serpent dans la terre,  
d'où doit naître un peuple futur. (II)  
*[Los hombres nacen de la tierra:  
definición misma de la autoctonía]*

Cadmus obéit. Des soldats en arme naissent  
aussitôt de la terre. (II)  
Cadmus a peur d'eux, (2)  
*[Temor a los soldados, que son, en  
un sentido, sus propios hijos]*

Mais ceux-ci le rassurent : ils ne lui veulent  
aucun mal, car leur fonction n'est que de  
s'entre-tuer (2)  
et de retourner à la terre. (II)  
Il reste cinq survivants qui concluent une trêve. (1)  
Ceux-ci aident Cadmus à fonder Thèbes.\*

---

\* Zeus, en la figura de un toro, rapta a Europa, / hija de Agenor y hermana de Cadmo. / Agenor le ordena a Cadmo que encuentre a su hermana / y lo condena al exilio, si fracasa. / Cadmo consulta a Febo (Apolo), quien le augura que una / novilla que nunca ha sido domesticada le indicará dónde / fundar una nueva ciudad (Beocia). / Cadmo y sus compañeros siguen a la novilla. / Cerca del lugar donde debe erigirse la ciudad, / encuentran una selva virgen, nunca hollada por el hombre. / En la selva fluye un manantial que brota de la / caverna de una serpiente (dragón). / Los compañeros de Cadmo, que encontraron a la serpiente, / luchan contra ella y perecen. / Cadmo, revestido con los despojos de un león / acomete a la serpiente y la mata, / ayudado en ello por un roble cuyas / ramas atraviesan al monstruo. / Entonces, se alza una voz, para augurar / que el mismo Cadmo se convertirá en / una serpiente que se va a admirar. / Cadmo se aterroriza. Palas Atenea llega en su ayuda y le aconseja que entierre / los dientes de la serpiente, / de donde debe nacer un futuro pueblo. / Cadmo obedece. Unos soldados armados nacen / en

Así, alcanzamos una cadena narrativa, cada una de cuyas secuencias expresan cada uno de los valores contradictorios que constituyen la significación del mito. En la práctica, **la significación del mito oscila constantemente entre estos términos opuestos**. Por ello, se puede decir que el mito reemplaza la contradicción rígida de su estructura fundamental por un sistema de oposiciones mucho más flexible: la contradicción se neutraliza parcialmente.

#### 2.5.3.3.2.4 *Los tricksters*\*\*

La idea respecto a que el relato mítico logra una conciliación imposible incita a Lévi-Strauss a dar mucha importancia a los **personajes mediadores** en este tipo de relato. Estos personajes tienen un papel clave en la mitología amerindia, donde se los denomina "**tricksters**" —bufones manipuladores. De hecho, son los equivalentes del personaje **donador/destinador** en Propp y Greimas. Por ejemplo, en los ritos Pueblo, los *tricksters* tienen la función de resolver la insoluble contradicción entre la vida y la muerte. Según la fórmula ya explicada, la pseudo-resolución de esta contradicción requiere que dos pares de términos opuestos se correlacionen mediante una relación de equivalencia. En este caso, la oposición entre vida y muerte (columna # 1) se plantea como equivalente a la oposición que separa a agricultura y guerra (columna # 2):

Columna # 1	Columna # 2	Columna # 3
Vida	Agricultura	Herbívoros
	<b>Caza</b>	<b>Carroñeros</b>
Muerte	Guerra	Depredadores

Sin embargo, la agricultura y la guerra (columna # 2) admiten un término mediador: la caza, que combina el sentido de la guerra (matanza) con el sentido de la agricultura (alimento). Esta posibilidad de mediación parece tanto mejor cuanto, en un tercer nivel del mito, los tres términos de la columna # 2 se hallan encarnados alegóricamente en tres tipos de criaturas —herbívoros, depredadores y carroñeros (columna # 3) —cuyas relaciones posibilitan la mediación. De hecho, aquí los carroñeros son capaces de desempeñar el papel de *trickster*: se encuentran a medio camino entre los herbívoros, que no matan lo que comen, y los depredadores, que matan lo que comen: los carroñeros comen carne (cadáveres) que proviene de animales que no deben matar. Por tanto, los carroñeros son el elemento del mito que opera la mediación entre vida y muerte (por supuesto, el mito nos recuerda que la muerte/la guerra/la depredación no desaparece). Como vemos aquí, por su papel de mediador, los *tricksters* presentan en su misma descripción los caracteres contrastados de las dos

---

seguida de la tierra. / Cadmo les teme, / pero ellos lo tranquilizan: no le desean / ningún mal, pues su llegada solo consiste en / matarse unos a otros / y retornar a la tierra. / Hay cinco supervivientes que pactan una tregua. / Estos le ayudan a Cadmo a fundar Tebas.

\*\* *trickster*: embaucador, timador, embustero, bromista. (N. de T.).

cualidades que vinculan: son seres ambiguos. En algunos mitos, esta ambigüedad se expresa debido a que los *tricksters* van en parejas.

#### 2.5.3.3.2.5 ¿El modelo narratológico de Lévi-Strauss resulta generalizable?

Resulta un derecho preguntarse si un análisis del relato que se orienta hacia un corpus tan específico como la mitología puede trasponerse a otras obras y, en particular, a las obras literarias. Podemos responder a esta pregunta en forma positiva: Lévi-Strauss revela un carácter general del relato; no solo los mitos apuntan a resolver contradicciones insolubles. Para demostrarlo, primero, podemos señalar que la gestión de las contradicciones, así como el proceso de mediación narrativa resultante de ello, aparecen de fondo en el modelo narratológico de **Greimas**. De hecho, los dos ejes temáticos que Greimas destaca en el relato —el *eje del pacto* y el *eje de la comunicación*— mantienen una relación semántica comparable a la que Lévi-Strauss distingue entre los dos ejes del mito. Por una parte, despliegan temáticas equivalentes (privación de justicia y privación de valores y de agencialidad) y, por la otra, su yuxtaposición sugiere que el conflicto temático de uno puede resolverse a través de la oposición temática que despliega el otro. Resulta claro que el eje del pacto plantea una contradicción —la violación de la ley— difícil de negociar, casi insoluble. En cambio, el eje de la comunicación presenta una contradicción menos rígida. En verdad, la alienación del héroe, que es el reto del eje de comunicación, puede superarse y al héroe lo pueden reintegrar a la comunidad. Con todo, el acto de la resolución del conflicto a nivel del eje de comunicación sugiere que la oposición menos negociable del eje del pacto también podrá encontrar un buen resultado. Si podemos esperar que el héroe pueda adquirir los valores que lo convierten en un agente del relato, entonces mantendremos la esperanza de que la ruptura del pacto podrá superarse. Por otro lado, la mayor diferencia entre el modelo de Greimas y el modelo de Lévi-Strauss se refiere al poder de los personajes. En Greimas, la resolución de la contradicción —de hecho, el proceso de mediación— no se logra a través del proceso de confusión narrativa que ya se ha discutido, sino en gran medida debido a la acción del héroe, apoyado por el destinatario y el ayudante. (Como resultado, los relatos que mencionan Propp y Greimas se estructuran de una forma más sencilla que los laberintos narrativos de los mitos). Pero, a pesar de estas diferencias, está claro que los procesos que describe Lévi-Strauss presentan características que subyacen a cualquier relato épico.

Además de este campo de aplicación muy general, las hipótesis de Lévi-Strauss se ilustran en forma más asertiva en ciertos géneros específicos que tienen una función «mitológica» pronunciada: por ejemplo, el discurso político y la cultura popular. Un discurso ideológico tiene como función legitimar un sistema de poder. Para lograrlo, a menudo es necesario minimizar, ignorar o falsear hechos que contradicen los principios ideológicos que se sustenta. Esto equivale a intentar resolver una contradicción insoluble.

Por ejemplo, en la teología cristiana resulta fundamental (pero imposible) conciliar la bondad de Dios con la existencia del mal. Por tanto, este tema ha sido objeto de numerosas explicaciones teológicas, que pueden interpretarse según los principios de Lévi-Strauss. Asimismo, en una economía liberal clásica, es difícil conciliar la idea de la

prosperidad universal que garantiza la libre empresa con la constatación referida a que la pobreza persiste incluso en un periodo de prosperidad. También, se puede citar el ejemplo de los regímenes estalinistas que debían justificar que, incluso en el paraíso de los trabajadores, algunos tienen mucho más poder, recursos y libertad que otros. Para explicar este tipo de fenómenos, el filósofo marxista estructuralista **Louis Althusser** ha definido a la **ideología** como la **necesidad de proporcionar soluciones imaginarias a unas contradicciones muy reales**. Así, en el cristianismo, se supone que los relatos que afirman la existencia del diablo y el pecado original tratan con el problema del mal. Jesucristo aparece como un *trickster* que concilia el mundo terrenal menguado y el mundo celestial. En el liberalismo, se pueden crear relatos que estigmaticen la pereza y la falta de disciplina de los pobres para explicar la falta de prosperidad (este es el mensaje de “La cigarra y la hormiga”, de Lafontaine). Una posible figura de *trickster* en este tipo de relato sería el “*self-made man*” —el capitalista de origen humilde (que, por tanto, vincula el mundo de los pobres y de los ricos) que ha triunfado a través de sus propios esfuerzos (esta es la función de Robinson Crusoe, de Defoe, que reconstituye un universo de comodidad en una isla desierta). En el socialismo estalinista, las imperfecciones del régimen pueden explicarse por medio de la existencia de enemigos externos o internos.

#### 2.5.3.4 Análisis sintagmático del relato

##### 2.5.3.4.1 Roland Barthes: “Introducción al análisis estructural de los relatos”

###### 2.5.3.4.1.1 Un manifiesto de la narratología estructuralista

Como hemos visto, el análisis sintagmático del relato se ocupa de la estructura de la cadena de significantes del relato —la forma en que se desarrolla el relato durante el tiempo de la lectura. La “Introducción al análisis estructural de los relatos”, de **Roland Barthes**, que tratamos en esta sección, establece una contribución significativa. El ensayo de Barthes se publicó en un número especial de la revista *Communications*, en el que aparece con textos de **Algirdas Julien Greimas**, **Tzvetan Todorov**, **Christian Metz**, **Gérard Genette** y **Claude Brémond**. Este texto constituye un verdadero **manifiesto de la narratología**. Como tal, constituye un hito importante en la historia del estructuralismo. En esta selección, la «Introducción al análisis estructural de los relatos» de Barthes no solo establece una visión general de los estudios narratológicos que se habían desarrollado hasta mediados de la década de 1960, sino resulta en particular innovadora en el enfoque relativo a **la clasificación de las funciones**. De hecho, veremos que Barthes **amplía el campo de aplicación de la noción de función** que había introducido Propp, para sentar las bases de **una narratología que no solo se interesa por las acciones, sino también por las cualidades y las atmósferas**.

El modelo de lectura que se desarrolla en «Introducción al análisis estructural de los relatos» es decididamente interdisciplinario: se dirige al conjunto de los relatos, ya fuesen literarios o no literarios (periodismo, cine, etc.). Por tanto, ya no se trata de centrarse únicamente en un género muy circunscrito (por ejemplo, el cuento ruso o la

mitología). Para elaborar este paradigma interdisciplinario del relato, Barthes se basa en estos presupuestos que, en particular, ya hemos encontrado en **Greimas**:

- ***El objetivo de la narratología debe ser lograr un modelo general del relato.***

La narratología no describe las características específicas de relatos individuales. Según la terminología de Saussure, la narratología estructural estudia la **lengua** del relato, no su **habla**.

- ***La lingüística debe servir de modelo para el estudio del relato.***

De hecho, el relato constituye un caso particular del uso del lenguaje. Como los demás narratólogos (**Greimas, Todorov**), Barthes piensa que ***el relato se estructura como una gran frase***. Sus unidades mantienen entre sí relaciones sintácticas (por tanto, se referirá a "***sintagma narrativo***"). Esto no significa que las unidades que se encuentran en el relato son completamente idénticas a las unidades que forman las frases (sustantivos, verbos, adjetivos): el relato tiene sus unidades específicas (los diferentes tipos de funciones). Pero estas unidades ***juegan un papel equivalente a los elementos básicos de la gramática***.

- ***Si el relato se estructura según una lógica lingüística, debe incluir varios niveles de descripción jerarquizados.***

La lingüística de Saussure ha mostrado que la lengua funciona según un sistema de unidades jerarquizadas (fonemas, morfemas, sintagmas...). Cada unidad adquiere un sentido solo debido a que encaja en el sistema de unidades del nivel superior (los fonemas no son significantes en sí mismos, lo devienen cuando participan en los morfemas, etc...). En el relato debe ser lo mismo. Por tanto, es necesario determinar cuáles serán los ***niveles de descripción***, los ***niveles de sentido*** pertinentes para el relato. Cada uno de estos niveles tendrá sus unidades específicas, que se precisará definir.

#### 2.5.3.4.1.2 Niveles de sentido del relato

Basado en las investigaciones de otros narratólogos estructuralistas, así como en los trabajos de unos precursores (los formalistas rusos: **Propp, Tomachevski**), Barthes distingue en el relato estos niveles de sentido:

##### LAS FUNCIONES

Según Barthes, las funciones son los elementos constitutivos más pequeños del relato. Por tanto, este nivel reúne las unidades que forman ***la estructura del relato***, su cadena fundamental. Tras haber definido las funciones, también es necesario determinar la forma como se disponen estas unidades en la cadena del relato. Así, es preciso estudiar ***la sintaxis de las funciones***. En este campo, Barthes se apoya en las investigaciones que antes realizaron **Lévi-Strauss** y **Greimas**.

##### LAS ACCIONES (roles actanciales)

El término «acciones» puede prestarse a confusión. De hecho, con este término, Barthes no designa el desarrollo de las acciones en el relato (ya vimos que este aspecto del relato se expresa a través de las funciones). En cambio, el nivel de las

acciones designa al *modelo actancial*, el sistema de los “personajes” fundamentales, de los *roles narrativos*.

## LA NARRACIÓN

En este nivel se establece la cadena de comunicación que le permite al *narrador* (destinador del relato) transmitir el relato al *narratario* (destinatario del relato). Por tanto, la narración corresponde a la *enunciación* del relato. La discusión sobre la narración en «Analyse structurale du récit» es muy innovadora. En particular, contiene observaciones interesantes sobre el estatuto del narratario. Sin embargo, este análisis de la narración es menos detallado que los estudios posteriores de **Gérard Genette**.

Barthes reconoce que se posibilitaría elegir otros niveles de sentido. Por ejemplo, otros narratólogos (**Tomachevski**, **Todorov** y, más tarde, **Genette**) optan por definir *la temporalidad del relato* como un nivel autónomo. Entonces, los componentes pertinentes de este nivel temporal son la *historia* (la “fábula”) y el *discurso* (el “sujeto”).

### 2.5.3.4.1.3 Las funciones

#### 2.5.3.4.1.3.1 Núcleos, catálisis, indicios, informantes

Barthes toma el término «función» de **Vladimir Propp**, pero le da un sentido más amplio. Mientras que Propp considera solo un tipo de funciones (las acciones significativas), Barthes distingue dos clases principales de elementos funcionales —las *funciones* en sentido restringido,<sup>29</sup> que son *acciones*, y, por otra parte, los *indicios*, que designan *cualidades*, *atmósferas* o *informaciones* (por tanto, en la terminología de Greimas, son «calificaciones», adjetivos narrativos).

Cada una de estas dos clases de funciones se subdivide en dos subgrupos. Entre las «funciones» en sentido restringido hay, por una parte, acciones significativas (acciones fundamentales) —los «*núcleos*». Esta unidad corresponde exactamente a las «funciones» de **Propp**. También, hay acciones menos importantes, las «*catálisis*». Entre los indicios, Barthes distingue entre los «*indicios*» en sentido restringido, es decir, elementos que constituyen un sentido mediante un proceso de codificación (y que, por tanto, el lector debe descodificar) y los «*informantes*», que son informaciones en bruto que no requieren descodificación.

#### Cuadro de unidades funcionales del relato

<b>Funciones/acciones</b> [sentido restringido] Acciones <i>Verbos</i>	<b>Núcleos</b> Acciones fundamentales «Funciones» de <b>Propp</b> <b>Catálisis</b> Acciones de fondo
---	--

---

<sup>29</sup> Se pueden deplorar las redundancias terminológicas de esta clasificación de las funciones que, en otros aspectos, resulta notable. Para evitar esta ambigüedad, aquí vamos a denominar a las funciones en el sentido restringido «funciones/acciones» y a los índices en el sentido restringido «indicios/‘pistas’ (de la palabra inglesa «clue», que designa un indicio descodificable).

**Funciones**  
[sentido amplio]

**Indicios**  
[sentido amplio]  
Cualidades  
Atmósferas  
«Calificaciones» de **Greimas**  
*Adjetivos*

Acciones intersticiales  
**Indicios/«pistas»**  
[sentido restringido]  
Cualidades y atmósferas  
para descodificar  
**Informantes**  
Informaciones en bruto

Los ejemplos que Barthes utiliza en “Introducción al análisis estructural de los relatos” para ilustrar su clasificación de las funciones se han tomado de la novela *Goldfinger*, de **Ian Fleming**, una de las aventuras de James Bond.

### ***Núcleos y catálisis***

En un momento del relato, James Bond debe telefonar al cuartel general del Servicio Secreto británico. Esto constituye una acción significativa, una **acción fundamental** del relato. Por tanto, se trata de un **núcleo**. Sin embargo, el acto de realizar la llamada telefónica implica toda una serie de pequeñas acciones que siguen a lo largo de la cadena narrativa (levantar el auricular, marcar el número, empezar a hablar). Se trata de **catálisis**. Barthes indica que siempre es posible que el autor de la historia multiplique las catálisis: el relato resulta “**infinitamente catalizable**” (este es un fenómeno muy conocido por los narradores y compositores que crean efectos de suspenso o efectos cómicos cuando alargan considerablemente sus relatos o sus bromas).

### ***Indicios e informantes***

Para ingresar ilegalmente a una habitación de hotel, James Bond flirtea con una empleada que espontáneamente le ofrece las llaves. Por supuesto, esta secuencia del relato constituye un núcleo (entrar en la habitación del sospechoso) acompañado de sus catálisis (las diferentes etapas de esta acción). Pero la secuencia también contiene un **indicio** —una indicación descodificable— sobre la personalidad del héroe: James Bond es un seductor hábil y manipulador. Esta información se confirma por medio de otros indicios dispersos a lo largo del relato: esta es una característica constante del personaje.

En la versión filmada de *Goldfinger*, James Bond conduce un cupé Aston Martin. La elección del modelo de automóvil revela un **indicio** sobre la personalidad del héroe: es un automóvil de un seductor rico. Por tanto, este indicio confirma el indicio ya citado —el proceder del héroe hacia la empleada. También, en la elección de este automóvil, se puede detectar un indicio que señala la elegancia británica: el efecto sería diferente si James Bond condujera un coche deportivo italiano o, más aún, una Vespa. Sin embargo, la elección del color del auto (gris metalizado) parece que es una información en bruto, un **informante**: se trata de una información que provee el relato, pero que no incluye ningún mensaje para descodificar.

#### 2.5.3.4.1.3.2 Características generales de las funciones

##### **-¿Sobre qué bases definir las funciones?**

Tal como **Propp** lo había hecho antes que él, **Barthes** especifica por qué las unidades básicas del relato deberían denominarse «funciones» —porque deben ser unos elementos «funcionales». Según él, una función es fundamentalmente **un elemento del relato que se correlaciona con otro**. La función nunca se halla aislada: es una unidad en un **sistema de signos interdependientes**. Por tanto, siempre crea un vínculo con otra cosa (con otra función o con otras unidades del relato): esta es su forma de construir sentido. Para ilustrarlo, Barthes menciona un ejemplo retomado de **Boris Tomachevski**: si un relato menciona la existencia de un revólver, este revólver se utilizará posteriormente de una forma o de otra: el primer momento (la introducción del revólver) implica su uso posterior (la primera función se vincula con la segunda).

Al establecer unas correlaciones (con otras funciones u otras unidades) **la función le sirve al relato, funciona allí, juega allí un papel significativo**. Ya veremos que Barthes define dos tipos de correlaciones (“distributiva” o “integradora”), en las que pueden participar las funciones.

Por tanto, la definición de funciones que adopta Barthes implica que **el relato solo contendría elementos funcionales**. En otras palabras, **en el relato, todo contribuye a la construcción del sentido**. No hay elementos enteramente no significativos, no funcionales. (En este punto, **Barthes** está en desacuerdo con **Propp** y **Greimas**, quienes solo admiten un número limitado de elementos verdaderamente significantes en el relato —las 31 funciones, las isotopías fundamentales, etc.

##### **-¿Qué relaciones mantienen las funciones con los aspectos lingüísticos del texto?**

Ya hemos visto que, tal como **Propp** y **Greimas**, Barthes define las unidades más pequeñas del relato según un principio lingüístico: se trata de identificar unos elementos que juegan un rol sintáctico en la cadena del relato. Según Propp, las funciones solo pueden desempeñar el papel de **verbo** de la frase narrativa (por tanto, designan acciones); además, Barthes define las funciones que desempeñan el rol de **adjetivos** (hemos visto que Greimas les añade a estas unidades aquellas que desempeñan el papel de **adverbio**).

Sin embargo, es por completo fundamental destacar que, si las funciones desempeñan un rol equivalente a los elementos de la cadena lingüística, **no se confunden con estos últimos. Por tanto, no se puede llevar a que los verbos y adjetivos del texto se correspondan exactamente con las funciones e indicios del relato**. Los “verbos” y los “adjetivos” del relato existen en un nivel diferente a aquellos de la cadena del lenguaje; son unidades que corresponden a sistemas distintos.

Para convencerse al respecto, basta con analizar de nuevo el ejemplo ya citado — la escena en la que James Bond flirtea con la empleada del hotel para entrar en la habitación del sospechoso. Todo el episodio constituye en sí un **núcleo** del relato (“entrar ilegalmente en la habitación del sospechoso”). Este es claramente un punto culminante de la novela. Esto podría sugerir que, en la secuencia de acciones significativas, **toda la cadena de lenguaje de esta escena (verbos, sustantivos, adjetivos, preposiciones) solo corresponde a una unidad** —una unidad que tendría

el valor de un verbo narrativo. Ahora bien, esta misma cadena de lenguaje también tiene otros componentes. Primero, el núcleo se descompone en varias catálisis (la serie de pequeñas acciones a realizar). Además, estas catálisis son las unidades más sencillas de correlacionar con la sintaxis del texto: tienen el valor de verbos narrativos y, en la mayoría de los casos, se expresan mediante verbos en el texto del relato. Pero más allá del núcleo y de las catálisis, la escena contiene al menos una unidad suplementaria —el **indicio** que nos permite descodificar la personalidad de James Bond (el seductor, etc...). Asimismo, la escena probablemente contiene varios **informantes**. En suma, **la misma cadena de lenguaje puede contener varias unidades narrativas**. Estas no se vinculan en forma mecánica a la gramática del texto. En el lenguaje matemático, se diría que no hay relaciones biunívocas —no hay relaciones que llevan a que un elemento se correspondiera estrictamente con otro— entre la cadena del lenguaje y las unidades del relato.

### —¿Cómo distinguir los núcleos de las catálisis?

Si bien la distinción entre acciones fundamentales y acciones de fondo parece intuitivamente sencilla de captar, es preciso reconocer que diferentes lectores podrían atribuir un estatuto diferente (núcleo o catálisis) a las mismas acciones del relato. No parece posible escapar a esta vaguedad en la clasificación, ya que Barthes, a diferencia de **Propp**, no considera que todos los relatos contuvieran el mismo número de núcleos, que se desarrollan según una secuencia programada.

Sin embargo, en general, aún Barthes define un criterio que permite distinguir entre núcleos y catálisis. En verdad, **los núcleos** son bisagras, pues **comprometen el desarrollo posterior del relato**. Para un lector o un oyente que no conoce la historia de antemano, cada núcleo abre varias posibilidades narrativas (en nuestro ejemplo, no se sabe qué va a encontrar James Bond en la habitación del sospechoso y se desconocen las consecuencias de este descubrimiento potencial). Por tanto, **los núcleos son momentos de “riesgo” narrativo**.

Resulta bastante diferente para las **catálisis**. En general, **su continuación se programa y resulta predecible**: en la mayoría de los casos, el lector sabe de antemano cómo una “gran” acción se puede descomponer en otras “pequeñas” (sabemos qué gestos se supone que debe realizar el personaje cuando timbra el teléfono). Por tanto, por parte de su lector, el relato apela a **una competencia narrativa previa**. Incluso si la acción descrita resulta poco familiar, los lectores reconocerán que las acciones “pequeñas” que la componen deben seguir un orden programado.

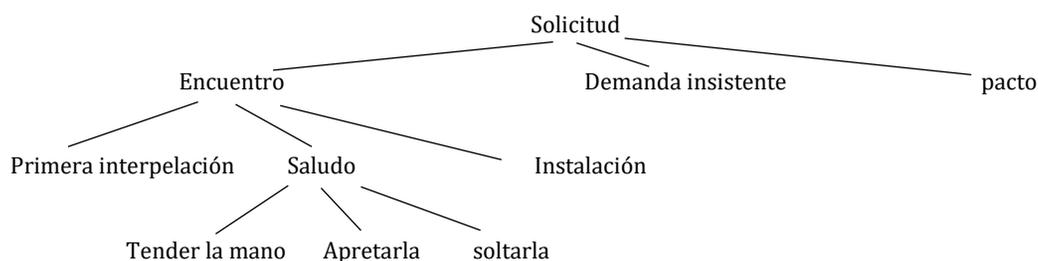
### —¿Cómo se disponen las funciones en secuencias?

Determinar la forma en que las funciones se encadenan en el relato es estudiar la **sintaxis de las funciones**. En cuanto a la estructura básica —la lógica que determina el núcleo narrativo fundamental, sus principales articulaciones—, Barthes remite a sus lectores a las investigaciones de **Claude Lévi-Strauss** y **Algirdas Julien Greimas**.

Sin embargo, Barthes añade algunas observaciones importantes sobre la sintaxis de las funciones. En primer lugar, muestra que existe una diferencia fundamental en la forma en que las funciones y los indicios se distribuyen (prosiguen) en el relato. El

orden en el que aparecen las funciones/acciones en el relato es muy importante para la construcción del sentido. No ocurre lo mismo con los indicios.

Las funciones/acciones obedecen a **una lógica distributiva**. Hemos visto que, como funciones, deben referirse a otras unidades. Las funciones/acciones son distributivas porque **los vínculos que establecen apuntan a unas unidades del mismo nivel, o sea, a otras funciones/acciones**. Por tanto, esto quiere decir que las funciones/acciones se reagrupan en **secuencias** —en sucesiones lógicas de núcleos, vinculados a través del sentido. Una secuencia es una cadena de funciones (acciones) cuyo lector puede percibir el principio y el final. Según Barthes, las secuencias son nominables: pueden identificarse/resumirse mediante sustantivos. Por ejemplo, de hecho, las principales funciones que identificó Propp (traición, lucha, pacto) son secuencias. Cada núcleo de una secuencia puede implicar catálisis, lo que supone que las secuencias a menudo toman la forma de arborescencias. Así analiza Barthes el primer episodio de *Goldfinger*:



Barthes observa que las funciones pueden imbricarse unas en otras y, por tanto, crear una alternancia en el relato. Se podría imaginar que la secuencia inicial ya descrita se interrumpiera mediante las acciones de una secuencia situada cronológicamente antes o después de la “Solicitud”. Así se obtiene un **flashback** o una **anticipación**.

En cuanto a la decodificación de las secuencias, Barthes postula en cabeza del lector **una capacidad para reconocer la lógica de la acción**. Por su experiencia cultural y su saber práctico (la vida diaria), el lector conoce la “lengua del relato”. Esto le permite reconocer las secuencias, nombrarlas, recortarlas en la aparente continuidad del relato.

A diferencia de las funciones (núcleos/catálisis), los **indicios** obedecen a **una lógica integradora: forjan vínculos con unidades de un nivel superior**. Por ejemplo, la escena del flirteo entre James Bond y la empleada ayuda a constituir una unidad superior, que es el perfil psicológico del mismo James Bond. Por así decirlo, este perfil psicológico “se cierne” sobre el relato. Lo significan numerosos indicios (la elección del auto, la capacidad de recurrir a la violencia...). No debe nombrarse necesariamente en forma explícita en el relato. De hecho, respecto al autor, no “nombrar” el carácter del personaje atestigua una cierta elegancia narrativa.

El hecho de que los indicios obedecieran a esta lógica integradora también implica que, a diferencia de las funciones (núcleos/catálisis), **los indicios no deben distribuirse en el relato según un orden preferencial, según unas secuencias lógicas**. El autor goza de una gran libertad en la distribución de los indicios. Por ejemplo, Barthes indica que los retratos de los personajes (que a menudo aparecen

cuando se los introduce por primera vez en el relato) constituyen añadidos de indicios relativamente desordenados. En *S/Z*, un ensayo posterior, Barthes enfatizará en lo importante respecto a no constituir el retrato en forma lógica o esquemática. La aparición de un orden lógico en el desarrollo del retrato perjudicaría la verosimilitud: allí se vería demasiado la mano del autor. Por otra parte, el lector puede disfrutar en la reconstrucción del perfil de un personaje (o el carácter de una atmósfera) a partir de indicios dispersos, aparentemente desprovistos de vínculos lógicos. Este es un juego de detective que forma parte integral del código de lectura de la novela psicológica.

#### 2.5.3.4.1.3.3 *Indicios y connotación*

El mecanismo semiótico que permite que los indicios creen el sentido de una forma “integradora” es la **connotación**. Este concepto juega un papel particularmente importante en la obra de Barthes. El teórico estructuralista le ha dedicado muchas discusiones en otros ensayos: *Mitologías*, *El sistema de la moda*, *S/Z*.

En resumen, la connotación es **el mecanismo que permite crear significaciones de segundo nivel a partir de un enunciado literal** (sentido denotativo). Un significado connotativo es un sentido secundario (o sentido figurado) mencionado por medio de un término que ya tiene un sentido denotativo, es decir, un sentido primario. En estos ejemplos, el hecho de que James Bond tuviera un automóvil deportivo corresponde al sentido denotativo (esto es lo que se menciona en la novela). Allí le añadimos un sentido secundario (connotativo) cuando detectamos el indicio respecto a que Bond sería un seductor, lo que el texto no menciona en forma explícita. Obviamente, la connotación corresponde a un fenómeno que todo lector conoce en forma intuitiva —el hecho de que un texto pudiera mencionar “algo” que no cita en forma explícita (una atmósfera, etc....).

Barthes toma la descripción técnica de este mecanismo de significación secundario del lingüista danés **Louis Hjelmslev**. Esto muestra que, en la connotación, un signo ya constituido (S 1) sirve como significante para un segundo signo (S 2), que es el término que se connota, provisto de su propio significado. El sentido primario se denomina “**denotación**”; el sentido secundario, “**connotación**”.

Denotación		
Sa 1		Sé 1: sentido literal o denotativo
«Aston Martin»		[Auto deportivo de marca Aston Martin]
Connotación/Sentido figurado o connotativo		
Sa 2 (Sa 1 + Sé 1)		Sé 2: sentido secundario o connotativo
Aston Martin		[Herramienta del seductor]

Describir con tanto tecnicismo el mecanismo que permite crear estos sentidos derivados es fundamental por varias razones:

- En gran parte, la creación de un sentido por connotación corresponde al mecanismo de **la interpretación del texto**. Una interpretación es un sentido de

segundo nivel (un sentido secundario). A menos que alguien se satisficiera con repetir el texto palabra por palabra, interpretar un texto es darle un sentido que el texto mismo no expresa como tal. Por tanto, se precisa aclarar la lógica que le permite al lector ***llevar a que el texto dijera cosas que no dice literalmente***.

– Si es posible crear sentido mediante indicios integradores (por tanto, por connotación), esto implica que más allá del texto literal (en un nivel “superior”) existe ***un conjunto de significaciones organizadas en un sistema***. Hemos visto que los indicios ya descritos nos ayudan a “construir” el carácter de James Bond. Según los presupuestos básicos del estructuralismo, esta construcción del sentido solo puede llevarse a cabo dentro de un sistema de signos. Si el personaje de James Bond tiene un sentido, ***este sentido debe construirse mediante la interacción con otras unidades pertenecientes al sistema***, a menudo unidades que se construyen en lugares fuertes, alejados de la cadena del lenguaje. En este caso, las otras unidades de este sistema serán los otros elementos que se crean por connotación —los perfiles psicológicos de los otros personajes, las significaciones asociadas con ciertos lugares o eventos, las atmósferas... Ahora bien, todas ***estas unidades de sentido que se producen por connotación existen solo más allá del texto literal*** producido por las frases del relato. Esto es crucial desde un punto de vista lingüístico: por tradición, los lingüistas habían considerado que debían limitarse a estudiar la construcción del sentido dentro de la frase. Sin embargo, el sentido del relato se construye mucho más allá del límite de la frase: se trata de ***un sistema transfrástico***.

– Estudiar con rigor la connotación resulta crucial, porque el sistema de sentidos que se connotan, ya que no es explícito, puede parecer confuso y cambiante. ***No es seguro que cada lector descodifique los indicios del mismo modo***. En su interpretación, todos los lectores no reconstruirán necesariamente el mismo sistema del relato. En *Mitologías*, Barthes mostró que la vaguedad de la connotación/interpretación les permite a algunos autores camuflar o negar las intenciones codificadas en su mensaje: la propaganda o la publicidad están llenas de sentidos connotativos. Ahora bien, dado que estos sentidos no son explícitos, sus autores pueden incluso negar su existencia (pensemos en las connotaciones racistas de algunas propagandas electorales o en las insinuaciones sexuales de la publicidad).

#### 2.5.3.4.1.3.4 El nivel de las acciones (roles actanciales)

En Barthes, de hecho, el nivel de las acciones designa los modelos actanciales. Barthes insiste en las reticencias que sienten los teóricos estructuralistas respecto al concepto psicologizador sobre el personaje. Menciona que es fundamental no confundir a los personajes de papel que se encuentran en los relatos con personas concretas. Esto justifica la noción de rol actancial. En este campo, Barthes menciona la existencia de varias clasificaciones de actantes. El modelo que ha desarrollado **A. J. Greimas** le parece el más adecuado.

#### 2.5.3.4.1.3.5 El nivel de la narración

Sobre este tema, los comentarios de Barthes resultan innovadores, pero siguen siendo relativamente incompletos. Para el análisis de este aspecto de la narratología, puede consultarse la sección que se dedica a **Gérard Genette**.

Sin embargo, Barthes formula algunos comentarios interesantes sobre la figura del narratario (al que llama “lector”). De hecho, indica que el texto contiene “**signos del lector**” —elementos directamente destinados al narratario y que, por tanto, manifiestan su presencia. Por ejemplo, los signos del lector toman la forma de informaciones que se le comunican al lector, pero que los personajes o el narrador en absoluto necesitan, porque ya las conocen. Este exceso de información delata la presencia del lector/narratario en el texto.

#### 2.5.3.4.2 Gérard Genette: «Discurso del relato»

##### 2.5.3.4.2.1 Una clasificación exhaustiva de los procedimientos narrativos

El “Discurso del relato” de **Gérard Genette**, publicado en *Figuras III*, es uno de los textos más ambiciosos y más a menudo citados de la narratología clásica. Se distingue por sus ambiciones terminológicas: Genette intenta desarrollar una terminología que permita **nombrar todos los procedimientos de la narración**. Como tal, «Discurso del relato» ofrece **un análisis sintagmático del relato particularmente detallado**. Genette indica con claridad que su objeto de estudio es el significante del relato y no su lógica subyacente.

A través de su atención a los detalles en los procedimientos narrativos, el proyecto de Genette lleva inevitablemente a una multiplicación dramática de los conceptos descriptivos. El propio autor formula algunas observaciones irónicas respecto a la inflación terminológica que resulta de sus investigaciones: presenta el fruto de sus reflexiones como un modelo experimental del que los investigadores posteriores retendrán lo que les parece útil. El corpus de ejemplos que utiliza Genette para este proyecto proviene en gran parte de las novelas de **Marcel Proust**: *En busca del tiempo perdido*. De hecho, la obra de Proust se presta idealmente a las investigaciones de Genette, porque utiliza numerosos y complejos procedimientos narrativos.

##### 2.5.3.4.2.2 Aclarar el sentido del «relato»

En primer lugar, Genette busca aclarar el término «relato», porque es objeto de una cierta vaguedad semántica. De hecho, se utiliza en tres sentidos distintos:

- El **relato** como **discurso**, es decir como **significante**: se trata del texto o del discurso verbal que porta el relato. (Según la terminología de los formalistas rusos, se trata de un aspecto del **tema**).
- La **historia** que transmite el relato, es decir su **significado**: el relato entendido como historia se compone principalmente de los hechos narrados, los personajes. (Por tanto, según la terminología de los formalistas rusos se trata de la **fábula**).

- El **acto de la narración**: esta definición del relato apunta principalmente a la interacción del narrador y el narratario. (Según la terminología de los formalistas rusos, también se trata de un aspecto del **tema**).

Genette indica que sus propias investigaciones se centran principalmente en el relato como significante, pero también en el acto de la narración. Por tanto, va a privilegiar el **discurso** y la **narración** y se ocupará relativamente poco de la **historia**.

#### 2.5.3.4.2.3 Niveles de descripción del relato

Como sus predecesores (**Barthes, Todorov**), Genette desea definir los niveles de descripción del relato relevantes para la narratología. Distingue tres:

- El **tiempo**: este nivel se refiere a todos los procedimientos que constituyen la temporalidad del relato. En particular, se estudian las «distorsiones temporales» que afectan a la cadena narrativa.
- El **modo**: este nivel incluye los procedimientos que influyen en las modalidades de la representación narrativa, es decir, **la forma en que el relato se torna más o menos presente**, más o menos cercano a sus destinatarios. Los diferentes objetos de estudio relevantes para el modo son los **niveles de mimesis** (relato basado en resúmenes, diálogos, etc.) y la **focalización** (la problemática del «punto de vista» narrativo).
- La **narración**: este es el nivel en el que se estudia la **voz** del relato, es decir la construcción y el posicionamiento de la figura del **narrador**, así como la construcción del **narratario**.

La clasificación en tres niveles que plantea Genette se inspira en **Tzvetan Todorov**. Como todos los modelos de la narratología estructuralista, **se basa en categorías lingüísticas**: tiempo, modo y narración son fenómenos que estructuran las frases del lenguaje natural. Sin embargo, a diferencia de las clasificaciones narratológicas de **Propp, Greimas** y **Barthes**, el modelo de Genette no privilegia las secuencias de acciones narrativas (funciones). Más bien, enfatiza en los procedimientos que afectan la presentación del relato, su significante. Por tanto, este enfoque se adapta mejor a las obras complejas (novelas, incluidas allí las novelas modernas) que la narratología de Propp y Greimas, que privilegia los relatos simples (cuentos, relatos épicos, relatos de acción).

#### 2.5.3.4.2.4 El tiempo narrativo

##### 2.5.3.4.2.4.1 La doble temporalidad del relato

Ya hemos mencionado que, desde los orígenes de la teoría literaria (de hecho, desde el formalismo ruso), los investigadores han destacado que el relato se organiza según una doble temporalidad.

- El **tiempo de la historia** (los hechos, los **significados** narrativos). Se trata de la temporalidad de la «**fábula**» (**Viktor Shklovski**); **Gunther Müller** denomina a este nivel el «**Erzählte Zeit**» [el «tiempo relatado»]. Esta temporalidad corresponde al despliegue de los hechos narrativos dispuestos en un orden cronológico lineal.
- El **tiempo de la narración** (de los **significantes** narrativos, del acto de la narración). Se trata de la temporalidad del «**tema**» (**Viktor Shklovski**). **Gunther Müller** lo denomina «**Erzählzeit**» [el tiempo de la narración]. Este nivel de temporalidad corresponde a la sucesión de eventos en el orden en que se refieren en la cadena narrativa.

Como todos los relatores lo saben instintivamente, uno de los procedimientos narrativos fundamentales consiste en introducir unas **distorsiones** entre estas dos temporalidades. Por tanto, la mayoría de los relatos presenta «**distorsiones temporales**», a las que Genette denomina «**anacronías**». Estas anacronías operan sobre tres parámetros:

- El **orden**
- La **duración**
- La **frecuencia**

Por tanto, Genette se propone construir una terminología que dé cuenta de los tres tipos de «anacronías». Estas reflexiones constituyen uno de sus aportes más importantes a la narratología.

#### 2.5.3.4.2.4.2 **El orden**

Los procedimientos que se presentan en el orden de la narración son las **anacronías narrativas**:

- Las **retrospecciones** o **analepsis** (movimiento hacia el pasado; «flashbacks»)
- Las **anticipaciones** o **prolepsis** (movimiento hacia el futuro; «flashforwards»)

Genette proporciona un análisis extremadamente detallado de los diferentes tipos de analepsis y prolepsis. Uno de los puntos de partida de este análisis es la distinción entre **relato primario** y **relato secundario** que se establece en cuanto se produce una anacronía.

- El **relato primario** corresponde al relato inicial, que se halla temporalmente primero en el orden de la lectura y de la narración.
- El **relato secundario** corresponde al relato que refiere el segmento anacrónico

Sobre esta base, se pueden distinguir estos parámetros, que se formulan en seguida en forma de preguntas (el listado no es exhaustivo):

– ¿A qué **distancia temporal** se sitúa la anacronía en relación con la temporalidad del relato primario?

- ¿Cuál es su **alcance**?

– ¿Cuánto **tiempo** cubre la anacronía?

- ¿Cuál es su **amplitud**?

– ¿La anacronía apunta a un momento **fuera del relato primario**?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **externa**.

– Al contrario, ¿apunta a un momento **inscrito en el relato primario**?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **interna**.

– ¿Una anacronía externa llega a **cerrar el intervalo** entre el relato secundario y el relato primario? ¿Una anacronía interna logra **colmar integralmente** el relato primario?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **completa**.

– Si, por el contrario, una anacronía externa deja que subsistiera un intervalo entre relato secundario y relato primario, si una anacronía interna **no llena integralmente** el relato primario:

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **parcial**.

– ¿**Un personaje refiere** la anacronía?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **subjetiva**.

– ¿Ella está a cargo del **narrador impersonal**?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **objetiva**.

– ¿Transmite **un contenido significativamente diferente al contenido del relato primario** (hechos muy antiguos que afectan a personajes distintos a aquellos del relato primario)?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **heterodiegética**.

– ¿La anacronía transmite un **contenido narrativo de la misma naturaleza que el relato primario** (los mismos personajes; unos hechos directamente vinculados a los hechos del relato primario)?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **homodiegética**.

– Si es homodiegética, ¿**llena un vacío** en el relato primario?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **completiva**.

– ¿Completa una **elipsis** (un segmento temporal que se ha omitido en el relato primario)?

– ¿Completa una **paralipsis** (una «elipsis lateral»: un aspecto del relato primario referido de antemano de forma incompleta)?

– ¿O, por el contrario, refiere **unos hechos ya mencionados** en el relato primario?

- Si este es el caso, se trata de una analepsis o prolepsis **repetitiva** (recordatorio o anuncio).

– ¿O incluso la anacronía refiere de una sola vez eventos repetitivos?

- Si este es el caso, se trata de una **analepsis o prolepsis iterativa**.

#### 2.5.3.4.2.4.3 **La duración**

La duración se refiere a la relación entre la **duración de la historia** (duración del tiempo relatado) y la duración del relato (**duración de la narración**). La duración es más difícil de analizar que el orden, porque en la literatura no existe una medida objetiva sobre lo que sería una duración del relato (de la narración) estándar o ideal. Sin embargo, resulta evidente que el relato se somete a **anisocronías** —unas diferencias en los ritmos de la narración. Estas anisocronías se vinculan a procedimientos identificables:

- **Pausas descriptivas**: provocan una suspensión de la temporalidad de la historia
- **Elipsis**: a diferencia de las pausas descriptivas, las elipsis se caracterizan por una aceleración al infinito del tiempo de la historia.
- **Escenas dialogadas**: pueden servir como medida-estándar de una relación normal entre tiempo de la historia y tiempo del relato. Notemos que muy pocos textos de prosa literaria se componen únicamente de diálogos.
- **Resúmenes**: permiten una aceleración variable de la duración respecto de las escenas dialogadas

La utilización de escenas dialogadas y resúmenes se vincula estrechamente con el **modo** del relato, pues los diálogos parece que tornaran más presente la acción, más cercana al lector, mientras que los resúmenes se la distancian.

#### 2.5.3.4.2.4.4 *La frecuencia*

El análisis de los fenómenos de frecuencia narrativa constituye uno de los aportes más originales de Genette a la narratología. Muy pocos investigadores han examinado antes este tema. La frecuencia narrativa se refiere a la forma cómo la narración representa los eventos repetitivos. Genette distingue tres posibilidades fundamentales en este asunto:

- Relatar una vez lo que ocurrió una vez (o n veces lo que ocurrió n veces): relato **singulativo**
- Relatar n veces lo que ocurrió una vez: relato **repetitivo**
- Relatar una vez lo que ocurrió n veces: relato **iterativo**

El análisis de los procedimientos del relato iterativo (iteraciones) que desarrolla Genette es muy detallado. Se basa en ejemplos tomados de las novelas de Proust que recurren con mucha frecuencia a lo iterativo. Por una parte, los diferentes tipos de iteraciones se pueden clasificar según la relación que establecen entre los diferentes eventos que refieren y el conjunto del relato.

- ¿La iteración vincula una escena singular con un marco temporal más amplio?
  - Se trata de una iteración **externa** o **generalizadora**: los eventos de una escena se describen como si hubieran ocurrido varias veces a lo largo de la secuencia temporal de la novela: «Todos los años, él tomaba el tren...».
- ¿La iteración permite resumir un segmento interno de una escena?
  - Se trata de una iteración **interna** o **sintetizadora**: dentro de una escena particular, algunas acciones han ocurrido varias veces, pero solo se relatan una vez: «Ella comenzó a efectuar las llamadas telefónicas. Cada vez, ella marcaba nerviosamente el número...».

Asimismo, las iteraciones se pueden clasificar por sus características puramente cronológicas:

- La **determinación** de una iteración establece sus límites diacrónicos (el inicio y/o el final de la secuencia repetitiva): «De febrero a mayo...».
- La **especificación** de la iteración establece el ritmo de repetición dentro de la secuencia: «Todas las mañanas...»
- La **extensión** de la iteración corresponde a la duración de la unidad repetida: «Todos los días, pasaba *veinte minutos* llamando por teléfono...»

Sin embargo, estos rasgos no siempre se mencionan explícitamente en el relato. Además, notemos que una iteración no siempre toma la forma de una repetición homogénea y regular. Puede incluir *determinaciones* y *especificaciones internas*.

#### 2.5.3.4.2.5 El modo del relato

##### 2.5.3.4.2.5.1 El modo: una noción tomada de la gramática

Tal como se aplica al relato, el concepto de «modo» se calca de la categoría gramatical homónima (modo indicativo, subjuntivo, condicional...). En el caso del relato, el modo designa el nivel de distancia entre la narración (el narrador y el narratario) y, por otra parte, el universo del relato. El modo designa simultáneamente el punto de vista a cuyo través se evoca el mundo del relato. Por tanto, este modo se construye mediante *todos los procedimientos que permiten tornar al relato más o menos presente y directo o, por el contrario, distanciado e indirecto*.

##### 2.5.3.4.2.5.2 La distancia

Una distinción fundamental que opone al relato puro (diégesis) y la representación mimética de tipo teatral (mimesis) determina el sentimiento de distancia narrativa.

- **Relato puro (diégesis)**: el narrador asume la responsabilidad de la narración.
- **Mimesis**: los eventos se narran de una forma que parece que imitara su desarrollo real, en especial a través de diálogos.<sup>30</sup>

**Platón** estableció inicialmente la distinción diégesis/mimesis. Paradójicamente, el filósofo griego desconfía de la mimesis y se declara partidario de la diégesis (el relato puro). Lo último le parece más íntegro, pues el narrador asume la imperfección de la imitación narrativa en lugar de constituir una verosimilitud ficticia.

Esta distinción la retomaron los novelistas y los críticos angloamericanos del siglo XX (**Henry James, Percy Lubbock**). A diferencia de Platón, prefieren la mimesis («*showing*») al relato puro («*telling*»). La mimesis («*showing*») les parece más capaz de contrarrestar la acción manipuladora de un narrador omnisciente.

La distinción entre relato puro y mimesis se despliega a la par con otra distinción, que apunta a la naturaleza de los hechos relatados.

- ¿Hay *relato de hechos* o *relato de palabras*?

Por tanto, conviene imaginar que la distinción diégesis/mimesis es un *continuum* cuyos niveles son las diferentes variantes de los relatos de eventos o de

---

<sup>30</sup> Aquí el término mimesis se utiliza en el sentido restringido que le atribuye Platón en *La república*. En muchos otros autores (Aristóteles, Erich Auerbach), «mimesis» designa la imitación realista, independientemente de los procedimientos discursivos que se utilizaran.

palabras. Este *continuum* va desde la diégesis pura (relato de eventos), correspondiente a la distancia narrativa máxima, hasta el relato de palabra más directa (discurso externo reportado), que corresponde a la distancia narrativa mínima.

- El **relato de hechos** constituye el caso más representativo del **relato puro**. Como todos los estructuralistas, Genette considera que el relato de hechos nunca puede ser una reproducción natural y justificada de la realidad. **Solo puede ser convencional, arbitrario**. Se puede distinguir mediante una densidad de detalles más o menos grande (y, por tanto, una duración más o menos distendida). Sin embargo, según los estructuralistas, estos parámetros no llevan por sí mismos a un mayor nivel de realismo.
- A diferencia del relato de hechos, el **relato de palabras** tiene la capacidad de reproducir fielmente su objeto (discurso, diálogos de tipo teatral). Sin embargo, el relato de palabras puede tomar varias formas, que se caracterizan por una distancia narrativa más o menos grande.

- El **discurso narrativizado**: el narrador resume las palabras que pronuncian los personajes y las integra a un relato puro. Entonces, aún se trata de diégesis.

- El **estilo indirecto**: las palabras de los personajes se distancian a través de las estructuras de subordinación (las marcas del discurso indirecto: «ella decía que...»).

- El **estilo indirecto libre**: en gran parte se borran las marcas del discurso indirecto. En este caso, hay ambigüedad: ¿se trata de un discurso del personaje o del narrador? Por tanto, estas dos variantes del discurso indirecto son formas intermediarias entre diégesis y mimesis.

- El **discurso reportado**: se trata de la forma más pura de la mimesis. Se distinguen dos variedades: el discurso **exterior** reportado (diálogos de estilo teatral) y el discurso **interior** reportado, es decir, el **discurso inmediato** del «**flujo de conciencia**», que se encuentra en la ficción modernista (**James Joyce, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett**).

#### 2.5.3.4.2.5.3 La perspectiva

##### 2.5.3.4.2.5.3.1 Un problema espinoso de la teoría literaria

Al ocuparse del estudio de la perspectiva narrativa (el «**punto de vista**»), Genette plantea un tema complejo que ha movilizó la atención de numerosos teóricos de la literatura en el siglo XX, en particular en el área angloamericana (el «New Criticism»). Genette propone un modelo sencillo que permite tener en cuenta numerosos casos que antes se consideraban excepciones. Sin embargo, este modelo va **en contra de la percepción intuitiva** que se pudiera tener sobre la perspectiva narrativa. En particular, el modelo de Genette **no es antropomorfo**: no describe la perspectiva narrativa como el producto de la acción de un narrador comparable a un ser humano. Por el contrario,

en la tradición del formalismo y del estructuralismo, Genette describe este mecanismo como **un artefacto puramente literario**.

#### 2.5.3.4.2.5.3.2 Niveles de focalización

La descripción que provee Genette sobre los procedimientos relacionados con la perspectiva y el punto de vista se singulariza a través de la decisión fundamental de establecer una distinción entre dos mecanismos básicos. Según Genette, lo que se denomina tradicionalmente el «punto de vista» **no es un mecanismo unificado**: incluye dos niveles del relato:

- La **focalización**, que es un componente del **modo**.
- La «**voz**», que es un aspecto de la **narración** y de la **enunciación**.

Por tanto, tal como se lo ha definido tradicionalmente, el «punto de vista» resulta de la acción de dos entidades distintas:

- La **instancia de focalización**
- El **narrador** o **instancia narrativa**

A veces, estas dos entidades actúan de forma independiente entre sí. Esta falta de simetría entre las dos instancias lleva a que se tornara tan complejo el análisis del «punto de vista».

Para el análisis de la focalización, Genette se basa más directamente en las investigaciones de **Tzvetan Todorov** y de **Jean Pouillon**. Sobre esta base, distingue tres niveles de focalización:

- La **focalización cero** (el relato no focalizado)
- La **focalización interna**
- La **focalización externa**

- En la **focalización cero** (el relato no focalizado), la perspectiva narrativa le permite a la instancia de focalización saber todo respecto al mundo del relato (respecto a la diégesis). En particular, la instancia de narración puede **informar sobre los pensamientos de todos los personajes**. Se la puede esquematizar

Instancia de focalización > personajes

Por tradición, a este modo se lo ha designado como **punto de vista omnisciente** o narración omnisciente. También se lo ha denominado «**visión desde atrás**» (Pouillon) o «**modo a-personal**» (Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos»). La focalización cero es **el modo dominante de la novela clásica** (siglo XVIII, primera mitad del siglo XIX).

– La **focalización interna** es la perspectiva narrativa que le permite a la instancia de focalización que comparta la **perspectiva limitada de un observador humano**. A este observador se lo denomina el **personaje focal**. Se la puede esquematizar así:

Instancia de focalización = personaje focal

Por tradición, a este modo se lo ha designado como **punto de vista restringido**, narración restringida o «**relato de punto de vista**». También se lo ha denominado «**visión con**» (Pouillon) o «**modo personal**» (Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos»). La focalización interna se impuso como el **modo dominante de la novela moderna** de la segunda mitad del siglo XIX).

– La **focalización externa** es la perspectiva narrativa en que la instancia de focalización dispone **de menos informaciones que los personajes del relato**. Se la puede esquematizar así:

Instancia de focalización < personajes

A veces, a este modo se lo ha denominado «**visión desde afuera**» (Pouillon), «**relato objetivo behaviorista**» o «**camera eye**». La focalización externa como un proceso distinto apareció en el siglo XX, en particular a través de los procedimientos de suspenso del **relato policial**.<sup>31</sup>

#### 2.5.3.4.2.5.3.3 Focalización y pronombres narrativos

La teoría de la focalización de Genette parece contra-intuitiva debido a que **no toma en cuenta la utilización de pronombres** en la narración. Por tradición, se establecía un vínculo entre la omnisciencia narrativa (focalización cero) y el relato impersonal «**en tercera persona**». En cambio, la focalización interna se ligaba típicamente a la narración «**en primera persona**» (narrador personalizado).

Sin embargo, el descubrimiento de la posibilidad de crear relatos en focalización interna en narraciones «en tercera persona» (por ejemplo, novelas de **Stendhal** o **Henry James**) lleva a que la clasificación por pronombres caducara. Genette perfila la consecuencia lógica: **la focalización es independiente de la utilización del pronombre que designa al narrador**.

#### 2.5.3.4.2.5.3.4 La focalización variable

---

<sup>31</sup> En «L'art comme procédé» (1917), artículo considerado como el texto fundacional del formalismo ruso y la teoría literaria del siglo XX, **Viktor Shklovski** demuestra que *La guerra y la paz*, de **León Tolstoi**, recurre sistemáticamente a lo que Genette denomina la focalización externa. Shklovski utiliza este ejemplo para demostrar la primacía del principio de construcción de una obra (su forma, su estructura) sobre el contenido narrativo: según Chklovski, *La guerra y la paz* sirve principalmente para desplegar este procedimiento.

Uno de los fenómenos básicos que destaca el análisis de Genette radica en que **la focalización** (la perspectiva narrativa) **es muy a menudo variable dentro de un mismo texto**. Numerosas novelas de finales del siglo XIX y XX llevan a que alternaran la focalización cero con la focalización interna y utilizan múltiples personajes focales. Por lo general, la novela comienza con focalización cero, luego adopta la focalización que determina el personaje descrito en cada escena del texto para eventualmente retornar a la focalización cero. Incluso un relato «omnisciente» (en focalización cero) puede contener apartes en focalización externa simplemente porque la instancia de focalización no puede desde el principio comunicar al lector todas las informaciones sobre el mundo del relato.

Además, un relato puede poner en juego **alteraciones deliberadas** en la focalización:

- La **paralipsis** o elipsis lateral:

- El personaje focal omite mencionar informaciones que no puede ignorar. Por tanto, existe una **transición de la focalización interna a la focalización externa**. Un ejemplo extremo de paralipsis aparece en *El asesinato de Roger Ackroyd*, de **Agatha Christie**: el personaje focal (narrador en primera persona) omite mencionar que él también es el asesino.

- La **paralepsis**:

- **Transición** puntual de la focalización externa a la focalización interna o de la focalización interna a la focalización cero. La instancia de focalización proporciona más información de lo que parece que lo permite el modo del relato.

#### 2.5.3.4.2.6 La narración/la voz

##### 2.5.3.4.2.6.1 Voz y enunciación

Según Genette, la «voz» cubre los procedimientos ligados a las figuras del **narrador** y del **narratario**. Por tanto, la voz narrativa se inscribe en el dominio que los lingüistas denominan la **enunciación**. En cuanto se refiere a los fenómenos de la enunciación narrativa, Genette trata tres áreas principales:

- La temporalidad de la enunciación (el **tiempo de la narración**)
- Los **niveles narrativos** y la figura del **narrador**
- La figura del **narratario**

##### 2.5.3.4.2.6.2 El tiempo de la narración

Obviamente, el tiempo de la narración es **distinto del tiempo de la historia** (del significado narrativo). Se trata del **posicionamiento temporal de la instancia narrativa**, de la instancia de la enunciación. Por tanto, el principal fenómeno que estructura el tiempo de la narración es la relación entre temporalidad de la enunciación (de la instancia narrativa) y temporalidad de los hechos de la historia. Se presentan cuatro casos de figuras posibles en este asunto:

- La **narración posterior**
- La **narración anterior**
- La **narración simultánea**
- La **narración intercalada**

-La **narración posterior**: este es el caso más frecuente: el narrador refiere **unos hechos ya pasados**, de ahí la utilización del pasado.

-La **narración anterior**: se trata del caso mucho menos frecuente de los **relatos predictivos** (profecías).

-La **narración simultánea**: la narración es contemporánea a la acción. Este es el caso en el **discurso inmediato** («flujo de conciencia»).

-La **narración intercalada**: la narración se desarrolla entre las diferentes etapas de desarrollo de la acción. Esta es la temporalidad de la narración de la **novela epistolar** (por ejemplo, en *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos).

#### 2.5.3.4.2.6.3 Los niveles narrativos

Según Genette, la segunda función principal de la voz narrativa no consiste en crear diferencias de punto de vista (este es el papel de la focalización), sino más bien **diferencias de nivel** —distinciones entre diferentes niveles de relato (**niveles diegéticos**). La existencia de estos niveles se debe a que el espacio de la narración es siempre distinto del espacio de la historia. La figura misma del narrador aparece debido a su posicionamiento en relación con estos niveles diegéticos. Por tanto, el estudio de la narración debe crear una terminología que permita dar cuenta de estas diferencias de niveles diegéticos. Así, Genette se refiere a **relato primario, relato de segundo nivel, eventos diegéticos, estatuto extradiegético o metadiegético**. Estas denominaciones se disponen de esta forma:

- Mediante su acto de enunciación, el narrador produce un **relato primario** (primer nivel).

- El narrador tiene un estatuto externo en relación con este relato.
- Por tanto, el narrador es **extradiegético**.

- Sin embargo, el relato primario puede contener otro narrador, que produce un **relato de segundo grado** (segundo nivel).

- Este segundo narrador tendrá un estatuto *intradiegético* (interno) en relación con el relato primario, pero *extradiegético* en relación con el relato de segundo nivel.
- Los hechos narrativos del relato de segundo nivel son *metadieéticos* en relación con los hechos del relato primario.

– Algunos relatos presentan *relatos de tercer o de cuarto nivel*, lo que se acompaña con una multiplicación de los narradores intradieéticos.

En una terminología más antigua, a los relatos primarios se los denominaba *relatos marco* («*frame narratives*») y a los relatos de segundo (o de tercer) nivel se los denominaba *relatos encajados* o *engastados* («*embedded narratives*»).

El análisis de los niveles narrativos ligados a la figura de los narradores parece que se aplica idealmente a obras que resaltan en forma explícita sus niveles narrativos: colecciones de cuentos como *Las mil y una noches*, *El Decamerón* de **Boccaccio** o *Los cuentos de Canterbury* de **Geoffrey Chaucer**. Pero Genette (y antes que él **Todorov**) llega a mostrar que estas distinciones de nivel existen incluso en forma implícita en las novelas clásicas y modernas.

Esto implica que *el texto novelesco a menudo contiene mucho más que un solo narrador*; contiene relatos engastados más o menos visibles (cartas, pasajes oníricos, etc.). En particular, las novelas modernas contienen relatos *pseudo-diegéticos*. Se trata de relatos que, según la lógica de la historia, deberían ser metadieéticos (de un nivel superior al nivel del relato en el que aparecen y, por tanto, relatos engastados), pero que los retoma la voz del narrador del relato de nivel inferior.

- Por ejemplo, el narrador del relato primario retoma en su propia voz lo que debería ser el relato que proporciona un personaje (un narrador intradieético).

Por tanto, el relato primario mantiene una apariencia de cohesión narrativa; *camufla la complejidad de sus niveles diegéticos*.

Genette también destaca la presencia de metalepsis en los relatos. Se trata de breves incursiones del narrador en el relato que produce: «Nuestro héroe...». Por tanto, en este caso la figura del narrador pasa de un nivel narrativo a otro (el narrador extradiegético deviene brevemente intradieético). La existencia de metalepsis lleva a Genette a la conclusión (contra-intuitiva) respecto a que *la narración siempre se efectúa potencialmente en primera persona*: siempre el narrador puede decir «yo», incluso en un texto «en tercera persona».

#### 2.5.3.4.2.6.4 La clasificación de las instancias narrativas

El análisis de los niveles narrativos le permite a Genette proveer una clasificación de instancias narrativas. Esta clasificación ha tenido un impacto considerable en la teoría literaria. La clasificación de los narradores se realiza según dos criterios:

- Su estatuto en relación con el nivel de relato (su *nivel diegético*):

- ¿El narrador es externo o interno al nivel del relato? Según este criterio, será **extra** o **intradiegético**.

– Su estatuto en relación con la historia:

- ¿Refieren un relato en el que intervienen como personaje o un relato que se refiere a personajes distintos de ellos mismos?
- Según este criterio, serán **homo** o **heterodegéticos**.

Esto trae como resultado cuatro tipos de posibles narradores:

– **Extra y heterodegético:**

El narrador extradiegético refiere un relato en que no interviene (salvo en forma de metalepsis). Por ejemplo: **Homero** en relación con la **Odisea**.

– **Extra y homodiegético:**

El narrador extradiegético refiere un relato en que interviene como personaje (refiere «su propia historia»). Este es el estatuto de lo que por tradición se denomina el «narrador en primera persona» (sin embargo, hemos visto que Genette rechaza esta expresión). Por ejemplo: **Meursault** en *El extranjero* de **Albert Camus**.

- Al contrario de lo que se podría pensar, este «narrador en primera persona» es extradiegético, pues no asistimos a su actividad de narración: no lo vemos escribir o relatar; solo se nos comunica el resultado de su narración —el relato.

– **Intra y heterodegético:**

El narrador se introduce en un nivel de relato  $n$  y produce un relato de nivel  $n + 1$ . Por tanto, su actividad como narrador se describe en el relato de nivel  $n$ . Este narrador no interviene como personaje en el relato de nivel  $n + 1$ . Por ejemplo: **Scheherazade** en *Las mil y una noches*: la vemos referir relatos en los que ella no interviene como personaje (historia de Ali Baba, etc.).

– **Intra y homodiegético:**

El narrador se introduce en un nivel de relato  $n$  y produce un relato de grado  $n + 1$ . Por tanto, su actividad como narrador se describe en el relato de nivel  $n$ . Este narrador interviene como personaje en el relato de grado  $n + 1$  (el relato de nivel  $n + 1$  está «en primera persona»). Por ejemplo: **Odiseo** en los cantos IX a XII de la *Odisea* (Odiseo le relata sus propias aventuras al rey Alcínoo, padre de Nausica).

#### 2.5.3.4.2.6.5 Funciones del narrador

Tras haber definido el estatuto del narrador en relación con el relato, Genette define sus funciones en relación con él. Él prevé tres funciones posibles:

- La **función narrativa**: el narrador asume el acto de enunciación.
- La **función de control**: el narrador da indicaciones sobre la estructura y el funcionamiento de su relato.
- La **función ideológica**: el narrador formula comentarios de orden moral o político respecto a los hechos relatados.

#### 2.5.3.4.2.6.6 El narratario

Como todos los narratólogos, Genette **distingue al narratario del lector concreto**, del mismo modo que distingue al narrador de la persona concreta del autor. Al igual que el narrador, el narratario es **una instancia que construye el texto**: es la **figura virtual del destinatario** del relato. Los comentarios que provee Genette sobre el narratario son bastante breves. Genette distingue dos estatutos para el narratario:

- El **narratario extradiegético**: es el lector implícito que postula todo relato. Este narratario no aparece como un personaje en el relato. Su presencia se deja sentir en forma indirecta, en particular a través de los prerequisites cognitivos que postula el relato —los elementos culturales e históricos que el relato elige aclarar o no. Por ejemplo, una novela del siglo XIX aludirá a eventos conocidos por los lectores del siglo XIX, pero quizás desconocidos por los lectores del siglo XXI; por tanto, en este caso, el narratario es una figura del siglo XIX. Asimismo, las novelas policiales o de ciencia ficción pueden apelar a nociones desconocidas para los lectores que no leen a menudo este género. Por tanto, en este caso, el narratario será un narratario de novelas policiales o de ciencia ficción.
- El **narratario intradiegético**: este narratario aparece como un personaje en un relato de nivel  $n$ . Sirve como interlocutor o público para el narrador intradiegético que refiere un relato de nivel  $n + 1$ . A ciertas novelas cómicas del siglo XVIII (*Tom Jones* de **Henry Fielding**; *Tristram Shandy* de **Laurence Sterne**) les agrada poner en escena a la figura de su lector implícito y, por tanto, crear un narratario intradiegético.

#### 2.5.3.4.2.6.7 Conclusiones

Con un poco de humor y (falsa) modestia, Genette expresa el deseo de que sus clasificaciones narratológicas muy detalladas puedan ser útiles para lectores e investigadores. Sin embargo, insiste en su aspecto provisional y experimental. Es cierto que los términos que ha introducido Genette no han tenido el mismo logro con los narratólogos posteriores. Los capítulos de su texto que más influencia han tenido son los que se dedican a la temporalidad del relato, al modo y a la narración (la teoría de la focalización y de la voz).

## 3. EL POSTESTRUCTURALISMO

### 3.1 Introducción

#### 3.1.1 Conceptos básicos

El postestructuralismo puede definirse como el conjunto de teorías que aparecieron cuando filósofos, teóricos políticamente inspirados y psicoanalistas se apropiaron no solo de la **teoría del signo** estructuralista, sino también de los modelos que describen al discurso como una **práctica performativa**. Notemos que el término «postestructuralismo» lo introdujeron teóricos angloamericanos que se interesaban en la evolución de la teoría de la cultura en Francia. Los propios teóricos franceses —los grandes nombres de la «**French theory**»—, no han sentido la necesidad de utilizar este término: siguieron utilizando el término «**semiología**», que inicialmente introdujo Saussure. Esta elección terminológica no parecía reconocer que el movimiento estructuralista había experimentado una ruptura o, al menos, un cambio de dirección hacia fines de la década de 1960. Sin embargo, este cambio decisivo se produjo, lo que vino a justificar la utilización de un nuevo término. La línea demarcatoria entre el estructuralismo clásico y el postestructuralismo se puede trazar alrededor de 1967 o de 1970 —fechas que corresponden a la publicación de importantes ensayos de **Jacques Derrida** (*De la grammatologie; La voix et le phénomène*) y **Roland Barthes** (*S/Z*). Por tanto, este momento puede considerarse como el punto de partida de las teorías que ahora se tratan.

Los principios básicos del postestructuralismo se pueden definir brevemente como sigue. Todas las teorías tratadas en estas secciones comparten estos principios de una forma u otra. En particular, este es el caso del postmodernismo, para el que sirvió como base teórica el postestructuralismo.

#### – **La textualidad:**

Este concepto expresa la idea respecto a que no tenemos acceso directo a un mundo que no se organizara semióticamente —es decir, estructurado según la lógica del lenguaje. Por tanto, **el mundo es una red de signos o una secuencia de actos lingüísticos**. Desde esta perspectiva, no existe una diferencia radical entre la percepción de nuestra experiencia cotidiana, la historia y la literatura: todos estos dominios, aparentemente distintos, son formas de discurso mediadas por signos (significantes, «*speech acts*»). Hemos visto que el principio de textualidad ya forma parte de los presupuestos del estructuralismo clásico: **Saussure** lo formula implícitamente en el *Curso de lingüística general* y **Edward Sapir** y **Benjamin Lee Whorf** lo convierten en la piedra angular de sus investigaciones antropológicas. Por tanto, los teóricos postestructuralistas retoman este principio de Saussure y lo asocian con el concepto de **intertextualidad**: esto especifica que el origen de un texto no es lo real extralingüístico (experiencia biográfica; histórica), sino otros textos o géneros discursivos (influencias literarias; reglas de los géneros literarios)

géneros; relatos históricos o biográficos preexistentes) [véase **Barthes**, *S/Z*: “una red con mil entradas”].

– ***Una concepción dinámica, entrópica o caótica de los procesos semióticos:***

El estructuralismo clásico pensaba que los procesos semióticos y lingüísticos se organizan en un sistema coherente y razonablemente estable —la **lengua**, en la terminología de Saussure. Por el contrario, el postestructuralismo pretende que **los procesos significantes que rigen nuestra experiencia no son ordenados, fijos o muy definidos**. Por tanto, el denominador común del postestructuralismo es la idea respecto a que **es imposible que un sistema lingüístico (un texto) organice sus signos para producir un sentido estable. Así, el significado sigue siendo una entidad fugaz y fantasmagórica**. Sobre esta base, el postestructuralismo transmite un **escepticismo** frente a los poderes de estructuración del lenguaje (no se puede expresar una certeza básica en un discurso presa de la entropía semiótica), o un **optimismo libertario** (la existencia de un mundo/lenguaje desestructurado implica la ausencia de normas, de coacciones).

– ***La celebración de la diversidad, la heterogeneidad, el multiculturalismo:***

El aspecto optimista del posmodernismo/postestructuralismo consiste en su apertura a todo lo **diverso, plural, heterogéneo**. Si no se puede esperar la comodidad de un mundo con valores estables, es posible unirse al ideal de un mundo políticamente plural. Por tanto, las teorías políticas a las que de inmediato inspira el postmodernismo/postestructuralismo serán aquellas que abogan por el **multiculturalismo** (pluralismo político, cultural; diversidad de modos de vida y elecciones sexuales). A nivel literario, esto corresponde a la adopción de una **estética de lo heterogéneo**, de la polisemia, de la «heterotopía».

### 3.1.2 Cronología del postestructuralismo

Ya mencionamos que el postestructuralismo surgió de un cambio en la semiología estructuralista clásica. Esto significa que no existe una distinción clara entre “estructuralismo clásico” y “postestructuralismo”. Por el contrario, existe una superposición cronológica. Además, algunos autores —en particular, **Barthes; Althusser; Foucault**, en contra de su voluntad— se retoman en ambas corrientes. Como vimos, el año **1967** puede servir como una fecha fundamental para el surgimiento del “momento” postestructuralista. De hecho, corresponde a la publicación de los primeros grandes ensayos de **Jacques Derrida** —*De la grammatologie; La voix et le phénomène*. Estas obras se inscriben en una serie cronológica caracterizada por estas etapas:

#### 1950-60 **Jacques Lacan**

Lacan desempeñó el papel de precursor del postestructuralismo cuando reinterpreta las teorías de **Sigmund Freud** a la luz del estructuralismo (**Saussure y Jakobson**).

**1960-70 Michel Foucault**

Desde principios de la década de 1960, Foucault ha desarrollado una teoría no marxista sobre el poder. Enfrenta al poder y a los desarrollos históricos como fenómenos que construye el discurso. Sin embargo, difiere de la teoría de Saussure sobre el signo. Además, no se considera un estructuralista. Ejercerá una influencia determinante en el “New Historicism” norteamericano.

**1960-70 Louis Althusser**

Bajo la influencia de Lacan, Althusser desarrolló una teoría marxista que integra los aportes del estructuralismo. Su influencia sobre los neomarxistas británicos y norteamericanos fue considerable.

**1960-70 Jacques Derrida**

A partir de la fenomenología y la obra de **Saussure**, Derrida desarrolló una reflexión filosófica fundamental sobre las relaciones entre percepción, lenguaje y escritura. Es la figura fundadora de la crítica literaria **desconstruccionista**, que se ha desarrollado en gran parte en los Estados Unidos (**Paul de Man**; **J. Hillis Miller** y **Geoffrey Hartman** —los “Yale Critics”).

**Fines 1960-1970 Las teorías de la *producción significativa***

**Philippe Sollers; Julia Kristeva (El grupo *Tel Quel*)**

Los teóricos del grupo *Tel Quel* —en particular **Philippe Sollers** y **Julia Kristeva**— enfrentan al texto literario y los mecanismos significantes como el lugar **de una producción** sin fin —sin un origen privilegiado y sin una meta definible. Esto equivale a rechazar la idea respecto a que un texto puede ser integralmente producto de un autor y de un contexto histórico o social, y que por necesidad debe reducirse a una única interpretación legítima. Por el contrario, el Grupo *Tel Quel* privilegia la noción de **intertextualidad: un texto siempre es producto de textos anteriores; por sí mismo genera otros textos**. Cada una de sus lecturas es un texto diferente sin referencia a una única lectura ideal.

**Gilles Deleuze y Félix Guattari**

En *El Antiedipo* y *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari aplican el concepto de producción significativa al psicoanálisis y a la política: aquí el inconsciente se describe como un proceso de producción sin fin. Esto lleva a una **crítica libertaria del psicoanálisis freudiano**: se trata de rechazar cualquier norma que limitara la producción del deseo. A la vez, esta reflexión los lleva a formular una visión libertaria utópica de los mecanismos textuales y sociales: abogan por el rechazo de cualquier estabilidad potencialmente represiva.

## 1970-80 Los teóricos franceses del postmodernismo

### Jean-François Lyotard

En general, a Lyotard se lo asocia con el desarrollo del *postmodernismo* — un término que introdujo en Francia en *La condition postmoderne* (1979) (seguida por *Postmodernisme expliqué aux enfants y Moralités postmodernes*). Lyotard también se ha consolidado como un ávido lector de la obra de **Immanuel Kant**, cuya relevancia destaca para el pensamiento contemporáneo (*Leçons sur l'Analytique du sublime*). En términos generales, Lyotard es un pensador de la diversidad irreductible, a la vez en el nivel lingüístico, político y cultural. En *Le différend*, insiste en que el campo discursivo no puede unificarse: siempre lo fracturan los conflictos —los *diferendos*— que oponen regímenes de discurso incompatibles —por ejemplo, la ciencia cognitiva y la moral. Por tanto, ya no existen posibilidades de construir sistemas de pensamiento absolutos, totalizadores. Cualquier tentativa de legitimar un sistema absoluto lleva a la construcción de un *gran relato* —un relato legitimador—, que camufla las tensiones existentes en el ámbito del discurso y en el gran relato mismo.

### Jean Baudrillard

A Baudrillard, como a Lyotard, lo han asociado con la teoría del postmodernismo y, como tal, ha tenido un gran público en los Estados Unidos. Inicialmente, su pensamiento ha tomado la forma de una reflexión sobre la sociedad de consumo —un enfoque que lo ha llevado a combinar el análisis de Saussure con la teoría marxista. Uno de los conceptos de Baudrillard que más resonancia ha alcanzado es la noción de *simulacro*: según Baudrillard, las sociedades postmodernas despliegan una cultura desprovista de toda relación con la autenticidad. Todo discurso, todo concepto solo es la reproducción, la copia de otro discurso, que en sí mismo solo es una copia (cf. el concepto de intertextualidad en **Kristeva** y **Barthes**). Políticamente, esta visión de la cultura como un simulacro lleva a conclusiones pesimistas, cercanas a las que ha expresado **Theodor Adorno**: la sociedad postmoderna sería un sistema total que coopta toda forma de subversión.

### 3.1.3 Posicionamiento del postestructuralismo: interlocutores teóricos, filosóficos, políticos y literarios

#### 3.1.3.1 Tradiciones en que se inspira el postestructuralismo/postmodernismo

Como cualquier otro movimiento cultural, el postestructuralismo/ postmodernismo se ha basado en tradiciones preexistentes:

– ***El estructuralismo clásico*** (Ferdinand de Saussure; Roman Jakobson; Claude Lévi-Strauss; Vladimir Propp; Roland Barthes).

Como su nombre lo indica, el postestructuralismo proviene directamente del estructuralismo.

– ***La fenomenología*** (Edmund Husserl; Martin Heidegger; Maurice Merleau-Ponty).

La fenomenología estudia las estructuras básicas de la percepción. Se trata de una teoría de la relación del sujeto con el mundo. Ha servido como teoría del conocimiento para los pensadores existencialistas (Merleau-Ponty; **Jean-Paul Sartre**). La fenomenología les ha permitido a los postestructuralistas (**Derrida; Lyotard, Jacques Lacan**) ***contextualizar las teorías de los signos en la experiencia vivida***. De hecho, Derrida, Lyotard y Lacan han mostrado efectivamente que la experiencia del sujeto que describe la fenomenología es una experiencia del lenguaje.

– ***El psicoanálisis*** (Sigmund Freud)

El psicoanálisis es una fuente teórica básica para **Lacan, Deleuze, Guattari, Kristeva** y algunos teóricos del género. Estos autores sugieren que las intuiciones de Freud deben reexaminarse a la luz de la teoría de los signos.

– ***El marxismo*** (Karl Marx; Antonio Gramsci; Theodor Adorno)

La actitud del postestructuralismo/postmodernismo hacia el marxismo es ambigua: rechaza el marxismo “clásico” hegeliano, pero se apoya en algunos pensadores del llamado marxismo “occidental” —**Walter Benjamin; Theodor Adorno; Antonio Gramsci**. Por otra parte, los teóricos de la afiliación marxista —**Louis Althusser, Jean Baudrillard, Fredric Jameson** y los neomarxistas ingleses— se han inspirado parcialmente en el postestructuralismo/postmodernismo, mientras que a menudo mantienen una distancia crítica con respecto a este último.

– ***La tradición filosófica judaica francesa*** (Emmanuel Levinas)

Esta tradición les ofrece a los pensadores postmodernos —**Derrida y Lyotard**— los fundamentos para una teoría de la alteridad (acercamiento al otro) y el imperativo moral.

– ***Las reflexiones de Nietzsche sobre el lenguaje***

Las teorías de Nietzsche ponen en duda la relación del lenguaje con la verdad. Por tanto, han sido una importante fuente de inspiración para el postmodernismo —en particular, para los teóricos de la performatividad (**Foucault; Judith Butler**). Algunos críticos norteamericanos denominan “the **French Nietzsche**” a la relectura del filósofo alemán, que lo describe principalmente como un filósofo del lenguaje.

– ***Los movimientos políticos***

El postestructuralismo/postmodernismo se ha desarrollado en el contexto de los movimientos de protesta de los años 60 y 70: protesta estudiantil de mayo del 68; movimiento de los derechos civiles, feminismo; *gay rights*; tercermundismo. Ha aportado a estos movimientos modelos teóricos que les han permitido formular sus reivindicaciones.

### ***-Un canon literario postmoderno***

A la par de las teorías del postestructuralismo y de la postmodernidad, se ha desarrollado un corpus de obras literarias (así como cinematográficas y arquitectónicas) que se califican como postmodernas. Se trata de obras que se basan, implícita o explícitamente, en las teorías del lenguaje y de la cultura que caracterizan a estos teóricos. En el ámbito norteamericano, el concepto de una literatura posmoderna se ha desarrollado en forma muy explícita. Veremos luego que podemos distinguir dos tipos de literaturas postmodernas, correspondientes a dos “generaciones”. El primero ha privilegiado la metaficción (**Joseph Heller, Thomas Pynchon**) y el segundo el dialogismo multicultural (**Toni Morrison**). En arquitectura, la estética postmoderna se ha desarrollado notablemente a través de las obras de **Robert Venturi y Norman Foster**.

Sin embargo, notemos que, en Francia, los principales teóricos del postestructuralismo (**Derrida; Kristeva; Lyotard**) no han tratado en forma sistemática de crear vínculos entre su pensamiento y un corpus literario contemporáneo. Por el contrario, por una parte, se nota entre ellos el deseo de releer los grandes textos de la tradición filosófica y teológica occidental (**Platón; San Agustín; Jean-Jacques Rousseau; Immanuel Kant; Friedrich Hegel; Edmund Husserl...**). Por la otra, también se encuentra entre ellos el deseo de defender o de analizar a los que podríamos llamar los autores clave de la tradición modernista o vanguardista —**Lautréamont; Stéphane Mallarmé; Antonin Artaud; Louis-Ferdinand Céline**.

### **3.1.3.2 Adversarios del postestructuralismo/postmodernismo**

De la misma forma que el postestructuralismo/postmodernismo se inspira preferentemente en algunos movimientos, se opone a un cierto número de otras tradiciones.

#### ***-El esencialismo***

El postestructuralismo rechaza las teorías que vinculan la verdad a un origen extralingüístico (Dios; la historia; los instintos; la nación, el pueblo...). Por tanto, este rechazo abarca toda la metafísica —todos los discursos filosóficos que pretenden que pueden plantear unos principios absolutos.

#### ***-Las teorías totalizadoras***

La oposición del postestructuralismo/postmodernismo al esencialismo y a la metafísica implica que el postestructuralismo/postmodernismo rechaza cualquier teoría que asumiera que el saber absoluto es posible (**Hegel**; el marxismo hegeliano y economicista). Sintomáticamente, Derrida, en *Glas*, se plantea el tema respecto a saber lo que “*queda ... del saber absoluto*”.

#### ***-La ingenuidad del compromiso de Sartre (existencialismo y marxismo)***

El postestructuralismo/postmodernismo desconfía de los intelectuales poco atentos a los efectos de poder que generan su lenguaje y su acción concreta. Esto

implica un distanciamiento respecto a las figuras tradicionales de la izquierda francesa, cuya figura emblemática en la década de 1960 era el filósofo existencialista **Jean-Paul Sartre**. Aunque a menudo comprometidos con la izquierda e incluso en algunos casos surgidos de la tradición marxista, los postestructuralistas se oponen implícitamente al romanticismo político del existencialismo y a la política del Partido Comunista en Francia. La política del compromiso apasionado (y a menudo muy publicitado) de los intelectuales seguidores de Sartre les parece que se basa en una concepción simplista de las relaciones de poder. Este escepticismo político del postestructuralismo lo ha criticado con fuerza el pensador marxista alemán **Jürgen Habermas**, quien acusa a Derrida y Lyotard de ser neoconservadores.

### **3.1.4 Notoriedad del postestructuralismo/postmodernismo: teorías que no han alcanzado la unanimidad**

Hemos visto que el estructuralismo en su forma clásica ha suscitado inicialmente una fuerte resistencia en los círculos académicos y no académicos. El postestructuralismo y el postmodernismo se han enfrentado a una oposición aún más decidida. Con mayor precisión, estos movimientos han disfrutado de una recepción paradójica en el campo de los estudios literarios y culturales: a lo largo de las décadas, han conquistado el estatuto de la nueva ortodoxia académica, pero, por otra parte, se han enfrentado a críticas virulentas y en ocasiones mal informadas. Las teorías del postestructuralismo/postmodernismo se desarrollaron en Francia y Estados Unidos principalmente en la década de 1970 y se convirtieron en una constelación intelectual identificable a principios de la década de 1980. Durante estas dos décadas, han encontrado fuertes resistencias. Las veían como una excentricidad intelectual que hallaba su público principalmente en las universidades norteamericanas, supuestamente obsesionadas por la novedad. A pesar de que muchos de sus teóricos son de origen francés, el postestructuralismo/postmodernismo se extendió con algún retraso en el mundo académico de habla francesa —solo desde finales de la década de 1980, o sea, veinte años después del comienzo del movimiento. Resulta sintomático que el postestructuralismo se hubiera beneficiado relativamente poco de la atención de los medios de comunicación masiva culturales franceses, a diferencia del existencialismo e incluso del estructuralismo clásico, a los que los medios han cubierto ampliamente. Sin embargo, a partir de los 90, el postestructuralismo y el postmodernismo se han afianzado con firmeza en la crítica académica a ambos lados del Atlántico, hasta el punto de devenir el discurso hegemónico de los estudios literarios y culturales. Con todo, esto no significa que los críticos se hubieran silenciado: por el contrario, sus objeciones se han reactivado a partir de la década del 2000, cuando la constelación postestructuralista/postmodernista ha comenzado a perder su creatividad teórica. Desde nuestro punto de vista, se debe enfatizar en que no pueden ignorarse estas teorías cualquiera fuera el crédito que se les diera: la evolución de la crítica contemporánea ha tenido lugar bajo su influencia o como reacción a ella.

Las principales objeciones al postestructuralismo/postmodernismo son estas:

**–¿El postestructuralismo/postmodernismo es irremediabilmente hermético?**

Resulta innegable que el corpus teórico del postestructuralismo/postmodernismo, así como la literatura y el arte que directamente se le asocian, presentan un nivel de dificultad superior a la media de las lecturas académicas. Sin embargo, en parte, este sentimiento de dificultad se debe a un malentendido: los críticos literarios no siempre se han capacitado para leer textos producidos por autores con una formación de filósofo o de psicoanalista. Por tanto, con el postestructuralismo/postmodernismo, los críticos de formación literaria se enfrentan a nuevos prerequisites de lectura (haber leído a **Hegel, Heidegger, Husserl, Wittgenstein...**). Estos prerequisites parecen incluso más temibles que los principios de la lingüística en los que se basa el estructuralismo clásico (que en sí mismo no era ya objeto de un entusiasmo generalizado). Sin embargo, digan lo que dijeran los detractores, la terminología técnica de los postestructuralistas a menudo resulta coherente y se inscribe en tradiciones filosóficas y lingüísticas muy definidas. El nivel de accesibilidad varía según los autores o entre los textos de un mismo autor: **Jacques Derrida** ha escrito en un estilo filosófico bastante clásico o en un estilo modernista y lúdico; **Jean-François Lyotard** ha publicado obras destinadas a filósofos, como *Le différend*, pero, también, ensayos más lúdicos y más accesibles — *Le postmoderne expliqué aux enfants* o *Moralités postmodernes*.

**–¿El postestructuralismo/postmodernismo es antihumanista?**

El postestructuralismo/postmodernismo es sospechoso de antihumanismo, pues propaga un modelo de lectura basado en nociones tales como la borradaura del autor y del sujeto humano (cf. **Michel Foucault**: “¿Qué es un autor?”).

Esta sospecha es legítima: de hecho, hay una dimensión antihumanista asumida en el postestructuralismo. Sin embargo, esta acusación se ha utilizado a menudo como consigna (también, se la ha utilizado contra el existencialismo). El postestructuralismo no lleva a una agresión concertada contra lo humano. En cambio, se ha planteado desde el principio como **una crítica de los efectos de poder asociados con el discurso humanista tradicional** —su eurocentrismo; su orientación masculina; su optimismo, ligado a un proyecto de apropiación tecnocrática del mundo. Por tanto, el postestructuralismo es **una crítica** (entonces, una exploración de los límites) **del humanismo** tal como lo ha propagado la modernidad cartesiana.

El aspecto del postestructuralismo que más a menudo ha suscitado la acusación de antihumanismo es su crítica sobre el estatuto del sujeto —con más precisión, la teoría sobre el “**descentramiento**” del sujeto. De hecho, uno de los presupuestos fundamentales del postestructuralismo es la idea relativa a que **el lenguaje nunca es solo una herramienta para el sujeto; no se somete en forma integral a su control; el sujeto no prima sobre el lenguaje**. Con bastante lógica, si nuestro mundo es un campo de lenguaje, los lenguajes que contiene no pueden resultarnos enteramente familiares; de inmediato no pueden estar al servicio de nuestro sujeto. Si lo estuvieran, ello significaría que el mundo nos es enteramente familiar, lo que anula la idea respecto a que el mundo siempre contiene una

dimensión de alteridad y resistencia al dominio y al conocimiento. Por tanto, en parte el lenguaje (nuestro mundo) siempre proviene de otra parte. Nunca podremos tornarlo enteramente nuestro, utilizarlo como la expresión inalienable de una subjetividad autónoma, irremplazable.

Esta concepción sobre el lenguaje y el mundo interesa a la crítica literaria puesto que los postestructuralistas consideran que la literatura es uno de los dominios privilegiados donde esta *pérdida de control sobre el lenguaje* se expresa de forma más explícita. Según el postestructuralismo, es imposible creer que los escritores controlan los movimientos, los cambios en los lenguajes que movilizan. Esto solo lleva a confirmar la hipótesis respecto a que el sujeto soberano del humanismo solo puede ser una ilusión.

***—¿El postmodernismo le hace el juego a la falsa ciencia? ¿Constituye una mistificación orquestada por los departamentos de Ciencias Humanas?***

Varios autores (**Alan Sokal; Jean Bricmont; Raymond Tallis; Christopher Norris**), a veces provenientes de la investigación en Ciencias de la naturaleza, han expresado su inquietud por el impacto del postmodernismo sobre la idea misma de objetividad científica. Le critican fundamentalmente al postestructuralismo/postmodernismo su *rechazo de cualquier criterio de verdad absoluta* —su crítica del *esencialismo*. Según estos científicos, el sesgo antiesencialista del postmodernismo lleva a un relativismo estéril que niega los aportes considerables de la modernidad científica (**Descartes, Newton, Einstein**). Le reprochan al postmodernismo (en particular a **Foucault**) haber propagado la idea relativa a que *la ciencia ha servido como base para un sistema de dominación*: el postestructuralismo sugiere que la ciencia habría permitido la consolidación de la hegemonía del Occidente frente a otras culturas mundiales, y la imposición de la primacía de sistemas de pensamiento patriarcales sobre las culturas femeninas (véase **Sandra Harding**) ...

Entonces, desde el punto de vista de las Ciencias de la naturaleza, la crítica sobre la ciencia que ha desarrollado el postestructuralismo/postmodernismo atestiguaría un irracionalismo endémico de las Ciencias Humanas. Uno de los síntomas de este irracionalismo sería la tendencia de los teóricos de las Ciencias Humanas a utilizar de forma irresponsable e incorrecta términos y conceptos de las Ciencias de la naturaleza. Por ejemplo, los escritos de **Jacques Lacan** contienen numerosos ejemplos sobre estos abusos. Este debate ha surgido en los medios de comunicación cuando Alain Sokal logró publicar en *Social Text* —una publicación periódica de referencia del postmodernismo angloamericano— un artículo plagado de nociones científicas erróneas.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Debido a este incidente, se puede lamentar que el cuestionamiento del postestructuralismo/postmodernismo en nombre de las llamadas Ciencias exactas no hubiera podido dar lugar a un fructífero debate sobre las relaciones que mantienen las Ciencias de la naturaleza con la filosofía, las Ciencias Humanas y la política. Es una lástima que esta controversia hubiera comenzado con un registro muy belicoso, a menudo en forma de impactos mediáticos (cf. las diatribas de **Raymond Tallis** y de **Christopher Norris**).

Más básicamente, los investigadores de las Ciencias de la naturaleza han captado correctamente que el postestructuralismo/postmodernismo estaba muy **mal equipado para empeñar debates que requieren un criterio de verdad**. Por ejemplo, los debates sobre los cambios climáticos o sobre las controversias provocadas por la política de extrema derecha de la «postverdad» resultan imposibles de arbitrar sobre la base del postmodernismo. Del mismo modo, si alguien se ha suscrito plenamente a los principios del postmodernismo, es difícil indignarse ante el hecho de que, en 2001, la Universidad París-Descartes otorgó a la astróloga francesa **Elizabeth Teissier** el título de doctora en Sociología por una tesis que sugiere que la astrología es una expresión legítima de la cultura postmoderna. La fuerza de la teoría postestructuralista/postmoderna se expresa en su capacidad para la **desmistificación**. Se trata de una teoría crítica. En cambio, resulta incapaz de consolidar un saber positivo.

**—¿El postestructuralismo / postmodernismo sería un movimiento implícitamente (o explícitamente) conservador?**

La orientación política del postestructuralismo/postmodernismo ha planteado algunos interrogantes. En apariencia, los teóricos postestructuralistas y postmodernistas son muy radicales y se anclan en la izquierda. A muchos de ellos —**Gilles Deleuze, Félix Guattari, Julia Kristeva, Michel Foucault**— se los ha asociado con los movimientos de protesta de la década de 1960. ¿Pero podría ser que, a pesar del aparente radicalismo de los teóricos, este movimiento favoreciera un programa político conservador?

La crítica sobre una deriva conservadora del postmodernismo resulta legítima si se define al postmodernismo como si fuera pura y simplemente la cultura del capitalismo globalizado. Luego veremos que así lo definen los teóricos de origen marxista. El crítico neomarxista **Fredric Jameson**, el lingüista **Noam Chomsky**, así como el sociólogo de la cultura francés **Pierre Bourdieu** y el politólogo **Todd Gitlin** han acusado a la cultura postmoderna de ser pura y simplemente una emanación del capitalismo contemporáneo. El postmodernismo sería la cultura de la “nueva economía”, que se vincula a las tecnologías de la información. Se identificaría con la galaxia cultural cuyas emanaciones más visibles son CNN, Facebook, Twitter, Uber, Amazon.com, Canal +, MacDonald’s o Benetton. Por tanto, el postmodernismo sería la cultura de las imágenes mediatizadas tal como se ha desarrollado desde la década de 1960 —lo que **Guy Debord** denomina la “**sociedad del espectáculo**”. Esta cultura de imágenes capitalistas tendría como objetivo llevarnos a olvidar o deslegitimar la lucha de clases. Parece que quisiera ignorar las desigualdades económicas, las enseñanzas del marxismo o incluso el devenir histórico. De hecho, según Bourdieu, la reivindicación postmoderna de multiculturalismo oculta la aceptación de una sociedad que ofrece una multiplicidad de formas de vida, pero al mismo tiempo mantiene las desigualdades sociales. En esta perspectiva, la promesa del igualitarismo multiétnico que prometen la imagería de la publicidad y los

medios de comunicación podría apoyar el advenimiento de una sociedad inequitativa.<sup>33</sup>

Se les podría objetar a Jameson y Bourdieu que, en sus principios y modos de organización, los movimientos actuales que se oponen a la globalización económica son tan postmodernos como el capitalismo al que se oponen. Los movimientos políticos progresistas —multiculturalismo, feminismo, postcolonialismo, *queer studies*— se han inspirado directamente en las teorías postestructuralistas y posmodernistas y en las prácticas que se asocian al postmodernismo. Por tanto, los argumentos de Jameson, Bourdieu y Gitlin serían principalmente los síntomas de una división interna de la izquierda. Existiría un conflicto entre una tradición racionalista/marxista, cuyo objetivo principal es la igualdad económica, y la “nueva izquierda”, que privilegia el pluralismo cultural y las reivindicaciones no económicas.

Asimismo, el interrogante que apunta al supuesto conservatismo del postmodernismo puede dirigirse hacia los mismos principios filosóficos de este movimiento. Este tipo de objeción ha surgido a partir de la aparición del postestructuralismo de **Jürgen Habermas** con respecto a **Jacques Derrida** y **Jean-François Lyotard**. Habermas se preguntaba si la orientación pesimista del postestructuralismo no llevaba a un discurso que anima una *desmovilización*, un rechazo de la política. Desde esta perspectiva, el postestructuralismo conduciría al abandono del proyecto optimista de la Ilustración y de la izquierda occidental, que apunta al establecimiento de una sociedad más justa. Por tanto, el postestructuralismo animaría lo que se podría denominar *un quietismo político* [cf. las objeciones similares planteadas sobre el neohistoricismo norteamericano]. Por tanto, Habermas ubica a Lyotard y a Derrida entre los “neoconservadores”.

Los argumentos de Habermas deben tomarse en serio. Sugieren que el postestructuralismo/postmodernismo adolece de ser solo una teoría de la desmistificación. Como tal, se equipa mal para elaborar un programa político que requiere la defensa de valores expresados de forma positiva. Los límites de la desmistificación política postestructuralista/postmodernista han devenido cada vez más notorios en el contexto político del siglo XXI. Frente a problemas como el extremismo religioso, la reactivación de la extrema derecha y los desastres ecológicos, se entienden bien las dudas que algunos pueden tener respecto a una política de desmistificación que se limita a un radicalismo abstracto o a un negativismo paralizante.

### **—¿El postestructuralismo/postmodernismo pertenecería ya al pasado?**

Ya hace unos quince años, investigadores norteamericanos y europeos se plantearon la pregunta respecto a saber si el movimiento postestructuralista/postmodernista no debería considerarse en proceso de agotarse. Irónicamente, se podría decir que la hipótesis sobre la muerte del postestructuralismo/modernismo resulta en particular atractiva para los autores que eran desde el

---

<sup>33</sup> Este multiculturalismo superficial caracterizaba las campañas publicitarias de “United Colors of Benetton” en los años 80 y 90.

inicio hostiles a estas teorías.<sup>34</sup> Pero incluso los autores que habían ayudado a que floreciera el movimiento —**Paula Moya; Joseph Dewey; Klaus Stierstorfer; Catherine Belsey**— se han formulado esta pregunta. De hecho, resulta legítimo considerar que un movimiento que había comenzado hacía más de treinta años debiera, en uno u otro momento, dar paso a nuevos modelos. Sin embargo, es más difícil determinar qué paradigma hubiera reemplazado al postestructuralismo/postmodernismo, y también es muy difícil ver si este cambio supone alguna continuidad entre las diferentes teorías contemporáneas o una ruptura abrupta.

La temática relativa al fin del postestructuralismo/postmodernismo se plantea de otra forma si se plantea desde un punto de vista francoeuropeo o desde un punto de vista angloamericano. En Francia, el surgimiento del postestructuralismo (la “semiología” de **Roland Barthes; Jacques Derrida; Julia Kristeva; Gilles Deleuze**; las “genealogías” de **Michel Foucault**; las teorías del postmodernismo de **Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard**) parece que pertenecen a un período que se extiende desde la década de 1970 hasta principios de la década de 1980. Pocas obras importantes se han publicado después de esta fecha. Al mismo tiempo, nuevos enfoques materialistas, inspirados en particular por **Pierre Bourdieu** (la sociocrítica; la sociología de la institución literaria) han reemplazado a la ola postestructuralista.

En los Estados Unidos, es más difícil establecer un *terminus ad quem* para el postestructuralismo/postmodernismo. El postestructuralismo francés (al que, para abreviar, los angloamericanos a menudo denominan “*theory*”) apareció en los Estados Unidos a fines de la década de 1970, cuando las obras de los teóricos franceses se difundieron en el mundo académico. El postestructuralismo se ha desarrollado en parte en una forma bastante formalista y elitista —*la desconstrucción*, que han elaborado en particular los “Yale critics” (**Paul de Man; J. Hillis Miller**) que se inspiraban en Derrida. Pero también las teorías de los filósofos franceses llegaban a unirse a reflexiones sobre la cultura postmoderna que habían iniciado académicos norteamericanos desde finales de la década de 1960. Desde entonces, estas teorías sobre la posmodernidad han seguido desarrollándose, sobre todo en forma de multiculturalismo, feminismo y *queer studies*. Aunque el término «postmodernismo» en sí se menciona menos que en el pasado, aún no se ha presentado una ruptura lo suficientemente clara como para poner fin al período postmoderno. Por otra parte, algunas innovaciones teóricas, que han aparecido en los estudios literarios desde 2000 —en particular las investigaciones que se basan en las ciencias cognitivas— persiguen objetos de investigación tan diferentes de aquellos del postestructuralismo/postmodernismo que difícilmente pueden considerarse que hubieran suplantado a estos últimos.

---

<sup>34</sup> Un giro interesante en el argumento que relega el postmodernismo al pasado consiste en sugerir que el movimiento nunca ha existido o, al menos, no de una forma lo suficientemente sustancial como para dejar una traza en la Historia de la Cultura. Por esto, los historiadores del futuro que describieran la cultura de principios del siglo XXI van a ignorar por completo el término «postmodernismo». En este caso, sin embargo, será preciso encontrar una forma alternativa de hacer justicia a fenómenos culturales muy reales —metaficción, dialogismo multicultural— que se han desarrollado en ósmosis con la teoría postmodernista.

## 3.2 Más allá de la teoría del signo de Saussure: las teorías sobre la escritura y la diferencia

### 3.2.1 Jacques Derrida: las teorías sobre la escritura y la diferencia

#### 3.2.1.1 Hipótesis básica

El postestructuralismo, y en particular la obra de **Jacques Derrida**, se origina en parte en *una crítica de la teoría de los signos de Saussure*. Una de las críticas más importantes que los postestructuralistas van a dirigir a la teoría de Saussure consiste en que ha construido un modelo del discurso que se caracteriza por una cierta rigidez: según Saussure y los estructuralistas que lo siguieron, hay muchos modelos estables que rigen los fenómenos discursivos. Al contrario, según los postestructuralistas, este modelo no se corresponde con el desarrollo del lenguaje tal como lo percibimos y no permite definir la complejidad de numerosos textos literarios.

**Jacques Derrida** ofrece un buen punto de partida para una exposición sobre el postestructuralismo no solo por razones cronológicas, sino también porque es uno de los autores que ha pensado con más rigor y detalle el funcionamiento de los mecanismos de representación en relación con la percepción. De hecho, Derrida establece el vínculo entre la teoría del signo de Saussure y la fenomenología de **Edmund Husserl** y **Martin Heidegger**. En lugar de examinar *los sistemas de signos* como entidades abstractas, examina cómo estos últimos *se despliegan en la experiencia vivida de la percepción*. Este enfoque fenomenológico les confiere a los razonamientos de Derrida un gran rigor y los torna difíciles (pero no imposibles) de criticar.

En busca de claridad pedagógica, es posible reducir los principios del pensamiento de Derrida a la enumeración de algunas fórmulas. Se debe decir que se trata de un gesto reductor cuyo simplismo aceptamos. La terminología se ha tomado de *De la grammatologie* y *La voix et le phénomène*, publicados en 1967.

- La percepción de la verdad debería ser *la pura intuición de la verdad en su plenitud absoluta*.
- Un lenguaje verdadero debería *tornar a la verdad plenamente presente*. Si se posibilitara, esta revelación sería lo que **Martin Heidegger** denomina *aletheia*.
- Ahora bien, *esta plenitud de la verdad no puede manifestarse en la percepción o el lenguaje*, porque estos funcionan según *un juego de presencia y de ausencia*.
- En la cadena temporal, toda percepción o todo signo presente *alcanza su sentido en relación con otras percepciones u otros signos ausentes*. Así, Derrida retoma uno de los principios básicos del estructuralismo clásico y lo combina con las teorías fenomenológicas de la experiencia temporal (**Husserl, Heidegger**).
- En toda la obra de Derrida, este juego de presencia y ausencia se designa por medio de una serie de términos casi sinónimos: según la perspectiva a partir de la que Derrida lo examina, a su vez se denomina: la *traza*, la *representación*, la *diferancia*, la *variación* o la *iteración*.

- La traza/diferancia/representación/iteración —o sea, el juego de la presencia y la ausencia— es el campo en el que se despliega nuestra experiencia de la **temporalidad**, nuestra experiencia de lo **otro** y del mismo **lenguaje**.
- Por tanto, **no existe distinción entre la estructura de nuestra experiencia del mundo y el movimiento del lenguaje**: la traza rige (y posibilita) toda nuestra experiencia —las relaciones que se establecen entre signos/percepciones presentes y ausentes.
- Puesto que no existe ni presencia absoluta ni ausencia absoluta en el juego de la traza (en la diferancia), nuestra experiencia no nos da acceso a **ninguna percepción plenamente auténtica** y a **ningún lenguaje de verdad indiscutible**: la ausencia (la muerte ...), que forma parte integrante del movimiento de la traza y es condición del sentido, carcome siempre la presencia de la verdad.
- Sin embargo, los autores y los textos (filosóficos, literarios o de otro tipo) a menudo intentan **simular la plenitud de la percepción y la coherencia de un discurso verdadero**: escenifican la presencia dentro de su texto.
- No obstante, los textos contienen siempre **síntomas** de la **fragilidad** de este esfuerzo.
- Lanzarse a la búsqueda de estos síntomas —estas inconsistencias, estos vacíos, esta inestabilidad—, es la **deconstrucción**. Practicar la deconstrucción es el deber en sí de toda interpretación escrupulosa.
- Desde el punto de vista histórico, una de las estrategias más comunes para simular la presencia de la verdad en el discurso ha sido privilegiar el discurso oral —el habla, el decir—, porque parece más cercano a la vida interior, a la conciencia, a la vida, al alma y, por tanto, a la inspiración divina. Derrida denomina **logocentrismo** a esta estrategia engañosa.
- Para **deconstruir el logocentrismo**, es necesario mostrar **no solo la inexistencia de un discurso plenamente vivo, plenamente presente**, sino mostrar también la inexistencia del discurso o los signos irremediablemente «muertos» o inauténticos. Por tanto, se precisa mostrar que los signos que los logocentristas consideran menos presentes o menos vivos —en particular los significantes gráficos, la escritura— pertenecen por derecho al movimiento de la traza y la diferancia. Hay **un juego constante entre signos supuestamente privilegiados y su equivalente menos prestigiosos** (signos ausentes, muertos, excedentarios).

### 3.2.1.2 La traza/la diferancia/la variación/la iteración

Como pensador formado en la fenomenología, Derrida se inclina sobre la experiencia básica de la percepción. **Edmund Husserl**, el fundador de la fenomenología, afirma que el fundamento de la experiencia es la conciencia del sujeto orientada hacia los fenómenos —hacia el mundo tal como se nos aparece en el **presente vivido**. Este pensamiento está cerca de **Descartes**, pero templado por una mayor conciencia sobre los límites impuestos al conocimiento humano. Desde la perspectiva de Husserl, la intuición directa de la verdad es posible; tenemos la prerrogativa de la **confianza cognitiva** frente al mundo. Pero esta confianza no se aplica a la totalidad del universo: se refiere solo a lo que le aparece al sujeto, en particular en la experiencia de la

temporalidad. Al sujeto se le posibilita describir la estructura de la aparición de estos fenómenos, pero no explicar plenamente su origen o su totalidad. Por tanto, el sujeto queda confinado a una actitud contemplativa: la parte más profundamente verdadera de los fenómenos es **la experiencia de la voz interior, cuya existencia, como el sujeto cartesiano, no se puede poner en duda.**

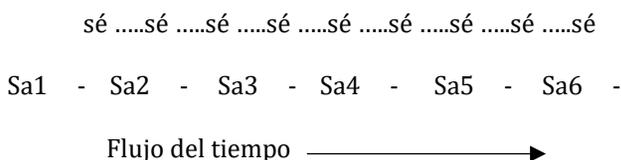
En *La voix et le phénomène*, Derrida cambia radicalmente esta conclusión cuando afirma que **no es posible enfrentar una voz interior plenamente viva y presente.** La estructura misma de la percepción, que corresponde a la estructura fundamental del lenguaje amenaza la integridad y autenticidad de esta voz. De hecho, ninguna percepción, y, por tanto, ninguna verdad, puede escapar a una estructura semiótica: **no hay consciencia o experiencia del mundo que pudiera desplegarse fuera del desarrollo de los signos** —por simple y primario que fuera este proceso. Ahora bien, **si la consciencia se atrapa en una red de signos, nunca puede estar completamente presente para sí misma.** De hecho, como lo muestra Saussure, todo signo deriva su significado solo de la relación que mantiene con signos ausentes. Así, **nunca existe una pura presencia de la verdad y una percepción plenamente auténtica** —nada más que **“la traza”, el juego de la presencia y la ausencia, que es la base de toda significación.**

Lo que permite justificar esta idea (de hecho, bastante contra-intuitiva) es la hipótesis referida a que **existe un paralelismo integral entre nuestra experiencia del tiempo, de la alteridad y del lenguaje:** la “traza” (el juego de los signos presentes y ausentes) rige a estos tres ejes de nuestra percepción:

- En el transcurso del tiempo, solo el momento presente es perceptible. Pero este presente solo alcanza su sentido en relación con momentos pasados y futuros, que están ausentes; por tanto, por definición, Derrida no toma en cuenta una eventual experiencia mística que sumergiría al sujeto en un presente eterno; si existiera esta experiencia, solo podría conservar su valor absoluto si fuera efectivamente eterna; si el sujeto debiera en cualquier momento retornar a la temporalidad, se reanudaría la lógica subversiva de la traza. Esta dinámica se ilustra en las novelas modernistas —*Ulises* de **James Joyce** o *Al faro* de **Virginia Woolf**. Sin embargo, allí los protagonistas se benefician de una epifanía, una iluminación que, en la perspectiva del postestructuralismo, solo puede ser momentánea.
- La experiencia del sujeto, de la identidad, solo tiene sentido en relación con la existencia del otro. Eventualmente, este otro puede ser un momento pasado de mi propia consciencia.
- Asimismo, la lingüística estructuralista nos ha enseñado que, en el lenguaje, un signo existe como signo únicamente debido a que se refiere a (representa) algo otro, algo ausente.

Con todo, nuestra experiencia se estructura enteramente mediante un presente perceptible que se refiere a elementos ausentes. **Esta estructura es una estructura semiótica:** es la base misma de todo sistema de signos. Por tanto, no existe experiencia fuera de la estructura de aparición de los signos.

El modelo de lenguaje que emana de estas reflexiones toma la forma de ***una cadena infinita de significantes*** alargada en el tiempo: este es el movimiento de la “traza”. En cada momento (presente), percibimos un significante que remite a otros significantes (ausente).



Ahora bien, en esta perspectiva, está claro que ***el sentido (el significado) nunca podrá materializarse de forma estable***. De hecho, todo significado solo podrá ser provisional. Su valor solo tiene sentido en relación con los signos por venir, no presentes. Por tanto, se degrada perpetuamente, se cuestiona potencialmente. ***El poder que torna inevitable este cuestionamiento —el «motor» de la traza es el movimiento del propio tiempo***. Puesto que no tenemos experiencia de la eternidad, el ***significado*** no puede aparecer en plena presencia a la consciencia. ***Así, el significado se difiere eternamente***, de ahí el término “***diferancia***”: los movimientos de los signos remiten el significado cada vez más lejos. En otras palabras, el ***significado sigue siendo fantasmagórico, espectral***: solo puede manifestarse en forma de significantes que, por su propia naturaleza, niegan su aspiración a un estatuto eterno, absoluto.

### 3.2.1.3 ***El logocentrismo y la desconstrucción***

#### 3.2.1.3.1 ***Contra el privilegio de la voz: desconstrucción de Husserl***

Por supuesto, reconocer el carácter huidizo del sentido, su inevitable ***diferancia***, es poner en duda todo lenguaje que pretendiera elaborar un discurso de verdad. También, es tomar consciencia de que ***los discursos con pretensión de verdad se obligan a camuflar los síntomas de su propia incoherencia*** —las contradicciones que traicionan su incapacidad para producir un ***significado*** estable. Ya hemos visto que ***Derrida*** denomina ***desconstrucción*** a la acción por la cual estos síntomas se actualizan. Resulta sintomático que, como prioridad, Derrida hubiera elegido desconstruir los sistemas conceptuales de los pensadores que lo influyeron más hondamente: en particular, ***Edmund Husserl*** y ***Ferdinand de Saussure***.

De hecho, una de las desconstrucciones de Derrida más significativas, que desarrolla en *La voix et le phénomène*, se relaciona con la teoría de los signos en ***Edmund Husserl***. Derrida ataca el ***logocentrismo*** que afecta a los escritos del fundador de la fenomenología. Este logocentrismo opera como una estrategia de ocultamiento que, en la filosofía y la cultura occidental, ha permitido muy a menudo camuflar el carácter indeterminado de los procesos semióticos. En concreto, Derrida muestra que ***la filosofía y la cultura del Occidente han designado sistemáticamente la voz, el***

**decir, el significante sonoro, el “querer decir” como el vehículo privilegiado de la verdad.** Por el contrario, el signo escrito —la “escritura”— se ha considerado como un signo venido a menos o redundante —un puro calco del “querer decir”. Lo que parece más auténtico en el “querer decir” **es que el significante sonoro parece más cercano a la pura consciencia**, a la inspiración (eventualmente divina) y, por tanto, a la idealidad. Por ejemplo, el querer decir es el vehículo vivo a través del cual se expresan los profetas. Por otra parte, la escritura aparece como un vehículo **muerto**, provisional, excedentario, abandonado, una simple ayuda para la memoria que contiene fugazmente el habla viva.

Pienso que no se debería tomar literalmente la valoración muy positiva con que Derrida parece investir el significante gráfico. En principio, no debería corresponderle elegir a favor de lo escrito y en detrimento del habla. **Derrida quiere estigmatizar la tendencia constante que tiende a distinguir dentro del lenguaje entre signos “buenos” (vivos; cercanos a la verdad; fieles a la consciencia) y signos menos buenos (externos a la verdad y a la inspiración).** De hecho, en su teoría de los signos (*Zeichen*), Husserl distingue *Ausdruck* (la “expresión”) de *Anzeichen* (la indicación, el indicio). *Anzeichen* solo es un indicio; carece de lo que Husserl denomina *Bedeutung*. Este último término quiere decir más que un simple significado de Saussure: *Bedeutung* es la significación a la vez viva y lógica. La voz interior, que según Husserl porta la intuición directa y viva, se compone únicamente de *Ausdrücke*, portadores de *Bedeutung*: no puede incluir *Anzeichen*, que son unos signos muertos, tales como los signos escritos.

Entonces, Derrida le reprocha a Husserl **haber creído que es posible imaginar una voz interior compuesta solo de signos vivos, de pura presencia.** Esta voz es solo una ficción idealista. De hecho, la autoconciencia, que sería la sustancia misma de esta voz interior, solo puede construirse en relación con la consciencia de la muerte. Los signos “vivos” se ligan siempre a signos ausentes (a un “yo” caducado o pasado), es decir, a un lenguaje no portador de lo puro vivo, de la pura presencia. No se puede ignorar lo que Derrida denomina “el proceso de la muerte en acción en los signos” (*Voix et phénomène*, 44). Siempre hay en el movimiento del lenguaje (de la “traza”) un ímpetu hacia algo no presente, algo externo, algo otro, o incluso la muerte. Por tanto, el lenguaje resulta siempre impuro: **debe contener unos signos (como la escritura) que parecen desprovistos de plenitud.**

### 3.2.1.3.2 Contra el privilegio de lo fonológico: desconstrucción de Saussure

En *De la Grammatologie*, Derrida transpone a Saussure el enfoque que también le aplica a Husserl. Muestra que **el Curso de Lingüística General privilegia sistemáticamente los significantes sonoros —los fonemas.** Según Saussure, el significante escrito solo es un suplemento que supuestamente apunta al significante fónico, en sí mismo más básico o más representativo del sistema de la lengua. Con mucha legitimidad, Derrida indica que este privilegio que se otorga al querer decir —al lenguaje oral portador de las intenciones de un sujeto—, resulta incomprensible en Saussure. De hecho, va directamente en contra del principio de lo arbitrario del signo: si, en realidad, la relación entre significante y significado es convencional (inmotivada), resulta difícil ver

cómo los significantes escritos podrían tener una importancia menor que sus equivalentes sonoros.

Por tanto, se puede pensar que Saussure reproduce el prejuicio que valora el querer decir —un prejuicio que domina a la vez a la metafísica y a la lingüística histórica. Es probable que este gesto le permite, si no resolver, al menos atenuar uno de los problemas que afecta a la teoría de Saussure —su relativismo. De hecho, si el sistema del lenguaje se compone solo de significantes sonoros, parece cercano a la consciencia pura y, por lo mismo, se halla tanto más alejado de las limitaciones de la materia. Así, el sistema adquiere la apariencia de una mayor autonomía: parece contenido en sí mismo (apartado de la pura materia) y, por ende, parece provisto de una sistematicidad casi ideal. Si, según Saussure, es imposible afirmar que el sistema del lenguaje se ancla en un fundamento de verdad trascendente, al menos puede presentar a la lengua como un espacio puro, sistemáticamente cerrado, no contaminado por un vínculo con otros elementos (materia, escritura, tiempo) que le reducirían su sistematicidad.

### 3.2.1.3.3 *La desconstrucción de Derrida en arte y literatura*

#### 3.2.1.3.3.1 *Arte, literatura y logocentrismo*

Cuando cuestiona la construcción del sentido dentro de los textos, las teorías de Derrida tienen un impacto directo sobre la literatura y las artes. Los textos literarios y cualquier otra obra artística —en particular las denominadas, según la terminología de **Roland Barthes**, obras «clásicas», es decir, el arte y la literatura anteriores a la segunda mitad del siglo XIX—, producen un sentido dotado de cierta estabilidad.<sup>35</sup> Su autor les confiere ese sentido en el momento de la creación y la escritura, y según los términos de un convenio implícito, se supone que sus lectores y espectadores reconstruyen este sentido en el momento de la recepción de la obra. Luego, veremos con más detalle que esta concepción «clásica» de la creación y la recepción artística (que, además, no ha desaparecido por completo a pesar de la evolución de los movimientos artísticos modernistas a partir del siglo XX) implica que la significación de una obra no puede ser verdaderamente múltiple ni verdaderamente abierta: leer bien o apreciar cualquier otro modo de expresión artística es ser capaz de identificar la significación supuestamente legítima de la obra.

Como ya lo indicamos, en la medida en que pretenda desplegar una significación legítima o auténtica, *todo texto u obra clásica puede ser el objeto de una desconstrucción*. Esta última se esforzará por demostrar que, en esta obra, de una u otra forma, se recurre al *logocentrismo*: se crea un lenguaje de verdad y de autenticidad. Desde la perspectiva del postestructuralismo de Derrida, la desconstrucción debería volverse hacia obras que se basan en la hipótesis respecto a que el arte y la literatura llegan desarrollar un lenguaje más auténtico, más clarividente que el lenguaje de la vida cotidiana. Esta creencia en una forma de clarividencia artística y literaria se ha manifestado en unos movimientos muy diversos. Luego veremos que el

---

<sup>35</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* (París: Seuil, 1953), p. 8; Roland Barthes, *S/Z* (París: Seuil, 1970), p. 14-15.

**realismo** ha contribuido a ello. De forma aún más notable, la creencia en un privilegio de autenticidad en el arte se ha manifestado en lo que podríamos denominar las estéticas visionarias —movimientos tales como el **romanticismo**, el **simbolismo** y lo que se denomina en inglés el «**alto modernismo**» («high modernism o modernismo canónico»). De hecho, estos últimos han sustentado el principio respecto a que el arte y la literatura desarrollan un **lenguaje sagrado** que sirve como lugar de una revelación trascendente. En “Le tombeau d’Edgar Poe”, el poeta simbolista francés **Stéphane Mallarmé** sugiere que en la poesía se debe «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu». Esta ambición se plantea en particular en la desconstrucción postestructuralista.

### 3.2.1.3.3.2 Desconstrucción del realismo

Desde la perspectiva del postestructuralismo de Derrida, por necesidad el realismo despliega una forma de logocentrismo, ya que este movimiento artístico pretende producir obras capaces de expresar la verdad de un cierto entorno social. Por tanto, el realismo trata de dotarse de un lenguaje provisto de un **privilegio epistémico** —una voz con **autoridad cognitiva** que se orienta muy a menudo hacia la sociología de lo cotidiano.

Primero, el logocentrismo del realismo se señala debido a que las grandes figuras de este movimiento —**Honoré de Balzac** y **Emile Zola** en Francia, **George Gissing** en Inglaterra, **Theodore Dreiser** y **Edith Wharton** en los Estados Unidos— pretendían inspirarse en el método científico para desarrollar su representación de la sociedad. Así, en un epígrafe a *Papá Goriot*, Balzac señala que esta novela realista, así como todo el ciclo de la «Comedia humana» del que forma parte, se inspira en la obra del zoólogo **Etienne Geoffroy Saint-Hilaire**. Asimismo, Zola dedica el último volumen del ciclo novelesco *Les Rougon-Macquart*, titulado *Le Docteur Pascal*, a la descripción del estilo de vida de un científico cuyas investigaciones médicas sirven de modelo a todas las novelas del ciclo. Tal como el propio Zola, el doctor Pascal busca volver sobre la vida de la familia Rougon-Macquart tal como se desarrolló bajo las nuevas condiciones sociales del Segundo Imperio de Napoleón III. Zola también ha escrito ensayos, en particular «Le roman expérimental» —en los que defiende explícitamente el ideal de un género literario —el naturalismo, una forma rigurosa de realismo— que respeta el método científico. Allí el novelista expresa su admiración por los investigadores de su época, en particular el doctor **Claude Bernard**. Asimismo, Theodore Dreiser y Edith Wharton utilizan con frecuencia conceptos científicos, en particular la teoría de la evolución de **Charles Darwin**. Incluso los novelistas realistas que no apelan explícitamente a un modelo científico —**Jane Austen**, **William Thackeray**, **Nikolai Gogol**, **León Tolstói**— reivindican una estética que se basa en el buen sentido, el sentido común, la objetividad, la sinceridad y la razón.

Según el postestructuralismo, el ideal cuasi científico del realismo resulta logocéntrico, ya que lleva a los novelistas (los pintores y cineastas) a rechazar formas de discurso que no suscriben el ideal de objetividad y de buen sentido que reivindican los realistas que, de hecho, condenan lo sobrenatural, la magia, la ilusión, el sueño, la imaginación y el sentimentalismo. Este rechazo de discursos que parecen

incompatibles con la objetividad y el buen sentido a menudo se pone en escena explícitamente en las novelas. En *Northanger Abbey*, **Jane Austen** parodia las convenciones de la novela fantástica (the «gothic novel») para resaltar lo que desde un punto de vista realista parecen disparates literarios. Como su título lo indica, *Les illusions perdues*, de **Balzac**, destaca la forma cómo la realidad social contradice las ilusiones del personaje principal, Lucien de Rubempré. *Madame Bovary*, de **Gustave Flaubert**, describe a una heroína obsesionada con las ilusiones del romanticismo y, por tanto, incapaz de aceptar la cotidianidad de una ciudad de provincia. Asimismo, en *Maggie, a Girl of the Streets*, el escritor naturalista norteamericano **Stephen Crane** denuncia la forma en que el sentimentalismo del teatro popular alimenta las ilusiones de su heroína y le impide captar su propia realidad. En *New Grub Street*, **George Gissing** denuncia el sentimentalismo de la literatura comercial y lo opone al realismo austero que algunos de los personajes de la novela intentan desarrollar.

Desde la perspectiva de la desconstrucción postestructuralista, sería erróneo apreciar en todo esto un simple alegato a favor de la realidad pura y simple frente a la trampa de la ilusión: por el contrario, se trata del gesto con que los novelistas favorecen un determinado uso del lenguaje —el «efecto de lo real», para utilizar la terminología de **Roland Barthes**— en detrimento de otros usos del lenguaje —el discurso del romanticismo, de lo fantástico, etc. Según los criterios del postestructuralismo, *esta preferencia epistémica nunca podrá justificarse en forma absoluta*. Por otra parte, la imposibilidad de justificar plenamente la preferencia que se le da al discurso de lo real se manifiesta en que los textos realistas son frecuentemente víctimas de lo que se podría denominar el retorno de lo reprimido. Contra la coherencia de su propia estética, los realistas recurren a los modismos del romanticismo, la ilusión y el sentimentalismo. Por ejemplo, Flaubert, Zola y los naturalistas norteamericanos, a menudo introducen escenas que bordean lo fantástico para maximizar el impacto de su relato —el suicidio de Emma Bovary en **Flaubert**, la muerte de Nana en *Nana* de **Zola**, los intentos de **Dreiser** y de **Wharton** por describir los impulsos inconscientes de sus personajes, lo que da lugar a escenas oníricas... En definitiva, como lo indica la desconstrucción de Derrida, parece imposible que los realistas desplegaran un discurso que fuera plenamente objetivo y coherente. Los signos privilegiados de la voz supuestamente dotada de autoridad cognitiva se mezclan con signos de ilusión y de superstición, y estos dos discursos se revelan imbricados en una relación de interdependencia.

También, es posible desconstruir el logocentrismo del realismo desde una perspectiva algo más técnica, cuando se centra en los límites y las contradicciones que afectan a *la mimesis realista* —la pretensión del realismo de proporcionar una réplica fiel de la realidad, ya fuese en la literatura o en las artes gráficas. A menudo, a la mimesis (imitación) se la considera como la garantía mínima de la objetividad a la que aspira la estética del realismo. Ahora bien, desde la perspectiva del postestructuralismo, solo se trata de una técnica de discurso —una elección discursiva que no es ni neutral ni incluso quizás realizable. Primero, las prerrogativas de la mimesis pueden relativizarse desde el punto de vista de la desconstrucción de Derrida por razones que han planteado los teóricos formalistas, estructuralistas y postestructuralistas del siglo XX (**Shklovski**, **Philippe Hamon**, **Tzvetan Todorov**). Estos últimos han mostrado que el discurso mimético puede reducirse a *un catálogo de técnicas discursivas* —un conjunto de

**convenciones** que no necesariamente beneficia los privilegios epistémicos que los realistas desean otorgarle. Por tanto, favorecer la mimesis en relación con otras opciones estéticas —por ejemplo, los estilos no figurativos de la pintura modernista— es un gesto logocéntrico.

Pero también existe un aspecto filosófico y político en la desconstrucción de la mimesis. Hemos visto que el postestructuralismo da por sentada la idea referida a que el discurso (y, por tanto, el mundo) se despliega en una lógica de cambio perpetuo, de ausencia de cierre y de fragmentación. Ahora bien, **Jean-Paul Sartre** ya había mostrado muy bien antes de la llegada del postestructuralismo que existe **una afinidad evidente entre la mimesis realista y las aspiraciones a la estabilidad, el cierre y la conciliación**. En *Qué es Literatura*, Sartre examina la novela del siglo XIX. Sugiere que la imitación del mundo que este tipo de literatura intenta constituir no tendría ningún sentido si ese mundo estuviera en un estado de cambio perpetuo (si se sometiera a la contingencia, para recurrir a la terminología existencialista de Sartre). **La representación mimética solo tiene valor si el estado de cosas que se trata de representar goza de un nivel mínimo de permanencia**. Por ello, Sartre concluye que la mimesis realista es fundamentalmente conservadora: para asegurar su propia legitimidad, este discurso literario debe plantear la hipótesis de **un mundo preservado de cualquier revolución**. En la terminología del postestructuralismo, se dirá que **la mimesis es profundamente logocentrista, pues elabora una imagen del mundo que camufla su aspecto cambiante**. La mimesis es un corsé que oculta mal que la realidad desborda cualquier intento de congelarla en una imagen fija.

El último argumento postestructuralista contra la mimesis recurre a la noción de **intertextualidad** —un concepto que discutimos en detalle en seguida. Se denomina **intertextualidad** a la idea relativa a que un texto solo transpondría o reelaboraría discursos preexistentes. Este término lo introdujo **Julia Kristeva** en varias de sus obras de principios de la década de 1970 (*La revolución del lenguaje poético; Semiótica*). Para ello, Kristeva se inspiró en el concepto de Bajtín sobre **dialogismo**. La intertextualidad es un corolario directo de los conceptos de «**traza**» y «**diferancia**», pues implican, de hecho, que un texto nunca puede ser la imitación de un objeto no semiotizado. La traza y la diferancia están en sí mismos de acuerdo con uno de los elementos claves de la teoría del signo del estructuralismo clásico —el principio relativo a que los sistemas de signos nunca son el calco de una realidad extralingüística. En cambio, la mimesis realista parece ir en contra de estos presupuestos estructuralistas y postestructuralistas: acepta la idea (que comparten, de hecho, ampliamente los no especialistas) respecto a que el lenguaje puede reflejar lo real con diferentes niveles de objetividad y de fidelidad (por tanto, se refiere a un «**reflexionismo**» realista). Hemos visto que la semiología de Saussure ignora la relación con lo extralingüístico, con el **referente**. Según Saussure, los signos solo interactúan con los signos. Por tanto, se debe concluir que una obra realista no puede tomar como punto de partida a la realidad extralingüística, sino solo textos elaborados en las etapas anteriores de la cultura. **Entonces, el realismo no es referencial, sino intertextual**. Por ejemplo, es posible mostrar que las novelas realistas norteamericanas —las obras de **William Dean Howells** o del joven **Henry James**—, en lugar de responder directamente a una realidad social externa a la literatura, solo reelaboran las convenciones de las novelas

sentimentales de mediados del siglo XIX, cuyos presupuestos, por otra parte, critican. Asimismo, se puede mostrar que **Balzac** y **Zola** reelaboran los aportes no solo de los realistas que los precedieron, sino, también, de los géneros populares del siglo XIX, que sus novelas pretenden suplantar. En esta perspectiva, la mimesis —el ideal de mantener un contacto directo con la realidad— es solo *un fantasma logocéntrico* que oculta el trabajo constante de recodificación y de reciclaje cultural que constituye el proceso de la intertextualidad.

### 3.2.1.3.3.3 Desconstrucción de las estéticas idealistas y visionarias

Con la expresión quizás anticuada de estética visionaria, nos referimos a los movimientos artísticos y culturales que presuponen que la autenticidad y la idealidad solo existen en el mundo de la vida social en un campo más allá del mundo —un dominio de perfección estética ideal o incluso un campo de autenticidad existencial. Este supuesto puede parecer de otra época, pero aún tenía gran importancia para los movimientos artísticos del siglo XIX (*Romanticismo, Simbolismo*) y principios del siglo XX (*modernismo canónico* o «alto» *modernismo*). El mismo carácter del dominio de perfección y de autenticidad al que así se apunta varía según los movimientos y las épocas: puede tratarse de un mundo de perfección estética dotado de una estabilidad eterna (esteticismo simbolista, componente clásico del modernismo: abstracción geométrica); también, puede tratarse del flujo dinámico de la imaginación (*Romanticismo*), de la vida interior (novela del flujo de conciencia) o de la vida instintiva (componente romántico del modernismo, surrealismo). Desconstruir estos textos románticos o modernistas no requiere de medios fundamentalmente diferentes de los utilizados en el caso del realismo: se trata de *relativizar las prerrogativas de un discurso de autenticidad*. En este caso, resulta evidente que la autenticidad no se expresa en la forma de la pretensión realista de designar la realidad social en forma verídica. Más bien, se expresa en la pretensión de un discurso que busca atribuirse una suprema coherencia estética o dar acceso a una fuente de dinamismo y de vitalidad inaccesibles en el mundo cotidiano.

Para ilustrar la desconstrucción de la estética visionaria, hemos elegido un texto romántico —: «Kubla Khan» de **Samuel Taylor Coleridge**. Este poema es una de las obras más conocidas del corpus de la poesía romántica inglesa. El romanticismo le atribuía al lenguaje literario unas prerrogativas excepcionales: lo llevaba a un lenguaje próximo a lo sagrado. Una lectura desconstruccionista no solo permite mostrar que el lenguaje poético no puede satisfacer esas ambiciones, sino los propios poemas que establecen la apología del poder supremo de la literatura revelan la imposibilidad de ese proyecto literario.

Samuel Taylor Coleridge «Kublai Khan»

In Xanadu did Kubla Khan  
A stately pleasure-dome decree :  
Where Alph, the sacred river, ran  
Through caverns measureless to man  
5 Down to a sunless sea.  
So twice five miles of fertile ground  
With walls and towers were girdled round :  
And there were gardens bright with sinuous rills,  
Where blossomed many an incense-bearing tree;  
10 And here were forests ancient as the hills,  
Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which slanted  
Down the green hill athwart a cedarn cover!  
A savage place! as holy and enchanted  
15 As e'er beneath a waning moon was haunted  
By woman wailing for her demon-lover!  
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,  
As if this earth in fast thick pants were breathing,  
A mighty fountain momently was forced :  
20 Amid whose swift half-intermitted burst  
Huge fragments vaulted like rebounding hail,  
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :  
And 'mid these dancing rocks at once and ever  
It flung up momently the sacred river.

25 Five miles meandering with a mazy motion  
Through wood and dale the sacred river ran,  
Then reached the caverns measureless to man,  
And sank in tumult to a lifeless ocean :  
And 'mid this tumult Kubla heard from far  
30 Ancestral voices prophesying war!

The shadow of the dome of pleasure  
Floated midway on the waves;  
Where was heard the mingled measure  
From the fountain and the caves.  
35 It was a miracle of rare device,  
A sunny pleasure-dome with caves of ice!

A damsel with a dulcimer  
In a vision once I saw :  
It was an Abyssinian maid,  
40 And on her dulcimer she played,  
Singing of Mount Abora.  
Could I revive within me  
Her symphony and song,  
To such a deep delight 'twould win me,  
45 That with music loud and long,  
I would build that dome in air,  
That sunny dome! those caves of ice!  
And all who heard should see them there,  
And all should cry, Beware! Beware!  
50 His flashing eyes, his floating hair!  
Weave a circle round him thrice,  
And close your eyes with holy dread,  
For he on honey-dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise.

1798

Samuel Taylor Coleridge «Kublai Khan»

En Xanadou donc Koubla Khan  
Se fit édifier un fastueux palais :  
Là où le fleuve Alphée, aux eaux sacrées, allait,  
Par de sombres abîmes à l'homme insondables,  
Se précipiter dans une mer sans soleil.  
Plus de vingt mille hectares de fertiles terres  
Furent ainsi de tours et de hauts murs enclos :  
Et c'étaient, irisés de sinueux ruisseaux,  
Des jardins où croissait l'arbre porteur d'encens;  
Et c'étaient des forêts de l'âge des collines,  
De verdure encerclant les taches du soleil.

Voyez! ce romantique et profond gouffre, ouvert  
Au flanc du vert coteau, sous l'ombrage des cèdres!  
Lieu sauvage! Le plus riche en enchantements  
Qui jamais sous la lune en déclin fut hanté  
Par femme lamentant pour le démon qu'elle aime!  
Et de ce gouffre, avec un bouillonnant tumulte,  
Comme si, lourdement, la terre haletait,  
Par instants jaillissait, puissante, une fontaine;  
Et, dans l'explosion du flot intermittent,  
D'énormes rocs sautaient, rebondissante grêle,  
Tel le grain sous les coups du fléau du batteur;  
Et, parmi l'incessant fracas des rocs dansants,  
Par instants jaillissait la rivière sacrée.

Sur cinq milles traçant de fantasques méandres  
A travers bois et val se lançait l'eau sacrée  
Qui, gagnant les abîmes à l'homme insondables,

En tumulte sombrait vers un océan mort;  
Et Koubla entendit, au loin, dans ce tumulte,  
De ses aïeux les voix prophétisant la guerre!

Du palais de plaisance l'ombre  
Au milieu du courant sur les vagues flottait;  
Là où l'on entendait les rumeurs confondues  
De la fontaine et des abîmes.  
Oui, c'était un miracle d'un rare dessein,  
Ce palais au soleil sur l'abîme glacé!

La Demoiselle au Tympanon,  
En songe, une fois, m'apparut :  
C'était une vierge abyssine  
Qui de son tympanon jouait  
En chantant le Mont Abora.  
Si, en moi, je pouvais revivre  
Sa symphonie et sa chanson,  
Je serais ravi en délices si profondes  
Qu'avec musique grave et longue,  
Certes, je bâtirais, dans les airs ce palais :  
Ce palais au soleil! ces abîmes de glace!  
Alors tous ceux qui entendraient là les verraient,  
Et tous de s'écrier : Arrière! arrière! arrière!  
Ses yeux étincelants, ses longs cheveux flottants!  
Trois fois, tissez un cercle autour de celui-ci,  
Fermez les yeux, frappés d'une terreur sacrée :  
Car il s'est nourri de miellée,  
Et il a bu le lait, le lait de Paradis.

1798\*

---

\* Kublai Khan

Entonces en Xanadú, Kublai Khan / Ordenó levantar un fastuoso palacio: / Allí donde el río Alfeo, de sacras aguas, iba / Por sombríos abismos al hombre insondables, / A precipitarse en una mar carente del sol. / Más de veinte mil hectáreas de fértiles tierras / Eran así de torres y murallas circundadas: / Y allí había, irisados de sinuosos arroyos, / Unos jardines en los que crecía el árbol de incienso; / Y había unos bosques de la edad de las colinas, / Que encerraban de verdura las manchas solares.

¡Vean!, ese romántico y hondo abismo, que se abre / En el flanco de la verde ladera, a la sombra de los cedros! / ¡Lugar agreste! ¡El más rico en encantos / Que acaso bajo la luna moribunda fue acechado / Por mujer lamentosa por el demonio que ama! / Y de este abismo, con una creciente agitación, / Como si, pesadamente, la tierra anhelara, / Por instantes brotaba, poderosa, una fuente; / Y en el estallido del flujo intermitente, / De enormes rocas saltaba, rebotante granizo, / Tal como el grano bajo los golpes del azote del batidor; / Y, entre el incandescente estrépito de las danzantes rocas, / Por instantes brotaba el río sagrado.

Sobre cinco millas trazando fantásticos meandros / A través del bosque y el valle se lanzaba el agua sagrada / Que, cuando ganaba los abismos al hombre insondables, / En tumulto se ocultaba hacia un muerto océano. / ¡Y Kublai oyó, a lo lejos, en ese tumulto, / De sus ancestros las voces que auguraban la guerra!

La sombra del palacio de recreo / Flotaba entre la corriente sobre las ondas; / Allí donde se oían los rumores confundidos / De la fuente y los abismos. / ¡Sí, este era un milagro de un raro designio, / Este palacio al sol sobre el abismo helado!

Una doncella con el salterio, / En sueños, una vez, se me apareció: / Era una doncella abisinia / Que tocaba su instrumento / y cantaba en el Monte Abora. / Si, en mí, pudiese revivir / Su sinfonía y su canción, / Me extasiaría en tan hondas delicias / Que, con música solemne y sostenida, / En los aires levantaría ese palacio: / ¡Ese palacio en el sol, esos abismos de hielo! / Entonces, cuantos me oyeran allí los verían / Y todos a gritar: ¡Atrás!, ¡atrás!, ¡atrás! / ¡Con sus ojos fulgurantes, sus largos cabellos

El primer tercio del texto describe un campo pastoril paradisíaco construido bajo las órdenes del emperador Kublai Khan.<sup>36</sup> La perfección del campo se expresa en particular por el hecho de que **todos los elementos que se podría pensar están en conflicto** —el sol y el hielo; la naturaleza y la muerte; la naturaleza y la cultura— allí están **en equilibrio**. En el centro del campo corre el río Alfeo, que simboliza la vida. Esto, en virtud del principio de equilibrio que acabamos de mencionar, desemboca en cavernas insondables que simbolizan la muerte.

La sección central del poema describe con más detalle el génesis del río de la vida. Esto tiene su fuente en un paisaje andrógino (un valle profundo en el que brota un manantial, descrito en términos fálicos). Este paisaje tiene connotaciones fantásticas: lo persigue una mujer que gime de deseo por su “*amant demon*”. El fruto de sus amores, el río mismo, se despliega a través del campo y se sumerge en el océano subterráneo, que simboliza la muerte. Este pasaje se ve interrumpido por dos versos que parece que no encajan bien con el texto: captamos que, cuando escucha el sonido del río, Kublai Khan oye unas voces ancestrales que anuncian la guerra. Sin embargo, la visión de equilibrio paradisíaco se reafirma de inmediato: el campo se presenta como “un milagro de un designio raro”, pues permite mantener en equilibrio unos elementos opuestos.

La tercera parte del texto describe el mundo terrenal, el mundo del poeta. Primero, introduce una figura de la inspiración —una joven abisinia que canta una canción cuyo tema es el paraíso. Luego, aparece el poeta preso de una inspiración dionisiaca. Su meta es llevar a que reviviera el paraíso de Kublai Khan mediante la poesía (y, también, a través de la música). Los espectadores de esta escena se espantan tanto por su sacra inspiración que quieren aislarla en un círculo mágico. Paradójicamente, el poeta, que es el único entre los asistentes en haber tenido acceso al paraíso, en parte también es un artista maldito. La desconstrucción de este texto implica estos pasos:

– ***Desmitificar la puesta en escena de una palabra verdadera***

Mientras que el realismo afirma su discurso de autoridad cognitiva de forma indirecta, los textos suscritos a la estética visionaria se atribuyen en forma explícita las prerrogativas de un lenguaje poético privilegiado. En los propios textos, el dominio de este lenguaje superior se encarna en numerosos casos en la **figura de un artista supremamente inspirado**. Por tanto, este personaje es funcionalmente equivalente a los científicos racionales que celebra el realismo. Entonces, por una parte, los elementos más importantes de “Kublai Khan” son la descripción del mismo Kublai Khan como un creador semidivino que lleva a que surgiera de la tierra un paraíso mediante un simple decreto y, por la otra, la evocación del poeta cuya labor consiste en recrear mediante su verbo y su canto las condiciones paradisíacas del dominio de Kublai Khan. En la época del romanticismo, tanto los artistas como su público se inclinaban a creer que, de hecho, los creadores eran personajes dotados de una capacidad imaginativa innegable, en armonía con lo divino. Por tanto, esos lectores aceptarían la figura de Kublai Khan como una

---

flotantes! / Tres veces, trencen un círculo en torno a él, / Cierren los ojos, alcanzados por un sacro temor: / Pues él se ha nutrido de dulce miel, / Y bebido la leche, la leche del Paraíso. [Versión literal: G.J.M.]

<sup>36</sup> El nombre Kublai Khan se refiere al emperador de China de origen mongol, que el explorador veneciano Marco Polo había conocido durante su estancia en China en el siglo XIII.

versión idealizada de un poder creador que podría existir en lo real. También les tentaría creer en las declaraciones del poeta tal como se menciona en la última estrofa del poema: creerían que este último disfruta de una imaginación tan poderosa como los poderes semidivinos de Kublai Khan. Esta creencia en la omnipotencia del artista y del arte —el culto del «genio romántico»— no sobrevivió a la primera mitad del siglo XX. En forma previsible, la desconstrucción postestructuralista va en contra de esta concepción cuasirreligiosa de la función del artista. A medida que los postestructuralistas cuestionan la creencia en la existencia de lenguajes de autenticidad, también se ven llevados a rechazar el mito romántico de la imagen del genio con poderes cuasi divinos.

Por tanto, una lectura desconstruccionista de «Kublai Khan» debe mostrar que el poeta que describe Coleridge no alcanzará sus ambiciones. En general, *esta desconstrucción apuntará a probar que los poetas y sus textos no pueden asegurar la coherencia de su significado y la eficacia de sus procesos de significación*. En otras palabras, los textos no pueden aspirar *al cierre del sentido* —la creencia en que una obra podría prestarse a una interpretación única, *totalizadora*, que pudiera reducir todos los elementos del texto a una lectura homogénea. Por tanto, los lectores desconstruccionistas estarán *atentos a las disonancias en el texto* —aportes que parecen ir en contra de su sentido más obvio. Notemos que esa lectura no apunta a condenar el texto como si se tratara de un poema de mala calidad que apologiza una concepción ingenua de la creación artística. Por el contrario, la lógica plena de la desconstrucción consiste en mostrar que el texto mismo trata de lograr de la forma más eficaz sus ambiciones estéticas, pero también expresa en forma implícita un cierto escepticismo en cuanto al poder creador. Por ello, en nuestro ejemplo, es preciso demostrar que Coleridge produjo un texto que desmitifica sus propias convicciones artísticas.

«Kublai Khan» ilustra esta lógica desconstruccionista ya que su desarrollo de estrofa en estrofa pone en escena el desajuste de la significación y, en particular, *el debilitamiento de la presencia del sentido*. La primera estrofa (versos 1-11) describe la creación del paraíso de Kublai Khan de forma sencilla y concisa. El único factor que afecta la sensación de presencia de este lugar ideal radica en que se nos aparece de modo mítico: se trata de un mundo al que no tenemos acceso. La segunda estrofa (versos 12 a 36) rompe con esta aparente sencillez. En términos cinematográficos, podríamos decir que este pasaje nos muestra el dominio de Kublai Khan en primer plano. Surge una imagen compleja y contradictoria. La descripción del génesis de la fuente de la vida es poderosa, pero difícil de visualizar. También, en el tumulto del géiser, Kublai percibe las misteriosas voces ancestrales que auguran la destrucción de su obra. En fin, cuando los últimos versos de la estrofa (35-36) reafirman la integridad del dominio, esta afirmación parece perentoria y potencialmente frágil, como si respondiera a la sospecha de que ese dominio no puede existir. La tercera estrofa (37-54) marca una ruptura importante: introduce nuevos personajes —la joven abisinia, el poeta y su público— y parece que ya no se desarrolla en el mundo de Kublai Khan, sino en el nuestro. Paradójicamente, para los lectores que no se suscriben al culto del genio romántico, las pretensiones del poeta de recrear el paraíso de Kublai Khan solo afectan aún más la presencia del dominio paradisiaco. Por una parte, el poeta se aliena en relación con la sociedad a la que se dirige (es un “poeta maldito”). Este aislamiento se presenta como un privilegio cuasi-divino, pero también podría significar la impotencia del artista. Por

la otra, la inspiración del poeta no es directa ni originaria: se somete a toda una cadena de mediaciones: es preciso haber tenido la visión de la joven abisinia, recordar su canción, embargarse mediante un delirio creador y, al fin, comenzar a componer el poema. Notemos que la descripción de una artista que se expresa a través de la música no puede entenderse en este contexto como la fuente de una renovación de excelencia estética. Por el contrario, se precisaría interpretar el recurso al canto como el reconocimiento de una debilidad —un reconocimiento respecto a la imposibilidad de alcanzar la plenitud estética únicamente sobre la base del lenguaje poético.

De forma aún más negativa, las dudas que pudiéramos tener sobre los poderes del poeta contaminan nuestra percepción del propio Kublai Khan. Este creador aparentemente impasible podría no ser tan poderoso de lo que se lo imagina en una primera lectura: las enigmáticas “voces ancestrales” amenazan a su obra. Desde una perspectiva freudiana, se podría imaginar que, cuando crea su dominio encantado, Kublai Khan ha entrado en conflicto con figuras paternas con las que compite (por lo tanto, se trataría de un conflicto edípico). Cualquiera que fuera la explicación elegida, estos versos se refieren a un dominio amenazado. Además, la misma descripción del jardín paradisiaco en la primera parte permite entender que los poderes de Kublai Khan tienen límites: el dominio no incluye a toda la naturaleza. Se separa de ella por murallas. ¿Cuáles son las cosas que así se excluyen? Con todo, la evocación de un poder poético visionario parece hundirse en la complejidad y las contradicciones.

– ***Destacar las tensiones que afectan a los procedimientos retóricos del texto (metáfora vs. metonimia)***

Desde la perspectiva de la desconstrucción, el hecho de que el paraíso de Kublai Khan —el símbolo de la plenitud del sentido— parece que se desvanece y se disuelve en el transcurso del poema no es ***ni una coincidencia ni el fruto de una elección contingente de parte del poeta***. Este proceso, al que se podría calificar como entropía de presencia y del sentido, es la consecuencia lógica de la forma de inserción del sentido (del significado) en la experiencia humana. Ya hemos visto que el significado no puede conservar su coherencia pues se presenta a la consciencia en el curso de la «traza» —la secuencia temporal que portan los signos. Por tanto, «Kublai Khan» ilustra este proceso entrópico. El poema llega a evocar una imagen coherente del dominio paradisiaco durante una buena decena de versos. Más allá de este límite, aparecen las complejidades y las paradojas. El crítico desconstruccionista **Paul de Man**, discípulo de Derrida, describe este fenómeno de afectación del significado como un juego de interacción entre los principales procedimientos retóricos a los que apela la literatura —la ***metáfora*** y la ***metonimia***. De hecho, en *Allegories of Reading*, de Man indica que ***la presencia de la plenitud del sentido se evoca mediante metáforas*** —unas metáforas que los autores y lectores de literatura visionaria consideran como auténticas revelaciones de una verdad profunda. Sin embargo, estas revelaciones se afectan en el ***transcurso del texto***, pues simultáneamente deben portarse a través de ***unos procedimientos metonímicos***. La metonimia es una figura de estilo que une elementos sobre la base de la contigüidad espacial, temporal o causal. Mientras que los nexos metafóricos pueden captarse como relaciones lógicas y vínculos de

autenticidad, en cambio el desorden del mundo, su contingencia, malogra los nexos metonímicos. Por ello, De Man concluye que, en los textos —y particularmente en el romanticismo visionario— existe una tensión ineluctable entre metáfora (autenticidad del sentido) y metonimia (despliegue contingente del texto que se liga al desorden de la experiencia). Esta tensión excluye cualquier presentación de un sentido auténtico y estable. «Kublai Khan» ilustra esta concepción de la desconstrucción mediante el contraste que separa a su primera estrofa de las otras dos. Los primeros once versos pueden leerse como una metáfora de la presencia de un sentido estable (la presencia del paraíso). Pero la estabilidad del sentido se pierde en cuanto el poema intenta desarrollar esta visión inicial por medio de expansiones metonímicas (adición de detalles espaciales; bosquejo de un relato del génesis del dominio). De hecho, la visión de Kublai Khan, que así se reformula, resulta más detallada, pero sobre todo se enriquece a través de complejidades y contradicciones.

***– Destacar la imposibilidad de un significado que se basa en oposiciones binarias estables***

Otro análisis del proceso de desconstrucción que afecta a la literatura visionaria nos anima a señalar que ***la degradación del sentido mediante la diferancia y la traza impide que el texto se organice en la forma de oposiciones binarias estables***. Las teorías de Derrida discuten el principio de la lingüística de Saussure según el cual el significado se organiza según un sistema estable de oposiciones binarias. Este principio fundamental del estructuralismo ha sido la base de los análisis de la mitología de los pueblos primigenios que desarrolló **Claude Lévi Strauss**. Este último reduce las narraciones arcaicas a oposiciones binarias. Sin embargo, esta metodología va en contra de la concepción de Derrida sobre el lenguaje según la cual toda estabilidad de significado es solo una ilusión socavada por el movimiento continuo del discurso. Por lo tanto, es necesario mostrar que los textos mismos no logran constituirse en sistemas de binarismos estables.

«Kublai Khan» despliega un gran número de oposiciones semánticas binarias (la vida/la muerte; arriba/abajo; la luz/la sombra; lo masculino/lo femenino; la naturaleza/la creación humana; lo divino/lo humano). Sin embargo, aquellos que parecen más centrales para la interpretación del texto resultan los menos estables. En particular, la relación que une a Kublai Khan con el poeta de la tercera parte se presta a varias lecturas contradictorias. En el escenario utópico del romanticismo visionario, se debe considerar que el poeta es igual a Kublai Khan: comparte las prerrogativas creativas casi divinas. En cambio, una lectura que diera menos crédito al poder de la imaginación enfatizaría en el contraste entre los dos creadores: uno se expresa a través de decretos que se realizan de inmediato; el otro es una figura dionisiaca cuyo discurso, en apariencia poderoso, solo puede lograr su objetivo bajo muchas condiciones. Aún más pesimista, es posible mostrar que el poder del mismo Kublai Khan lo disputan voces ancestrales, y que, como el poeta, se halla aprisionado en un perímetro que parece reducir su poder (las murallas, similares al círculo de fuego en la tercera estrofa). De igual forma, se posibilitaría

mostrar hasta qué punto el poema desdibuja la dicotomía naturaleza/creación humana (cultura). El poema parece que opone una naturaleza paradisíaca a una realidad que ha caído (el mundo del poeta). Pero el dominio de Kublai Khan solo podía ser un artificio en el sentido peyorativo del término. La expresión “un milagro de raro dispositivo” puede leerse de modo pesimista: puede subrayar la fragilidad de una creación que resultaría ajena a la naturaleza. Se ve, pues, que cuando se analiza la fragilidad de los binarismos semánticos se puede mostrar con sencillez hasta qué punto el sentido del texto resulta inestable, privado de cierre. Por ende, en definitiva, la ambición de evocar el funcionamiento de un discurso visionario se condena al fracaso.

### **- Resaltar la intertextualidad**

La intertextualidad afecta tanto a las estéticas visionarias como al realismo. Del mismo modo que un texto no puede perfilarse como la copia directa de una cruda realidad extralingüística, ninguna obra puede pretender que se vincula en forma directa con un dominio ideal de autenticidad situado fuera o por encima de la cultura. ***El texto visionario resulta, pues, inevitablemente, la transposición o recodificación de otro sistema semiótico.*** No puede plantearse como un habla originaria, plenamente auténtica.

Así definida, la intertextualidad aparece como un principio muy general que afecta la relación de los signos con el mundo. También, se puede entender en términos más concretos. En este caso, constituye un mecanismo rector de una determinada economía de la cultura. La intertextualidad implica que todos los textos en un dominio cultural (los géneros literarios, los tipos de discurso, etc.) se vinculan mediante relaciones implícitas que no necesariamente las perciben conscientemente los autores y los lectores. Los vínculos entre los miembros de una comunidad y su sistema cultural son tan numerosos y difusos que resulta casi ***imposible determinar caso por caso qué aspecto de la cultura (qué texto) constituye la fuente, la causa de un texto determinado.*** Ya el estructuralismo clásico (**Jakobson**) insistía sobre la importancia de las competencias subliminales para todo lo lingüístico. De forma similar, el posestructuralismo describe los dominios culturales como constelaciones de textos vinculados por redes de relaciones complejas —relaciones que determinan las competencias de los hablantes en forma a menudo inconsciente [véase **Barthes S/Z**: la red con mil entradas]. Aquí pensemos en todos los individuos que parecen disponer de competencias lingüísticas o literarias innatas (por ejemplo, el talento para narrar historias divertidas). Esta competencia puede con sencillez poner en juego capacidades discursivas de las que el hablante no es consciente: se apoya en modelos narrativos (de hecho, relatos preexistentes) diseminados en el campo cultural. Por tanto, esto resaltarán un vínculo intertextual entre los chistes que refiere una persona en particular y los modelos (los «intertextos») en los que se basan implícitamente estos chistes.

Así formulada, la intertextualidad sustituye a una concepción positivista del estudio de las influencias literarias y culturales —lo que en general se denomina el

**estudio de las fuentes.** Según la concepción tradicional de este fenómeno, solo las influencias literarias que se atestiguan a través de pruebas empíricas pueden tomarlas en cuenta los críticos e historiadores de la literatura: es necesario probar que el escritor ha leído el texto-fuente y haberse inspirado en él. Sobre la base de “Kublai Khan” de Coleridge, es sencillo mostrar cuán limitante se revela esta concepción positivista relativa a las influencias. Parece obvio que a Coleridge lo influyeron relatos de viajes por Asia, y se establece que utilizó el *Purchas’s Pilgrimage* para su descripción de la figura de Kublai Khan. Sin embargo, también se nota que la descripción del dominio encantado en el poema se acerca, a veces hasta la última palabra, a la evocación del paraíso terrenal en el *Paraíso perdido* del poeta del siglo XVII **John Milton**, así como a la descripción del jardín de mansión en *Tom Jones* debida al novelista del siglo XVIII **Henry Fielding**. Es casi seguro que Coleridge leyó a Milton y también es muy posible que leyera la novela de Fielding. Pero, ¿cómo demostrar que se inspiró conscientemente en estas obras? Además, otros varios pasajes de obras pastoriles del siglo XVIII son muy similares al extracto de *Tom Jones*. ¿Cuál de estas es la fuente original? ¿No sería más sencillo y seguro concluir que a Coleridge lo influyó el género pastoril en su conjunto—textos en los que a menudo se encuentran descripciones de jardines atravesados por ríos serpenteantes, con cascadas que corren a través de ellos?... Esta conclusión ya sería muy cercana a la noción de intertextualidad.

## Red intertextual a partir de “Kublai Khan” de Samuel Taylor Coleridge

Orientalismo: Relatos de viaje:		Poemas de Byron
		<i>El hombre que quería ser rey</i> de Rudyard Kipling
Marco Polo		
Purchas' Pilgrimage		Poemas de Tennyson
		Poetas “malditos”
El Corán		
<i>El paraíso perdido</i> de John Milton		“Welcome to the Pleasure Dome” Frankie Goes to Hollywood
	<b>“Kublai Khan”</b>	
La Biblia		<i>Xanadu</i> Olivia Newton John
	<i>Tom Jones</i> de Fielding	
Pastorilismo: Poesía de la naturaleza James Thomson	Arquitectura de jardín	
	Novelas fantásticas	

En resumen, la intertextualidad como concepto metodológico permite no desarmarse ante estos obstáculos, que afectan el estudio positivista de las fuentes:

– ¿Cómo tener en cuenta el hecho de que a algunos autores los pueden influir profundamente textos que nunca han leído? Algunos textos —en particular los textos de valor mitológico o fundacional tales como los grandes textos religiosos, los grandes textos de la literatura clásica o incluso algunos textos destacados de la novela popular —la Biblia, *Edipo Rey*, *Don Quijote*, *La Odisea*, *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*)—, rara vez se leen en su versión original. A menudo se leen en versiones posteriores, incluso simplificadas. Su influencia no es menos importante. Se ejerce a través de redes intertextuales (adaptaciones; comentarios, citas parciales, etc.)

– El discurso explícito de los autores sobre sus influencias culturales no siempre es una base suficiente para el trabajo. Algunos autores son reacios a revelar sus influencias o discutir su trabajo de escritura. Otros destacan fuentes que no necesariamente han tenido un impacto decisivo en su trabajo. Como ya lo dijimos, los autores también se exponen a influencias difusas. ¿Coleridge consultó el *Antiguo Testamento* antes de escribir “Kublai Khan”? ¿Lo utilizó

como fuente para la figura del poeta que se describe como un profeta desaliñado? ¿Para el dios-artista fundador en su jardín encantado? Sin duda, para un autor del siglo XVIII, estas influencias bíblicas resultaban evidentes.

Por supuesto, en nombre de la intertextualidad postestructuralista, no se trata de negar la evidencia que proporcionan los enfoques positivistas. No cabe duda de que **James Joyce** se inspiró directamente en la *Odisea* de Homero para escribir el *Ulises* o que **Jorge Luis Borges** imitó las novelas policíacas de **Gilbert Keith Chesterton** para escribir sus *Ficciones*. Lo que permite el concepto de intertextualidad es un acercamiento a las obras que va más allá de las influencias directamente comprobables, por ejemplo, revelar afinidades textuales ocultas o revelar el desarrollo paralelo de rasgos similares en tradiciones culturales en principio separadas.

Por último, *el concepto de intertextualidad pone en duda fundamentalmente la pretensión de los autores de crear obras a partir de un trasfondo original de experiencia que escaparía a la cultura*. Desde una perspectiva postestructuralista, no existe un sustrato de conciencia que escapase por completo a la codificación cultural, por mínima que fuese. En el caso de “Kublai-Khan”, este principio debería llevarnos a lanzar una mirada escéptica a la historia del génesis del poema que proporciona el propio Coleridge. No se trata de discutir la anécdota respecto a que el poema se escribió bajo la influencia del opio. Pero, por otra parte, puede preguntarse de qué forma el uso de la droga por parte del autor modificó realmente el carácter del poema. En forma aún más pertinente, se precisaría determinar en qué medida esta anécdota influye en la recepción del poema —si incita a los lectores a percibir a “Kublai Khan” como un texto que requiere una lectura diferente a la que se reserva para otras obras. De hecho, las alusiones a la droga pueden llevar fácilmente a la idea de que Coleridge ha agotado su inspiración en un dominio privilegiado. Así se hubiera abierto a un ámbito de su personalidad al que solo da acceso la droga —una zona poblada de mitologías secretas, infinitamente más auténticas que la vida consciente, etc. Ahora bien, como hemos indicado, *el enfoque postestructuralista resulta hostil a la idea de que existieran esos terrenos de autenticidad absoluta* (véase antes “desmitificación del habla verdadera”). Por tanto, es importante mostrar que la mitología psicoanalítica que surge de este poema visionario tiene un origen cultural —y, por tanto, intertextual—, y no lo genera una visión extramundana.

### 3.2.2 Teorías de la diferencia y la performatividad

#### 3.2.2.1 Los actos de habla y la performatividad

Hasta ahora nos hemos acercado a las teorías de la diferencia a través de la obra de **Jacques Derrida**. De hecho, el filósofo francés elaboró la teoría de la diferencia y la desconstrucción que ha afectado más profundamente a la teoría de la cultura y la literatura. Sin embargo, Derrida no tiene el monopolio de los modelos conceptuales postestructuralistas. En Derrida, la noción de traza y de diferencia tiene un carácter

contemplativo: la conciencia se encuentra en una situación de espera, al acecho de fenómenos/significantes/trazas que se despliegan a medida que pasa el tiempo. A principios de la década de 1970, otros autores desarrollaron paradigmas del funcionamiento de los sistemas de signos que confieren un mayor protagonismo al **dinamismo** del lenguaje. Según estos teóricos, el movimiento del lenguaje, su propensión a la **acción** o incluso al **conflicto**, lleva a que los sistemas de signos fuesen **incapaces de expresar un sentido estable, una verdad absoluta dentro del lenguaje**. Desde este punto de vista, el lenguaje es fundamentalmente **performativo**.

Entonces, para acercarse a estas otras versiones de la desconstrucción, recurrimos a las teorías de los actos de habla y la performatividad. Estos constituyen, además de la desconstrucción de Derrida, **el segundo gran hito conceptual del postestructuralismo**. La mayoría de las teorías sobre la desconstrucción —e incluso ocasionalmente el propio **Derrida** (véase *Evento, firma, contexto*), recurren a él.

La **performatividad** puede definirse como el poder del lenguaje para realizar acciones y, por tanto, «**actos de habla**» («speech acts»). Desde esta perspectiva, el lenguaje tiene un aspecto **performativo**: puede operar dentro de una situación y crear nuevas relaciones entre hablantes, interlocutores y su entorno. La performatividad se relaciona con la diferencia y la desconstrucción pues implica que la función del lenguaje no es principalmente construir un sentido descriptivo. Desde la perspectiva de las teorías de la performatividad, el lenguaje es ante todo **una cadena de acciones, un dinamismo incesante**. Su meta no es crear un significado estable.

La teoría de los actos de habla se ha desarrollado en filosofía desde principios de la década de 1960 en las obras de **John L. Austin** y **John R. Searle**.<sup>37</sup> Antes de Austin y Searle, el filósofo alemán **Friedrich Nietzsche** había desarrollado algunos principios básicos de la performatividad (el discurso como voluntad de poder), el crítico estadounidense **Kenneth Burke** (la teoría de la «**acción simbólica**») y el filósofo austríaco **Ludwig Wittgenstein** (la teoría de los juegos de lenguaje o «**language games**»).<sup>38</sup> Las teorías de la performatividad han influido a numerosos autores vinculados con el postestructuralismo, el postmodernismo y los *cultural studies* neomarxistas —los filósofos **Michel Foucault**, **Jean-François Lyotard**, **Richard Rorty** y **Jürgen Habermas**; feministas como **Judith Butler**; e incluso el sociólogo **Pierre Bourdieu**. Luego veremos que la noción de acto de habla también resulta igualmente compatible con lo que **Mijaíl Bajtín** denomina **dialogismo**.

Austin y Searle señalan que el valor del lenguaje no se limita a lo que denominan su «**contenido proposicional**» («propositional content»), es decir, la significación formal o significado que genera el sentido de las palabras, tal como las define el diccionario y la lógica sintáctica. También, cada enunciado se dota con una «**fuerza ilocutoria**» («**illocutionary force**») —la capacidad inmanente del lenguaje para plantear una acción— y una «**fuerza perlocutoria**» —la capacidad de provocar cambios concretos

---

<sup>37</sup> Véase John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1962), p. 20; John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Londres: Cambridge University Press, 1969), p. iii.

<sup>38</sup> Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (1941; Berkeley: The University of California Press, 1974); Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the "Philosophical Investigations."* (1958. Oxford: Blackwell, 1993), p. 81.

en el entorno de enunciación.<sup>39</sup> Por ejemplo, si se plantea una promesa («en un mes, te devolveré la plata que te pedí prestada»), se está implementando la fuerza ilocutoria de este enunciado —su capacidad para plantear el acto de la promesa. Además, eventualmente esta promesa puede tener consecuencias concretas: el interlocutor ya podrá planificar la forma en que utilizará la plata que se le ha prometido reembolsarle (los efectos perlocutorios, a diferencia de la fuerza ilocutoria, no resultan del todo predecibles). **Austin** y **Searle** señalan que algunos elementos del lenguaje obviamente se prestan a los actos de habla — los verbos que expresan una orden, una promesa. Pero debe considerarse que incluso las frases declarativas (descriptivas) conllevan un acto de habla específico: **por tanto, no hay enunciado sin acción, sin fuerza ilocutoria.**

En forma previsible, los teóricos postestructuralistas interesados en la performatividad rápidamente enfatizaron en **los aspectos ilocutorio y perlocutorio del discurso en detrimento del contenido proposicional.** Según el postestructuralismo, resulta lógico considerar que el contenido proposicional (el significado) tiene un valor irrelevante: el verdadero trabajo del discurso se lleva a cabo mediante los actos de habla.

La concepción performativa del lenguaje implica que **los enunciados solo se pueden analizar en función de su contexto específico.** Dado que el contenido proposicional cuenta poco, solo se debe tomar en cuenta la acción realizada en un dispositivo de enunciación particular. Por esta razón en particular los teóricos de la performatividad privilegian el término «**discurso**» (los enunciados en situación) en detrimento del término «lenguaje» (la capacidad abstracta de comunicar). Por lo mismo, los teóricos de la performatividad invierten los presupuestos de la lingüística de Saussure. De hecho, **Saussure** piensa que solo el sistema abstracto de la comunicación (lo que denomina la «**lengua**») se presta a una descripción lingüística. El uso concreto, individual del lenguaje (que llama «**el habla**») le parece que escapa a la mirada científica. Si se retoma esta terminología de Saussure, los teóricos de la performatividad se afirman como **pensadores del «habla», del discurso.** Por tanto, en el nivel del habla y de sus actos de habla se lleva a cabo la desconstrucción y se desarrolla la diferencia.

### 3.2.2.2 Julia Kristeva, Roland Barthes y las teorías de la producción significativa

Entre los teóricos vinculados desde el postestructuralismo al postmodernismo que más han sido influidos por las teorías de los actos de habla y la performatividad podemos citar a **Michel Foucault** y sus discípulos del **neohistoricismo** así como a **Judith Butler**, una de las teóricas más célebres de la **teoría del género.** Volveremos sobre estos autores en las secciones que se dedican a la política del postestructuralismo y el postmodernismo. En esta etapa, nos proponemos examinar los aspectos performativos de las teorías de **Julia Kristeva, Roland Barthes, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mijaíl Bajtín y Jean-François Lyotard.** A pesar de diferencias conceptuales y terminológicas a veces importantes, estos pensadores coinciden en que el lenguaje y la cultura deben percibirse como **procesos fundamentalmente dinámicos y plurales.**

---

<sup>39</sup> John L. Austin, *How to Do Things with Words*, p. 101, 115.

Además, consideran que ignorar este dinamismo es un acto de represión, una deriva conservadora. Por tanto, cada uno de estos autores ha introducido términos funcionalmente equivalentes que describen el aspecto performativo de los sistemas de signos bajo una luz positiva —el *proceso de la significancia y lo semiótico* (Kristeva); lo *escriptible* (Barthes); las *líneas de fuga* (Deleuze y Guattari); el *dialogismo* (Bajtín); el *diferendo* (Lyotard) —y otros términos que condenan la propensión a ignorar o reprimir este mismo dinamismo—, el *texto cerrado* y lo *simbólico* (Kristeva); lo *legible* (Barthes); la *reterritorialización* (Deleuze y Guattari); el *monologismo* (Bajtín); los *grandes relatos* (Lyotard). Este contraste terminológico equivale a la distinción que estableció Derrida entre la traza/diferencia y, por otra parte, el *logocentrismo*.

Las reflexiones de Julia Kristeva sobre la *producción significativa* llevan a una descripción de los mecanismos del lenguaje que tiene un carácter activista y, por tanto, performativo. La teoría de Kristeva se dirige en gran parte a los gestos de transgresión. En efecto, según ella, al lenguaje lo produce un trabajo pulsional, que denomina *el proceso de la significancia*. Este término pretende dar a entender que todo texto, todo significativo es la resultante de un trabajo en gran parte inconsciente, movido por el aparato pulsional. Este proceso de significancia genera no solo el texto, sino también los sujetos y objetos que postula: *corresponde al trabajo del inconsciente que busca expresarse a través de los signos*. En otras palabras, *el "motor" del lenguaje* —la energía que impulsa a la creación de cadenas significantes— *ya no es el tiempo*, como podría creerse a la luz de los comentarios de Derrida sobre Husserl—, *sino las pulsiones y el deseo*. Esta es una hipótesis que Kristeva toma en parte de Freud y Jacques Lacan. Luego veremos que el concepto de producción significativa se basa en una teoría de la estratificación de los procesos del lenguaje: un proceso significativo preverbal fluido, dinámico y transgresor —lo *"semiótico"*— degrada y discute el lenguaje articulado —"lo *simbólico*"—.

Para comprender qué es el proceso significativo, resulta útil acercarse a la noción de intertextualidad. En efecto, la intertextualidad presupone que toda lectura, toda interpretación, toda creación verbal se efectúa a partir de los materiales disponibles en el campo cultural existente: por tanto, los sistemas de signos se someten a un trabajo, a una remodelación constante, que, de hecho, constituye el proceso mismo de la significancia. Entonces, el proceso de la significancia implica que cada lectura, *cada interpretación de un texto es un verdadero trabajo cuyo producto supera los datos iniciales*: el lector nunca se limita a tratar de reconstituir un sentido muy definido que el autor hubiera codificado previamente en el texto. El lector inevitablemente va a reelaborar el texto a la luz de su propio potencial de intertextualidad —es decir, se va a guiar por el conjunto de textos que ya ha leído. Esta red intertextual a la que tiene acceso el lector va a contribuir al trabajo de (re)interpretación. Como cada lector encaja en una red intertextual diferente, cada lectura va a constituir un trabajo —un acto de habla— único. No se trata, pues, de intentar converger hacia una lectura singular o privilegiada —hacia un contenido proposicional, un significado ideal.

El mismo tipo de razonamiento se le aplica al proceso creativo, que nunca parte de cero, ya que el autor se inserta en la red intertextual de la cultura. Por tanto, *la creación*

*consiste en (re)elaborar un material semiótico preexistente*. Es un trabajo de constante reinterpretación —una cadena de actos de habla cuyo resultado nunca se predetermina.

Estos conceptos de proceso de la significancia y de intertextualidad los reformula **Roland Barthes** en *S/Z*, cuando define las nociones de textos “legibles” o “escriptibles”. Según Barthes, algunos textos —las obras “clásicas” o realistas— tratan de camuflar que se someten al proceso de la significancia. Estos son los textos “legibles”. Se espera que sus lectores descodifiquen su significado de forma monosémica —como si solo hubiera un sentido posible—, un solo contenido proposicional. Por el contrario, los textos “escriptibles” —es decir, las obras de la tradición modernista— exigen de sus lectores una intervención performativa. Estos textos no pueden leerse simplemente. ***Su interpretación es ya siempre un trabajo de reescritura***. Por tanto, revelan en forma explícita que toda apropiación de un texto toma la forma de un trabajo significativo, de una performance discursiva. El resultado de este trabajo es siempre plural y polisémico: cada lectura/reescritura produce un resultado diferente. Entonces, los textos escriptibles son lo que **Umberto Eco** denomina unas “obras abiertas”.

Las nociones de proceso de la significancia y de texto escriptible parecen indicar que, según el postestructuralismo y las teorías de la performatividad, es imposible establecer una interpretación “correcta” de un texto y descartar lo que constituiría sus lecturas “erróneas”. ***Por ende***, si se toma la teoría al pie de la letra, ***es preciso concluir que el sentido de un texto resulta fundamentalmente indeterminado***. Sin embargo, los propios autores postestructuralistas a veces atemperan esta polisemia. Por ejemplo, Barthes indica que una lectura “escriptible” que, por tanto, juega el juego de la intertextualidad, sigue siendo una lectura sistemática y se distingue de una lectura subjetiva que, de hecho, es mucho menos “plural”. Asimismo, es posible considerar que, en cada momento histórico, el número de lecturas que un texto puede producir nunca es literalmente infinito: su interpretación se restringe a través del contexto cultural de la época, lo que crea un campo intertextual específico y vinculante, pero cuya la geografía sigue siendo difícil de determinar.

### 3.2.2.3 Gilles Deleuze y Félix Guattari: flujos, intensidades, líneas de fuga y reterritorialización

En *El anti-Edipo* y *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari aplican el concepto de producción significativa al psicoanálisis y a la política: aquí al inconsciente se lo describe como un proceso interminable de producción —el origen de un dinamismo performativo inagotable. Esto lleva a una crítica libertaria del psicoanálisis freudiano: se trata de rechazar cualquier norma que limitase la producción del deseo. Deleuze y Guattari critican a **Freud** por utilizar el psicoanálisis para legitimar las estructuras familiares tradicionales: según ellos, el modelo edípico de terapia favorece el papel del padre y torna inevitable el proceso de represión de las pulsiones. El objetivo de Deleuze y Guattari consiste en reflexionar sobre las estrategias del discurso que permiten evitar la creación de relaciones autoritarias y totalitarias.

Luego examinaremos, con más detalle, los aspectos literarios y políticos de las teorías de Deleuze y Guattari. Señalemos aquí brevemente que los dos autores se

apartan de la tradición de Saussure pues estiman que los conceptos de significante y significado se vinculan a una filosofía a la vez pesimista e idealista que, en lo fundamental, es una fuente de opresión. El significante, aunque rigiera un lenguaje debilitado, degradado, sujeto a la carencia, sigue siendo una figura de poder. Se puede ver aquí un rechazo a las teorías del lenguaje que se basan en la inevitabilidad de la carencia. El concepto de carencia parece que implica una visión del mundo que se basa en la culpabilidad o incluso en la sumisión: la imperfección justifica la dominación. El sujeto acosado por la carencia no puede liberarse de su relación con las figuras de autoridad: el nombre del Padre en Lacan; la irrefrenable necesidad de reinterpretar los grandes textos de la tradición en Derrida. Por su parte, Deleuze y Guattari proponen una visión del lenguaje que se basa en conceptos de flujo e intensidad, y *líneas de fuga*. Estas denominaciones describen el proceso productivo de un lenguaje inconsciente que se desarrolla libremente. En cambio, la negativa a movilizar el dinamismo de la producción significante lleva a la *reterritorialización*, que es un proceso de represión.

#### 3.2.2.4 El dialogismo de Bajtín

Asimismo, es posible relacionar la teoría del dialogismo que ha desarrollado **Mijaíl Bajtín** con las concepciones performativas de las interacciones culturales. Sin embargo, por obvias razones geográficas e históricas, a **Mijaíl Bajtín** no se lo puede considerar como un teórico postestructuralista o postmoderno. Bajtín fue un teórico soviético de las décadas de 1930-1950 cuyas obras a veces se incluyen en la crítica de la tradición marxista, aunque se distinguían muy claramente de la ortodoxia realista socialista. La obra de Bajtín se tradujo desde principios de la década de 1970 en Francia y en la década de 1980 para los países anglosajones. Ha ejercido una influencia considerable, pues presenta importantes convergencias con el (post)estructuralismo, a la vez que permite un tipo de lectura más humanista.

Al igual que con Deleuze y Guattari, luego analizaremos más en detalle los diversos aspectos de la teoría de Bajtín, en las secciones que se dedican a la política del postestructuralismo/postmodernismo. Aquí nos limitaremos a destacar el aspecto performativo del proceso que Bajtín analizó desde diferentes ángulos en todas sus obras —el *dialogismo*. Bajtín asocia el dialogismo con un gran número de conceptos de sentido bastante cercano: *polifonía*, *plurivocidad*, etc. El dialogismo implica que *todo enunciado, todo discurso, toda obra literaria es siempre ya una respuesta a otros enunciados*, a otros discursos, a otras obras. Esto quiere decir que una obra aislada nunca puede tener un sentido cerrado, una interpretación acabada. Es siempre el desafío de *una renegociación performativa*: el trabajo del diálogo cultural no conoce límite. *Por tanto, no hay cierre del significado* —no hay contenido proposicional distinto. De hecho, siempre toda obra resulta fundamentalmente incompleta, porque siempre se vincula a los textos de otros interlocutores.

El dialogismo lleva a la conclusión referida a que *cada texto resulta siempre implícitamente heterogéneo*. Dado que cada texto participa de un diálogo infinito, debe ya contener una pluralidad de lenguas que expresan una pluralidad de visiones del mundo, ya relacionarse con otras lenguas existentes fuera de él. Según Bajtín, esta “*polifonía*” debería animarse. En particular, Bajtín privilegia a la novela (es uno de los

teóricos más importantes de este género, al igual que **Georg Lukács**), pues considera que la novela permite un nivel muy alto de polifonía (respecto a la poesía lírica). Luego veremos que existe un aspecto político en el privilegio de la polifonía: Bajtín era un teórico de tendencia anarquista que admiraba la vivacidad de las culturas populares — el borboteo vital que denomina “**lo carnavalesco**”. Bajtín piensa que la cultura elitista, la cultura del poder, tiende a marginar o incluso excluir a estas tradiciones populares. El arte de élite es muy a menudo **monovocal** o **monológico** —trata de purificar su lenguaje y eliminarle las influencias populares. Por tanto, es importante favorecer los géneros de estilo híbrido, plurivocal, donde lo carnavalesco se expresa con mayor facilidad. Por ello Bajtín escribió un importante volumen sobre François Rabelais, un escritor cuya obra eminentemente polifónica deja que se expresara libremente lo “carnavalesco”. Entonces, vemos, según Bajtín, que el **monologismo** juega el papel de principio de represión que frena el ímpetu emancipatorio del dialogismo.

### 3.2.2.5 El “diferendo” en Jean-François Lyotard

En general, a Lyotard se lo asocia con el postmodernismo, en particular porque él mismo fue uno de los primeros franceses en utilizar este término (*La condition postmoderne*, 1979). De hecho, la elección terminológica resulta relativamente poco importante: su teoría está tan en línea con el postestructuralismo como con el postmodernismo, principalmente norteamericano. Según Lyotard, el hecho respecto a la imposibilidad de construir un sentido (del significado) estable o absoluto se debe a **una tendencia fundamental del lenguaje a orientarse hacia la diversidad, la heterogeneidad e incluso el conflicto**. Siempre hay “diferendo” dentro de las lenguas, es decir, a la vez **diferencia y conflicto**. Por tanto, en Lyotard, el concepto de “diferendo” juega un papel comparable al concepto de diferencia en Derrida, pero con una marcada connotación performativa: se trata de un principio de inestabilidad conflictiva que socava el discurso de las diferentes metafísicas. Entonces, nunca existe un medio de unificar el sentido, de conciliar argumentos antagonistas.

La teoría del diferendo se basa en una relectura de **Immanuel Kant** y de **Ludwig Wittgenstein** (segundo período: la teoría de los juegos de lenguaje). Desde un punto de vista filosófico, se debe a que el campo del discurso se fragmenta, ya que contiene juegos de lenguaje dotados de prerrogativas incompatibles (discurso epistemológico; discurso moral, estético, económico...), por lo que el discurso no permite establecer un proyecto filosófico dotado de una absoluta legitimidad. Debido a que existe diferendo entre los géneros del discurso, no se puede establecer un discurso metafísico totalizador que concilie lo bueno, lo verdadero y lo bello. Cada variedad de lenguaje persigue actos de habla específicos e irreconciliables. Por tanto, no se puede, por ejemplo, justificar el saber a través de la moral, como lo han intentado efectuar los ideólogos de la modernidad (liberalismo, marxismo). Esta crítica a los discursos totalizadores se dirige directamente contra la tradición hegeliana y el marxismo clásico.

Lyotard recurre a esta hipótesis sobre cómo funciona el lenguaje para describir una época —la postmodernidad (*La condition postmoderne; Le différend; Le postmoderne expliqué aux enfants; Moralités postmodernes*). Según él, esta época presenta dos rasgos que se correlacionan estrechamente: se somete a una grave **crisis de legitimidad**

*filosófica y política* que torna problemáticas las viejas luchas progresistas. Este proceso de deslegitimación se expresa a través del despliegue de una **gran diversidad de discursos heterogéneos** —mediante la proliferación de juegos de lenguaje sometidos a “diferendos” irreconciliables.

Sin embargo, el aspecto de las teorías de Lyotard con el mayor impacto no es el concepto de “diferendo”, sino el principio contrario —lo que el filósofo francés denomina los “**grandes relatos**” —los **relatos de legitimación**. Dado que la fragmentación del discurso elimina toda legitimidad absoluta del discurso metafísico, los filósofos y los pensadores políticos han tenido que utilizar procedimientos de sustitución para darles a sus textos una apariencia de legitimidad. Por tanto, cualquier proyecto político, científico o filosófico extrae su legitimidad de un “gran relato” —de un relato de legitimación ideológica sin fundamento absoluto. **La ideología es, pues, solo un conjunto de ficciones, comparable a los mitos de los pueblos primigenios**. Según él, los dos grandes relatos de la modernidad son aquel que lleva a que el pueblo fuese el sujeto que va a liberarse políticamente debido a su saber (discurso del liberalismo, marxismo, derechos humanos), y, por otra parte, aquel relativo al idealismo alemán, que interpreta cada etapa del progreso como un momento en la historia del “espíritu” o de la “vida”. Por tanto, la teoría de los grandes relatos de Lyotard resulta funcionalmente comparable a la noción de **logocentrismo** de Derrida: estos dos teóricos postestructuralistas coinciden en que el discurso del poder sirve para enmascarar o reprimir la pluralidad y la inestabilidad del discurso: debido a su cohesión ficticia, los grandes relatos sirven para ocultar el diferendo del mismo modo que el logocentrismo apunta a ocultar la diferencia.

Este carácter cuasi-ficcional de los ideales de la modernidad (progreso histórico, racionalidad científica, derechos humanos, liberalismo, marxismo) aparece tanto más claro cuanto que, durante el siglo XX, nuestras sociedades han atravesado **crisis de deslegitimación**. Según Lyotard, los acontecimientos apocalípticos de la Segunda Guerra Mundial (el holocausto), así como otras crisis históricas posteriores (Revolución Húngara de 1956; mayo de 1968; crisis del petróleo de 1973) han privado a todas estas doctrinas de su valor de evidencia indiscutible. Con todo, Lyotard no se desea sistemáticamente pesimista. En sus momentos optimistas, esta teoría resulta en una celebración de la diversidad —**un pluralismo que es preciso preservar contra cualquier enfoque totalizador**. Según Lyotard, el objetivo del arte postmoderno es visibilizar lo plural, lo heterogéneo.

### 3.2.3 Teorías postestructuralistas sobre el origen del lenguaje

#### 3.2.3.1 Derrida “el devenir inmotivado del signo”

Hemos visto que, en el *Cours de Linguistique Générale*, **Saussure** se rehúsa a formular una hipótesis sobre el origen del lenguaje. Sin embargo, se siente que la teoría de Saussure requiere que el lenguaje hubiera existido siempre: es difícil ver cómo Saussure podría aceptar la idea de que hubo una ruptura histórica entre una era del sinsentido, cuando el lenguaje no existiría, y una era del sentido. De hecho, la creación del lenguaje —por ende, según Saussure, **la institución de los signos** (inmotivados)— **solo puede**

**tener lugar dentro de un lenguaje preexistente.** Por tanto, la teoría de Saussure lleva a la paradoja referida a que siempre habría existido el lenguaje antes que el lenguaje.

En sus reflexiones sobre el origen del lenguaje, los teóricos postestructuralistas abordarán de frente esta paradoja de Saussure: de hecho, confirmarán la idea respecto a que resulta imposible concebir un estado del sujeto humano o de la sociedad sin lenguaje. Para ello, cuentan con conceptos que permiten tornar muy convincente lo que resta en Saussure de una hipótesis contraintuitiva. En efecto, se encuentra en **Derrida** una concepción más amplia, más inclusiva del signo que la teoría que se encuentra en Saussure. Esto permite afirmar que siempre hay (hubo) lenguaje. Esto es lo que se podría denominar el pansemiotismo o la pantextualidad.

Según Derrida, el tema relativo al origen del lenguaje encuentra de inmediato su respuesta: el mismo concepto de “traza” sugiere que **toda percepción se semiotiza automáticamente.** Por tanto, resulta imposible imaginar un momento originario en la historia del sujeto o de la especie humana que estuviera desprovisto de procesos semióticos. Sin embargo, esto no quiere decir que en algún momento del desarrollo de la especie humana (o del sujeto individual), hubiera existido siempre un lenguaje plenamente articulado (sometido a la doble articulación fonema/morfema, como lo dirían los lingüistas). De hecho, Derrida incluye en el funcionamiento de la “traza” semiótica los signos más simples, los más primarios —las señales.

Aunque Derrida no desarrolla en forma muy explícita esta teoría, en *De la grammatologie* esboza una historia del lenguaje —una genealogía del signo— cuando toma como criterio el mayor o menor nivel de “arbitrariedad” del signo, su mayor o menor “inmotivación”. Como **Charles Sanders Peirce**, Derrida admite la existencia de señales, de signos no arbitrarios —los indicios. Estos indicios son probablemente los signos más primigenios, aquellos que mejor se representan en las etapas iniciales del lenguaje. Sin embargo, según Derrida, resulta básico enfatizar en que una red de lenguaje que se compone en forma abrumadora de signos inmotivados (“arbitrarios”) absorbe con rapidez a estos indicios. Esto es lo que Derrida denomina **“el devenir inmotivado del signo”**. El mismo funcionamiento del lenguaje se basa en el mecanismo que transforma “señales” no arbitrarias (los indicios, como la traza de una pisada en la arena) en signos arbitrarios. Esta concepción del signo y su génesis torna mucho más convincente la idea referente a que toda nuestra experiencia sería semiótica. Resulta absurdo creer que Derrida (o cualquier otro autor postestructuralista) pensara que toda nuestra percepción del mundo se estructura en un lenguaje que tuviera la claridad y la precisión de los textos de **Racine** o de **Voltaire**.

### 3.2.3.2 Julia Kristeva: lo semiótico y lo simbólico

Julia Kristeva lleva mucho más allá que Jacques Derrida la tentativa de diferenciar dentro de los procesos semióticos los niveles que corresponderían a fases más primarias (por tanto, menos articuladas) o más articuladas. Su teoría resulta una continuación del enfoque psicoanalítico de **Jacques Lacan** —un enfoque que, sin embargo, Kristeva modifica en forma significativa.

En *La révolution du langage poétique*, Kristeva escribe que el desarrollo del lenguaje del niño pasa por dos grandes etapas del lenguaje: lo **semiótico** y lo **simbólico**. Lo

semiótico es un lenguaje poco articulado que el niño desarrolla durante la etapa pre-  
edípica, es decir cuando el bebé interactúa con su madre. En esta etapa, **el niño aún no percibe sujetos y objetos distintos: forma parte de la “chora” semiótica, dentro de la cual aún no se han establecido las relaciones de individuación.** Los procesos semióticos sirven para “territorializar” su cuerpo, mientras lo atraviesan las pulsiones.

Evidentemente, resulta muy difícil describir lo semiótico pues esta descripción solo puede lograrse mediante un lenguaje teórico (y, por tanto, “simbólico”, en el sentido de Lacan). Sin embargo, Kristeva indica que lo semiótico se compone de “flujos” y de “marcas” (o “estasis”): es preciso imaginar un proceso en que el dinamismo de las pulsiones se halla interrumpido momentáneamente (lo que corresponde a la “estasis”; la “marca”), antes de retomar su curso. Por ejemplo, la forma en que se expresará lo semiótico será en forma de gesto, de ritmo, de melodía. Según Kristeva, es fundamental enfatizar en que **lo semiótico no puede desarrollar un discurso expresivo que se basa en significantes y significados.** En relación con el lenguaje articulado (simbólico), lo semiótico tiene en parte una función preparatoria: configura los materiales (ritmo; material sonoro) que, luego, servirán para el discurso significativo, sin que en sí mismo tuviera significantes o significados determinados.

En esta perspectiva, lo simbólico es obviamente el lenguaje articulado que sucede a lo semiótico. Lo simbólico pone en juego significantes y significados, así como sujetos y objetos. La adquisición del lenguaje simbólico tiene lugar en un momento al que Kristeva denomina fase “**tética**”: este es el momento a partir del cual el niño es capaz de plantear un acto de expresión, de expresar una tesis. Esta fase tética corresponde a la fase del espejo tal como la define **Lacan** —el momento en que el niño toma conciencia de su individualidad y, por tanto, se separa de la relación simbiótica con la madre.

Los conceptos de semiótico y simbólico tienen un impacto directo sobre la crítica literaria. De hecho, están en el núcleo de la teoría de la poesía que ha desarrollado Kristeva. Según ella, no se precisa imaginar que llegar a lo simbólico (la fase ‘tética’) elimina de golpe lo semiótico. De hecho, estos dos tipos de procesos significantes coexisten en una tensión permanente. En esta perspectiva, **la poesía es la práctica de lenguaje en que lo semiótico resurge de la forma más visible.** Según Kristeva, la brecha que existe entre el lenguaje cotidiano (en realidad, el lenguaje simbólico) y, por otra parte, el lenguaje poético se debe precisamente a **la acción de lo semiótico sobre lo simbólico.** La poesía se caracteriza por repeticiones sonoras (rimas) y rítmicas (estructura métrica y prosódica), así como por desviaciones sintácticas. Según Kristeva, todo esto proviene de un juego semiótico que somete al lenguaje a prácticas que devuelven al sujeto al comportamiento pre-tético. En efecto, este juego con la materia significativa no se orienta a la expresión de un mensaje. Más bien, atestigua un retorno al comportamiento lúdico que precede al orden simbólico.

Además, según esta teoría, lo que Kristeva denomina el trabajo de la significancia —la energía pulsional que lleva a que avanzara el lenguaje— es del orden de lo semiótico. Hay un dinamismo pulsional/semiótico que permite la creación de estructuras simbólicas, pero también puede llevar a su cuestionamiento. En realidad, estas estructuras simbólicas (texto científico, realista, texto “legible” según **Roland Barthes**) son residuos fijados, rígidos, que lo semiótico debe reelaborar. No obstante, resulta importante destacar que Kristeva no aspira a una destrucción de lo simbólico.

Según ella, esto le correspondería a una utopía regresiva. Más bien, piensa que el resurgimiento de lo semiótico dentro de lo simbólico —es decir, el trabajo en sí mismo de la poesía— debe llevar a una regeneración de lo simbólico —una regeneración que corresponde bien al trabajo de la significancia.

### 3.2.3.3 La carencia en el origen del lenguaje: Freud y Lacan

#### 3.2.3.3.1 La carencia: lenguaje, sujeto y castración

La teoría de lo semiótico y lo simbólico en **Kristeva** puede describirse como una revisión *de las teorías de Lacan* (y, por extensión, de Freud) *que asocian el lenguaje a la carencia*, es decir, en términos psicoanalíticos, a la castración. En la perspectiva de Lacan, *el lenguaje parte de una pérdida fundamental*: sirve para compensar la pérdida irremediable de una unión idílica del feto con la madre.

En este campo, el aporte de Lacan es decisivo para el postestructuralismo. En efecto, el psicoanalista ha expresado a través del sesgo de la teoría psicoanalítica *una visión pesimista sobre el funcionamiento del lenguaje que caracteriza a la mayor parte de los autores postestructuralistas*. Hemos visto desde un principio que el postestructuralismo presupone que el lenguaje, el relato o cualquier otro texto literario, se ve afectado por la acción de un ineludible principio de degradación, por una inestabilidad o una incoherencia ineluctable. Este credo pesimista diferencia al estructuralismo 'clásico' (**Saussure**, **Jakobson**, el primer **Barthes**) del propio postestructuralismo.

En la perspectiva psicoanalítica de Lacan, existe *una impotencia fundamental del lenguaje* (de *el orden simbólico*) —una impotencia que es preciso circunscribir bajo el término de *castración*. Notemos que, si bien la terminología muy sexuada del psicoanálisis de Lacan puede parecer a veces obsesiva (o incluso ridícula), empero es posible descodificar en forma metafórica sus términos. Desde esta perspectiva, lo que podría denominarse el folclor del psicoanálisis jugaría el papel de un relato mitológico para la representación de una cierta inestabilidad o de una incompletud de los mecanismos del lenguaje. Esta inestabilidad la han descrito otros teóricos (**Derrida**, **Lyotard**) mediante la utilización de otros términos (*diferancia; diferendo*). También, cuando se amplía la intención, se podría comparar la teoría de Lacan sobre la carencia con los discursos teológicos y filosóficos sobre la existencia del mal: aquí se trata de explicar la presencia de un inevitable factor negativo en la experiencia del sujeto. Creo que es importante destacar que Lacan expresa un pesimismo metafísico (y, por tanto, dogmático) que no debe ganar la adhesión automáticamente.

Desde la perspectiva de Lacan, es posible resaltar de varias formas las relaciones entre lenguaje, carencia y castración. Por tanto, en seguida se han distinguido dos hipótesis —dos modos principales de enfoques sobre la noción de carencia. Primero, se puede razonar de forma casi axiomática, cuando se presenta *la noción de carencia/castración como una consecuencia directa de las nociones mismas de sujeto inconsciente y lenguaje*. En esta lógica, afirmar la existencia de un inconsciente estructurado como lenguaje implica automáticamente la existencia de la falta dentro de esta red inconsciente/lenguaje.

Por otro lado, en forma más detallada, se puede evidenciar el impacto de la carencia y la castración cuando se trata de reconstruir el proceso por el cual el sujeto humano se constituye y por el cual accede al lenguaje —al orden simbólico. ***En esta perspectiva, acceder al orden simbólico equivale a someterse a la lógica de la carencia y la castración.*** Por tanto, lo simbólico (lenguaje) es un dominio depreciado.

### 3.2.3.3.2 El sujeto inconsciente: un campo de lenguaje perseguido por la carencia

**Hipótesis # 1:** El sujeto inconsciente y el lenguaje son solo uno. A ambos los estructura la noción de ausencia —por tanto, de carencia. Así, la carencia es un principio fundamental tanto para el funcionamiento del lenguaje como para el sujeto.

En su trabajo sobre Lacan, **Alain Juranville** señala que Freud se había estrellado contra un gran obstáculo en la elaboración de sus teorías: la dificultad de probar la existencia misma del inconsciente. En efecto, si por definición este dominio psíquico se sustrae a la conciencia, resulta difícil producir pruebas irrefutables sobre su existencia por medio de un discurso científico que, por definición, es consciente.

Juranville muestra que Lacan resolvió esta dificultad desde el principio de una forma directa y casi axiomática: afirma que no hay necesidad de tratar de proporcionar pruebas positivas sobre el inconsciente, porque siempre tendrían un estatuto paradójico (Juranville, 47-49). Por el contrario, inspirado en las teorías estructuralistas de **Saussure** y de **Jakobson**, Lacan simplemente afirma que ***el inconsciente es el lenguaje mismo, y que el sujeto es un perímetro inestable que se delimita en este campo lingüístico/simbólico.*** Esta afirmación toma como base el principio estructuralista según el cual nos resulta imposible tener una percepción significativa del mundo fuera del lenguaje. Por tanto, todo fenómeno psicológico (todo sujeto) es un fenómeno construido por el lenguaje.

Esto implica que ***el sujeto debe determinarse en relación con un vasto campo inconsciente.*** De hecho, ***el lenguaje mismo*** (si se le ha de creer a la lingüística estructuralista) ***se basa en mecanismos que apelan a la no conciencia***, a la ausencia, a la acción virtual. Así, ya hemos visto que ***la noción misma de estructura*** (del lenguaje) en la lingüística estructural, así como las nociones de relaciones diferenciales y de binarismo, ***implican que al valor de todo elemento de un enunciado lingüístico lo determinan las relaciones in absentia*** (virtuales, implícitas, no actualizadas) ***que este elemento mantiene con otros elementos ausentes.*** Si se formula esta noción de forma psicologizante, se puede decir que todo elemento de un enunciado lingüístico apela automáticamente a ***un inconsciente de la lengua.***

Los mismos lingüistas estructuralistas —en particular **Jakobson**—, habían notado claramente esta relación entre el lenguaje y una cierta forma de inconsciente. Jakobson muestra reiteradamente que en gran medida la competencia lingüística de un hablante es ***subliminal*** (se sitúa por debajo del umbral de la conciencia): en forma inconsciente aplicamos reglas (gramaticales, sintácticas, poéticas) y con espontaneidad creamos

estructuras de significación sin que se pudiera describir su funcionamiento en forma explícita.<sup>40</sup>

Como la mayoría de los postestructuralistas, Lacan enfatiza en que la noción estructuralista sobre el *inconsciente de la lengua* (en realidad, sus mecanismos subliminales) crea una situación de *incompletitud, de inacabamiento radical del sujeto y de la lengua* misma: *la lengua es un campo abierto que produce significaciones y sujetos sin un contorno determinado*. Por tanto, desde la perspectiva pesimista, que es la perspectiva de Lacan, se puede decir, pues, que existe una cierta forma de impotencia irremediable de la lengua y del sujeto —*una impotencia o una incompletitud que él designará bajo la forma de la castración*: el sujeto no es pleno o completo; se abre, se disuelve en el inconsciente, por así decirlo; por tanto, resulta castrado. En otras palabras, *la existencia misma del inconsciente* (que se deduce en forma puramente lógica a partir de las estructuras básicas de la lengua) *es la condición de la incompletitud del sujeto*. Por definición, el sujeto resulta ‘castrado’ por el simple hecho de que no puede ser enteramente consciente de sí mismo: las estructuras del lenguaje se lo impiden.

### 3.2.3.3.3 La castración como pérdida de la Cosa y acceso a lo simbólico

**Hipótesis # 2:** La constitución del sujeto es una experiencia que entraña la pérdida de una cierta plenitud —la pérdida de la unidad diádica con la madre. Los mecanismos de las pulsiones que animan al sujeto sirven para compensar esta carencia, pero esta carencia subsiste. De hecho, este mecanismo de compensación es un mecanismo lingüístico: utiliza significantes que representan (simbolizan) —sustituyen— lo que se ha perdido. Esta sustitución siempre sigue siendo imperfecta.

Para determinar en forma más detallada cómo interviene la carencia/castración en todos los niveles del lenguaje —cómo se teje a través de la construcción del sentido— es preciso apelar a escenarios que relatan la formación del sujeto y el papel que juegan el lenguaje y la carencia (la castración) en esta formación. Uno de estos escenarios (el juego del *fort-da*)\* aparece en Freud, en *Au-delà du principe du plaisir*. Las otras etapas de este desarrollo, tal como se describen en seguida, se obtienen de los escritos de Lacan, en los que el psicoanalista francés muestra los vínculos entre lo que él denomina el sujeto castrado, la Cosa, el deseo, el significante y el falo.

Estos diferentes relatos tienen en común que describen *la pérdida de una plenitud*: para constituirse, el sujeto debe hacer el duelo de un estado de plenitud, que sería la unión del niño o del feto con la madre (la relación diádica con la madre, en la terminología de Lacan). Ahora bien, *este estado de unión perfecta no requería ni la existencia de un sujeto ni la existencia del lenguaje* (no es necesaria ninguna comunicación, puesto que hay unión dentro de una totalidad —no hay nadie a quien

---

<sup>40</sup> En particular, Jakobson había mostrado que los recitadores de poesía oral serbia poseían un dominio subliminal de la prosodia, pero eran incapaces de explicar sus reglas.

\* *fort-da*: juego consistente en arrojar un carretel y reencontrarlo. (N. de T.).

comunicar algo, puesto que no hay separación entre sujetos). La separación del sujeto de la entidad materna (la **Cosa**, según la terminología de Lacan) torna necesaria la comunicación (lenguaje). Sin embargo, **la aparición del lenguaje corresponde al advenimiento de un estado imperfecto, acosado por la carencia**, ya que la Cosa en sí misma se pierde irremediamente. Este dominio imperfecto al que accede el sujeto es lo **simbólico**. Se rige por un orden paterno —el régimen del falo. Lo simbólico se opone tanto a lo real, que es el dominio de la cosa (y, por tanto, resulta inaccesible), como a lo **imaginario**, que es el dominio del fantasma (es decir, la falsa coherencia, la falsa plenitud).

Notemos de inmediato que este escenario reproduce a su manera el esquema sexista que ya estaba presente en el psicoanálisis freudiano (en particular, en el relato edípico). Si bien Lacan especifica que el dominio simbólico, que parece la prerrogativa del padre y del falo, es un dominio depreciado, debilitado por la castración, no se desprende menos de sus teorías respecto a que el lenguaje es básicamente una herramienta modelada por una lógica masculina, que parece privilegiar a los sujetos masculinos. Las feministas francesas —en particular **Luce Irigaray, Julia Kristeva**—, intentarán influir en las teorías de Lacan para compatibilizarlas con un enfoque menos discriminatorio.

#### 3.2.3.3.4 Freud: el juego del fort/da

En *Au-delà du principe du plaisir*, Freud relata el caso de un bebé que había inventado una técnica que aparentemente le permitía habituarse a la ausencia de su madre. Tan pronto como se iba, el bebé empezaba a jugar con un carrito al que se había atado una cuerda. El bebé arrojaba el carrito al otro lado de la habitación mientras gritaba (en alemán) “fort” (“fuera”) y luego lo devolvía al carrito mientras gritaba “da” (“allí”). Este gesto se repetía una y otra vez. Freud concluye a partir de esto que el bebé **crea un sistema de simbolización —una especie de microlenguaje—, que le permite acomodarse a la ausencia de su madre**. De hecho, desde un punto de vista estructuralista, el carrito puede considerarse como un significante (Sa) cuya madre sería el significado (Sé) —con la madre real como el referente ausente. Además, cuando lleva a la desaparición y reaparición del carrito, el bebé inserta este signo (Sa/Sé) en una especie de frase primigenia, que oscila entre dos valores gramaticales — presente/ausente. Aquí se puede concluir que, en esta escena, en todo caso, **la necesidad de simbolización surge del deseo de hallar una compensación, un sustituto a la ausencia de un objeto —en este caso, la madre**. Además, **esta escena también ilustra el proceso de la individuación**, ya que aquí el bebé se crea una actividad de lenguaje que le permite existir con autonomía de su madre.

#### 3.2.3.3.5 Lacan: el sujeto como procesión de significantes apremiados por la carencia

Una de las descripciones que provee Lacan sobre el proceso de individuación se encuentra en sus artículos sobre **la fase del espejo**. El concepto de fase del espejo implica que, primero, el niño se reconoce por primera vez como sujeto (individuo)

cuando ve su imagen en un espejo. Sin embargo, uno de los aspectos principales de este momento en el desarrollo del niño radica en que **el sujeto que así se percibe se halla dotado de una coherencia engañosa**. La imagen en el espejo es alienante: presenta el fantasma de un yo autónomo, mientras que el sujeto nunca puede pretender este nivel de autonomía. **Este sujeto reconstituido es un objeto del imaginario**. Por el contrario, el verdadero sujeto del niño seguirá siempre fracturado, marcado por la carencia — marcado por la pérdida de la plenitud.

*Básicamente, el mismo funcionamiento del lenguaje (tal como lo concibe el estructuralismo) torna imposible el fantasma de un sujeto unificado, perfectamente autónomo, tal como se expresa en la fase del espejo. Las teorías estructurales del lenguaje van en contra de la esperanza de constituir un sujeto pleno en el lenguaje. Según Barthes (y Lacan), la subjetividad plena es un imaginario —una ilusión compensatoria.*

### 3.2.3.3.7 El sujeto castrado y la diferencia sexual

Para el sujeto, **la marca más fácilmente perceptible de su estado de incompletitud es la existencia de la diferencia sexual**. En un estado de plenitud perfecta, no habría diferenciación entre sujetos (de hecho, en absoluto habría sujetos) [esto explica la importancia que Barthes le otorga a la figura del *castrato* en *Sarrasine*]. Pero los seres humanos son sexuados, por lo que Cada Uno es incompleto en relación con el otro. **Lacan interpreta esta diferencia** según la lógica (una nada sexista) de Freud, o sea la percibe **como una castración**: algunos seres humanos tienen algo (un falo) que otros no tienen. Por tanto, la falta de plenitud se marca en la estructura biológica y psíquica de los sujetos humanos. La castración es posible, lo que prueba que la carencia existe.

*Si la diferencia sexual y la castración son las marcas primordiales de la pérdida de la plenitud, también son un elemento básico de los mecanismos del lenguaje. En esta perspectiva, la diferencia sexual (por tanto, la castración) es la primera diferencia semiótica —el primer binarismo estructural. Ofrece la prueba de que, una vez los seres humanos han dejado la plenitud de la unión diádica con la madre, todo su universo deviene un dominio semiótico —un sistema estructural en el que cada elemento se define en relación con los otros elementos (en este caso, lo masculino se define en oposición a lo femenino).*

Por supuesto, en el binarismo sexual aparece **el falo**. Luego veremos que este falo juega el papel de significante (digamos, a grandes rasgos, de signo) primordial. Por tanto, es mucho más un elemento simbólico que un objeto concreto (un órgano). Sin embargo, en términos un tanto directos, se puede decir que, en el momento del descubrimiento de la diferencia sexual, el falo es lo primero a lo que el sujeto puede aferrarse para compensar la pérdida de la plenitud. Entonces, es el primer signo de esta pérdida y su primer sustituto. Al contrario de Freud, **Lacan no cree que el sujeto pudiera** arrogarse duraderamente el falo —o sea, **dotarse de un poder estable, de un yo clausurado** debido al falo. Este es el símbolo de un cierto poder (el poder de simbolizar), pero este poder nunca ofrece una verdadera plenitud.

### 3.2.3.3.8 La dialéctica del deseo: el sujeto, la Cosa, el Objeto A, las pulsiones, los objetos a

Para completar la descripción del surgimiento del sujeto, se precisa introducir *la noción de deseo* tal como la concibe Lacan, así como una serie de otros términos que se le asocian —la Cosa, el Objeto A, las pulsiones, los objetos a, los significantes. Según Lacan, *el deseo*, que está en la base de la vida psíquica del sujeto, *apunta a lo irremediabilmente perdido*, es decir a *la Cosa*, que Lacan denomina también *el Objeto A* (el ‘gran objeto A’). Esta Cosa —este objeto A— puede tomar diferentes rostros: ante todo es la ‘*cosa materna*’ (la madre de la unión diádica), pero también puede ser (por ejemplo, en *S/Z* de Barthes) *el cuerpo* (como objeto total que se podría percibir como en sí mismo), el *origen* absoluto (de las sociedades humanas o de la riqueza, como en *S/Z*) o *lo real* (que el lenguaje intenta captar como sí mismo, pero siempre en vano). *Así, la Cosa es todo lo que falta*. A partir de esto, es preciso concluir que *el deseo siempre se frustra*: persigue un objeto (A), al que por definición no se puede acercar.

La idea de un sujeto al que lo mueve un deseo perpetuamente frustrado parece muy pesimista: ¿cómo podría sostenerse el sujeto en condiciones tan poco prometedoras? De hecho, para funcionar, el sujeto va a tener que recurrir a unos mecanismos de sustitución. Los elementos que intervienen en estos mecanismos son *las pulsiones y sus objetos* (a los que Lacan denomina ‘pequeño objeto a’). *Al contrario del deseo, las pulsiones pueden alcanzar su objeto* (les voy a evitar el catálogo muy picante de posibles ‘pequeños objetos a’ —por supuesto, se trata, en primer lugar, de los diferentes objetos sexuales, las zonas erógenas, etc. ...). Sin embargo, esta satisfacción solo es parcial. *Tras la satisfacción de la pulsión, la carencia de la Cosa* (y, por tanto, el deseo de esta Cosa) *se deja sentir una vez más*. Para llenar este vacío, de nuevo el sujeto intenta satisfacer una de sus pulsiones, un empeño que, si bien se logra, al final resulta insatisfactorio en relación con lo que quiere el deseo. Así comienza *un ciclo sin fin* en que la satisfacción de las pulsiones sirve para colmar una carencia (para satisfacer un deseo que no se puede colmar).

Por ejemplo, imaginemos el desarrollo del bebé-carrete que imaginó Freud. Desde el momento cuando el bebé accede a la fase de sujeto individuado, se va a someter a la carencia, al deseo y a la castración simbólica. La presencia de su madre, a quien parece convocar a través de su actuación, no podrá colmar por completo este vacío. De hecho, ella misma es un sujeto individuado y, por tanto, castrado. Como tal, ya no puede ser la Cosa que desea el bebé. En su vida adulta, el bebé-carrete puede intentar el encuentro con la plenitud de la Cosa en sus relaciones sexuales y afectivas. Pero la satisfacción de sus pulsiones sigue siendo temporal y parcial. Ella deja que se transparentara la carencia. Por tanto, se precisa relanzar constantemente el mecanismo compensatorio de las pulsiones (reiteración de las relaciones sexuales hasta el infinito, o bien un desplazamiento de las pulsiones sexuales sobre objetos derivados —dinero, autos, poder político).

*En la lógica de Lacan, la dialéctica infinita del deseo y las pulsiones que se ha descrito en el ejemplo previo es, como hemos dicho, un proceso de lenguaje: de hecho, la sucesión*

de diferentes pulsiones y diferentes objetos 'pequeño a' es una sucesión de signos —más precisamente de '**significantes**'. En realidad, **los 'pequeños objetos a' son significantes, pues son elementos compensatorios** (cf. el carrito del bebé de Freud). El sujeto dispone de estos objetos no solo **para habituarse a la pérdida de la plenitud** (la castración), **sino literalmente para representarla simbólicamente**. El acto de representar, de simbolizar, siempre resulta una compensación —implica la ausencia del objeto simbolizado o, al menos, una distancia entre el sujeto y este objeto.

Por tanto, lo que el deseo provoca en su búsqueda de la Cosa no es solo una reactivación constante de las pulsiones, sino, desde un punto de vista semiótico, una **procesión de significantes**. Cada objeto de las pulsiones significa implícitamente la Cosa perdida, su carencia. Satisfacer una pulsión no colma la carencia: la reaparición del deseo corresponde a la necesidad de **encontrar un nuevo sustituto, un nuevo significante para la Cosa perdida**. La procesión de los significantes se regula mediante el falo que, como ya lo hemos visto, es el primero de los significantes. Todo significante individual se reduce al falo, ya que encarna **la posibilidad misma de simbolización** —la posibilidad de compensar (imperfectamente) la carencia. Así explica Lacan que la lógica del padre domina al orden simbólico (en oposición a lo **imaginario**, que es el dominio del fantasma, y a lo **real**, que es el dominio inaccesible de la Cosa). Por supuesto, esto se aplica tanto a los sujetos femeninos como a los masculinos, todos aquellos que se definen en lo simbólico y, por tanto, todos resultan igualmente castrados (incompletos).

*Entonces, en el ejemplo del bebé-carrito, el carrito es un significante para la Cosa materna ausente. Asimismo, la madre del bebé, como individuo, también resulta un significante para esta carencia primordial, así como su(s) pareja(s) ulterior(es).*

Para ver cómo encajan todos estos elementos para constituir la teoría de Lacan sobre el sujeto, el deseo, el lenguaje y la castración, tomemos el ejemplo de un individuo (masculino) que trata de estructurar su yo por medio de lo que podríamos denominar el deseo de dominancia automotriz. Por bien entendidos motivos de decencia, elegí un ejemplo que no es directamente sexual. Se trata de lo que Freud denominaría un caso de **desplazamiento**: una pulsión fundamentalmente sexual se ha injertado en un objeto —los automóviles poderosos y rápidos— que *a priori* no lo es. La teoría de Lacan permite con mucha sencillez explicar este tipo de mecanismo.

# 1. Primera infancia: se constituye el sujeto X. Existe una pérdida de la **unidad diádica** con la madre —pérdida de la **Cosa**. Esta es la aparición de la carencia.

# 2. El sujeto X toma conciencia de la carencia cuando se enfrenta a la **diferencia sexual** y, por tanto, a la **castración**.

# 3. Como reacción, el sujeto X quiere compensar la pérdida de la plenitud cuando trata de utilizar **el falo** como sustituto de la Cosa, o al menos como garantía de la coherencia de su yo (la coherencia del yo es el objeto de la **fase del espejo**).

# 4. Sin embargo, en verdad no es posible poseer el falo. Este es solo un **significante** —un sustituto fundamental, cuya función es indicar que habrá que satisfacerse con toda una serie de sustitutos. De hecho, la **procesión de significantes** —el hecho de pasar de un sustituto a otro— permitirá protegerse de la carencia. Aceptar esta

lógica es **acceder a lo simbólico** (el mecanismo de sustitución) y someterse a **la ley del deseo** (que especifica que no se puede impedir el deseo, y que ese deseo se frustrará).

#5. El sujeto X va a tratar de proteger el cierre de su yo con la utilización del automóvil como objeto fálico —es decir, como significante de poder, de estabilidad. Por tanto, aquí el automóvil desempeña el papel del pequeño objeto a: es el equivalente del objeto de una **pulsión** que, al contrario del deseo, bien podrá satisfacerse (la compra de un Citroën AX turbo).

#6. En términos semióticos, este auto es un **significante**, cuyo **significado** sería el cierre del yo (el sentimiento de dominio, de poder). Sin embargo, según Lacan, este dominio no se puede lograr: el **significante** puede sustituirlo, pero en realidad no puede ofrecerlo como tal. El momento de satisfacción será breve. El Citroën AX no puede cumplir todas sus promesas. La satisfacción pasajera que ha procurado corresponde al momento de lo **imaginario**: el cierre fantaseado del yo. Entonces, tras este paréntesis reaparece la **carencia**, así como el **deseo**. Por tanto, se entiende que lo que el sujeto X pretendía con la compra de ese auto era algo que no solo supera más allá del vehículo como objeto práctico, sino va incluso más allá del fantasma de cierre del yo: de hecho, el sujeto apuntaba a la plenitud imposible de la Cosa.

#7. Tras el fiasco del Citroën AX turbo, el **deseo** y la **carencia** se han dejado sentir una vez más. Aquí es preciso remediarlo cuando se apunta a un nuevo objeto —**un nuevo significante**. La compra de un Volkswagen Golf turbodiésel. Como era de esperar, la misma insatisfacción va a aparecer después de algún tiempo. Por tanto, el sistema va a operar en bucle (retornar al punto #5, ir hasta el #7, y así sucesivamente; por supuesto, se precisará encontrar nuevos significantes). Entonces, se creará **una secuencia —una ‘procesión’— de significantes** (compra de llantas de aleación, inscripción en un club de rally, peregrinación a la tumba de Ayrton Senna, etc.), todos supuestos para colmar la ausencia de la Cosa.

Se podrían utilizar otros ejemplos similares (deseo de utopía; deseo de dominio planetario). En un contexto literario, se podría describir con el mismo modelo el deseo de realismo. Desde esta perspectiva, el intento del texto literario de reproducir la realidad siempre se frustra, pues lo real tiene un estatuto equivalente a la Cosa: resulta inaccesible a los sujetos del orden simbólico. Por tanto, el escritor realista debe agotarse en acumular textos, cada uno más realista que el otro, pero todos insuficientes en relación con la Cosa — con lo Real [así lo describe Barthes en lo que denomina la ‘réplica de los cuerpos’: *S/Z*, xxiii].

A partir de esto, también se puede precisar en qué medida la teoría de Lacan se posiciona en relación con **Saussure** (estructuralismo ‘clásico’) y **Derrida** (postestructuralismo). Como con Derrida, pero a la inversa de Saussure, parece que en verdad Lacan no necesitaba la noción de significado. Según Saussure, el significado parecía ser una entidad bien definida: al inicio, se trataba del concepto que evoca el significante. Ahora bien, en el sistema de Lacan no existe una significación estable. En lo fundamental, el significante de Lacan apunta siempre a un significado imposible (la Cosa). Así, ningún significante logra captar este significado. Cada uno de ellos debe

ceder el sitio a otros significantes, en un esfuerzo repetido por realizar ese acto de significación imposible.

Asimismo, la teoría de Lacan plantea un modelo muy interesante ***de un sistema de lenguaje literalmente impulsado por la carencia (el deseo)***. El llamado de la carencia —sin cesar la ausencia que se manifiesta de la Cosa— garantiza el movimiento del lenguaje, el desenvolvimiento de la cadena de los significantes. Aquí Lacan aporta una respuesta (muy metafísica, se debe reconocer) a una pregunta que el estructuralismo clásico trata en forma simplista: ¿qué permite vincular a un significante con un significado (o, mejor, a otros significantes)? En otras palabras, ¿qué lleva a que funcionen los signos? ¿Qué nos permite asegurar que un ser material pudiera devenir significante y que pudiera encajar en una estructura de lenguaje? La respuesta del estructuralismo clásico radica en que a los signos se los instituye por convención, lo que no explica del todo el origen del lenguaje. Por el contrario, según Lacan, significar es una necesidad del sujeto: la ley del deseo nos obliga a compensar con signos el impacto negativo de la carencia.

### 3.2.4 Lectura de un ensayo de teoría literaria postestructuralista: *S/Z* de Roland Barthes (1970)

#### 3.2.4.1 “La obra de la ruptura”

**Terry Eagleton** describe a *S/Z* como “la obra de la ruptura”, es decir, el texto que, en Barthes, marca la ruptura entre el estructuralismo clásico y el postestructuralismo. Cuando Barthes publica *S/Z*, aparece como el líder del movimiento estructuralista —una corriente intelectual que gozaba de la atención de los medios franceses desde mediados de la década de 1960. Los aportes de Barthes a este movimiento han sido considerables, sobre todo en el campo de la teoría de la literatura (los otros estructuralistas también son lingüistas, antropólogos, etc.).

#### *El grado cero de la escritura* (1953)

Barthes escribe este ensayo antes de entrar en contacto con el estructuralismo. Ante todo, se trata de una revisión formalista de las teorías de **Jean-Paul Sartre** sobre la literatura. Mientras que la teoría del compromiso existencial que desarrolla Sartre privilegia la temática de las obras, Barthes analiza lo que se podría denominar ***el compromiso de la forma***. Según Barthes, el hecho de utilizar el lenguaje en un texto literario nunca es un acto puramente individual: cada “escritura” funciona dentro de un sistema cultural definido históricamente. Así, Barthes proclama el principio según el cual ***la literatura es un sistema en el que cada escritor se sitúa debido a su “escritura”***. Cada “escritura” despliega lo que denomina ***“signos de literatura”***, o sea, unos procesos que revelan el estatuto de la obra en el sistema de la literatura y, por tanto, la forma en que debe interpretarse. En sus obras posteriores, va a mostrar que ***estos “signos de literatura” apelan a mecanismos de connotación***.

### *Mitologías (1958)*

Esta obra contiene una serie de artículos, publicados inicialmente en las páginas del *Express*. Allí Barthes analiza toda una serie de fenómenos culturales (la lucha libre; el Tour de Francia; el discurso de Poujade; *Paris Match*...). Allí desea describir lo que denomina mitologías, lo que retrospectivamente, podríamos denominar los microuniversos ideológicos, que ponen en juego los discursos mitológicos. Estos estudios de caso van seguidos de una importante discusión teórica, que se basa en la metodología estructuralista. Barthes demuestra que **la ideología recurre a procedimientos de connotación**: las imágenes aparentemente anodinas de los medios tienen **una significación secundaria**, connotativa. **Estas significaciones connotativas se organizan en un sistema**, de hecho, la ideología misma. Barthes también indica que la existencia de procedimientos de connotación no es objetivable y que, por tanto, pueden negarla los autores del mensaje. En realidad, este mecanismo resulta muy interesante para el funcionamiento de la ideología (se trata de un discurso que permanece implícito, inaprensible).

### *El sistema de la moda*

En este trabajo altamente técnico, Barthes provee un minucioso análisis estructural sobre fenómenos de la moda tales como se revelan en el discurso de las revistas femeninas. Aquí estamos ante una verdadera gramática de un fenómeno cultural, que se analiza desde sus significantes más locales hasta sus implicaciones ideológicas más generales.

### “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1966)

Este artículo ocupa un lugar fundamental en el desarrollo de la teoría narrativa. Retoma las nociones básicas de la narratología formalista (**Vladimir Propp**) y las desarrolla a partir de conceptos del estructuralismo [véase Fig. XII. Narratología 1]. Debido a una lectura de *James Bond*, Barthes desarrolla toda una serie de términos técnicos (funciones, indicios, catálisis...) que permiten describir los fenómenos narrativos.

Antes de *S/Z*, Barthes también ha escrito unos ensayos de carácter estructuralista sobre varias grandes figuras de la cultura francesa (**Racine, Sade, Fourier, Michelet**), lo que le ganó la hostilidad de la crítica académica. Esta aún se apegaba a un enfoque histórico positivista. Por tanto, según los medios, Barthes era el líder de la **“nueva crítica”** —un calificativo que no era necesariamente favorable.

Sin embargo, hacia fines de la década de 1960, Barthes entró en contacto con influencias que iban a llevarlo a replantearse su vínculo con el estructuralismo clásico. En este caso, se trata del psicoanalista **Jacques Lacan**, los miembros del grupo **Tel Quel (Philippe Sollers, Julia Kristeva)** y, desde un punto de vista más general, el clima libertario de las revueltas estudiantiles de mayo de 1968. *S/Z* será el resultado de este cuestionamiento. El texto es la culminación de búsquedas desarrolladas durante un seminario realizado en la *École des Hautes Études*, en 1968.

### 3.2.4.2 “Ciencia con paciencia, El suplicio es seguro”: más allá de la ciencia del texto

#### 3.2.4.2.1 El estructuralismo clásico es un proyecto interminable

En su deseo de distanciarse del estructuralismo clásico, primero Barthes ataca las ambiciones científicas del movimiento. De hecho, afirma que no pueden llevarse a cabo por dos razones. Si se toma literalmente, ante todo el estructuralismo sería un proyecto infinito, inconcluso (tratar de reducir todos los textos a un número de modelos determinados). Peor aún, esta metodología empobrece las capacidades significantes del texto (su “diferancia” o “significancia”), cuando lo reduce cada vez a un solo modelo. El cuestionamiento que lleva a cabo Barthes lo marca con mucha claridad la influencia del grupo *Tel Quel*, que plantea unas teorías de la producción significativa. Desde esta perspectiva, nunca es posible prejuzgar las posibilidades de significación de un texto; por tanto, no se lo puede “modelizar”. Aquí se nota un cierto nivel de autoflagelación en Barthes, quien, solo unos años antes, había planteado la ambición de reducir “todos los relatos del mundo” a una misma estructura (véase “Introducción al análisis estructural de los relatos”).

#### 3.2.4.2.2 “Plural”, significancia y diferancia como sustituto de la función poética

En general, el giro teórico que se inicia en *S/Z* se puede resumir así: paso de lo simple a lo complejo y del orden a lo imprevisible y a la proliferación. De hecho, el estructuralismo clásico (Jakobson, Todorov, el mismo Barthes) buscaba reducir los textos a principios simples, anclados en el funcionamiento lingüístico bien establecido de la lengua. Asimismo, *la poética estructuralista partía del principio referido a que un texto es tanto más literario cuanto es más rigurosamente ordenado*. En la formulación de Jakobson, la *función poética* —el aspecto de la comunicación que le confiere al texto su literariedad— se expresa mediante *un suplemento de orden en el mensaje*. El enunciado poético —por ejemplo, los textos versificados— se somete a restricciones lingüísticas más severas que los enunciados de grado cero (el lenguaje común, no figurado). Según Jakobson, este suplemento de orden tiene el propósito *de atraer la atención del lector sobre la literariedad del texto*. Se trata de una idea que Jakobson toma del formalismo ruso, un movimiento que estimaba que la literatura debía revelar la artificialidad de su forma, o sea, el hecho de que es el resultado de manipulaciones formales muy calculadas.

En cambio, en *S/Z* y en el postestructuralismo, un texto será tanto más literario cuanto más escapase a esta rígida estructuración y confrontase al lector con paradojas insolubles. Según Jacques Derrida y Julia Kristeva, los textos literarios más admirables son aquellos que destacan sus procesos de *diferancia* o de *significancia*. Estos términos designan unos mecanismos de significación dinámicos, inestables, no objetivables. Si se toma en consideración la evolución de la poética estructuralista, se puede decir que *los conceptos de diferancia y de significancia que han introducido Derrida y Kristeva resultan funcionalmente equivalentes a lo que Jakobson denominó la función poética*: se trata de rasgos textuales que se expresan preferencialmente en literatura. *Sin embargo, en este caso se trata de una función*

*poética que no crea un suplemento de orden, sino, por el contrario, una complejidad fluida.*

### 3.2.4.3 Lo “legible” y lo “escriptible”

#### 3.2.4.3.1 Texto clásico y texto modernista

La influencia de las teorías de la *diferancia* y la *significancia* llevó a Barthes a establecer una nueva tipología de textos literarios. Desde las primeras páginas de *S/Z*, Barthes establece la diferencia entre lo que denomina *el texto “legible” y el texto “escriptible”*. En el primer caso, se trata de textos que solo pueden “leerse” —es decir, *se reducen a una significación codificada muy determinada*— y, por otra parte, los textos que no se prestan a este enfoque. Estos últimos solo pueden “escribirse” en la medida en que *cada una de sus lecturas debe ser una reescritura que lleva a la aparición de nuevas significaciones*. En otras palabras, el texto escriptible es aquel que se presta espontáneamente al juego de la producción significativa (de la *significancia*, según Julia Kristeva, o de la *diferancia*, según Jacques Derrida). Desde otra perspectiva, se puede decir que *el texto “legible” a menudo es “representativo” (referencial, realista, figurativo)*: su objetivo es ofrecer al lector la reproducción de un significado referencial determinado de antemano: imita una naturaleza ya constituida. Por el contrario, el texto escriptible constituye sus significaciones según *un proceso abierto*. Por tanto, no puede ser representativo (en otras palabras, no puede satisfacerse con reproducir un universo de significaciones prefabricadas, lo que, según Barthes, constituye la vocación del texto realista clásico).

El reto de la distinción entre lo legible y lo escriptible aparece más claro si se lo ubica en un contexto histórico. De hecho, lo legible corresponde a lo que el mismo Barthes denomina el *texto clásico*; en cambio, lo escriptible designa el funcionamiento del *texto modernista* (que el mismo Barthes denomina “moderno”). La distinción entre textos clásicos y modernos resulta un concepto clave en la teoría literaria que elaboró Barthes. Ya estaba en el núcleo de *El grado cero de la escritura*. En realidad, Barthes indicaba allí que la literatura ha cambiado profundamente a mediados del siglo XIX (la data fundamental que elige es 1848). Según él, la literatura moderna se inquieta sobre todo por su escritura y no por su función referencial (por sus pretensiones realistas). Así, en ese momento, Barthes era el portavoz de un cierto formalismo (cercano al formalismo ruso), según el cual la integridad de la literatura depende de su capacidad para resaltar su propia forma. Sin renunciar a esta primera formulación, *S/Z* redefine la distinción clásico/moderno con la introducción de un nuevo criterio —*la infinita pluralidad de significaciones (la “diferancia”, la “significancia”)*. Por ello, ‘legible’ y ‘escriptible’ designan dos regímenes diferentes de significación: una tendencia hacia la *significación cerrada* (legible) y una orientación hacia las *significaciones abiertas* (escriptible), hacia la “diferancia” y la “significancia”.

De modo muy pertinente, Barthes destaca que ante todo la distinción clásico/moderno es un criterio de evaluación. Tiene el efecto de privilegiar el modernismo respecto a los textos más tradicionales. Por tanto, es importante enfatizar en que esta distinción va acompañada de una *reanonización* —de una redefinición del

canon literario— de orientación relativamente elitista. De hecho, se les puede criticar a Barthes (y a **Kristeva**) por destacar un corpus de textos relativamente poco numeroso. Según la muy ambiciosa definición que formula en las primeras páginas de *S/Z*, los textos escriptibles no son una legión; a menudo aparecen los mismos nombres (**Lautréamont, Antonin Artaud, Stéphane Mallarmé, James Joyce**). Se puede añadir que, desde el punto de vista de la historia literaria, el límite que traza Barthes entre modernismo y tradición es un tanto abrupto. Ante todo, Barthes es un teórico y un crítico: utiliza distinciones genéricas que no corresponden necesariamente a las complejidades de la historia literaria (que debe tener en cuenta la existencia de textos híbridos, cronologías paradójicas o discontinuas...).

Desde una perspectiva más positiva, cuando trata de elaborar un discurso teórico sobre lo “escriptible”, Barthes intenta remediar ***una de las debilidades más destacadas del estructuralismo clásico: su falta de penetración respecto a la estética modernista***. De hecho, la narratología estructuralista —el campo más fértil del movimiento— se ha mostrado capaz de describir principalmente textos sencillos o incluso arcaicos: el cuento ruso, en **Vladimir Propp**; la mitología, en **Claude Lévi Strauss**; la novela policiaca (*James Bond*) en el propio Barthes. Desde esta perspectiva, *S/Z* es el texto que ofrece al crítico las herramientas necesarias para acercarse al texto modernista.

### 3.2.4.3.2 Léxico de lo legible y lo escriptible

<b><i>Legible</i></b>	<b><i>Esriptible</i></b>
Clásico	Moderno
Singular	Plural
Monosémico	Multivalente
Mimesis	Producción
Representación	Significancia
Expresión	Trabajo
Restricción	Funcionamiento
Modelo	Red
Totalidad	Dispersión
Cierre	Apertura
Finito	Infinito
Orden necesario	Reversibilidad de las estructuras
Ejemplo	Reporte
Leyes	Juego
Normas	Perspectivas
Desviaciones	Punto de fuga
Carencia	(Placer del texto)
Castración	Afirmación
Verdad	Irresponsabilidad'
Respetar	Abusar del texto
Construcción	Migración
Contar	Atravesar
	Pasar
	Devenir
	Mover
	Trasladar
Consumo	Relectura

	Digresión
Objeto	Texto
Sujeto	Texto
Natural	Textual
Imaginario	Texto

### 3.2.4.4 La intertextualidad

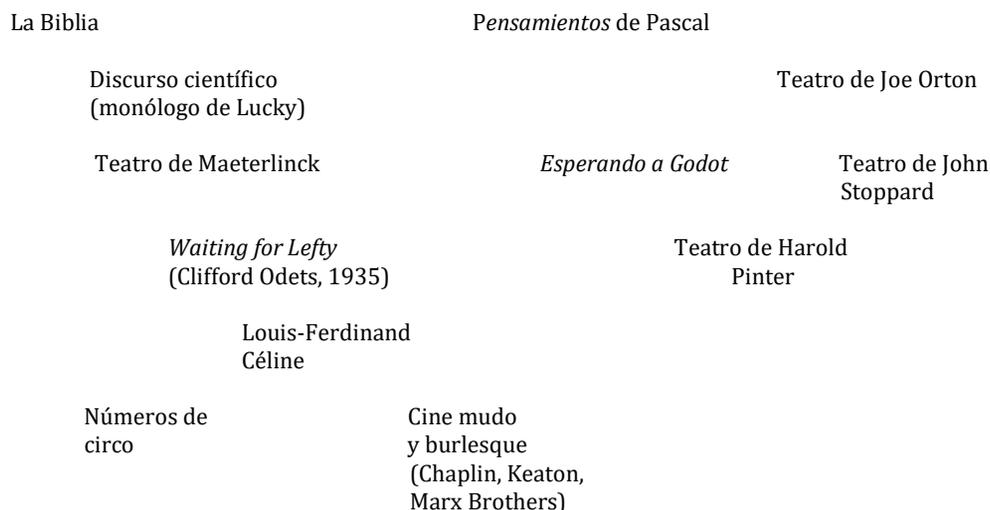
#### 3.2.4.4.1 “Una red con mil entradas”

Detrás de las nociones de escripible y legible, existe implícitamente una concepción intertextual de la cultura y el texto literario. La intertextualidad es un término que ha introducido **Julia Kristeva**, ella misma influida por la noción de *dialogismo* que había desarrollado Mijaíl **Bajtín**. En términos generales, *la intertextualidad* designa la concepción según la cual toda la literatura o la cultura funcionarían como *inmensas redes en las que cada texto entra en diálogo con cualquier otro texto*. En otras palabras, *el valor o la función de cada texto* (o de cada fragmento de texto) *no se define por la supuesta relación que ese texto mantiene con lo real extralingüístico* (por su aspecto referencial). *Este valor se determina* diferencialmente, *por las relaciones de diferencia que el texto* (o el signo) *mantiene con otros textos o signos*.

Barthes formula este principio en el aparte donde compara el texto literario con “una red con mil entradas” (19). Esto presupone que no se puede reducir el texto a un modelo preexistente que garantizaría su significación. Por ejemplo, ese modelo sería la misma naturaleza de lo real (en las estéticas realistas, miméticas, referencial) o incluso las estructuras eternas de un género (en las estéticas formalistas). Por el contrario, Barthes afirma que *la significación solo aparece cuando se establece un vínculo entre cada parte del texto y otros textos* (obras literarias, códigos culturales). Desde la perspectiva de lo escripible, *crear estos vínculos implica un trabajo con resultado imprevisible*: a partir del texto, cada lector establece su propia constelación de referencias intertextuales. Cada uno se mueve a su manera en la red. *Por tanto*, si se enfrenta el texto como una red, *ya no existe un modelo fijo de la significación*.

### Red intertextual a partir de *En attendant Godot* de Samuel Beckett

Tratemos de reconstruir la red intertextual en la que se inserta *Esperando a Godot* de Samuel Beckett:



La naturaleza misma de esta red no es un dato fijo: revela el trabajo de un lector particular (en este caso, yo mismo), así como su propia inserción en la red de la cultura. Otro lector construiría otra red.

#### 3.2.4.4.2 Intertextualidad, diferencia y producción significativa

Desde un punto de vista literario, se ve muy bien que el concepto de intertextualidad llevará a los teóricos a reevaluar procedimientos tales como la *parodia* o el *pastiche*, que establecen vínculos explícitos —imitación, desvío— entre textos o géneros (cf. la tipología de la intertextualidad que ha establecido **Gérard Genette** en *Palimpsestos*). Muchos autores (**Fredric Jameson**, *Postmodernism*) han destacado la importancia de estas técnicas para el postmodernismo (literatura, cine, video). Sin embargo, más fundamentalmente, se distingue en *S/Z una concepción intertextual de la obra literaria* (el texto escribible integrado en una red infinita) **que debe cuestionar todos los elementos del proceso de la lectura** (construcción de la significación, estatuto del texto, del lector).

Para esclarecer este cuestionamiento radical, primero es preciso mostrar que la adopción de una visión intertextual de la literatura equivale a **aplicar a todo el campo de la cultura los conceptos básicos del estructuralismo de Saussure**. De hecho, **una cultura intertextual funciona como un sistema de signos** —como una estructura tal como **Saussure** define este término: **el valor de cada elemento del sistema** (cada texto) **se define por su interacción frente a todos los demás elementos** (todos los demás textos o sistemas ideológicos). Ahora bien, describir el funcionamiento de la cultura a partir de este modelo tiene un impacto extremadamente radical (y lleva a conclusiones muy opuestas a la concepción intuitiva que muy a menudo se tiene sobre la lengua y la literatura). Por tanto, se puede mostrar que el concepto de intertextualidad pone en juego todos los términos fundamentales (y más controvertidos) del postestructuralismo —diferencia, producción significativa,

descentramiento del sujeto— y que es posible describir estos términos en forma relativamente sencilla a partir de él.

– ***Intertextualidad y diferancia***

El término diferancia lo introdujo Jacques Derrida en sus primeros escritos (*De la gramatología, La voz y el fenómeno, La escritura y diferancia*). Designa ***el proceso inestable por el cual se construye la significación en la red estructural del lenguaje***. Derrida fue uno de los primeros (junto con **Jacques Lacan**) en señalar hasta qué punto las teorías de **Saussure** cuestionaban en lo fundamental la idea misma que nos formamos sobre la significación y el lenguaje. Ya hemos visto que, según Saussure, los sistemas de signos (estructuras) funcionan de forma diferencial: el sistema de signos de Saussure conecta unos elementos cuyo valor (la significación) se define únicamente por las diferencias que distinguen cada término de cualquier otro término del sistema (resulta claro que la red intertextual que se describe en *S/Z* se inspira en este modelo). Por ende, ***cada término***, cada signo (significante y significado) no ***se define*** por lo que es intrínsecamente, sino ***por lo que no es***, lo que lo distingue de otros términos. Así, esta teoría ***excluye*** la idea de que cada signo se definiría preferencialmente por su relación con un objeto fuera del lenguaje (por ***un anclaje extralingüístico*** en el referente): existe lo ***arbitrario del signo*** (el vínculo entre significante y significado es puramente convencional, lo instituye la comunidad de hablantes).

Derrida ha mostrado que esta teoría estructural del lenguaje lleva a que la significación de cada signo fuese imposible de circunscribir de forma estable: la significación ya no resulta enteramente asignable u objetivable, se difiere, se pospone, constantemente. Retomemos el ejemplo del signo <árbol>. Este signo se halla inmerso en una red de relaciones diferenciales frente a otros términos [“árbol” se define en relación con “rama”, “hoja”, “raíz” o incluso “genealogía”, etc.].

**Red diferencial a partir del significante ‘árbol’:**



Ahora bien, *no hay absolutamente ningún medio para especificar dónde debería detenerse esta red diferencial* (o intertextual, si se lo reduce a S/Z): si “árbol” lleva a “hoja”, esta última puede llevar a “papel”, el mismo que lleva (por ejemplo) a “tigre (de papel)”, y así hasta el infinito. Por tanto, *la significación de cada término se construye mediante la acción de un sistema infinito, no totalizable*. Buscar el valor de un término resulta *una operación infinita, comparable a una migración sin fin*. En S/Z, Barthes escribe que el texto se caracteriza por una “diferencia que no se detiene” (i.). Cuando describe esta red, Barthes se refiere también a “migración”, “travesía”, “punto de fuga” y “reporte”; otros autores se referirán a nomadismo, deriva... Como lo indica Barthes en su definición de lo escribible, resulta lógico que diferentes lectores o teóricos trazaran diferentes itinerarios desde cada punto de la red.

Este *carácter “migratorio” de la significación* de un término o de un texto incita a Derrida a referirse a “*diferancia*”. Este término reúne en sí *las palabras “difference” y “différer”* (un verbo al que, en francés, no corresponde ningún sustantivo). *Expresa que la significación se produce mediante un proceso diferencial cuyo resultado se difiere infinitamente*. Por otra parte, conceptualizar la significación (por tanto, la relación con el significado) como *diferancia* lleva a Derrida a concluir que *ya no es necesario ni muy riguroso utilizar el término “significado”*. En realidad, el significante no conduce en verdad al significado, como lo pretendía la teoría de Saussure sobre el signo. Establecer la significación de un término es más bien construir toda una serie de cadenas de significantes (“árbol”—“hoja”—“raíz”...) que nunca cristalizan bajo la forma de un enunciado estable que tuviera un significado enteramente determinado. *La red diferencial del lenguaje* (y, por tanto, la red intertextual) *es una red de significantes, en la que el significado es una especie de fantasma*, una entidad virtual, no objetivable.

#### – *Significancia y producción significativa*

Estos dos términos, que introdujeron respectivamente **Julia Kristeva** y, por otro lado, **Gilles Deleuze** y **Félix Guattari**, describen las relaciones que vinculan a los elementos de las redes intertextuales como resultado de un trabajo, de una producción. La noción de producción significativa enfatiza en que, en la migración de la significación a través de la red intertextual, cada transición de un término a otro es un acto de producción que nunca se deja guiar completamente por un modelo preexistente. Por ejemplo, en la definición de lo escripible en Barthes, se especifica explícitamente que la significación del texto de partida es otro texto que produce el lector. A través de un acto de producción, el lector agrega su propio texto junto a los significantes del texto inicial, lo que constituye tanto una lectura como su recodificación de ese texto. Por tanto, la teoría de la producción significativa concibe la red intertextual como un andamiaje que se construiría paso a paso.

**Deleuze y Guattari** (*El anti-Edipo*) utilizan este concepto en un contexto psicoanalítico: afirman que el inconsciente funciona mediante un proceso de producción infinita. Mientras que, en Freud, todo acto psíquico se reduce a una significación predeterminada (expresa un aspecto de las relaciones parentales y, en particular, de las relaciones edípicas; por ende, existe un modelo, como ocurre con el texto “legible”), los dos teóricos se rehúsan a definir de antemano el valor de este acto: el inconsciente reelabora sin cesar su universo de significaciones.

#### 3.2.4.4.3 El sujeto intertextual: más allá de la objetividad y la subjetividad

Las nociones de intertextualidad, diferencia o producción significativa llevan a una profunda revalorización de las relaciones entre lector y texto, e incluso a una redefinición de la subjetividad. De hecho, Barthes indica (“véase La lectura, el olvido”) que, desde la perspectiva de lo escripible y de la intertextualidad, **las nociones de lecturas objetivas o subjetivas ya no tienen sentido**. En resumen, se puede decir que **estas nociones se basan en la hipótesis de que el yo del lector —su personalidad— así como el texto mismo son campos cerrados** —que tienen límites muy definidos. Por el contrario, Barthes muestra que esta creencia resulta imposible en una perspectiva intertextual.

Según Barthes, objetividad y subjetividad son ‘*imaginarios*’ —un término que aquí se debe tomar en el sentido de Lacan. Hemos visto que, según **Lacan**, lo imaginario es el dominio del fantasma, en que el individuo cree que puede gozar de un yo, de una personalidad cerrada, conciliada, plena. Asimismo, Barthes indica que la objetividad, tal como la subjetividad, postula un cierre del yo y del texto que resulta más fantasmático que real. En el caso de una lectura objetiva, un lector, que se imagina que tiene un yo con contornos muy definidos, se propone descodificar un texto con el respeto de los límites (supuestamente muy definidos) de ese texto (la ‘verdad’ del texto). En este caso, la relación con el texto se somete al régimen de la verdad y de la ascesis (someterse a la verdad del texto).

Por el contrario, la subjetividad parece que transgrede este tipo de lectura: el lector subjetivo decide deliberadamente no respetar el cierre del texto. Sin embargo, en la

perspectiva de Barthes, esta transgresión sigue siendo limitada. Por una parte, **en realidad el lector subjetivo no cuestiona el cierre de su propio yo**: por el contrario, en gran parte el placer de la subjetividad se debe a que proyecta (y lleva a la escena) en el espacio del texto unos rasgos psicológicos que el lector ya conoce muy bien. Por ende, los lectores subjetivos tienden a proyectar el mismo conjunto de inquietudes (el mismo yo) en la mayoría de los textos que leen y, por tanto, así reducen en gran medida lo ‘plural’ de estos textos (siempre buscan la misma historia —la suya—, cualquiera fuese el texto que se afronta). Por otra parte, si se desea la lectura subjetiva como una transgresión de la objetividad, en lo fundamental no cuestiona el régimen de la verdad: necesita de esta norma para que la pudiera eludir.

<i>Objetividad</i>	<i>Subjetividad</i>
Texto cerrado (verdad del texto)	Texto
Verdad	Verdad que se transgrede
Ascesis	Laxismo
Yo cerrado	Yo expansivo (pero, no obstante, definido)

En cambio, la lectura que acepta el juego de la intertextualidad debe aceptar la idea respecto a que ni el yo del lector ni el texto tienen límites predefinidos. **En verdad, el proceso de lectura corresponde al encuentro, a la interconexión de dos redes intertextuales abiertas: el texto que se lee y el yo del lector mismo.** De hecho, este último también se presenta en la forma de una red de textos: el lector se define mediante los textos, las referencias culturales a las que ha tenido acceso. Tomemos una vez más el ejemplo de *Esperando a Godot* para ilustrar este proceso de lectura:

**El sujeto de la lectura en el campo de la intertextualidad:** descodificación de *Esperando a Godot* a través de un lector hipotético:



Las liniecitas punteadas representan la “perspectiva del texto” —su red intertextual potencial. Las líneas punteadas gruesas representan la “perspectiva del yo”. Las flechas simbolizan las ‘migraciones’ —la expansión del yo— que posibilita el texto.

Por supuesto, este proceso resulta casi imposible de representar en esta forma, en particular porque por definición es abierto: es imposible prever qué acervos culturales se movilizarán para leer un texto dado, y también es imposible decir dónde —a qué otros textos— llevará el texto que se ha leído. ***Cada interconexión es un punto de fuga y no un punto de enganche.*** Por ello, en su descripción de la lectura, Barthes privilegia los verbos que expresan el movimiento, el cambio, la transición —“trasladar un sistema”, “acoplar”, “devenir”.

Una persona puede preguntarse si esta teoría no lleva a una forma de lectura completamente arbitraria. De hecho, resulta difícil desde una perspectiva postestructuralista invocar una norma que permitiera distinguir a los buenos de los malos lectores. Sin embargo, Barthes propone un criterio de evaluación: ***la sistematicidad.*** Desde esta perspectiva, la lectura ***más interesante es aquella que permite reconstituir una red intertextual más amplia o la más inesperada posible.*** Por tanto, se trata de ***un criterio que implica una noción de trabajo*** y, por ende, se corresponde bien con el concepto de ‘producción significativa’ —es preciso producir la mayor significación posible.

### 3.2.4.5 “Sarrazine”

#### 3.2.4.5.1 S/Z como tratado de narratología estructuralista

Alrededor de las tres cuartas partes de *S/Z* se dedican a la lectura de una sola novela corta de **Honoré de Balzac** —“Sarrasine”. Revisaremos este análisis a través del sesgo de la narratología —el análisis estructural del relato. Se parte de la hipótesis referente a que aquí Barthes nos ofrece una revisión de las investigaciones narratológicas que habían desarrollado previamente él mismo (“Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Communications* 8) y **Vladimir Propp**, **Claude Lévi-Strauss**, **Tzvetan Todorov**, **Algirdas Julien Greimas** o **Claude Brémont**. De hecho, *S/Z* difiere de estos estudios previos mediante ciertos rasgos básicos:

##### – *El punto de vista del lector*

En *S/Z*, Barthes trata de dar cuenta del funcionamiento del relato tal como lo experimenta el lector. Por el contrario, los enfoques anteriores trataban de presentar un modelo del relato tal como existiría en sí mismo, como si fuera un objeto ideal y autónomo. En su lugar, en *S/Z*, Barthes rechaza este punto de vista totalizador y retrospectivo: ***va a tratar de dar cuenta de la construcción de la significación al acompañar al lector “paso a paso”*** (“vi. Pas à Pas”). Así, el objeto que se precisará describir no será un modelo total, sino un “texto pedaceado” o “texto constelado” (“vii. Le texte étoilé”; “vii. Le texte brisé”), o sea, un texto cuyos mecanismos están, por así decirlo, deshuesados, desmontados. De hecho, mediante este enfoque minucioso, a través de esta desarticulación, Barthes espera llegar a percibir lo ‘plural’ del texto: se precisa que este texto ‘legible’ se traicione y permita que se percibieran sus incoherencias: este es el objeto de la “desconstrucción”.

##### – *Un enfoque desconstruccionista*

El proyecto de Barthes (“viii. Le texte brisé”) consiste en tomar un texto ‘legible’, clásico y mostrar que existe allí un cierto aspecto ‘escriptible’, un cierto nivel de ‘plural’. Según la terminología que luego desarrollaron **Jacques Derrida** y **Paul de Man**, se puede decir que se trata de una lectura **desconstruccionista**. De hecho, por una parte, Barthes va a mostrar que ***el texto de Balzac trata de darse la apariencia de una coherencia que por cierto no tiene***, y, por la otra, que ***este texto realista se atribuye un poder de representar lo real que tampoco tiene***. Para ser más precisos, la lectura desconstruccionista consiste en ***identificar en el propio texto elementos disonantes*** (lo ‘plural’ de la escritura) ***que contradicen estas pretensiones de coherencia y representación mimética*** (realismo). La misma elección de la novela corta de Balzac revela este deseo de desconstrucción: “Sarrasine” es un texto que se refiere a la castración. Cuando recurre implícitamente a las teorías psicoanalíticas de **Jacques Lacan**, Barthes va a mostrar que aquí ***la castración no es solo un tema de alcance fisiológico y psicológico, sino también designa la impotencia del lenguaje, la carencia***. Vamos a ver que cuando exhibe ***una obsesión por la carencia y la castración***, el texto de Balzac expresa su ***incapacidad para lograr su propia coherencia***, su propio cierre.

Entonces, precisaremos determinar si esta lectura puede transponerse a otras obras donde la inquietud por la carencia, la incoherencia, la impotencia se manifiestan de forma menos evidente.

Con todo, veremos que existe una clara ventaja en comparar en sus detalles el modelo S/Z con investigaciones narratológicas más antiguas. De hecho, los términos que ha introducido Barthes en su análisis de Balzac siguen siendo —quizás deliberadamente— enigmáticos. De inmediato, no se discierne en qué podrían esclarecer otros relatos además del relato de Balzac. Esto se debe a que Barthes, que trata de respetar los criterios de lo escripible y lo plural, aquí no intenta constituir un modelo completamente coherente y no siempre justifica a plenitud las herramientas teóricas a las que recurre.

### 3.2.4.5.2 La 'lexía': la unidad de lectura

En su análisis de S/Z, uno de los primeros aspectos de Barthes consiste en definir una "unidad de lectura", a la que denomina lexía ("vii. le texte étoilé"). La lexía es "el mejor espacio posible en que se puede observar el sentido". De hecho, estas son las unidades que el lector descubre en su progresión 'paso a paso': **las lexías son los segmentos del texto en los que se puede aislar con sencillez un cierto número de sentidos connotativos**. Resulta sorprendente lo vago de esta definición. El mismo Barthes indica que el corte del texto en lexías tiene un lado arbitrario. Entonces, ¿cómo se puede reconocer una lexía? ¿Cuál será el valor de una unidad tan vaga? En verdad, existe una gran lógica en la decisión de Barthes de trabajar a partir de "zonas de lecturas" muy elásticas. En realidad, si fuera de otro modo, su enfoque se apartaría del principio de lo escripible. En todo modelo teórico, **solo se pueden definir unidades muy circunscritas si se dispone de una visión de conjunto del objeto que se va a describir**: toda unidad bien construida, bien pensada, implica la existencia de un modelo total muy estructurado. Ahora bien, desde la perspectiva de las teorías de la diferencia (de lo 'escripible') y de la intertextualidad, hemos visto precisamente que esta percepción totalizadora del texto resulta imposible: no hay cierre del texto. Así que tampoco hay una unidad previsible, completamente definida. En cambio, la idea de una unidad textual que sería un espacio de trabajo para el lector se corresponde mucho con las teorías de la producción significativa: lo que cuenta radica en darse como lector un perímetro de partida, **un punto de entrada en la red del texto** a partir del cual podemos construir la significación.

### 3.2.4.5.3 "El tejido de voces": una nueva metáfora narratológica

A través de su lectura de "Sarrasine", Barthes a proveer varias metáforas que describen el funcionamiento del texto desde el punto de vista del lector: el "**tejido de voces**" (xii.), el "**trenzado**", la "**partitura**" (xv.), o incluso el aparato de radio que pasa de frecuencia en frecuencia ("xx. Le fading des voix"). Todas estas imágenes convergen: evocan **un texto que funcionaría como un entrelazamiento de diferentes voces** —unas voces a las que, a su vez, el lector podría dirigir su atención o, si es posible, en forma simultánea.

Para circunscribir bien el interés de esta descripción, es preciso destacar que invierte deliberadamente las tendencias fundamentales del estructuralismo ‘clásico’ y de sus modelos narratológicos. **La narratología estructuralista** —que incluye las búsquedas del propio Barthes—, había desarrollado un modelo jerárquico del texto. En esta perspectiva, lo importante era reconstruir unos “niveles de sentido” (Barthes: “Introducción al análisis estructural de los relatos”), unos “niveles de descripción” (ibid.). Asimismo, en *Sémantique structurale*, Algirdas Julien **Greimas** se refiere a “niveles jerárquicos del lenguaje” (13). Estas jerarquías son básicas para el estructuralismo, ya que rigen la producción del sentido mismo: **la existencia de una estructura jerárquica en el lenguaje provee sentido a cada una de sus unidades**, a cada uno de sus niveles.

En la narratología, este enfoque jerárquico ha llevado a la elaboración de modelos que describen el relato bajo la forma de un **edificio muy estructurado**, que se distribuye según varios planos superpuestos, según unas arborescencias. Este es un esquema [Narratologie 1] que indica cómo Barthes (y otros narratólogos pre-estructuralistas) cortan el texto:

#### **Narratologie 1: análisis del relato según el estructuralismo ‘clásico’ (y el *New Criticism*)**

##### **Fuentes:**

**Propp:** *Morphologie du conte*

**Barthes:** “Introducción al análisis estructural de los relatos”

**Greimas:** *Sémantique structurale*

**Lévi-Strauss:** “La estructura de los mitos”

**Genette:** “Discurso del relato”

**Bremond:** *La logique des possibles narratifs*

**New Criticism:** James, Lubbock, Booth

#### **NARRACIÓN:**

En este nivel se establece la cadena de comunicación, la **enunciación** del relato; este es el nivel de la **voz narrativa**, el **narrador** y el **narratario**. La percepción que tiene el narrador del mundo del relato puede estar más o menos **focalizada**: existe **focalización interna** (o ‘visión con’ o ‘punto de vista restringido’) cuando el narrador solo percibe la información que podría proveer un personaje. Por el contrario, existe **focalización cero** (‘visión desde atrás’, ‘punto de vista omnisciente’) cuando el narrador parece saberlo todo (el curso futuro de la historia, los pensamientos de los personajes). El término focalización lo ha acuñado **Gérard Genette**. Barthes designa este fenómeno cuando distingue entre narración **‘personal’** (foco interno) y **‘apersonal’**. Genette también ofrece una tipología de la voz narrativa (frente a la percepción sobre la que opera la focalización): distingue a los narradores externos al relato (**extradieгéticos**) y aquellos que se ven en acción en el relato (**intradieгéticos**). Barthes llama la atención sobre los **‘signos del narratario’** del relato —los elementos del texto que se refieren a la figura del lector implícito para una descripción más detallada de la narración].

ACCIONES (ROLES ACTANCIALES):

Se trata del nivel del *modelo actancial*, de los “personajes” fundamentales, de los *roles narrativos*. Los narratólogos estructuralistas consideran que los personajes no son una ‘esencia psicológica’ —unas personas— sino instancias del texto, participantes en el relato y, por tanto, seres de papel (o de habla). **Vladimir Propp** distingue siete personajes en el cuento ruso (*Héroe, Princesa, Mandatario, Donador, Ayudante Mágico, Villano, Falso Héroe*). Se definen como esferas de acción, o sea, series de acciones completamente definidas. A partir de las búsquedas de Propp, Greimas establece un modelo actancial que incluye seis roles, denominados actantes: El *Sujeto* (Héroe), el *Objeto* (La Princesa), el *Destinador* (Donatario), el *Destinatario* (Héroe, como beneficiario del ayudante mágico), el *Ayudante* (Ayudante Mágico) y el *Oponente* (Villano; Falso Héroe). Estos actantes son funciones sintácticas: preexisten al relato, del mismo modo que las funciones sintácticas de la gramática (sujeto, objeto, complemento de atribución) preexisten a cada frase. Los actantes de Greimas también corresponden a facultades psicológicas: poder (Sujeto/Objeto); saber (Donador/Donatario); desear (Ayudante/Oponente).

FUNCIONES:

Este nivel reúne los elementos que forman *la armazón del relato* —su cadena fundamental, sus elementos funcionales (útiles, en oposición a los elementos secundarios). Según **Propp**, todos estos elementos funcionales del relato son acciones: distingue 31 de ellas en el cuento ruso. Según **Barthes** y **Greimas**, las funciones son ya elementos con *valor verbal* y, por tanto, ya acciones (en Barthes, los *núcleos cardinales* y *catálisis*), ya elementos con valor de adjetivos, que introducen *calificaciones, atmósferas, rasgos psicológicos* (en Barthes, *indicios* e *informantes*).

“Verbos”		“Adjetivos”	
<i>Predicados [Gr]</i>		<i>Calificaciones [Gr]</i>	
<i>Núcleos cardinales [B]</i>	<i>Catálisis [B]</i>	<i>Indicios [B]</i>	<i>Informantes [B]</i>
Acciones principales	Acciones secundarias	Calificaciones principales	Calificaciones secundarias
Número limitado	Número potencialmente infinito	Atmósferas, sentimientos, cualidades	Informaciones crudas, detalles, «efectos de lo real»
Articulaciones principales del relato	Llenado	Descodificables por connotación	No descodificación

LA LÓGICA DE LAS FUNCIONES:

Este nivel es el más fundamental: se trata de la lógica misma del relato, su significación básica. En la práctica, esta lógica de las funciones rige el

despliegue de funciones en el relato; ¿por qué una función aparece antes que otra? ¿Por qué el relato se desarrolla en una forma y no en otra? Los narratólogos estructuralistas clásicos consideran que el objetivo primordial del relato es **transformar una situación inicial negativa en una situación final positiva**: esta es la '**liquidación de la carencia**'. Sin embargo, con menos optimismo, **Claude Lévi-Strauss** considera que el relato mitológico solo puede proceder a la **gestión de la carencia**: el relato trata de resolver una contradicción insoluble (por ejemplo, la coexistencia del bien y del mal). La contradicción se atenúa en apariencia, pero no se resuelve (así Lévi Strauss se acerca a los postestructuralistas).

En el análisis que sigue, vamos a ver que, en apariencia, el modelo narratológico que se ha desarrollado en *S/Z* parece que da la espalda a esta visión jerárquica del relato: cuando caracteriza al relato como un "tejido de voces", Barthes invierte y despliega, por así decirlo, la estructura narrativa que él mismo había propuesto previamente (se lo podría comparar con el trazado de un castillo de naipes). ***S/Z* nos anima a leer el relato como si todos sus elementos, todas sus voces fueran a priori iguales** —, sin prejuzgar la importancia de una respecto a la otra.

Sin embargo, también vamos a mostrar que, bajo sus apariencias un tanto enigmáticas, el modelo del 'tejido de voces' que, de hecho, se ha descrito en *S/Z*, sigue siendo una transposición —una versión modificada— de los modelos anteriores: se posibilitará equiparar la mayoría de las 'voces' que se ha descrito en *S/Z* con elementos, con instancias definidas en los modelos narratológicos clásicos. Resaltar estas correspondencias nos ayudará mucho a definir el aporte específico de *S/Z* a la narratología.

#### 3.3.4.5.4 Los cinco códigos

##### 3.3.4.5.4.1 Cinco voces entrelazadas

En el 'tejido' del texto, Barthes distingue cinco '**códigos**' en los que le parece posible ordenar las diferentes unidades significantes, las lexías. Así, se trata de cinco grandes '**voces**' que se van a entrelazar en el texto:

- el código **proairético** (ACC)
- el código **hermenéutico** (HER)
- el código de los **semas** (SEM)
- el código de las **referencias culturales** (REF)
- el código simbólico (SIM)

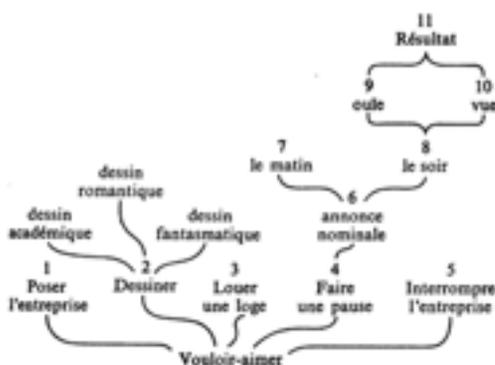
Así, Barthes reúne bajo los términos más bien neutros de 'voz' y 'código' unos elementos del texto que, antes, se hallaban en niveles muy diferentes del modelo dispuesto en niveles del relato. Esta elección es característica del enfoque no jerárquico —del "allanamiento" de la estructura del relato— que desea lograr en *S/Z*. primero, vamos a revisar cada uno de estos códigos e indicar a qué unidad o instancias corresponden en

el modelo de la narratología ‘clásica’, lo que nos permitirá resolver, en parte, los primeros enigmas que surgen a la vista de este listado: ¿por qué precisamente cinco códigos?, ¿cinco voces? ¿Por qué no más? ¿O menos? ¿Qué garantía tenemos respecto a que estas cinco categorías cubren el conjunto de los mecanismos del relato?

### 3.2.4.5.4.2 El código proairético (ACC)

[Véase lexía (2); encabezados xi. ‘Los cinco códigos’; xii ‘El tejido de las voces’; xvi. ‘La partitura’; xxii. ‘Acciones muy naturales’; lvi. ‘El árbol’]

Este es el “*código de las acciones y los comportamientos*”. En la práctica, se trata de **todos los elementos del texto que constituyen una cadena de acciones**. Barthes toma el término algo inesperado *proairético* de la terminología aristotélica: en Aristóteles, la ‘praxis’ se vincula a proairesis: la facultad de deliberar.<sup>41</sup> Desde el punto de vista del lector, Barthes nos indica que el código proairético funciona según **un proceso permanente de nominación**: con el hilo de la lectura, nombramos las acciones que inician y terminan (“Montar la empresa”, “Diseñar”, “Alquilar un alojamiento” [véase lvi]). Por tanto, los elementos (acciones) del código proairético se organizan en una secuencia que nos representamos por series de nombres. Además, cada uno de los elementos de la secuencia se puede descomponer en acciones más pequeñas. Así, las secuencias se transforman en arborescencias (unos ‘árboles proairéticos’). Por ende, la secuencia “Montar la empresa”-“Diseñar”-“Alquilar un alojamiento” se subordina a una acción más general —“Querer amar” [lvi.]



[En el ‘árbol’, se tiene, de la base hacia la cima: Querer-amar: 1. Montar la empresa; 2. Diseñar: diseño académico, diseño romántico, diseño fantasmático; 3. Alquilar un alojamiento; 4. Hacer una pausa; 5. Interrumpir la empresa; 6. Anuncio nominal; 7. La mañana; 8. La noche; 9. Oído; 10. Vista; 11. Resultado]

Si se compara el código proairético con los términos elaborados en “Introducción al análisis estructural de los relatos”, resulta muy claro que las acciones y comportamientos del código ACC corresponden a lo que Barthes denominaba funciones (el término se toma de **Vladimir Propp**; sin embargo, notamos que Barthes lo redefine en una forma más amplia y más fina). Más precisamente, a través del sesgo de la noción

<sup>41</sup> Notemos que este término no lo utilizaron a menudo los narratólogos posteriores.

de árbol proairético, Barthes parece que reproduce la distinción que había establecido previamente entre dos tipos de funciones, los '*núcleos cardinales*' y las '*catálisis*'. En «Introduction à l'analyse», **los núcleos cardinales son las acciones cruciales del relato** —los momentos importantes. **Las catálisis son las acciones menos importantes que se insertan entre los núcleos.**

En un relato de James Bond (este es el ejemplo que se cita en “Introducción al análisis”), la acción mediante la cual el héroe telefona a sus superiores probablemente tendrá el valor de un ‘núcleo’ (por supuesto, notemos que la importancia relativa de esta acción depende de la estructura del relato que se considera: se puede imaginar otro relato en que esta acción fuese relativamente anodina). No obstante, la acción de telefonar se descompondrá en acciones *intermedias* (“descolgar el auricular”, “marcar el número”, “iniciar la conversación”, ... “colgar”), **que constituyen las catálisis**. Barthes señala a este respecto que cada relato resulta casi infinitamente catalizable: cada narrador puede añadir un conjunto de acciones detalladas en torno a cada ‘núcleo cardinal’ (en este ejemplo, se podría detener durante mucho tiempo en la forma como James Bond marca el número: podría marcar un número equivocado, encender un cigarrillo, beber un Martini, volver a marcar el número...; esta es una técnica que los narradores y los comediantes conocen bien).

Por tanto, parece que unas arborescencias forman el código proairético en las que las acciones secundarias —las antiguas *catálisis*— se unen, como las ramas de un árbol, a las acciones primarias —los antiguos *núcleos cardinales*.

Sin embargo, veremos en el apartado que sigue que el estatuto que *S/Z* le reserva a la cadena de acciones resulta levemente más complicado de lo que acabamos de establecer. De hecho, según *S/Z*, los momentos en verdad importantes de la cadena narrativa no son los núcleos cardinales tales como se han descrito en “Introducción al análisis” o incluso las ramas principales del árbol proairético. Más bien son las **fases del enigma** que construye el relato. Esta construcción del enigma no es el objeto del código proairético, sino del código ‘hermenéutico’. Así, se precisaría decir que, **en términos funcionales, el código hermenéutico reúne los verdaderos ‘núcleos’ de la cadena narrativa** [véase Figura XIII: Narratologie 2].

#### 3.2.4.5.4.3 El código hermenéutico (HER)

[Véase lexía (1); xi. “Los cinco códigos”; xii. “El tejido de las voces”; xv. “La partitura”; xxvi. “Significado y verdad”; xxxvii. “La frase hermenéutica”]

El código hermenéutico reúne los elementos del relato que constituyen un enigma — que dejan al lector en la espera de una revelación. Por supuesto, en “Sarrasine”, la revelación será la identidad sexual del castrato. De hecho, en esta parte de su ensayo, Barthes nos ofrece un análisis notable de los procesos utilizados en particular en la novela policiaca. Nos muestra cómo es posible mantener a los lectores en suspenso cuando se les proveen “respuestas falsas”, “equivocos”, “señuelos” (xxxvi). Por tanto, se trata de todas las estrategias de retardamiento que constituyen el suspenso narrativo. Notemos que la descripción de estos procesos es totalmente fiel a la narratología estructuralista clásica: en un texto que pretende ir más allá de los principios del

estructuralismo, Barthes parece darse el placer de practicar con gran brío la metodología que trata de superar.

Sin embargo, el tema principal que plantea el código hermenéutico se refiere al estatuto que Barthes parece conferirle dentro del relato. Ya se ha indicado que el código hermenéutico reúne las acciones en verdad importantes de la cadena narrativa. Según *S/Z*, no cuenta distinguir las acciones primarias de las acciones secundarias, sino, por una parte, separar las acciones como tales y, por la otra, las fases en la constitución de un enigma. Estas últimas funcionan como verdaderos núcleos cardinales. ***Por ende, existe un privilegio expreso que se le concede al código hermenéutico.*** Solo podremos revelar las razones de esta elección cuando hubiéramos analizado el papel del código simbólico (SIM), al que se vincula en ciertos aspectos el código hermenéutico.

#### 3.2.4.5.4 El código de los semas (SEM)

##### 3.2.4.5.4.1 La connotación

[Véase lexía (1); xi. “Los cinco códigos”; xii. El tejido de las voces”; xiii. “Citar”; xv. “La partitura”; xxv. “El retrato”; xxvi. “Significado y verdad”]

Este código reúne ***los elementos del texto que constituyen significados — significaciones— por medio del mecanismo de la connotación.*** Barthes denomina ‘semas’ a estos significados (un término que toma de la semántica). Los semas son los elementos que servirán para constituir atmósferas, personajes —de hecho, toda la nube de significaciones que se mencionan ‘en segundo grado’ en el relato. En seguida, veremos en detalle cómo funciona este mecanismo.

El primer ejemplo que da Barthes se basa en el nombre mismo del personaje de Balzac —Sarrasine. La terminación de este sustantivo, según la gramática francesa, suele reservarse para los nombres femeninos. Por tanto, el nombre “Sarrasine” genera una connotación, un ‘sema’ que Barthes denomina “feminidad”.

Si se compara la noción de ‘sema’ en *S/Z* con el modelo narratológico de “Introducción al análisis de los relatos”, resulta claro que ***los semas corresponden en todos los aspectos a lo que Barthes denominaba previamente ‘indicios’.*** De algún modo, los indicios son los *epítetos*, las ***calificaciones*** que se introducen en el relato (mientras que los ‘núcleos’ y ‘catálisis’ son ‘verbos’).

En “Introducción al análisis”, cuando retoma su análisis de James Bond, Barthes, por ejemplo, indica que el héroe, que debe registrar la habitación del hotel de su adversario, en broma le quita el manojito de llaves a una camarera, sin que ella protestara. Desde el punto de vista de las funciones/acciones (por tanto, del código proairético), aquí se trata de una ‘catálisis’ (“sustraer las llaves”) que depende de un núcleo cardinal (“registrar la habitación”). Pero, también, este momento narrativo genera un ‘indicio’ —un ‘sema’: revela (o confirma) un rasgo del carácter del héroe —su habilidad para seducir y manipular a las mujeres. Resulta probable que este indicio se confirmase, reforzado en muchas otras escenas del relato, debido a otras ‘notaciones indiciales’.

### 3.2.4.5.4.2 Connotación y lógica de lo ‘legible’

En el contexto de S/Z, es necesario detenerse un poco en la noción de ‘sema’, de ‘significado’ connotativo. Según Barthes, estos términos tienen una importancia muy particular y, además, les dedica dos secciones íntegras de su preámbulo teórico (“iii. La connotación, ¿a favor o en contra?” “iv. Por la connotación, todavía”). Aquí vamos a ver que, primero, lo que se juega en la connotación es ***el mecanismo mismo que permite constituir las significaciones a nivel de todo el texto***. De hecho, se puede decir que, ***hasta S/Z, el análisis del texto en Barthes era básicamente una teoría de la connotación***, la que servía como herramienta principal. Ahora bien, la pregunta que Barthes se plantea en particular en S/Z consiste en saber si la connotación como herramienta para analizar el sentido resulta compatible con el ideal de lo ‘escriptible’ —del “texto multivalente” (cuyas significaciones no se preprograman, se jerarquizan). ¿Tendría el concepto de connotación un lado conservador, muy cercano al estructuralismo ‘clásico’?

Barthes había privilegiado a la ***connotación*** en sus ensayos anteriores, pues este concepto permite ***mostrar cómo se pueden crear y organizar significaciones más allá del límite de frases separadas***. Barthes recuerda en S/Z (iii.) que los lingüistas reducen el “***lenguaje a la frase***”: no consideran fuese posible pronunciarse con rigor sobre ninguna significación constituida por unidades más grandes (notemos que estas concepciones lingüísticas han cambiado desde la década de 1960). Ahora bien, los teóricos de la literatura y la cultura necesitan pronunciarse sobre los sistemas de significación que producen textos completos, o incluso toda la cultura. Por tanto, los estudiosos de la poética y la semántica estructuralistas han descrito mecanismos de significación que permiten este tipo de lectura de amplio espectro. En Barthes, esta herramienta es la connotación.

En el sentido técnico que le da Barthes, la connotación corresponde bien a la noción intuitiva que podemos formarnos sobre este término: una connotación es ***un sentido secundario que evoca un término que ya tiene un significado primario***.

Por ejemplo, en el comienzo de “Sarrasine”, cuando Balzac describe una “fiesta tumultuosa” que se desarrolla en el Faubourg Saint Honoré —un barrio rico— genera el significado connotativo ‘riqueza’. La fiesta que aquí se menciona es, pues, más que una ocasión de regocijo. Da, en segundo nivel, una indicación sobre la clase social en la que se desarrolla la historia.

Barthes toma la descripción técnica de este mecanismo de significación secundaria de **Louis Hjelmslev**, que muestra que, en la connotación, un signo ya constituido sirve de significante a un segundo signo, que es el término connotado, provisto de su propio significado. Al sentido primario se lo denomina “denotación”; al segundo sentido, “connotación”.

S1 primer signo (***denotación***)

Sa1: “fiesta” SÉ1: [regocijo]

S2 segundo signo: (***connotación***)

Sa2: «fiesta»

SÉ2: [riqueza]

O bien, según la terminología de Hjelmslev:

Relación 1 (**denotación**)

Expresión 1 «fiesta»      Contenido 1  
[regocijo]

Relación 2 (**connotación**)

Expresión 2: «fiesta»      Contenido 2: [riqueza]

Según el teórico, uno de los intereses del mecanismo de connotación radica en que **teje relaciones de sentido entre términos alejados**, que no corresponden a la misma frase. En el ejemplo de James Bond, se ve bien que la personalidad machista del héroe es un significado connotativo que se creará mediante numerosas escenas, varias frases; de hecho, a lo largo de todo el texto. Asimismo, en “Sarrasine”, el hecho relativo a que el héroe se definiera como un individuo dotado de una identidad sexual frágil y, por tanto, en la lógica de Balzac, como un ser feminizado, se significa a través de numerosas marcas con valor connotativo —la primera de las cuales es la terminación femenina del propio nombre del personaje [véase antes].

El mismo hecho relacionado con que el sentido connotativo no es literal (por definición, no se expresa en forma explícita, está latente, oculto) implica que este segundo sentido remite a un momento anterior cuando se ha establecido previamente: la connotación femenina de ‘Sarrasine’ se codifica en la gramática del francés. Por ende, forma parte de un repertorio de significaciones establecidas fuera del texto.

Con mayor precisión, Barthes especifica en *S/Z* (iv.) que la connotación puede crearse en dos formas: dentro del **“espacio secuencial” de un mismo texto** o bien **dentro del espacio “acumulativo” más vasto de la cultura**.

Para ilustrar la lógica ‘secuencial’ y, por otra parte, el aspecto ‘acumulativo’ de la connotación, tomemos una película de terror como *I Know What You Did Last Summer*: la trama de este texto añade una connotación aterradora a un objeto (un signo) hasta ahora inofensivo —el impermeable de un pescador. Cada vez que vemos que se señala la sombra de esta prenda, no pensamos en su impermeabilidad (significación denotativa), sino en el asesino que la porta (significado connotativo). Por otra parte, una película de terror puede utilizar la lógica “acumulativa” cuando juega con las supersticiones existentes, como el temor a los gatos, los hombres lobo, etc. .... De la misma forma, también el hecho de distinguir una connotación femenina en la palabra “Sarrasine” se debe, por tanto, a la lógica “acumulativa” de la connotación: el sentido secundario ya se ha codificado fuera del texto novelesco.

Por ende, en forma más técnica, se puede decir que **el sentido que se connota no corresponde al nivel local del léxico o de la frase, sino aparece en un nivel superior** o, en todo caso, en un nivel latente. Al contrario de lo que sugiere la lingüística en sentido estricto, la semiología estructuralista clásica (**Barthes; Greimas, Lévi-Strauss**) concluye que existe un universo de significación organizado —un sistema del significado— que se sustenta en grandes conjuntos discursivos. **El texto literario, el sistema de los textos literarios de una época determinada, o toda la cultura, son campos semánticos estructurados**. Según Barthes, funcionan debido a mecanismos de connotación que vinculan cada elemento atomizado del texto a una estructura de significación más amplia —la totalidad del texto mismo, la cultura, etc. ... Otros teóricos estructuralistas utilizarán otros conceptos para explicar esta coherencia de la

significación a nivel del texto (Greimas se refiere a “micro-universos” de significación y a “clasemas”; además, estos términos no resultan contradictorios con la teoría de la connotación que ha elaborado Barthes).

Si bien le agradaba a Barthes en sus primeros ensayos, el concepto de una lógica connotativa del significado le plantea un problema al Barthes postestructuralista de S/Z. De hecho, la idea respecto a que los signos de un texto pudieran tener una segunda significación **en un plano superior o latente** implica que **existe una jerarquía de las significaciones**. Según **Hjelmslev**, la connotación vincula un sentido primario (denotación) a un sentido secundario (connotación). En esta perspectiva, el sentido primario puede considerarse básico, mientras que el significado connotativo resultaría frágil, no básico. Además, en *Mitologías*, Barthes ha demostrado con claridad que ciertos autores y lectores se dan el derecho de no captar o de negar el sentido connotativo: solo respetan el sentido literal (cf. las controversias que suscitaron las lecturas freudianas: ¿cómo se puede probar que un anuncio publicitario evoca connotaciones sexuales? ¿No resulta que el lector tiene la mente mal orientada, que proyecta sus fantasmas?).

#### La lógica de la connotación en *El sistema de la moda*

4. <i>Sist. Retórico</i>		Sa:		Sé:
		Fraseología		Representación
		del periódico		del mundo
3. <i>Connotación de Moda</i>		Sa:	Sé:	
		Anotado	Moda	
2. <i>Código vest. escrito</i>	Sa:	Sé:		
	Frase			
4. <i>Código vest. Real</i>		Propos.		
		Sa:	Sé:	
		Vest.	mundo	

Ahora bien, la definición misma del texto escripible requiere que fuese completamente multivalente: en principio no tiene un sentido primario o secundario. En el texto escripible, no es posible legislar para favorecer una significación y no otra: toda significación se produce mediante la lectura: no imita ninguna norma. **Por ende, crear en lo escripible es abandonar el sueño de reconstituir el sistema del texto, de la cultura, sus jerarquías de sentido connotativas.**

Sin embargo, Barthes no desea abandonar la connotación. Según él, este gesto atestiguaría un radicalismo excesivo. En particular, **negaría la especificidad del texto legible**, cuyas constelaciones de significados se establecen bien a través de la connotación. Por tanto, Barthes concluye que la herramienta descriptiva que ofrece la connotación sigue siendo indispensable para la lectura de un texto legible (como “Sarrasine” de Balzac): **la connotación servirá para describir lo “plural limitado” del texto clásico** (iv.), o sea, su polisemia ordenada, “nombrable, computable” (iv.).

#### 3.2.4.5.4.5 Los códigos culturales (REF)

[lexía (3); xi. “Los cinco códigos”; xii. “El tejido de las voces”; lxxxvii. “Voz de la ciencia”; lexías (347), (348), (349)]

Los elementos del texto reunidos en esta ‘voz’ son discursos culturales preestablecidos, saberes, prejuicios, proverbios que el texto cita más o menos explícitamente, y que el lector se debe reconocer.

Por ejemplo, en Balzac, la descripción del encuentro entre Sarrasine y La Zambinella apela a numerosos saberes y prejuicios relativos al comportamiento amoroso: “Sarrasine era, (...) **como todos los amantes**, a veces serio, risueño o sereno” (lexía 349). Aquí el lector debe identificar un saber psicológico que corresponde a su campo cultural (la “Psicología del Amante”). Asimismo, en la sección lxxxvii (“Voz de la Ciencia”), Barthes, con mucha ironía, resume el conjunto de saberes que Balzac utiliza para construir su relato —saberes que supone que comparte con sus lectores. Este listado incluye una serie de manuales escolares, una historia de la literatura, un compendio de moral, etc. ...

La noción de ‘voz de los códigos culturales’ es a la vez muy interesante y, sin embargo, difícil de circunscribir con exactitud. De hecho, es **difícil distinguirla de la connotación** (Código SEM). Hemos visto que, en la lexía (1), Barthes considera que la terminación “-ine” del nombre “Sarrasine” comporta una connotación de feminidad. Por tanto, se trataría de un elemento a ubicar en el código de los semas (SEM). Pero también se podría decir que se trata de un código cultural, ya que esta regla gramatical forma parte de la competencia lingüística de los lectores franceses —una competencia que ya se ha construido fuera del texto. Por ende, es preciso reconocer que **entre REF y SEM solo existe una diferencia de nivel**.

Ya podemos indicar que lo que separa a REF y SEM es el matiz que debe establecerse entre **cita** (REF) y **descodificación** (SEM): los códigos culturales son verdaderos fragmentos de discurso ya establecidos y reconocibles como tales (la “Psicología del Amante” —un código que se espera que el lector conozca bien). Por el contrario, las connotaciones no son enteramente identificables a primera vista: requieren un trabajo de reconstrucción por parte del lector.

Una vez más, el carácter de la diferencia entre REF y SEM puede aclararse cuando se refiere a los términos correspondientes que se definen en la “Introducción al análisis”. En este artículo, Barthes distingue entre dos tipos de calificaciones: los **indicios** que, como hemos visto, corresponden exactamente a los semas, y los **informantes**. Estos últimos son informaciones ‘en bruto’ —indicaciones aparentemente carentes de valor connotativo. La talla de un personaje o el color de sus ojos, el color del auto que conduce, **pueden ser informantes, si estos elementos no tienen una significación secundaria** —sin valor connotativo en el relato.

Por ejemplo, el hecho de que James Bond conduzca un Aston Martin en *Goldfinger* es un **indicio** (un sema connotativo), pues este automóvil es muy caro y típicamente británico. Por tanto, nos informa sobre el perfil social (o ideología) del héroe (el espía como caballero y *playboy* británico). Al contrario, el color de este auto (gris metalizado) podrá ser solo un **informante** —un puro indicio, sin ninguna profundidad, sin significación secundaria. Por ende, en “Introducción al análisis”, Barthes indica explícitamente que a estos dos términos los distingue la **necesidad de descodificación**.

También, podemos ilustrar esta diferencia a partir de la escena inicial de una película de la década de 1990 (*The Crush*, que no se sugiere necesariamente, pero nos ofrece un ejemplo muy útil). Un personaje, sentado en un coche descapotable, se acerca

a una ciudad norteamericana. Consulta un mapa desplegado a su lado en el asiento del pasajero. Un espectador (norteamericano) reconocerá el paisaje de Seattle, una información que se puede descubrir inscrita en el mapa desplegado. En esta fase de la película, la ubicación de la acción (Seattle) es un **informante** —una pura información (la película bien podría tener lugar en otra ciudad). Sin embargo, esta escena también contiene un **indicio**: si el conductor necesita un mapa, se debe a que no conoce esta ciudad: quizá llega allí por primera vez.

En uno de sus artículos (“El efecto de lo real”), Barthes muestra que los ‘informantes’ están en la base de lo que él denomina el ‘efecto de lo real’: el discurso realista se debe de proveer de unas descripciones que contengan notaciones carentes de connotación —puntos que ‘constituyen una gala’, por así decirlo, que dan cuerpo al plano secundario del relato. Barthes toma el ejemplo de la descripción de un interior burgués en “Un coeur simple”, de Flaubert: “un viejo piano sostenía un montón piramidal de cajas y cartones.” Si el piano puede ser un indicio connotativo que indica la respetabilidad burguesa, el barómetro, en cambio, le parece que es una **“notación insignificante”**. Esto corresponde bien a la definición del ‘informante’. La acumulación de estos detalles sirve para crear la **“ilusión referencial”** del texto realista: provee la garantía de la relación fiel entre texto y realidad extralingüística.

Sin embargo, el ejemplo tomado de Flaubert, así como el que aparece en *The Crush*, muestran que unos elementos que según algunos lectores son informantes (unos ‘efectos de lo real’), según otros serán indicios (o enigmas): en *The Crush*, los espectadores norteamericanos (en particular los moradores de la costa noroeste) literalmente podrán ‘identificar’ los lugares, mientras que otros tendrán que proceder a una decodificación o esperar a que aparezcan otros informantes o indicios. Además, es posible que Seattle tuviera un valor connotativo (la nueva metrópolis del ‘Noroeste del Pacífico’, la sede de Microsoft y Nike ...). Asimismo, con algo de imaginación, en Flaubert sería posible que el barómetro ‘llegara a significar’ para que produjera una connotación (¿un apego burgués al positivismo de las ciencias exactas?).

Si comparamos “Introducción al análisis” con *S/Z*, constatamos que la mayoría de los rasgos de los ‘informantes’ se encuentran en los **‘códigos culturales’**: estos dos términos no son idénticos, pero son **funcionalmente equivalentes**. De hecho, **el texto**, tal como se describe en *S/Z*, **no cita ‘informaciones en bruto’, sino discursos, fragmentos de saber**. En otras palabras, los ‘códigos culturales’ son ‘informantes’, pero **unos informantes que funcionan de modo intertextual**. En esta concepción del texto, no se ‘cita’ lo real (como parece indicarlo la noción de informante), **se citan opiniones preconstituidas respecto a lo real**. Así, en la descripción de Sarrasine enamorado, en verdad el texto no describe el comportamiento individual del héroe, sino reduce cada uno de sus gestos a una teoría prefabricada sobre el comportamiento amoroso.

Un ejemplo tomado de una película de Frank Capra puede ayudar a llevar a entender cómo los ‘códigos culturales’ pueden funcionar como **‘informantes intertextuales’** y cómo se posicionan en relación con semas/indicios.

En *It’s a Wonderful Life*, de Capra, el (anti)héroe (James Stewart) suele ir a comer a un restaurante italiano. La decoración de este lugar, incluida la música que allí se oye, corresponde a los estereotipos de Hollywood sobre la alegría mediterránea. Se

trata de un **código cultural** (REF: Psicología de las Naciones: el Mediterráneo hospitalario y despreocupado). Sin embargo, en el contexto de la película, la escena también aporta un **sema**/un indicio: ilustra el lado positivo de una sociedad norteamericana abierta a la inmigración (SEM: multiculturalismo norteamericano).

Por tanto, la diferencia de estatuto entre estos dos elementos (REF><SEM) no es absoluta: el segundo solo requiere una descodificación más activa.

#### 3.2.4.5.4.6 El código simbólico (SIM)

##### 3.2.4.5.4.6.1 La persistencia de la carencia como recurso narrativo

[lexía (2); xi. “Los cinco códigos”; xii. “El tejido de las voces”; xiv. “La antítesis”; xvii. El campo de la castración”; xix. “El indicio, el signo, el dinero”; xxiii. “El modelo de la pintura”; xxvii. “La antítesis II”; xxx. “Más allá y más acá”; xlix. “La voz”; lxxxv. “La réplica interrumpida”; xcii. “Las tres entradas”]

En principio, resulta mucho más difícil circunscribir lo que Barthes entiende por ‘código simbólico’. En la lexía (2), indica que se presenta como “un espacio de sustituciones”. Si se consultan las diferentes secciones ya mencionadas, se debe concluir que el código simbólico reúne **una serie de elementos aparentemente heterogéneos** (la figura retórica de la antítesis, la representación de los cuerpos en la literatura y la pintura, el origen del dinero), **los que, no obstante, parece que se relacionan con la castración**. Para esclarecer lo que vincula a todos estos elementos, es necesario referirse a la teoría de Lacan sobre el lenguaje y el deseo. De hecho, según **Lacan**, hemos visto que **el funcionamiento mismo del lenguaje y del deseo se ligan a la carencia, una de cuyas expresiones es la castración**.

Desde un punto de vista narratológico, en este punto podemos plantear la hipótesis relativa a que el ‘**código simbólico**’ —que obviamente es más complejo y más importante que los otros cuatro—, en el modelo de S/Z **representa el papel de** lo que los narratólogos denominan **la ‘lógica de las funciones’**: se trata del dominio en que **se expresa el funcionamiento mismo del relato y el lenguaje**. En este caso, según la lógica del postestructuralismo, lo que parece que se expresa en el ‘código simbólico’ es la **persistencia de la carencia**. Mientras los modelos narratológicos de **Propp** y **Greimas** indican que la función primordial del relato consiste en ‘liquidar la carencia’, el modelo del relato que se propone en S/Z supone que **esta inversión positiva es imposible**: la carencia ocupa al relato, al lenguaje y, por tanto, no pueden servir para transformar lo negativo en algo positivo. Sobre estas bases, nos es posible presentar ya un resumen del modelo narratológico que surge de S/Z [Narratología 2]:

---

Narratología (2): Sistema narratológico en S/Z

NARRACIÓN

ACCIONES

FUNCIONES

[ACC] ≈ <i>catálisis</i> Cadena de (pequeñas) acciones	[HER] ≈ <i>núcleos cardinales</i> Acciones principales ligadas a la construcción de un enigma	[SEM] ≈ <i>indicios</i> Significados constituidos y descodificados por connotación	[REF] ≈ <i>informantes</i> Informaciones en bruto provistas de modo intertextual; citas culturales
---	---	--	---

#### LÓGICA DE LAS FUNCIONES

[SIM]  
*Persistencia de la carencia*  
El lenguaje, lo simbólico se ligan a la castración  
El relato se desconstruye  
Imposibilidad del cierre narrativo

### 3.2.4.5.4.6.2 La tematización de la carencia en “Sarrasine”

#### 3.2.4.5.4.6.1 La antítesis y la castración

Sobre la base de la teoría de Lacan, se entiende mucho mejor lo que está en juego en lo que **Barthes** denomina el ‘*código simbólico*’ del texto de **Balzac**. De hecho, se trata de la **tematización de la carencia** —o sea, de dar una representación literaria de esta problemática psicoanalítica. Por tanto, hay elementos dentro de la novela corta de Balzac que representan la impotencia fundamental del lenguaje y la literatura. Por supuesto, estos elementos se relacionan con la **castración**, ya que este tema, si se lo toma desde un punto de vista de Lacan, forzosamente debe llevar a una reflexión sobre el impacto de la carencia en el lenguaje.

En realidad, dentro de este ‘código simbólico’, Barthes entiende tres formas de tematizar la carencia. Hay tres ‘entradas’ para acceder al ‘campo simbólico’. La primera es de carácter **retórico**: corresponde a un procedimiento retórico que utiliza Balzac: la **antítesis**. En “Sarrasine”, este último tiene una relación directa con la castración. La segunda es de orden **poético**: lleva a reflexiones sobre la forma en que el texto puede (simular) que designa lo real. A esto Barthes lo denomina la ‘**réplica de los cuerpos**’ [que corresponde a lo que se ha denominado ‘deseo de realismo’]. La tercera ‘entrada’ es de orden **económico**: consiste en reflexiones sobre la imposibilidad, en una sociedad burguesa, de asignar unos orígenes absolutos a la riqueza y al dinero.

Desde el comienzo de su lectura de “Sarrasine” [xiv. La antítesis I.], Barthes señala que la novela corta muy a menudo utiliza la **antítesis** —la figura retórica que opone unos elementos contrarios (afuera/adentro; frío/caliente; muerte/vida). Barthes incluye la antítesis en el código simbólico, lo que *a priori* no resulta nada evidente. De hecho, lo que sugiere es que, en el contexto de “Sarrasine”, **la antítesis se refiere implícitamente a la problemática de Lacan sobre la diferencia sexual y el falo**. En verdad, la antítesis es la figura retórica que encarna la lógica de la oposición binaria —la oposición que, según Lacan, está en la base de la vida sexual, pero también del lenguaje, de la construcción del sentido. Ahora bien, en “Sarrasine”, Balzac presenta a **un ser que parece que desea escapar de este binarismo: el castrato**. Por ende, la

aparición de esta figura crea una confusión, pues parece que indica que podría transgredirse la lógica del binarismo, de la construcción del sentido y de la sexualidad.

Para ser más precisos, se necesitaría precisar que el personaje del castrato tiene un papel profundamente ambiguo: **revela la carencia, pero también encarna una forma de poder**. Primero, como castrato, personifica la diferencia sexual a la luz más negativa posible. En la lógica de la antítesis sexual, el castrato es el ser que lo ha perdido todo: no es ni hombre ni mujer. Lo angustioso de este estado de extrema exclusión radica en que, desde cierto punto de vista, expresa una forma de impotencia que amenaza potencialmente a todos los individuos —por tanto, también a los seres que, a diferencia del castrato, se sitúan claramente de un lado o del otro de la antítesis sexual. Así, el castrato expresa lo que se pierde en cuanto aparece la diferencia sexual misma. Hemos visto que **diferencia y castración se ligan en forma directa**: estos estados expresan la pérdida de la plenitud que acompaña a la formación del sujeto. En esta perspectiva, **el castrato es un signo viviente de la carencia**. Desempeña, pues, el papel del fantasma que, en medio de la opulencia burguesa que describe Balzac —en medio de esos personajes que parecen tan tranquilos sobre la estabilidad de sí mismos— les recuerda a todos que, según Lacan, el mundo en que vivimos se estructura mediante una pérdida irremediable.

En otras palabras, **el castrato ensombrece el poder que encarna el falo**. Hemos visto que la posesión del falo servía de compensación por la pérdida de la Cosa. Desde este punto de vista, incluso en el mundo depreciado de lo simbólico, siempre es posible ser más fuerte que aquellos que lo son menos. La aparición del castrato revela la fragilidad de este proyecto e incluso parece que lo contradice: por una parte, ofrece el acto angustioso de una pérdida del poder fálico; por la otra, de forma aparentemente inexplicable, el castrato encarna un poder (artístico y financiero: es el origen de la fortuna de los Lanty) que no se ancla en la posesión del falo.

El hecho de que el castrato estuviese en el origen de la fortuna de Lanty es un aspecto del **ideal de poder imposible** que se expresa a través de él —y que, por tanto, se opone a las connotaciones de impotencia que emanan de esta figura. En verdad, el castrato expresa la esperanza de una androginia positiva —ser, a la vez, hombre y mujer. Por tanto, transgrediría la antítesis sexual mediante un aumento de poder. En términos de Lacan, se entiende que el castrato quisiera encarnar la Cosa misma, la plenitud perdida. Sin embargo, este proyecto resulta imposible: el aspecto decrepito y algo aterrador del personaje —Barthes muestra que parece que surgiera de una novela fantástica, de otro mundo— indica que no se puede llevar a cabo. Sigue siendo imaginario.

### 3.2.4.5.4.6.2.2 La ‘réplica del cuerpo’: el realismo imposible

Asimismo, en el código simbólico, Barthes incluye la tendencia de Balzac a referir sus descripciones de personajes o escenarios a representaciones literarias ya establecidas en otros textos o a representaciones pictóricas y escultóricas [Lexías (20), (21); xxiii. El modelo de la pintura]. Por ejemplo, se compara a la joven Marianina con la belleza de los personajes de *Las 1001 noches*; a su madre, la señora Lanty, se la compara con el ‘Libro de la vida’. El aparte donde se describe al propio castrato (en su vejez) se organiza

como un retrato pictórico (“El marco era digno del retrato”). La figura del joven castrato se introduce mediante un cuadro que, además, no se presenta como un retrato de la propia Zambinella, sino de Adonis —la figura mitológica. Barthes designa a esta apelación a las representaciones preestablecidas como la ‘*réplica de los cuerpos*’ [xxiii.]. Con esto quiere decir que ***todo personaje —todo cuerpo— que se introduce en el texto solo es una copia de una representación anterior.***

Con esta expresión ‘réplica de los cuerpos’, Barthes desea resaltar ***unos momentos en los que el realismo revela su propia imposibilidad, su propia carencia.*** Si el texto realista apela a representaciones preexistentes cuando se trata de garantizar ***la referencialidad*** (la fidelidad a lo real) de sus representaciones, esto quiere decir que el realismo “no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real” (xxiii). Es como si la obra revelara que le resulta imposible “tocar directamente” lo real, como si fuera objeto de un temor. Así, lo real se “difiere ... se pospone”: el texto remite al lector a otros textos, a otros códigos que podrán proporcionarle una descripción más directa, más realista del personaje. Por tanto, el realismo deviene un procedimiento intertextual, y ya no en el proyecto referencial (que implica una relación directa con el mundo extralingüístico) que se suponía que era. Desde un punto de vista de Lacan, aquí se reconoce el juego del significante en relación con la Cosa. En este caso, lo real es una figura de la Cosa —una perspectiva imposible. En lugar de que pudiera presentar directamente esta entidad imposible, se precisa apelar a una procesión de significantes que le servirán como sus sustitutos, forzosamente incompletos [véase también lxxxv. La réplica interrumpida].

El propio Barthes plantea el tema respecto a saber si la ‘réplica de los cuerpos’ que se encuentra en el realismo de Balzac se ha perpetuado en textos más modernos (xxiii). Señala que, después del siglo XIX, la llamada al realismo supuestamente más poderosa de la pintura tuvo que reemplazarse por algo distinto, por otro código. De hecho, el proceso de “anclaje referencial” que así destaca Barthes probablemente se pudiera encontrar en la actualidad en varias formas.

Por ejemplo, en las películas sobre un proceso, este sistema de réplicas y cambio de código (en **Balzac**, de la literatura a la pintura) juega un papel crucial. Una de las convenciones de la película sobre un proceso radica en que los testimonios verbales resultaran siempre sospechosos: no designan lo real, pues se tiñen de subjetividad. Ahora bien, los debates del propio proceso se desarrollan principalmente mediante códigos verbales. Por tanto, si se desea introducir elementos dotados de un anclaje referencial más seguro, es preciso apelar a otros códigos —las imágenes cinematográficas (*Fury; Judgement at Nürnberg*), gestos o marcas corporales (*Twelve Angry Men; Filadelfia*). En este procedimiento, el paso del código verbal al otro código (pictórico, cinematográfico, corporal) simularía la transición (imposible) de lo simbólico (el lenguaje) hacia la Cosa misma (lo Real). Según la definición de Lacan, esta transición, por supuesto, resulta imposible: el nuevo código que sirve de anclaje referencial (pintura, imágenes, etc.) también es un lenguaje: sigue situado en lo simbólico.

### 3.2.4.5.4.6.2.3 La pérdida del origen: los misterios de la economía burguesa

Como acabamos de señalarlo, la fortuna de los Lanty se conformó a través del talento de la Zambinella que, a su vez, se posibilitó debido a la castración. Barthes señala que, a través de este relato, **Balzac** nos ofrece una alegoría de la economía burguesa, que es un sistema en el que **la riqueza tiene un origen enigmático o paradójico** [véase xix. El indicio, el signo, el dinero]. De hecho, en una economía capitalista, resulta bastante difícil determinar con exactitud cómo se produce la riqueza. Los actores económicos de estas sociedades —en particular la alta burguesía de Balzac—, no producen directamente los productos que consumen. Su riqueza depende de mecanismos poco claros, tales como la circulación monetaria o la especulación. En este contexto, el pensamiento económico nunca es una ciencia exacta (pensemos en las incertidumbres que se ciernen sobre nuestras economías en este momento: ¿qué les ocurrirá mañana al Dow Jones o al Nasdaq?). Por el contrario, en las sociedades agrarias feudales, se podía tener la impresión de saber exactamente de dónde venían los recursos económicos: procedían de la fertilidad de la tierra y del trabajo humano. En comparación, la economía burguesa que ha descrito Balzac parece casi sobrenatural: **parece obsesionada por una deficiencia, por una carencia de sustancia que el castrato encarna muy bien.**

Basado en “Sarrasine”, Barthes muestra cómo la problemática del origen de la riqueza puede expresarse en términos semióticos. En esta perspectiva, la relación entre riqueza y origen en la economía agraria puede describirse con la utilización de la noción de **indicio** tal como la definió el estudioso de la semiótica norteamericano **Charles Sanders Peirce**. Aquí no se trata del ‘indicio’ narrativo tal como lo describe Barthes en “El análisis”. Según **Peirce**, el indicio es un tipo de signo cuyo significante tendría una relación de facto (directa o no) con su referente. En realidad, se trata de un signo natural. Por tanto, una señal indicativa en forma de flecha, cuya punta se orienta al destino al que indica, es un indicio —literalmente apunta hacia su referente. El indicio se distingue de otros dos tipos de signos —el ‘ícono’, cuyo significante se parece a su referente (por tanto, el dibujo de un objeto es un ‘ícono’ de Peirce) y el ‘símbolo’, cuyo significante solo tiene una relación convencional con su referente (se trata del signo ‘arbitrario’ de Saussure).

Ahora bien, en la economía agraria, se considera que **la riqueza siempre resulta el ‘indicio’ de su origen**: todo recurso designa —revela— las potencias que lo produjeron —la tierra, el trabajo. La teoría de Lacan sugiere que, en realidad, esta visión de la economía agraria resulta un fantasma —una situación imposible. Cuando se describe en estos términos, efectivamente la riqueza agraria gozaría de un nexo fiable con la Cosa. En lo fundamental, esta economía resultaría tranquilizadora, pues siempre se anclaría en su origen. Aquí, en el sentido lacaniano del término, no habría una carencia fundamental —solo unas penurias temporales, que se deben a problemas prácticos. Por el contrario, tal como se describe en “Sarrasine”, la economía capitalista se pliega al esquema de Lacan. Esta economía burguesa funciona debido a unos signos, que **Peirce** denominaría ‘símbolos’ —o sea, lo que **Lacan** denomina **significantes**. El dinero es un signo ‘arbitrario’ cuyo valor lo regula básicamente la convención. Este significante ya no tiene un vínculo con la Cosa, su origen, su referente. Por tanto, la economía

capitalista funciona como una *'procesión de significantes'* o el tráfico monetario se despliega sobre el fondo de una carencia fundamental. *En "Sarrasine", la figura del castrato, la paradójica fuente de riqueza, significa esta carencia* (para una descripción similar de la sociedad de consumo, véase también Baudrillard).

### 3.2.4.5.4.6.3 La carencia como objeto del enigma: código simbólico y desconstrucción

El tema que no puede dejar de plantearse cuando se leen las reflexiones de Barthes sobre la tematización de la carencia (sobre el 'código simbólico') en "Sarrasine" radica en saber hasta qué punto resultan generalizables —se pueden transponer a otros textos. De hecho, el texto de Balzac, ya que se refiere explícitamente a castración, parece hecho a la medida de un análisis para Lacan. En una de sus secciones [lxx. Castratura y castración], Barthes observa que "Sarrasine" es único en el sentido de que la 'castratura' —o sea, el hecho físico de la castración— se confunde allí con la castración simbólica en el sentido lacaniano. Esto implica que en este texto existe una *conjunción entre el código hermenéutico y el código simbólico: el objeto del enigma es la castratura/castración en sí misma, que también es el centro del código simbólico*. En efecto, *el enigma* (código hermenéutico) que mantiene en vilo al lector (y a la interlocutora del narrador) *tiene por objeto la identidad y la naturaleza del castrato* —el rasgo que lo distingue de los demás personajes. Al mismo tiempo, en su aspecto simbólico, el castrato es el centro del código simbólico: es la figura a través de la cual el texto se pregunta sobre la carencia —sobre su propia impotencia.

Por tanto, debe preguntarse si otros textos —textos que no se refieren a 'castratura'—, también pueden preguntarse sobre la castración y, por ende, sobre la carencia. Desde una perspectiva postestructuralista, la respuesta a esta pregunta debe ser positiva. Según estos teóricos, *el mayor enigma con el que debe luchar el texto es el enigma relativo a su propia impotencia —su incapacidad para lograr el cierre narrativo o para garantizar la estabilidad de sus sistemas de significación*. En todo texto habrá elementos, unos síntomas que indiquen que el lenguaje no puede mantener su coherencia.

Revelar esta falta de coherencia, estas paradojas del texto, constituye la actividad que los postestructuralistas denominan *'desconstrucción'* (la palabra la introdujo **Martin Heidegger** y la ha retomado **Derrida** en *De la gramatología*). Una lectura desconstruccionista se esfuerza por revelar en el texto las pretensiones excesivas de estabilidad, coherencia, realismo. De hecho, en la terminología de Barthes, desconstruir es mostrar que un texto que se desea *legible* (realista, coherente, monosémico ...) es en parte *escriptible* (intertextual, fluido, polisémico ...). Además, ya hemos señalado que la lectura de "Sarrasine" que lleva a cabo Barthes en S/Z tiene una vocación desconstruccionista. Consiste en revelar unas paradojas y unas contradicciones inesperadas.

Ahora bien, para que este enfoque desconstruccionista pudiera tener un valor ejemplar, se precisaría además que mostrase que revela paradojas e inestabilidades en lugares distintos al 'código simbólico' mismo —en lugares distintos a la voz del texto que se refiere directamente a la castración. Por tanto, es necesario mostrar la acción de

la carencia en los demás códigos (ACC, SEM, etc. ...) que se presentan claramente en todos los textos narrativos. El hecho mismo de encontrar la carencia en estos otros niveles del texto no resulta en sí mismo sorprendente —al menos si se aceptan las teorías posestructuralistas del tipo lacaniano. En efecto, sería ilógico que un fenómeno tan general —un aspecto fundamental del lenguaje— se manifestara solo en un aspecto muy circunscrito de la obra.

### 3.2.4.5.5 La desconstrucción del relato 'legible'

S/Z indica que leer un texto 'legible' realista desde un punto de vista desconstruccionista equivale a entender en él **una vasta empresa de simulación**: el texto se agota en simular una relación con lo real (con la Cosa) que tiene. Es la acción de lo que **Derrida** denomina el logocentrismo en acción en la representación realista. De hecho, no se ha precisado esperar a S/Z para actualizar las diferentes formas de simular la construcción del sentido y el realismo. Lo que Barthes describe aquí a veces ya lo habían teorizado autores del formalismo ruso o del estructuralismo 'clásico', o incluso el mismo Barthes en sus trabajos anteriores. Sin embargo, S/Z, debido a sus préstamos de la teoría de Lacan, posibilita reubicar estas descripciones estructuralistas o formalistas en un marco más amplio —en una filosofía general del texto. Entonces, ya no se trata de observaciones aisladas de valor técnico, sino **de una teoría general de la acción de la carencia (de la diferencia; del diferendo) en la obra literaria**. En seguida encontrarán una muestra muy resumida de los tipos de simulaciones que tienen lugar en cada voz del texto. Estas observaciones deben compararse con el modelo narratológico del estructuralismo 'clásico'.

---

### Narratología (3): el relato trabajado mediante la carencia

Si se presupone que el lenguaje y la narración se trabajan mediante la carencia — que, por tanto, son fundamentalmente inestables—, la narración ya no aparece como una construcción coherente. Por el contrario, en cada uno de sus niveles, se agota en una empresa de simulación, de camuflaje —negar el impacto de la carencia.

### NARRACIÓN (voz, narrador, narratario, focalización)

**"Fading de las voces"** [xx. El fading de las voces]: el relato realista psicologizante simula el funcionamiento de una consciencia. Esta es la meta de la cadena de comunicación del relato (narrador/narratario). Sin embargo, esta puesta en escena de la voz no puede seguir siendo por completo coherente. En efecto, el relato reúne unas voces diseminadas que se expresan a través de los cinco códigos ACC, HER, SEM, REF, SIM (se trata de las voces del discurso, no de las voces de una persona). El entrelazamiento de estas voces lleva a que, por momentos, el origen de la voz deviniera indecible (ya no se sabe quién habla ni de dónde procede el sentido).

**ACCIONES** (personajes y modelo actancial)

***El personaje como nombre propio saturado de sentido*** [xxv. El retrato]: el relato simula la coherencia de un carácter, de una personalidad. De hecho, la entidad personaje es un artefacto que se construye en varios niveles del relato (nivel actancial, indicios/semas, nivel simbólico/lógica de las funciones). Primero, es un nombre propio saturado de sentido, es decir, un nombre al que el relato une indicios/semas (véase código SEM). Debido a la técnica del retrato, el relato intenta dar una apariencia de naturaleza a este ente que, sin embargo, se construye de forma muy esquemática (véase naturalización del sentido). Esta concepción del personaje se asemeja a aquella que ha desarrollado **Tzvetan Todorov**.

***El personaje como arquetipo***: el relato también construye sus personajes sobre la base de arquetipos, de 'figuras'. En *S/Z*, estas figuras parecen ligadas a la problemática de la castración (véase código SIM) [xxviii. Personaje y figura]. Por tanto, existiría un modelo actancial que rige la construcción del personaje —no obstante, un modelo que se ha teorizado muy poco en *S/Z*. Esta concepción del personaje se acerca a Greimas.

**FUNCIONES** (construcción de la cadena narrativa, construcción local del sentido, efecto de lo real, verosimilitud)

***Construcción de la temporalidad*** (ACC/catálisis) [xxi. Acciones muy naturales]: la secuencia de pequeñas acciones en el relato tiene la función general de simular el paso del tiempo. Este modelo temporal, basado en una lógica de la crisis y la catarsis, no es absoluto: lo ha impuesto la cultura.

***Formulación de un enigma*** (HER/núcleos cardinales) [castratura y castración]: formulada en el relato remite siempre a un problema más fundamental: la carencia, la impotencia del discurso.

***Naturalización del sentido*** [HER/indicios] [xiii. Citar; xxv. El retrato]: las muy numerosas significaciones del relato se construyen mediante connotación. Este procedimiento resulta muy sistemático: la lógica de la simulación, en cuanto se aprende a descodificarla, parece muy mecánica y artificial (se ve muy bien cómo el autor implanta los semas en el texto). Por tanto, el procedimiento debe ser 'naturalizado': debe recibir una apariencia de lo natural. Este es el problema de la verosimilitud. Esta verosimilitud se obtiene por medios retóricos o "diacríticos": la rigidez de la creación de los semas puede camuflarse mediante un desarrollo inteligentemente desordenado del relato (cf. el retrato). Este desorden simulado es la base del "efecto de lo real".

***Anclaje referencial del relato*** (REF/informantes) [xxiii. El modelo de la pintura]: la construcción de la verosimilitud requiere también que el relato simulase las relaciones que mantendría con el universo externo, con lo real. En *S/Z*, **este anclaje**,

que en principio sería de orden *referencial, se describe como un fenómeno intertextual*: el relato garantiza la verosimilitud de lo que refiere, no con la descripción de hechos, sino con citas de opiniones prefabricadas, discursos culturales preexistentes, ideas recibidas (algo es verdadero porque ya se ha dicho o pensado).

### **LÓGICA DE LAS FUNCIONES** (significación fundamental del relato)

***Simulación del cierre narrativo*** [xxix. La lámpara de alabastro; xlix. La voz; lxxxv. La réplica interrumpida]: el relato intenta escenificar la liquidación de la carencia, crear una historia coherente que llevase a una conclusión verdadera, a la satisfacción del trabajo realizado. Para lograrlo, debería ser capaz de ofrecer una representación 'plena' del mundo que describe. Sin embargo, el funcionamiento del lenguaje (según Lacan) resulta tal que los objetos más básicos (El objeto absoluto, La Cosa materna, el cuerpo, el Otro ...) no se dejan reducir a una representación lingüística, a un orden simbólico. Por tanto, lograr el cierre narrativo, la plena representación, es una empresa imposible —un fantasma, un imaginario. En efecto, el relato se ve minado por la persistencia de inestabilidades que afectan a todos sus niveles, a todas sus entidades. Se desconstruye. Esta inestabilidad debería ser el tema fundamental del relato —un tema que, no obstante, el retrato trata de camuflar a través de todos los medios. Por el contrario, un texto 'escriptible' enfrentaría directamente esta problemática relativa a la carencia y jugaría con ella en lugar de disimularla.

---

## 4. EL POSTMODERNISMO

### 4.1 El postmodernismo: definiciones

A partir de mediados de la década de 1960, algunos críticos norteamericanos sintieron la necesidad de acuñar un nuevo término —el “**postmodernismo**”—, para describir algunos desarrollos culturales que estaban surgiendo en esa época. En principio, la teoría norteamericana del postmodernismo y el posestructuralismo francés tuvieron desarrollos similares, pero separados. La unión de estas dos corrientes data de finales de la década de 1970, cuando Jean-François **Lyotard** publicó *La condition postmoderne*. Respecto al postestructuralismo, que es una reflexión filosófica sobre el lenguaje, el postmodernismo describe unos fenómenos más concretos: se trata **de una teoría de la cultura (arte de vanguardia y arte de masas) y de una descripción sociológica de nuestra época**. En términos generales, se puede decir que la teoría postmodernista describe la cultura de principios del siglo XXI (arte, política, economía) como un inmenso conjunto de sistemas de lenguaje, un complejo intercambio de significantes.

Un buen número de comentaristas, a menudo escépticos respecto al surgimiento del postmodernismo, han sugerido que este movimiento era **muy incoherente y muy fluido** para definirlo. Es cierto que el postmodernismo no se ha desarrollado como un movimiento unívoco, sino como un proceso cultural más difuso. Sus distintos componentes se han desplegado uno tras otro a partir de la década de 1960. Sin embargo, veremos que esta pluralidad interna se sustenta en **rasgos comunes** que posibilitan una definición de lo que se parece a un movimiento. De modo sintomático, este núcleo conceptual común reúne los principios básicos del postestructuralismo. Con todo, podemos decir que **el posmodernismo no ha sido más incoherente, más resistente a la definición que cualquier gran movimiento cultural del pasado —el modernismo, el realismo, el romanticismo, la Ilustración, el Renacimiento, etc.**<sup>42</sup> Ninguno de estos términos cubre una realidad perfectamente unificada.

En forma esquemática, es posible circunscribir **cuatro grandes ejes de definición** que permiten limitar el postmodernismo. Asimismo, estas definiciones permiten establecer una división cronológica dentro de este movimiento: el postmodernismo, que apareció hace ya cuatro décadas, ha conocido varios momentos sucesivos; a su vez, se ha focalizado en varias problemáticas. Por supuesto, estos ejes de definición (y los períodos que se les vinculan) no delimitan subcategorías estancos: todas estas áreas son interdependientes.

---

<sup>42</sup> Una variante más reciente del argumento que discute la posibilidad de una definición de postmodernismo afirma que los futuros historiadores culturales ya no sentirán la pertinencia del término «postmodernismo». Entonces, desde el punto de vista del futuro, el postmodernismo nunca hubiera existido. Sin embargo, si se adopta este punto de vista escéptico, se precisaría encontrar una terminología de reemplazo lo suficientemente coherente para clasificar la cultura de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Sobre todo, no se deben relegar al olvido los fenómenos culturales concretos —la aparición de obras de metaficción, el surgimiento del dialogismo metacultural— que aún hoy se consideran como las prácticas que justificaron la creación del término «postmoderno».

- **Eje 1: el postmodernismo como nueva fase de las vanguardias artísticas.** Esta es la forma como definieron inicialmente el postmodernismo los críticos norteamericanos de la década de 1960 (**Ihab Hassan, Charles Jencks, Leslie Fiedler, Robert Venturi**).<sup>43</sup> En este caso, el postmodernismo constituye *la superación o el rechazo del «alto» modernismo* [*high modernism*], el arte experimental de la primera mitad del siglo XX —a través de una nueva generación de artistas que surgió a principios de la década de 1960. Examinamos esta concepción del posmodernismo con más detalle en la sección 4.2. Un referente útil para situar este punto de inflexión en el arte del siglo XX es la irrupción del **Pop Art** en las artes gráficas (**Andy Warhol, Roy Lichtenstein**) a finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960.
  
- **Eje 2: El postmodernismo como superación o rechazo de la modernidad.** Esta es la visión del postmodernismo que han desarrollado los filósofos, en particular en Europa (**Jean-François Lyotard; Michel Foucault**). En este caso, el postmodernismo designa si no el rechazo, al menos *la reevaluación crítica de la modernidad filosófica*. Por tanto, el postmodernismo discute fundamentalmente todo el proyecto filosófico y científico que se originó en el siglo XVII (**René Descartes; Isaac Newton**) y alcanza su apogeo en el siglo XVIII con la Ilustración (**Voltaire; Kant**) y la Revolución Industrial. Como indica Lyotard, es preciso ser conscientes respecto a que una *crisis de deslegitimación* golpeó el pensamiento de los países industrializados tras la Segunda Guerra Mundial: los filósofos ya no pueden proveer modelos que permitan sustentar los ideales del pasado.  
 Los mismos escritos de Lyotard indican la forma concreta que puede tomar esta deslegitimación filosófica. Cuando Lyotard se refiere al *diferendo* o la crisis de los *grandes relatos*, destaca tendencias “centrífugas” que se expresan dentro de todo discurso y que, según él, imposibilitan la elaboración de un saber absoluto. El discurso tiende hacia *la complejidad, hacia la diversidad infinita*. Por tanto, no es posible elaborar un saber totalizador. Por ende, nunca existe una certeza absoluta. Veremos que **Foucault** llega a conclusiones similares sobre la base de una concepción levemente diferente sobre el funcionamiento del discurso. Según él, la verdad neutra y objetiva no existe, pues todo discurso porta siempre un proyecto de poder.
  
- **Eje 3: el postmodernismo como cultura de la sociedad de consumo y de la información.** Según los pensadores de inspiración marxista, el postmodernismo constituye la expresión cultural del capitalismo de finales del siglo XX. Por tanto, representa la cultura de la sociedad de consumo y de las

---

<sup>43</sup> Las primeras apariciones de los términos «postmodernismo» y «postmoderno» se remontan a la década de 1880. Por otra parte, estos términos se utilizaron esporádicamente durante la primera mitad del siglo XX. De hecho, siempre se ha posibilitado crear estos neologismos mediante una pura lógica de permutación léxica para establecer una distinción con respecto a lo que se consideraba moderno en esa época. Sin embargo, se precisó esperar hasta la década de 1960 para ver el desarrollo del postmodernismo tal como lo entendemos a principios del siglo XXI.

nuevas tecnologías de la información. En particular, esta visión del postmodernismo la han desarrollado **Jean Baudrillard** y **Fredric Jameson**. Lo analizamos en la sección 4.2. En gran parte, definir así al postmodernismo debe llevarse a cabo sobre la base de un análisis del estatuto de la cultura popular en la cultura contemporánea. De hecho, la cultura de la sociedad de consumo es mayoritariamente una cultura de masas. Este tema se trata en la Sección 5, que presenta una breve descripción sobre los “*cultural studies*” en la tradición angloamericana.

**-Eje 4: El postmodernismo como celebración del pluralismo político, cultural y étnico.** Desde un punto de vista político, el postmodernismo se expresa bajo la forma de una celebración de la diversidad étnica, social y sexual. Esta forma de política postmoderna —sobre la que se han hecho eco los autores de la “segunda generación” del postmodernismo, exalta las identidades sociales e individuales híbridas, mestizas, minoritarias. Damos una visión general sobre esto en la sección 5. Por supuesto, la política del postmodernismo que así se define es distinta de toda una serie de pensamientos conservadores (racismo, patriarcado). Asimismo, se diferencia de la izquierda proletaria tradicional (marxismo; comunismo) según la cual la defensa del pluralismo cultural o de modos de vida minoritarios no era una prioridad. Esto ha dado lugar a controversias entre las diferentes corrientes de crítica política vinculada al postmodernismo.

## 4.2 El postmodernismo y las nuevas vanguardias

### 4.2.1 Corpus del arte postmoderno

Los autores norteamericanos que elaboraron el concepto de posmodernismo a partir de mediados de la década de 1960 eran principalmente críticos literarios y teóricos de la arquitectura: **Ihab Hassan**, **Leslie Fiedler** (literatura); **Charles Jencks** y **Robert Venturi** (arquitectura). Según ellos, se trataba de informar sobre los nuevos desarrollos en la literatura y en las artes contemporáneas. Estos nuevos movimientos parecían que marcaban una ruptura respecto a las vanguardias modernistas de principios y mediados del siglo XX.

Al principio, el corpus del arte posmoderno ganó su mayor visibilidad en las artes gráficas y en arquitectura, incluso en una época en que los términos «postmoderno», «posmodernista» y «posmodernismo» aún no se habían difundido en el mundo artístico y académico. Sin duda, el primer movimiento artístico postmodernista que alcanzó un reconocimiento mundial fue el **Pop Art** (**Andy Warhol**, **Roy Lichtenstein**, **Claes Oldenburg**). Esto revolucionó el mundo de las artes gráficas a principios de los años 60, cuando se destrona al expresionismo abstracto (**Jackson Pollock**, **Hans Hartung**), último representante de las vanguardias modernistas. La arquitectura postmoderna (**Robert Venturi**, **Norman Foster**, **Ieoh Ming Pei**) se desarrolló a partir de la década de 1970 como reacción al «style international» modernista (**Le Bauhaus**, **Le Corbusier**, **Ludwig Mies van der Rohe**). En arquitectura, el contraste terminológico entre

modernismo y postmodernismo devino un tema más importante y mejor definido que en los otros modos de expresión artística. Por ello, las definiciones que los arquitectos formularon relativas a estos términos fueron a veces excesivamente rígidas. En música, también se nota un cambio hacia el postmodernismo a partir de los experimentos modernistas radicales de la École de Vienne (**Arnold Schönberg**) para evolucionar hacia las prácticas más amigables de la década de 1960 de **John Cage** y **Philip Glass**.

En forma previsible, la literatura también ha sido un terreno de desarrollo crucial para el postmodernismo a partir de la década de 1960. Notemos una vez más que esta evolución tuvo lugar sin que los propios escritores utilizaran necesariamente el término «postmodernismo» o incluso sin ser conscientes de haber marcado una ruptura con las décadas anteriores). Es posible distinguir dos fases de desarrollo de la literatura postmoderna, cada una caracterizada por un discurso literario y una temática específicos:

**-El postmodernismo literario de la primera generación** (años 1960-70)

En general, se trata de obras *de metaficción*, o sea, obras que formulan comentarios explícitos sobre procedimientos literarios que utilizan, o que animan a sus lectores a utilizar el texto como un espacio lúdico. Los antecedentes de la metaficción se remontan bastante lejos (la novela del siglo XVIII: *Tristram Shandy* de **Laurence Sterne**, o incluso la tradición picaresca que introdujo **Cervantes**). Sin embargo, con el desarrollo del realismo en el siglo XIX, los procedimientos de metaficción (narrador que se dirige al narratorio, etc.) casi habían desaparecido. La metaficción reaparece en el siglo XX al margen del modernismo (**André Gide**: *Les faux monnayeurs*; **Bertolt Brecht**). Desde el punto de vista de la literatura postmoderna, los precursores directos de la metaficción de la década de 1960 son **Jorge Luis Borges**, **Samuel Beckett** y **Vladimir Nabokov** —autores a los que se ha etiquetado como modernistas tardíos, neomodernistas o postmodernistas. Los autores posmodernos norteamericanos en los que han influido incluyen a **Thomas Pynchon**, **Donald Barthelme**, **Joseph Heller**, **Richard Brautigan** y **Paul Auster**.

Si bien los términos “postmodernismo” y “metaficción” se han utilizado menos en Francia que en los países de habla inglesa, las obras que han producido los partidarios del Nouveau Roman (**Nathalie Sarraute**; **Alain Robbe-Grillet**; **Michel Butor**; **Claude Simon**) son en una gran medida textos con una orientación metaficcional. (Como movimiento, el Nouveau Roman está en la frontera entre el modernismo y el postmodernismo). Más cerca de nosotros, autores como **Umberto Eco** e **Italo Calvino** han escrito obras que pueden encajar en la tradición de la primera generación del postmodernismo. En el teatro, el “Nouveau théâtre” o “Teatro del Absurdo” de los años 50 y 60 (**Samuel Beckett**; **Eugène Ionesco**; **Harold Pinter**; **Tom Stoppard**) ocupa un estatuto similar al Nouveau Roman: se trata de un metateatro (post)modernista. En el cine, las películas —incluidas las películas populares— también forman parte de la tradición de la metaficción: *The Truman Show* de **Peter Weir**; *Play It Again Sam* de **Woody Allen**; *Wayne’s World* de **Penelope Spheeris**, *Being John Malkovich* de **Spike Jonze** (1999) o *The Congress* de **Ari Folman** (2013).

### **-El postmodernismo literario de la segunda generación**

A partir de la década de 1980, se desarrolló un nuevo tipo de ficción postmoderna en los Estados Unidos y en la diáspora postcolonial: se asiste al florecimiento de las literaturas feministas y minoritarias. Esta corriente corresponde al aspecto político de la teoría postmoderna que reivindica la diversidad cultural y expresa un rechazo a los modelos eurocéntricos y patriarcales. Este tipo de ficción se relaciona estrechamente con lo que se denomina la literatura postcolonial —las obras que surgen de escritores originarios de países anteriormente colonizados o influidos por el multiculturalismo resultante de la (des)colonización (**Salman Rushdie**; **Wilson Harris**). En Estados Unidos, los escritores postmodernos de segunda generación más conocidos son **Toni Morrison**, **Maxine Hong Kingston**, **bell hooks** o **Scott Momaday**. Desde el punto de vista del discurso literario, el postmodernismo de segunda generación se alinea la mayoría de las veces con el *realismo mágico*, un tipo de literatura que los novelistas latinoamericanos tornaron célebre (**Gabriel García Márquez**: *Cien años de soledad*). Según el crítico norteamericano **Brian McHale**, el realismo mágico representa una de las expresiones más características del postmodernismo en la literatura: estas novelas, en las que se mezclan lo real y lo sobrenatural, ponen en práctica la idea de que vivimos en *un universo donde confluyen varias culturas sin que una pudiera establecer hegemonía sobre las demás*.

Notemos que el cine postmoderno se ha desarrollado algo más tarde que las expresiones del postmodernismo en los otros modos de expresión: apareció a partir de la década de 1980. Entre los principales cineastas postmodernos podemos mencionar a **David Lynch**, **Joel y Ethan Coen**, así como a **Quentin Tarantino**. Este cine postmoderno se ha desarrollado muy cerca de los modos de expresión postmodernos que surgen de la cultura popular. Incluye en particular a la ciencia ficción literaria y cinematográfica —el *cyberpunk*: novelas de **William Gibson**; películas de **Ridley Scott** (*Blade Runner*) y de **Lana y Lilly Wachowski** (*The Matrix*)—, así como los *videos musicales*, un género que ha captado la atención de muchos teóricos postmodernos en la década de 1980.

#### **4.2.2 Modernismo vs. postmodernismo: hacia una estética de la «indetermanencia»**

Para que el concepto de vanguardia postmodernista tuviera sentido, es obvio que se precisaría que pudiera demostrar que los nuevos movimientos se apartaban de forma significativa de la tradición del arte experimental del siglo XX. **Ihab Hassan**, **Leslie Fiedler**, **Charles Jencks** y **Fredric Jameson** describen el contraste entre modernismo y postmodernismo así.

El modernismo angloamericano (**T. S. Eliot**; **Ezra Pound**; **Virginia Woolf**; **James Joyce**), a veces denominado “*alto modernismo*” / “high modernism”, estipulaba que la vocación del arte moderno consiste en producir *obras magníficamente estructuradas, en oposición a un contexto histórico presa del caos*. Por tanto, esta forma de modernismo seguía un programa ambiguo: era innovador, ya que se oponía a

las normas del realismo y del moralismo victoriano, pero en muchos casos resultaba en un culto al pasado (la Antigüedad, el Renacimiento), considerado como más prestigioso y significativo que el presente. Por ejemplo, en el *Ulises* de Joyce, el presente (Dublín a principios del siglo XX) adquiere un sentido, una estructura solo en la medida en que puede compararse con el pasado mítico (la guerra de Troya). Hassan concluye que el “alto” modernismo es básicamente una estética de la *trascendencia*: celebra un mundo de valores (el pasado vital y prestigioso, los absolutos de la belleza) que existen más allá del presente, más allá del mundo actual (incluso si los artistas deben resignarse a la constatación de la ausencia de estos absolutos en el presente). El rechazo de la banalidad del presente que reivindica el “alto” modernismo entraña una actitud elitista que se expresa en particular en el *rechazo de la cultura de masas*. Desde esta perspectiva, esto representa la cultura de un mundo moderno degradado y caótico (las guerras mundiales; el proletariado industrial; la colonización...).

Así definido, el modernismo ha existido en diferentes formas en toda Europa, y no solo en Inglaterra y los Estados Unidos. Se acerca a la práctica de autores tales como **Marcel Proust, Paul Valéry, André Gide, Franz Kafka, Thomas Mann y Paul Claudel**. Por otra parte, se diferencia de las vanguardias como el **dadaísmo** o el **surrealismo**, que enfatizan mucho más en el aspecto experimental y revolucionario del arte moderno sin mostrar nostalgia por el pasado.

#### **Rasgos distintivos del modernismo**

##### **Aspecto experimental y revolucionario:**

Crítica y rechazo del pasado (reciente)

Deseo de transfiguración del presente

Deseo de innovaciones formales

**Rechazo del realismo** (arte del siglo XIX)

Rechazo de la mimesis

**Rechazo de la cultura de masas:**

Rechazo de la cultura de la banalidad, de los clisés

**Estética de la trascendencia:**

El presente y lo actual se contrastan con dominios más básicos, más profundos y más significativos —el pasado vital (Eliot; Joyce), el inconsciente (Surrealismo); el mundo primigenio (**Antonin Artaud; D. H. Lawrence; Pablo Picasso**); la belleza absoluta (**Mondrian**, la abstracción geométrica).

Comparado con esta estética modernista, el arte postmodernista parece a la vez más *desencantado y menos ambicioso*, pero también *menos elitista*, más democrático y *más lúdico*.

#### **– El desencanto respecto al lenguaje artístico**

El desencanto posmoderno apunta en gran medida a la ambición modernista de desarrollar un lenguaje artístico dotado de una gran coherencia y un valor estético supremo. Ya hacia el final del modernismo —en la época del modernismo “tardío” («*late modernism*»), la transición hacia el postmodernismo— algunos artistas comenzaron a producir obras que revelaban que *tenían menos confianza que sus antecesores en el lenguaje artístico y literario*. El “alto” modernismo ha heredado del Romanticismo y del Simbolismo la idea respecto a que el lenguaje literario supera al lenguaje común (cf. **Stéphane Mallarmé**): se ordena mejor; permite llegar a universos de sentido más profundos. El deseo de renovación formal del

modernismo se basa precisamente en esta concepción, a la vez elitista y optimista, de un lenguaje literario y artístico tanto más poderoso cuanto más se aparta de la norma cotidiana. Sin embargo, hacia mediados del siglo XX, algunos autores (**Samuel Beckett; Jorge Luis Borges; Vladimir Nabokov**) han expresado dudas sobre el crédito que debía otorgarse a las prerrogativas de los procedimientos artísticos. Al contrario, su obra ofrece un análisis crítico, a menudo irónico, sobre el funcionamiento del texto literario. Así, *el texto deviene su propio objeto de investigación*. Atrae sistemáticamente la atención del lector sobre su propia literariedad, su propia artificialidad, si no su propia debilidad: *la ficción se denuncia como ficción*. Críticos posteriores (**Patricia Waugh**) denominaron a esta práctica “*metaficción*” o “*metaliteratura*”, por analogía con la terminología de Jakobson (metalenguaje: lenguaje que se refiere al lenguaje): de hecho, se trata de una literatura que se refiere a la literatura.

La metaficción es una característica fundamental de un gran número de obras postmodernas. Aparece en obras canónicas (**Borges; Beckett**; el *Nouveau roman*) pero también en obras populares más recientes (*Scream* de **Wes Craven**; *Wayne's World*; *The Truman Show*; *Memento* de **Christopher Nolan**). La mayoría de los autores postmodernos coinciden respecto al hecho referente a que no se puede utilizar el lenguaje en forma inocente, sin plantear interrogantes sobre su funcionamiento o sobre las estrategias de poder que despliega. Este sentimiento es tanto más importante cuanto que converge con la idea relativa a que *vivimos en un universo de lenguaje* —un universo estructurado semióticamente. *Por tanto, mirar el funcionamiento del texto equivale a analizar el mundo en sí mismo*.

#### – *Una relación amable con el pasado*

Como el postmodernismo no puede pretender el desarrollo de un lenguaje artístico totalmente innovador y auténtico, tampoco puede justificar el rechazo integral del pasado artístico reciente. Por ende, su relación con el pasado resulta menos conflictiva que la relación del alto modernismo. En lugar de un rechazo integral, a través de la práctica del *pastiche*, el arte postmoderno recupera un gran número de estilos que había condenado el modernismo (cf., en Bruselas: arquitectura posmoderna neo-art-nouveau o neo-art-deco en los años 1990-2000). El *pastiche* postmoderno puede interpretarse como *una forma de intertextualidad*: el arte postmoderno reconoce de inmediato su deuda con la cultura del pasado, a diferencia de los modernistas, que persiguen un ideal de originalidad radical.

#### – *Una relación amable con la cultura popular*

La mayor parte de las nuevas vanguardias postmodernas son mucho menos elitistas que sus equivalentes modernistas. Mientras que los modernistas querían producir obras que sobresalieran de la banalidad de la cultura comercial, los nuevos artistas *se rehúsan a diferenciar arte elitista y cultura popular*. Lejos de rechazar la cultura popular, se inspiran en ella de una forma que les permite atraer directamente a un público mucho más amplio (cuadros de **Andy Warhol; Roy Lichtenstein**). No es casualidad que el *Pop Art* de **Warhol** y **Lichtenstein** puede considerarse el movimiento cuyo surgimiento marca el inicio del postmodernismo:

el Pop Art reelabora casi exclusivamente imágenes tomadas de la cultura del consumo. Asimismo, el arquitecto **Robert Venturi** considera que es posible aprender cosas muy útiles a partir de las formas populares más despreciadas —en este caso, la arquitectura comercial de Las Vegas (*Learning from Las Vegas*).

– ***Una relación lúdica con el público***

Debido a su rechazo del elitismo, el postmodernismo modifica la relación del artista con el público: en lugar de aislarse del público como lo hacían los artistas malditos de la tradición (post)romántica, los artistas postmodernos establecen relaciones lúdicas con él (arte cinético; narrador metaficcional en la metaliteratura; performance art). La práctica postmodernista que expresa con mayor claridad esta relación lúdica con el público es el ***happening***, que describimos en la siguiente sección.

– ***Inmanencia e indeterminismo: la estética de la «indetermanencia»***

Hassan concluye que, a diferencia del modernismo, las vanguardias postmodernas sustentan ***una estética de la contingencia, del azar y de la inmanencia***. Hassan utiliza el término “***indetermanencia***” (indeterminación + inmanencia) para expresar esta actitud. ***El postmodernismo acepta el carácter indeterminado, incompleto del mundo actual y del lenguaje***. Por tanto, celebra la inmanencia, al contrario del “alto” modernismo, que persigue un ideal de perfección y orden que solo puede realizarse en un universo trascendente, más allá del mundo actual. Las obras musicales de **John Cage** constituyen uno de los mejores ejemplos de este arte postmoderno “indetermanente”: en vez de interpretar una música preescrita basada en partituras, Cage organizaba “happenings” —unos eventos mínimamente estructurados que dejaban una gran libertad a los intérpretes (la mayoría aficionados). Una de sus obras consiste únicamente en el ruido urbano que se escucha en un cruce de caminos de Nueva York durante un número determinado de minutos (véanse también las películas de **Andy Warhol**).

– ***El vínculo con el postestructuralismo***

A partir de esta caracterización de las vanguardias postmodernas, se puede revelar el vínculo que existe entre postmodernismo y postestructuralismo. Si bien el objeto del postmodernismo en su versión norteamericana (el arte, la cultura) difiere de las inquietudes de los pensadores postestructuralistas franceses (el lenguaje, el inconsciente), estos dos movimientos presentan importantes elementos de convergencia. En particular, tal como el postestructuralismo, el postmodernismo ***acepta el principio según el cual nuestra relación con la realidad se estructura mediante los signos*** (la textualidad), ***así como el principio que desea que esta realidad semiotizada se halla en un estado de cambio perpetuo*** o incluso de caos (esto lo expresa Hassan mediante el término “indetermanencia”).

#### Postmodernismo

Obra de arte basada en el pastiche  
Metacultura: obras que se preguntan sobre su propio funcionamiento en lugar de imitar lo real extralingüístico  
«Indetermanencia»: arte que acepta el azar

#### Postestructuralismo

Intertextualidad  
Textualidad: el lenguaje no puede dar acceso a lo extralingüístico  
Inestabilidad e incompletitud de los sistemas de signos

### 4.3 El postmodernismo como cultura de la sociedad de la información

#### 4.3.1 El sistema total del capitalismo tardío

A pesar de todo, la hipótesis referente a que el postmodernismo allanaría el camino a las vanguardias no elitistas sigue siendo quizás muy optimista: las vanguardias postmodernas que celebran la “indetermanencia” podrían revelarse incapaces de crear un arte verdaderamente experimental y de oposición. En última instancia, **las obras que expresan una aceptación del presente, de lo actual, pueden desistir de toda prerrogativa crítica en relación con la sociedad en la que se sitúan.** Entonces, cabría preguntarse si la idea de una vanguardia postmoderna o, más aún, de una política progresista postmoderna, no es un tema referente a los principios.

En particular, este tema surge si se toma **en cuenta el estatuto del arte canónico contemporáneo frente a la cultura popular.** Por una parte, es posible mostrar que la separación que se ha trazado entre estos dos dominios se basa en prejuicios. Pero, por la otra, quizás no sea tan sencillo aceptar las consecuencias de un campo cultural donde no existiera esta distinción. Los marxistas y los modernistas **desconfían de la cultura popular pues creen que alienta a su audiencia a aceptar el mundo tal como es:** glorifica el presente, el *statu quo* político, social y cultural. Por supuesto, la cultura popular no se limita a este papel conservador: tiene una larga tradición subversiva. Sin embargo, se puede temer que su evolución en el siglo XX —el hecho de que se hubiera afirmado como una cultura de masas que han propagado los medios capitalistas—, solo ha favorecido a la cultura del *statu quo*.

Las reflexiones sobre el postmodernismo que han desarrollado **Jean Baudrillard** y **Fredric Jameson**, inspiradas en los escritos anteriores de **Theodor Adorno**, expresan esta inquietud. Estos autores —así como otros teóricos de la tradición marxista—<sup>44</sup> se preguntan si, amparado en una estética vanguardista, el postmodernismo no desarrolla una forma de arte que **celebra los nuevos desarrollos del capitalismo** (sociedad de consumo; nuevas tecnologías) o que, en todo caso, **no ofrece ninguna base para criticarlos.**

Este debate sobre la lógica política latente de la postmodernidad gira en torno al concepto de **autenticidad**, que se entiende en su aspecto crítico o incluso revolucionario. Ya hemos visto que el postestructuralismo se muestra en extremo escéptico respecto a todo discurso que se desea auténtico. Desde la perspectiva del postestructuralismo, reivindicar cualquier tipo de autenticidad resulta un enfoque hipócrita que camufla la incapacidad de todo discurso para captar valores fundamentales, eternos, auténticos. Sin embargo, Baudrillard y Jameson son

---

<sup>44</sup> Entre otros, pensamos en **Terry Eagleton, Todd Gitlin, Barbra Bradby, Andrew Goodwin, E. Ann Kaplan.**

conscientes de que este escepticismo tiene unas consecuencias políticas potencialmente negativas: por tradición, **toda reivindicación crítica o revolucionaria se expresaba en nombre de un deseo de autenticidad** —ya fuera una autenticidad política (la sociedad perfecta) o artística (la belleza ideal, la imaginación, etc.). El poeta romántico inglés **William Blake** lo había entendido bien cuando escribió que **“la voz de la plena indignación es la voz de Dios”**:<sup>45</sup> la verdadera rebelión debe inspirarse en lo absoluto. En este sentido, el ejemplo del modernismo resulta esclarecedor. Si los artistas modernistas llegan a cuestionar el arte y la sociedad de su época se debe precisamente a que apelan a ideales trascendentes —la belleza, el inconsciente, etc. Es difícil ver cómo el arte “indeterminante” pudiera hacer lo mismo.

#### 4.3.2 Theodor Adorno: la cultura del capitalismo como falsa conciliación

Ya en la década de 1940, el filósofo alemán **Theodor Adorno** había establecido el vínculo entre la pérdida de la autenticidad (la crisis de los valores) y el desarrollo de la cultura capitalista de masas. Con **Max Horkheimer**, Adorno es una de las figuras más importantes de la **Escuela de Frankfurt**, un instituto de sociología de orientación marxista creado en la década de 1920. La llegada al poder del régimen de Hitler obligó a Adorno a exiliarse en los Estados Unidos —un contexto que le permitió descubrir los nuevos desarrollos en la cultura de masas. La argumentación de Adorno se basa en los conceptos de **sistema total, estandarización y falsa totalidad**. Como agente de la estandarización, la cultura de masas reduce toda creación humana a unas mercancías relativamente intercambiables y, por ello, fácilmente comercializables. Para camuflar esta tendencia hacia la estandarización, la cultura de masas introduce variaciones facticias en sus productos —una práctica que Adorno denomina **pseudo-individualización**. (Pensemos en los esfuerzos de los anunciantes para conferir una apariencia de especificidad a sus gamas de productos; las diferentes variantes de Coca-Cola; las posibilidades de personalización de los modelos de automóvil...). Todo este mundo estandarizado y cosificado (reducido al estatuto de mercancía) conforma un **sistema total** que invita a los sujetos a participar de una **falsa conciliación**: sintonizarse según los valores del capitalismo consumista. Entonces, el poder ideológico que ejerce la cultura de masas consiste en **su capacidad para camuflar, extinguir, desactivar los conflictos** —en particular los conflictos de clase (véase Adorno y Horkheimer, *Dialectique des lumières*). **La cultura de masas se presenta como un universo total, en el que pueden conciliarse todos los conflictos**. Por tanto, esta cultura sigue la lógica de lo imaginario que ha definido **Jacques Lacan**. Pensemos, por ejemplo, en el mundo de los “talk-shows” televisados, donde, con independencia de sus diferencias, todos los invitados se encuentran en un espíritu de convivencia general.

Según Adorno, esta conciliación dentro de un sistema total resulta ilusoria: la cultura de masas solo crea **una falsa totalidad**. Sin embargo, la acción de esta falsa totalidad lleva a que resultara cada vez más difícil el gesto de los artistas o pensadores que tratan de desarrollar un pensamiento crítico auténtico. **Para que una crítica resultase eficaz, debe articularse a partir de una posición externa al sistema**

---

<sup>45</sup> «The voice of honest indignation is the voice of God»; William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*.

**capitalista** —una posición de autenticidad trascendente (cf. el modernismo). Ahora bien, **la acción misma de la cultura de masas consiste en cooptar o desactivar toda exterioridad**: en lugar de destruir o prohibir los pensamientos contestatarios, **los recupera** por su propia cuenta. Adorno toma como su prueba el destino del arte modernista: los artistas cuya obra en principio tenía un poder crítico o de oposición se cooptan (ya no escandalizan y, por el contrario, devienen unas mercancías sobrevaloradas), o se ven obligados a adoptar un radicalismo cada vez más exigente, lo que los aleja de todo público (cf. el ejemplo de la música modernista —**Arnold Schönberg**— que analiza Adorno en *Philosophie de la nouvelle musique*).

#### 4.3.3 Jean Baudrillard: el postmodernismo como cultura del simulacro

En sus obras de las décadas de 1960 y 1970 (*Le système des objets*; *Pour une critique de l'économie politique du signe*; *L'échange symbolique et la mort*), **Jean Baudrillard** retoma el análisis que había esbozado Adorno sobre la pérdida de autenticidad bajo la acción del capitalismo postmoderno. En principio, la actitud de Baudrillard es políticamente muy radical: con claridad, se trata de un pensamiento que surge de la tradición marxista. Sin embargo, en sus escritos posteriores (*Simulacres et simulations*; *Amérique*), su posición frente a la posmodernidad devendrá más ambigua: no siempre será sencillo determinar si adopta una perspectiva crítica hacia la sociedad postmoderna o si se entrega a la fascinación que ella puede ejercer. El estilo a la vez muy técnico y muy impresionista de Baudrillard tiende a desdibujar su discurso político.<sup>46</sup>

Desde un punto de vista teórico, Baudrillard muestra que la estructura misma del mercado capitalista —en particular el capitalismo consumista tras la Segunda Guerra Mundial— anula toda pretensión hacia la autenticidad, en todos los dominios: económico, filosófico ... Según Marx, el criterio de verdad que debe guiar las transacciones económicas de un sistema económico es el **valor de uso**, que corresponde al costo que se requiere para la producción de los bienes que tienen una utilidad social auténtica y que, por tanto, no son mercancías superfluas. Por tanto, **el valor de uso corresponde al costo del trabajo que debe consagrarse a la producción de bienes útiles**. Sin embargo, el capitalismo no razona en términos de valores de uso: los reemplaza por **el valor de cambio**, que corresponde al precio de una mercancía tal como se vende de acuerdo con las transacciones del mercado capitalista. Ahora bien, **el valor de cambio no se vincula forzosamente de forma comprensible al valor de uso** (y, por ende, a la remuneración del trabajo).<sup>47</sup> Este valor de cambio puede ser mucho más alto (los intermediarios capitalistas despojan a los trabajadores del fruto de su trabajo) o incluso más bajo (las mercancías se venden a pérdida y a los productores se los obliga a trabajar en condiciones degradadas).

---

<sup>46</sup> En cambio, las obras del final de su carrera (*Transcendance du mal*) vuelven a un radicalismo más pronunciado, con tintes mesiánicos catastrofistas.

<sup>47</sup> Las recientes crisis especulativas — por ejemplo, la crisis de las “subprimes” —, han mostrado hasta qué punto la especulación capitalista juega con valores de cambio sin una medida común con el valor de uso.

Al hacerse eco de la sociología literaria de **Georg Lukács** y **Lucien Goldmann**, Baudrillard indica que, durante el siglo XX, el mercado capitalista ha evolucionado hacia **valores de cambio cada vez más arbitrarios** —cada vez menos vinculados a la producción y al trabajo. La **sociedad de consumo** que ha aparecido en Europa en la década de 1960<sup>48</sup> parece que ha descuidado por completo los criterios de utilidades económicas. Para utilizar una expresión de **Guy Debord**, se organiza como una **“sociedad del espectáculo”**: la publicidad en todas sus formas —y estas formas se han multiplicado desde la década de 1960— crea un sistema de discurso en el que las mercancías alcanzan una existencia autónoma, por entero desligada de los criterios de utilidades productivistas (valor de uso). Las mercancías sirven para crear atmósferas, para estructurar la personalidad de los individuos (un propietario de un Tesla no tiene el mismo perfil que un propietario de un Dacia). Por tanto, ya no sirven para la subsistencia económica. Como lo habían predicho **Lukács** y **Goldmann**, el resultado es **una sociedad cosificada** —un mundo en que las relaciones humanas que se basan en relaciones auténticas (valor de uso) se ocultan por completo debido a la lógica de la mercancía, la lógica de las cosas (valor de cambio).

Esta configuración económica une la lógica del postestructuralismo y del postmodernismo a través de la problemática de la pérdida de la autenticidad y el arraigo del sentido. En efecto, uno de los grandes aportes teóricos de Baudrillard radica en haber destacado el paralelismo existente entre el mercado consumista que se basa en los valores de cambio y la teoría (post)estructuralista del signo. **Tal como el signo que describe Saussure, la mercancía consumista tiene solo una significación arbitraria, convencional.** Ya no existe un valor real para la mercancía —un valor que se anclara en un sentido económico estable (la subsistencia; el valor de uso; el trabajo). Todo lo que queda son valores de cambio que fluctúan de forma poco previsible según el mercado (Baudrillard supone que los costos de producción resultan casi insignificantes o infinitamente comprimibles). Las mercancías ya no son cosas dotadas de una utilidad concreta: son unos valores, unos elementos de discurso, casi unas ficciones. De hecho, **la economía consumista es un sistema semiótico —un “sistema de los objetos” regido por lo arbitrario del signo.** Los elementos de esta economía son lo que Baudrillard denomina **simulacros**: unas copias sin originales (unos valores de cambio sin valor de uso). Por tanto, en este universo del simulacro, del valor de cambio, parece imposible el desarrollo de una práctica artística y cultural de impacto crítico y político. Los artistas solo pueden añadir unos simulacros a los simulacros.

#### 4.3.4 Fredric Jameson: la lógica cultural del capitalismo tardío

En *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Capitalism*, **Fredric Jameson** retoma los análisis de **Baudrillard** y sus predecesores y los aplica, con más matices, a un gran número de dominios culturales (literatura; cine; video; modos de vida). Según Jameson, resulta claro que **el postmodernismo es la cultura de una nueva fase del capitalismo** —el capitalismo “tardío”. La expresión capitalismo “tardío”, que introdujo el teórico

---

<sup>48</sup> El consumismo se ha desarrollado en la década de 1950 en Estados Unidos, con antecedentes que se remontan a finales del siglo XIX.

marxista belga Ernest Mandel, se caracteriza por el predominio de las tecnologías de la información y la reproducción: este es el capitalismo de la “nueva economía”. Según Jameson, esta tecnoestructura postmoderna constituye un sistema muy complejo para teorizarse o captarse como un conjunto finito (resulta una “totalidad imposible”). ***Debido a que resulta muy complejo, el capitalismo postmoderno da la impresión de ser un sistema total.*** Por ende, su complejidad constituye un mecanismo de poder, pues suscita el desorden y desactiva la movilización ciudadana.

La argumentación de Jameson se basa en descripciones muy interesantes de diversas prácticas culturales de finales del siglo XX, en especial en el dominio de los medios de comunicación populares. Es notable que tras varias décadas estos análisis hubieran conservado una gran parte de su pertinencia. La mayoría de las prácticas mediáticas que se han desarrollado desde entonces —música electrónica, telerrealidad, redes sociales— pueden estudiarse de acuerdo con la misma lógica. El principal objeto de estudio de Jameson es el vínculo entre el sentimiento de inautenticidad omnipresente en los modos de expresión cultural del postmodernismo y, por otra parte, la estructura del capitalismo «tardío»:

***– Las películas retro de comienzos de la década de 1980***

Jameson identifica un nuevo corpus de películas que parece que indican una nueva relación con la historia (o, con mayor precisión, una ausencia de contacto con ella). Un cierto número de películas —*Body Heat*, un thriller *neo-noir* de **Lawrence Kasdan** o incluso, más allá de los ejemplos que cita Jameson, *Chinatown* de **Roman Polanski**, *Titanic* de **James Cameron** y *Gladiator* de **Ridley Scott**— dan la impresión de que se ubican en un pasado no histórico —un presente que se parece al pasado o viceversa. Según Jameson, estas películas son simulacros en el sentido del término de Baudrillard: no imitan una situación histórica auténtica, sino simplemente se satisfacen con la reproducción de la mitología de Hollywood que corresponde a este período del pasado. Jameson concluye que ***la cultura posmoderna ha perdido la capacidad de representar directamente la historia.*** Se limita a reproducir unos códigos culturales sin nexo con la realidad. Por ello, pierde todo anclaje auténtico que la atase al pasado.

***– La pintura fotorrealista (hiperrealista) de la década de los años 1970-80***

La pintura fotorrealista es aparentemente el ejemplo mismo del realismo pictórico. Sin embargo, Jameson percibe allí una sensibilidad contemplativa que se debe al mismo tema que estos cuadros intentan representar —los paisajes urbanos de finales del siglo XX. Muchos pintores fotorrealistas privilegian las escenas de desolación urbana, pero les dan a estos cuadros una connotación misteriosa que compensa el aspecto tedioso del tema. Según Jameson, este misticismo residual (y aparentemente muy inapropiado) expresa tanto el ***desorden*** como la ***fascinación*** que ejerce un universo urbano muy complejo para que pudiera entenderse y representarse de forma directa. Por tanto, el fotorrealismo establece los límites del realismo postmoderno: los pintores que intentan reproducir las apariencias de la escena postmoderna deben expresar simultáneamente que no captan la lógica

fundamental de esta sociedad. La verdad de este campo social queda fuera del alcance de los esfuerzos de los artistas.

#### – *La arquitectura postmoderna*

El estilo geometrizable de la arquitectura modernista quería encarnar un proyecto de sociedad integralmente racional, en contradicción con el caos urbano de finales del siglo XIX. Por el contrario, en la complejidad de la arquitectura postmoderna, Jameson detecta un deseo de sumergir al sujeto urbano en **un entorno que lo desorienta**. Por tanto, esta arquitectura les señala a sus usuarios que viven en un campo social que no se reduce con facilidad a un esquema racional.

En general, Jameson ofrece una evaluación de la postmodernidad algo menos pesimista que la evaluación de **Baudrillard**. Según él, el carácter implacable e ineluctable de la tecnoestructura del capitalismo tardío sigue siendo una apariencia, no una realidad insuperable. Por tanto, Jameson preconiza la implementación de estrategias de «**resistencia cognitiva**». En verdad, se trata de una práctica realista que se adapta al contexto de la postmodernidad. Debería apuntar a mantener un enfoque crítico sobre la lógica mistificadora del consumismo. Sin embargo, como la mayor parte de los teóricos politizados del postmodernismo, Jameson no llega por completo a proveer un paradigma metodológico que permitiera legitimar estas prácticas de resistencia.

#### 4.3.5 ¿Es preciso desesperar del postmodernismo?

Como ya lo señalamos, el veredicto de los pensadores de inspiración marxista sobre el postmodernismo resulta muy severo. Este pesimismo resulta tanto más tenaz cuanto que emana de análisis que plantea una situación que parece irreversible. **Baudrillard** (tanto como **Lukács**, **Adorno** y **Goldmann** antes que él) indica que **nos encontramos en un contexto económico que ya no nos permite conceptualizar la autenticidad oposicional**—y aun menos practicarla. **El mercado de los valores de cambio —los simulacros— entraña una pérdida de lo real auténtico**: ya no existe un vínculo entre este universo económico y un trasfondo dotado de un valor fundamental, absoluto.

Esta constatación plantea implícitamente un tema inquietante con respecto al contenido político de los propios enfoques teóricos postmodernistas. **Adorno**, **Baudrillard** y **Jameson** nos llevan a preguntarnos si la teoría postestructuralista y la cultura postmoderna no son **cómplices de la situación de pérdida de autenticidad y radicalismo oposicional** o, por el contrario, si en verdad tienen el poder para denunciarlas. En todo caso, la correspondencia que parece que existe entre consumismo (valores de cambio; sociedad del espectáculo) y (post)estructuralismo (lo arbitrario del signo; la crítica de los grandes relatos y los discursos sobre autenticidad) indica que estas bases teóricas **no podrán señalar con sencillez una posición que pudiera desafiar en lo fundamental al sistema capitalista actual**.

Sin embargo, al pesimismo de los pensadores marxistas respecto a la posmodernidad es posible oponer argumentos que permitan matizar sus conclusiones.

Por una parte, esta evaluación menos severa puede basarse en argumentos históricos y, por la otra, en los propios principios del postestructuralismo/postmodernismo.

En una perspectiva histórica, primero parece que las evaluaciones más pesimistas sobre el postmodernismo son el reflejo de circunstancias y contextos específicos. Cuando **Adorno** retrata a la cultura de masas como un sistema de estandarización total del que nadie escapa, reacciona contra el surgimiento del totalitarismo en la década de 1930 —el contexto político que lo forzó al exilio. Según él, la cultura de masas que descubrió en los Estados Unidos era solo una versión menos violenta (y, por tanto, posiblemente más eficaz) de la propaganda de los totalitarismos fascista o estalinista. Asimismo, **Baudrillard** y **Jameson** articularon su evaluación sobre el postmodernismo en un momento de aceleración tecnológica tan espectacular que incitaba a los comentaristas hacia la hipérbole y la falta de matices. El cambio de la década de 1980 resulta un momento de considerable desarrollo mediático. Este es particularmente el período en que la informática de consumo comienza a desarrollar su influencia sobre la vida cotidiana. La novedad de estos fenómenos llevaba a los comentaristas a algún *desconcierto mezclado con fascinación* —unas emociones poco propicias para el análisis matizado.<sup>49</sup> (Se encuentran estas emociones en *Blade Runner* (1982) de **Ridley Scott**, un clásico del filme *cyberpunk* que destaca el cambio tecnológico de la sociedad de la información.) Por el contrario, el análisis histórico del desarrollo de *la industria del ocio y de la esfera mediática* indica que ellas *no siempre se han alineado con la lógica de la estandarización absoluta*. Numerosas prácticas o géneros populares —el jazz, la música rock, las historietas underground— se desarrollaron según *una lógica que desafiaba abiertamente o ignoraba la estandarización comercial*. Por tanto, la descripción que Jameson y Baudrillard ofrecen de estos medios resulta, en parte, caricaturesca.

Por último, ante las sospechas que sugieren una complicidad entre teoría postmoderna y sociedad de la información, resulta fundamental destacar que algunos principios del postestructuralismo y el postmodernismo contradicen la posibilidad misma de que un campo social actuara como un sistema total. Hemos visto en las secciones dedicadas a la desconstrucción que los pensadores postestructuralistas no creen que fuese posible que un sistema de signos —y, por tanto, un sistema de poder— pudiera mantener su coherencia en el tiempo. Como veremos, este *escepticismo respecto a la permanencia del poder* es uno de los puntos básicos de la política del postestructuralismo. Se puede entender que pensadores ligados al marxismo, como **Jameson** y **Baudrillard**, no suscribieran esta esperanza de ver que se desconstruyen los dispositivos de poder, pero no resulta menos importante destacar que algunos de sus contemporáneos no compartían este pesimismo.

---

<sup>49</sup> Como ilustración de esta falta de matices, notemos que los juicios de Baudrillard sobre eventos políticos concretos a menudo han resultado poco fiables o, al menos, han de interpretarse en sentido figurado. Sus ensayos sobre la Guerra del Golfo de 1991 —«La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu»—, se han citado a menudo como un ejemplo sobre la ceguera política de la teoría postmodernista.

## 5. POLÍTICA DEL POSTESTRUCTURALISMO Y EL POSTMODERNISMO

### 5.1 Discurso, poder, diversidad y subversión

A veces la posibilidad misma de una política del postestructuralismo y el postmodernismo ha sido objeto de algún escepticismo. Por una parte, ciertas corrientes de este vasto movimiento teórico se han descrito como muy alejadas de la práctica social para llevar un proyecto político. Por ejemplo, a veces la desconstrucción de Derrida se ha descrito como muy técnica y hermética para que se asociara con cualquier enfoque que apuntara hacia el campo social. La misma crítica ya se había formulado contra las disciplinas formalistas en las que se inspira, en parte, la desconstrucción. Por otra parte, hemos visto que a algunos sectores del postestructuralismo y del postmodernismo se los percibía como el vector de un proyecto político, pero un proyecto que desacreditaba las políticas del progreso o incluso que se mostraba explícitamente pro-capitalista. Por último, en un registro más anecdótico, algunos aspectos de la biografía de los teóricos del postestructuralismo/postmodernismo se han utilizado para desacreditar la orientación política del movimiento. El hecho de que en un momento de locura **Louis Althusser** matara a su mujer parecía suficiente para condenar al olvido los aportes de este teórico neo-marxista. A finales de la década de 1980, las revelaciones concernientes al pasado colaboracionista de **Paul de Man**, figura destacada de la desconstrucción en la Universidad de Yale, parecía que permitían vislumbrar, tras la fachada despolitizada de la crítica de Derrida, un proyecto siniestro que se nutría de la extrema derecha.<sup>50</sup>

A pesar de estas objeciones, el postestructuralismo y el postmodernismo han servido bien como soporte para un proyecto político específico. Esto implica que, por una parte, estos movimientos *resultaran capaces de desarrollar un pensamiento político crítico*: han podido servir como una herramienta de desmistificación. Por la otra, también han permitido formular *un programa político positivo*, es decir un programa de acción que se orienta hacia una imagen de una sociedad mejor. En la primera parte de este capítulo, veremos que la desmistificación política que han practicado los pensadores postestructuralistas y postmodernos los lleva a develar los mecanismos mediante los cuales el discurso —y, por ende, el arte y la cultura— pueden servir como una herramienta de poder. Por tanto, la desmistificación política que ha practicado el postestructuralismo consiste en revelar la *política del discurso*. Por otra parte, la utopía política del postestructuralismo y el postmodernismo se focaliza en el concepto de diversidad (o en todos sus sinónimos: «plural», «pluralismo», «plurivocalismo», «dialogismo», prácticas «menores», «hibridez»). En esta lógica, el poder del discurso nunca resulta absoluto: siempre se expone a la desconstrucción. Esta inevitable fractura del poder abre la puerta a la diversidad, al pluralismo: la diversidad siempre llega a afirmarse frente a lo que inicialmente parece un poder monolítico.

---

<sup>50</sup> A comienzos de la Segunda Guerra Mundial, Paul de Man trabajó como crítico literario para *Le Soir* “volé”, es decir, la edición del periódico *Le Soir* que había caído en poder de colaboradores pronazis (se codeaba con **Hergé**, el autor de Tintín). En este contexto, de Man se vio inevitablemente llevado a publicar unos textos antisemitas. El pasado de Paul de Man lo descubrió en 1988 Ortwin de Graef, que ahora enseña literatura inglesa en KULeuven [heredera de la antigua Universidad de Lovaina].

Según la terminología de **Mijaíl Bajtín**, el dialogismo siempre se impone sobre el monologismo.

Sobre esta base, ya entrevemos que la política del postestructuralismo/postmodernismo ha podido servir de sustento a movimientos tales como la protesta estudiantil de los años 60 (Mayo del 68), la “Nueva Izquierda” (*the New Left*), la lucha por los derechos civiles de las comunidades negras, el feminismo, la descolonización y el postcolonialismo. De hecho, la diversidad, lo plural y la hibridez son conceptos centrales para estos programas políticos. Con mayor precisión, el postestructuralismo y el postmodernismo han tenido una influencia directa en el feminismo francés y el feminismo universitario norteamericano. Asimismo, parece que las estrategias de acción de la política del estructuralismo serán del orden de la **subversión**. Como ya lo hemos indicado, estas teorías **revelan las fallas en los sistemas de signos y del poder** debido a la acción de la desconstrucción. Además, alientan a los actores políticos a **volver las herramientas del poder en contra de sí mismo**, lo que constituye la definición misma de la subversión. Cuando privilegian este tipo de lucha, los actores políticos que se han inspirado en el postestructuralismo tratan de evitar la reconquista de una posición de poder estable, pues en sí misma se prestaría a la desconstrucción. En otros términos, se alejan de lo que el sociólogo marxista **Raymond Williams** denomina las estrategias **oposicionales** —o sea, las acciones que apuntan pura y simplemente a derribar el dispositivo de poder existente. Veremos que las estrategias de subversión, por definición bastante inestables, se hallan en el núcleo de los escritos de numerosos teóricos que se tratan en este capítulo —**Michel Foucault, Judith Butler, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mijaíl Bajtín, Henry Louis Gates, Jr.**, así como **Homi Bhabha**.

## 5.2 Política del discurso

### 5.2.1 Una relación ambivalente con el marxismo

El posestructuralismo se ha separado del marxismo en ciertos puntos clave. Primero, desde la década de 1960, la represión totalitaria que han practicado los regímenes estalinistas que se reivindicaban marxistas había devenido muy obvia para ignorarse. Entonces, se asistió a un desplazamiento de los intelectuales hacia formas de marxismo supuestamente no estalinistas (trotskismo, castrismo y, contra toda lógica, maoísmo) y, por último, hacia formas de lucha desligadas del marxismo (feminismo, ecología, multiculturalismo postcolonial). Además, incluso si fuera legítimo interpretar el totalitarismo estalinista como una desviación —una falsa lectura— del pensamiento de Marx, sin embargo, aún quedaban diferendos irreconciliables entre ciertos principios básicos del marxismo y la orientación general del postestructuralismo/postmodernismo:

5.2.1.1 Desde un punto de vista postestructuralista, el marxismo ortodoxo se basa en **una visión ingenua de la relación del mundo con el lenguaje**: en general, en conjunto, los marxistas clásicos son unos realistas que piensan que el lenguaje es una copia del mundo.

5.2.1.2 Esta ingenuidad semiótica y epistemológica anima un ***olvido del papel del lenguaje y la cultura*** en la evolución histórica y la construcción de relaciones de poder. El marxismo clásico —es decir, el marxismo economicista—, es firmemente materialista e ignora en gran parte el papel de la cultura. Por tanto, ha desarrollado solo ***una teoría simplista*** de lo que los teóricos marxistas denominan ***la «superestructura» —los fenómenos culturales, políticos y jurídicos***. Según el marxismo clásico, todo lo que cuenta es la «base» económica —las fuerzas y las relaciones de producción. La superestructura es solo ***el reflejo*** de esta base. Según esta lógica reflexionista, en todos los casos la cultura sirve para consolidar las relaciones de fuerzas que se establecen a través de los procesos económicos.

5.2.1.3 El marxismo desarrolla un ***escenario simplista, rígido y unilateral del desarrollo histórico***. Según el marxismo clásico, las contradicciones entre el desarrollo económico y los sistemas políticos aristocráticos y burgueses, que se considera preservan las desigualdades, impulsan a la historia. El resultado es un escenario de conflictos sucesivos cuyos desarrollos, en principio, puede prever la ciencia marxista de la historia. El protagonista de este relato histórico es ***el proletariado industrial***, llamado a derribar a la burguesía y establecer el Estado comunista ideal. Según los pensadores postestructuralistas y postmodernistas, se precisaba señalar que el relato que había esbozado la ciencia marxista no se ha concretado en el siglo XX: no se ha presentado una ***gran gala*** revolucionaria. Además, ***el postestructuralismo no puede satisfacerse con un relato revolucionario animado por un único protagonista privilegiado***. Desde el punto de vista postestructuralista, la filosofía política del marxismo resulta ***monológica***. No puede describir las luchas complejas de una sociedad plural.

En la práctica, el posicionamiento de los pensadores postestructuralistas y postmodernistas respecto al marxismo abarca un espectro que va desde el deseo de reforma hasta el rechazo. Como lo veremos, algunos autores de tradiciones marxistas —**Louis Althusser, Stuart Hall**— han tratado de enriquecer los análisis marxistas con los modelos teóricos del estructuralismo y el postestructuralismo. A menudo, a esta corriente se la ha calificado como ***neo-marxismo*** o ***marxismo culturalista***. Otros pensadores, en particular **Michel Foucault** y todos los teóricos del pluralismo cultural, se han alejado más radicalmente de Marx y han tratado de establecer una teoría del poder discursivo desligada de la tradición marxista. En la mayoría de los casos, incluido el caso de Foucault, han apelado al paradigma de la performatividad discursiva —la teoría de los actos de habla— para respaldar este empeño.

## 5.2.2 Neo-marxismo y marxismo culturalista

### 5.2.2.1 Los *cultural studies* angloamericanos

A partir de la década de 1960, los autores que pueden calificarse como ***neo-marxistas*** —**Lucien Goldmann, Louis Althusser y Pierre Macherey** en Francia, así como **Stuart Hall, Terry Eagleton y Fredric Jameson**— han intentado renovar el pensamiento marxista basados en el estructuralismo y el postestructuralismo. Su proyecto era ***dotar***

**a la tradición del materialismo dialéctico de una teoría de la cultura digna de ese nombre.** De hecho, hemos visto que la obra de Marx se dedica principalmente a los fenómenos económicos. Sin embargo, Marx ha expresado algunas ideas importantes sobre la cultura: en un gesto en extremo innovador, ha definido a **la ideología** como **la utilización política de la cultura**, para oponerse así a la concepción idealista del arte. Pero, en general, su teoría de la cultura sigue siendo fragmentaria. En crítica literaria, a menudo el marxismo clásico se ha limitado a la concepción **reflexionista** de la relación entre sociedad y cultura, lo que lleva a la segunda a constituir la simple herramienta de la primera. En esta perspectiva, el lenguaje y la cultura no tienen ninguna autonomía. A veces, a esta concepción reflexionista se la denomina **“economicismo”** o incluso **“marxismo vulgar”**. Desafortunadamente, a veces allí se pueden captar unos matices “conspiratorios” (del inglés *“conspiratorial”*): de hecho, ella sugiere que los canales de expresión cultural son solo mecanismos que utilizan los poderes dominantes para manipular a las masas. Así, el arte y la cultura no serían más que un gran engaño.

Para liberarse de este modelo, más bien pobre y difícil de probar empíricamente, los neo-marxistas han recurrido al estructuralismo y al postestructuralismo: estas nuevas teorías sobre el lenguaje y la cultura les parecían aptas para esbozar una imagen más compleja sobre los fenómenos culturales y para resaltar el papel político real que pueden desempeñar. Puede causar sorpresa ver que el neo-marxismo se ha expresado en buena parte en países —Gran Bretaña y Estados Unidos— donde la tradición marxista parecía estar poco representada. Diferentes elementos han favorecido este desarrollo. Gran Bretaña ha sido la cuna del capitalismo en Europa (en este país, **Marx** y **Friedrich Engels** observaron su funcionamiento y sus reveses). Por tanto, allí se encuentran tradiciones obreras bien establecidas, que han atraído la atención de los historiadores marxistas del siglo XX (**Richard Hoggart**; **Edward P. Thompson**; **Raymond Williams**). El interés de estos historiadores por la cultura de la clase obrera los ha llevado a plantearse el tema referente al estudio de la cultura popular y la cultura de masas: en efecto, estas últimas constituyen el principal mundo de referencia de los medios populares. Por tanto, los historiadores marxistas han desarrollado el proyecto de un estudio universitario respecto a las culturas populares —lo que ha dado lugar a una disciplina denominada *“cultural studies”*. En el contexto de los *cultural studies*, se ha desarrollado el neomarxismo angloamericano —el marxismo culturalista.

La sociología de la cultura que han elaborado los neo-marxistas británicos se desarrolló principalmente en el marco del **Centre for Contemporary Cultural Studies** (CCCS) de Birmingham. Este instituto universitario lo creó, en 1964, **Richard Hoggart** y permaneció hasta su cierre, en 2002, como uno de los sitios más creativos para el estudio de los fenómenos culturales.<sup>51</sup> Los teóricos más conocidos del CCCS fueron **Raymond Williams**, **Stuart Hall** (teoría de la cultura y teoría política), así como **Angela McRobbie** y **Dick Hebdige** (música popular). Asimismo, el CCCS ejerció una influencia decisiva sobre el mundo universitario angloamericano. Su aporte lo difundieron rápido

---

<sup>51</sup> Véase John Storey, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture* (New York: Harvester-Wheatsheaf, 1993), p. 66-67; también, véanse Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe y Paul Willis, «Preface», *Culture, Media, Language : Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79, eds. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, et Paul Willis (1980; Londres: Routledge, 1996), p. 7-11; Stuart Hall, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (Londres, Sage Publications, 1999).

los neomarxistas norteamericanos (**Fredric Jameson, Michael Denning**) así como los teóricos del feminismo (**Jane Tompkins, Judith Williamson, Judith Butler**), el multiculturalismo y el postcolonialismo (**Homi Bhabha, Henry Louis Gates, Jr.**).

La meta de los fundadores del CCCS —de hecho, el objeto de los *cultural studies* en general— consistía en desarrollar una teoría sociológica sobre las prácticas culturales contemporáneas que, a la vez, tomara en cuenta los *aspectos ideológicos* de la cultura —o sea, su capacidad para *crear y mantener relaciones de poder desiguales*—, como también su papel como vector de *emancipación personal y colectiva*.<sup>52</sup> Hasta la década de 1950, el campo de las ciencias sociales, la estética y la crítica no permitía esta síntesis. Por una parte, numerosos críticos culturales habían adoptado una actitud hacia la cultura popular y la cultura de masas que puede calificarse como “*relativa a las bellas letras*”: ellos rechazaban estas prácticas poco prestigiosas de forma dogmática cuando enfatizaban en su incapacidad para satisfacer unos criterios estéticos: el gusto, la belleza, la honestidad, la armonía. (En forma bastante sintomática, a menudo estos criterios siguieron siendo poco definidos). Por otra parte, otros teóricos se inquietaban por el impacto social de la cultura de masas, que era sospechosa (en parte con razón, es preciso decirlo) de favorecer la alienación, la sumisión al consumismo, el embrutecimiento existencial e incluso el totalitarismo. Esta visión negativa sobre los aspectos comerciales de la cultura popular la habían formulado críticos marxistas influyentes —el mismo **Karl Marx** y, como ya lo vimos, los teóricos de la **Escuela de Frankfurt (Theodor Adorno, Max Horkheimer)**, que consideraban a la cultura de masas como un producto industrial cuya vocación consiste en desplegar estrategias de manipulación ideológica que apuntan a perpetuar la dominación capitalista.

En la sección siguiente, nos interesaremos principalmente en el aspecto crítico de los *cultural studies*. Por tanto, a través de la presentación que se dedica a Stuart Hall, mostraremos cómo el aporte de los conceptos del estructuralismo y el postestructuralismo posibilitaron la formulación de una nueva teoría sobre la ideología. El análisis sobre el aporte de las prácticas culturales a los procesos de emancipación se tratará en las secciones que se dediquen a las teorías sobre la subversión.

## 5.2.2.2 Stuart Hall: la «lucha de clases dentro del lenguaje»

### 5.2.2.2.1 Hacia una teoría de la superestructura: el ejemplo de Gramsci

Tras **Richard Hoggart** y **Raymond Williams**, el teórico neo-marxista de origen jamaicano **Stuart Hall** (1932-2014) devino el eje del CCCS de Birmingham. Lo nombraron director del Centro en 1968. A través de numerosos artículos y obras de divulgación, Hall desarrolló reflexiones sobre la teoría de la cultura y sobre la orientación política de la Gran Bretaña —reflexiones que ilustran el proyecto inicial de los *cultural studies*.

---

<sup>52</sup> Véase Stuart Hall, “Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems”, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, eds. Stuart Hall et al. (Londres: Routledge, 1980), p. 15-46.

En sus artículos de principios de la década de 1980, Stuart Hall se planteó como meta el análisis de lo que denomina, para citar al teórico de la vertiente de Bajtín **Valentín Volóshinov**, «*la lucha de clases dentro del lenguaje*», o sea, «la lucha por la dominancia» dentro de la superestructura misma.<sup>53</sup> Por tanto, su intención es formular **una teoría de la ideología que escapase a la ingenuidad del denominado marxismo vulgar**. Este programa contrasta con las tradiciones del contexto académico en el que Hall había trabajado hasta entonces. Hasta las décadas de 1960 y 1970, los científicos angloamericanos en Ciencias Sociales analizaban los medios de comunicación según una metodología conductista. Por ende, analizaban los efectos verificables de los medios de comunicación sobre los grupos objetivo, cuando tomaban como marco político implícito el pluralismo consensual de la democracia liberal.<sup>54</sup> Este enfoque ignoraba la posibilidad del condicionamiento ideológico: no tomaba en cuenta ni la existencia de una lógica estructural de la cultura que escapara al análisis positivista, ni el efecto de unas presiones que impedirían que opiniones oposicionales se expresaran en el campo mediático. Por tanto, Hall siente la necesidad de una herramienta metodológica que permitiera resaltar la presencia de la codificación ideológica en la cultura y analizar sus mecanismos.

Para alcanzar esta meta, Hall desarrolla una síntesis teórica que, por una parte, recurre a los denominados teóricos marxistas «occidentales» (**Georg Lukács, Lucien Goldman, Antonio Gramsci, Louis Althusser**)<sup>55</sup> así como a los grandes nombres de la semiología —**Ferdinand de Saussure, Edward Sapir y Benjamin Lee Whorf**, lo mismo que a **Roland Barthes**. La figura de **Antonio Gramsci**, que fue Secretario General del Partido Comunista italiano en la década de 1920, juega un papel particularmente importante en Hall, pues su pensamiento representa una forma madura de **marxismo culturalista** —una teoría que toma en serio las prácticas culturales. Gramsci encuentra pruebas sobre la importancia política de la cultura en que algunos desarrollos históricos importantes en el siglo XX —el surgimiento del fascismo o el capitalismo fordista en los Estados Unidos— no pueden entenderse sobre la base del marxismo economicista. Al contrario de lo que afirmaba este denominado marxismo «vulgar», estos sistemas de poder no se establecieron únicamente mediante la fuerza bruta y la golpiza ideológica, sino a través de una forma de dominación no coercitiva, que Gramsci denomina **la hegemonía**. Asegurar la hegemonía sobre una sociedad requiere un proceso que podría compararse con la **construcción de un sentido común**.<sup>56</sup> La ideología hegemónica se construye a través de toda una serie de actores y divulgadores culturales —educación, medios de comunicación, cultura de masas— que, por medio de la fuerza de la repetición, subrepticia y gradualmente confieren la

---

<sup>53</sup> Hall, Stuart, «The Rediscovery of 'Ideology'», p. 77, citas que ha traducido Christophe Den Tandt.

<sup>54</sup> Véanse Hall, Stuart, «The Rediscovery of 'Ideology': Return of the Repressed in Media Studies», in Gurevitch, Michael (éd.), *Culture, Society and the Media*, New York, Methuen, 1982, p. 56-57; Hall, Stuart, «Introduction of Media Studies at the Centre», in Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew, Willis, Paul (éds.), *Culture Media, Language*, p.117.

<sup>55</sup> Los marxistas occidentales son los teóricos marxistas que han desarrollado su pensamiento fuera de la Unión Soviética. Por tanto, se beneficiaron de un mayor nivel de libertad intelectual que los pensadores que residían en la URSS o en los demás países del Pacto de Varsovia.

<sup>56</sup> Véanse Hall, Stuart, «The Rediscovery of 'Ideology'», p. 73; Hall, Stuart, «Cultural Studies and the Centre», p. 35.

evidencia del sentido común a las ideas que propagan. Por tanto, Gramsci no describe a la cultura como un discurso monolítico que se subordina a la base económica, sino como un campo complejo, que se compone de múltiples discursos que se entretajan e interactúan entre sí —desde los discursos de los banquetes dominicales hasta los sistemas filosóficos.<sup>57</sup> ***Cada uno de sus niveles de discurso produce su parte de «sentido común».***<sup>58</sup> Mediante una acción política que no requiere necesariamente una confrontación violenta, ***estos múltiples sentidos comunes pueden federarse para conformar un discurso hegemónico.***<sup>59</sup>

Según Stuart Hall, en parte la importancia de las teorías de Gramsci radica en que permiten explicar cómo se puede lograr el condicionamiento ideológico sin el conocimiento del sujeto. Desde la perspectiva de Gramsci, de hecho, la propia base de la hegemonía consiste en la capacidad de movilizar hacia una causa a grupos sociales a los que esta hegemonía solo puede perjudicar.<sup>60</sup> En otros términos, a través de la instrumentalización de la cultura, la hegemonía ancla la ideología de los grupos en el poder en la mentalidad de cada individuo, incluidos allí aquellos que no se predisponían *a priori* a compartir la ideología dominante. Por ende, a estos últimos se los lleva a ***colaborar sin su conocimiento en su propia dominación.*** Así, la hegemonía permite establecer una política del consenso desde arriba. Por ejemplo, en un contexto contemporáneo, pensemos en la celebración del individualismo en las películas de acción estadounidenses. En el nivel político, esta opción narrativa desacredita toda profundización sobre las políticas de solidaridad (la seguridad social), incluso a los ojos de aquellos que podrían beneficiarse de ellas. Asimismo, las telenovelas policiales, en las que se presenta en forma sistemática el llamado del sospechoso a su abogado como una admisión de culpabilidad, crean un terreno que dificulta la defensa de las garantías judiciales. El éxito de estos discursos proviene de que, a través de su constante reiteración en la vida cotidiana, alcanzan ***la evidencia del sentido común.***

#### 5.2.2.2 La semiología como herramienta de análisis ideológico

Por tanto, Stuart Hall espera que la semiología estructuralista y postestructuralista le provea los modelos lingüísticos que muestren cómo funcionan los mecanismos de condicionamiento que describe Gramsci. Según Hall, la noción de ideología como sentido común encuentra sus fundamentos semiológicos en Saussure, Sapir y Whorf, así como en Barthes. En verdad, estos teóricos permiten mostrar cómo, para utilizar la expresión del crítico marxista Lucien Goldmann,<sup>61</sup> la creación de una «visión del mundo» pone en juego conceptos semiológicos fundamentales tales como ***el corte de la percepción mediante los sistemas de signos y el trabajo social de la representación.*** Según Saussure, Whorf y Sapir, hemos visto que el lenguaje no copia el mundo extralingüístico: recorta unas unidades dentro de una continuidad inerte y

---

<sup>57</sup> Ibid., pp. 325-26.

<sup>58</sup> Ibid., p. 327.

<sup>59</sup> Ibid., p. 348.

<sup>60</sup> Ibid., p. 205.

<sup>61</sup> Goldmann, Lucien, *Le dieu caché*, París, Gallimard, 1976 (1955), p. 24.

clasifica estas unidades en un sistema.<sup>62</sup> Unos diferentes sistemas lingüísticos producen diferentes cortes —y, por tanto, diferentes visiones del mundo. Según la **hipótesis de Sapir-Whorf**, los medios de comunicación o cualquier otra obra cultural no pueden ofrecer un reflejo neutro del mundo: producen representaciones suyas que, lejos de ser naturales o evidentes, son el fruto de una práctica social concreta. El mundo es un campo en el que se ejerce el «poder de llevar a que los eventos signifiquen de una forma específica».<sup>63</sup>

Según Hall, en *Mitologías* de **Roland Barthes** se encuentra el análisis sobre la ideología que más sutilmente aprovecha los descubrimientos de **Saussure** y de **Sapir y Whorf**.<sup>64</sup> En esta obra, Barthes muestra cómo el discurso mediático de Francia de los años 50 constituye una mitología social —en realidad, una ideología— que aspira al estatuto de naturaleza eterna.<sup>65</sup> Según Barthes, el procedimiento semiótico que nos permite lograrlo es el mecanismo de codificación por **connotación** cuyo funcionamiento hemos analizado en secciones anteriores (de hecho, se trata de la primera obra en la que Barthes aclara su funcionamiento). En la lógica de Barthes, lo que torna tan poderosas a las «mitologías» mediáticas (la ideología) radica en que, debido al funcionamiento de la connotación, constituyen **un sistema semiológico distinto que se superpone al lenguaje literal y se alimenta de él**. Por ende, existen dos niveles en el discurso de los medios de comunicación y de la vida cotidiana: uno literal y, por ello, evidente para todos los hablantes, y el otro connotativo y, entonces, tanto más discreto, si no hasta sigiloso.

Para ilustrar el funcionamiento de estos dos niveles de lenguaje, Barthes utiliza un ejemplo que ha devenido célebre en el campo de los *cultural studies*. Durante la guerra de Argelia, una portada de *Paris Match* mostraba la fotografía de un soldado francés de origen africano que saludaba la bandera. Tras la **denotación** (Sa 1 + Sé 1: la fotografía de un soldado francés de origen africano que saludaba la bandera), Barthes distingue un **mensaje connotativo** (Sé 2): *Paris Match* quiere llevarnos a entender que la «integridad del imperio francés no está amenazada; todas las etnias, tanto blancos como negros, se unen tras la bandera.»

<b>Connotación</b>	Sa 2: Significante connotativo: Sa 1 + Sé 1		Sé 2: Significado connotativo: «El imperio es sólido: todos se unen tras la bandera de la República, incluso durante una guerra colonial.»
<b>Denotación</b>	Sa 1: Fotografía en la portada de <i>Paris Match</i>	Sé 1: El soldado franco-africano	

En cierta medida, la demostración de Barthes parece que resalta un fenómeno al que el público de los medios está muy acostumbrado. Sin embargo, el rigor de la demostración resulta crucial, pues permite ofrecer un claro análisis lingüístico sobre

<sup>62</sup> Véanse de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, p. 112; Hall, Stuart (éd.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1999, pp. 22-23.

<sup>63</sup> Hall, Stuart, «The Rediscovery of 'Ideology'», p. 67, cita que tradujo Christophe Den Tandt.

<sup>64</sup> Véase Hall, Stuart (éd.), *Representation*, pp. 36-37.

<sup>65</sup> Véase Barthes, Roland, *Mythologies*, París, Éditions du Seuil, 1957, p. 239.

un fenómeno que, de otra forma, seguiría siendo evanescente e incluso, desde el punto de vista del público, **a menudo inconsciente**. En efecto, la eficacia de los **significados “mitológicos” (ideológicos) connotativos** se basa en que son **implícitos y**, aun en ciertos casos, **pueden** negarse. **De hecho, nada material prueba la existencia del mensaje connotativo**. El autor del mensaje denotativo siempre puede pretender que la significación se detiene en la denotación. Esto lo hacen los políticos (negar las connotaciones racistas de un discurso), los publicistas (negar las connotaciones sexuales de los mensajes) o incluso los artistas que a menudo rechazan algunas interpretaciones de sus obras (a este mecanismo de negación, **Jean Ricardou** lo denomina la **«ilusión literal»** —el gesto mediante el cual un hablante niega que los signos que produce son realmente signos). Pero lo que aclara el análisis de Barthes es la existencia discreta de **un discurso ideológico** integralmente **estructurado como un sistema de signos**: toda una serie de significados ideológicos se responden en una red (una estructura) y, como lo señalan **Saussure** y **Sapir-Whorf**, son capaces de estructurar la percepción de su destinatario, de constituirle una visión del mundo. La existencia de esta red de significaciones seguirá siendo difícil de probar. Por ejemplo, no resulta sencillo probar legalmente que una obra como *Tintin au Congo* favorece en concreto la discriminación; del mismo modo, a menudo la extrema derecha se niega a reconocer los aspectos racistas de su propio discurso. Pero **paradójicamente, ya que existe un sistema ideológico anterior a los enunciados, estos pueden activar los mecanismos de la connotación**: en una situación social concreta, casi siempre existe un discurso connotativo —un sistema preconstituido— al que puede apelar cada enunciado denotativo de la lengua común (cf. el discurso sexualizado de la publicidad o, más comprensivamente, las letras de las canciones de *blues* estadounidenses que incluyen connotaciones sexuales que el oyente es libre de detectar o no).

Según Barthes, uno de los principales recursos ideológicos del discurso ideológico/mitológico es su capacidad para disimular el carácter concreto y complejo de las situaciones históricas y sociales cuando las representa como el resultado de principios eternos y deshistorizados. El mito/ideología produce lo que Barthes denomina una representación **«naturalizada»: de hecho, camufla una situación que es el resultado de la historia (y, por tanto, podría cambiarse) en una imagen supuestamente eterna**.<sup>66</sup> Por ende, esta imagen eterna constituye el mundo falso— Barthes se refiere a «pseudo-physis»—resultante de la estructuración de la percepción que induce el sistema semiológico de la ideología. Podemos ilustrarlo sobre la base de un ejemplo que **Stuart Hall** reconoce como uno de los análisis semiológicos más brillantes de Barthes. Se trata del ensayo que publicó en *Mitologías* y dedicó al caso Dominici. A Gastón Dominici, un anciano agricultor, lo detuvieron y condenaron por el triple asesinato de tres turistas que residían en sus tierras. Las pruebas en contra suya no eran concluyentes y, luego, lo indultaron. Barthes no se pronuncia sobre los hechos judiciales, pero destaca el malentendido ideológico que caracterizaba los debates del proceso. En lugar de percibir a Dominici como una individualidad concreta, los jueces y periodistas lo percibieron según el estereotipo del campesino astuto que puede aparecer en las novelas campesinas (por ejemplo, en las obras del escritor **Jean Giono**).

---

<sup>66</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, p. 237.

En particular, el significante que permitía la articulación de este estereotipo era el francés dialectal de Dominici, que creaba confusiones fácticas durante los debates (A la pregunta «¿Usted ha ido al puente?», Dominici responde: «¿Callejón? No hay callejón allí, lo sé, he estado allí.»).<sup>67</sup> Podemos analizarlo según el esquema que ya se ha utilizado:

<b>Connotación</b>	<b>Sa 2: Significante connotativo:</b> Sa 1 + Sé 1		<b>Sé 2: Significado connotativo:</b> «El dialecto del eterno campesino astuto que encarna en las novelas campesinas.»
<b>Denotación</b>	<b>Sa 1:</b> «He estado allí»	<b>Sé 1:</b> «He ido hasta el puente»	

Este ejemplo muestra bien que la constitución de una ideología/mitología connotativa tal como la describe Barthes corresponde al mecanismo por el cual se constituye el sentido común politizado que describe **Gramsci**.

Si se limita a los análisis semiológicos de la ideología sobre la base de **Saussure**, **Sapir** y **Whorf** y **Barthes**, se llega a la conclusión relativa a que la ideología funciona como un condicionamiento rígido: los sistemas de signos nos imponen una visión del mundo politizada que, si se toma la hipótesis de Sapir-Whorf al pie de la letra, restringe nuestro pensamiento. Ahora bien, la noción misma de «lucha de clases dentro del lenguaje mismo» que ha desarrollado **Stuart Hall** va en contra de esta rigidez: implica que el lenguaje, en el que se formulan las ideologías, es un «*sitio de combate*». Así que existe una posibilidad de resistencia en el lenguaje — un derecho de respuesta frente a la ideología. Esta confianza en la existencia de estrategias de resistencia corresponde al principio de los *cultural studies* según el cual existe una posibilidad de emancipación dentro de la cultura popular. Para describir estos mecanismos de resistencia, Hall va a apelar a las teorías del dialogismo de **Mijaíl Bajtín** y **Valentín Volóshinov**. Se van a exponer estas teorías en una sección posterior.

### 5.2.2.3 Louis Althusser: el imaginario ideológico y la complejidad del devenir histórico

#### 5.2.2.3.1 La ideología como imaginario

Louis Althusser fue una figura clave en la teoría de la cultura en las décadas de 1960 y 1970. Puede considerarse una de las principales fuentes del neo-marxismo en Francia y ejerció una influencia considerable sobre los teóricos angloamericanos (**Stuart Hall**; **Fredric Jameson**; **Catherine Gallagher**). Su obra ha desempeñado un papel fundacional para el neo-marxismo ya que muestra cómo es posible establecer vínculos sustanciales entre la tradición marxista y, por otra parte, las teorías del lenguaje y de la cultura estructuralistas y postestructuralistas, en particular el pensamiento de **Claude Lévi-Strauss** y **Jacques Lacan**.

<sup>67</sup> Ibid., p. 52.

Sin embargo, la historia del movimiento de Althusser se ve empañada por hechos dramáticos que han eclipsado en parte sus innovaciones teóricas. En 1980, a Louis Althusser, que sufría de depresión desde hacía mucho tiempo, lo internaron en un hospital psiquiátrico tras haber estrangulado a su esposa. Murió 10 años más tarde. Este hecho trágico se produjo en un momento cuando el movimiento de Althusser se hallaba en declive en la escena intelectual francesa. Veinte años antes, Althusser esperaba insuflar nueva vida a la teoría marxista, que había sido desacreditada por la revelación de los crímenes de Stalin y por el carácter autoritario del movimiento comunista en Occidente. Pero en la década de 1980, el movimiento marxista había perdido tanto impacto en Francia que este intento, que se había formulado, además, en términos muy elitistas para llevar a una acción política, parecía condenado al fracaso. Irónicamente, el impacto de Althusser se sentiría en el mundo académico angloamericano, donde los teóricos neo-marxistas y neo-historicistas se apropiarían de su obra.

A Althusser se lo cita con mayor frecuencia como un teórico de la ideología. Este aspecto de su obra lo ha desarrollado en el ensayo titulado «Ideología y aparatos ideológicos de Estado», publicado en 1970. El texto comienza algo sorprendentemente mediante un análisis marxista muy clásico, pero también muy cáustico. Althusser establece allí una distinción entre *aparatos represivos* y *aparatos ideológicos de Estado*. Los primeros corresponden a las instituciones —policía, ejército— que les permiten a las clases dominantes mantener su poder a través de la fuerza. Aquí se puede destacar el gesto con el que Althusser les recuerda a sus lectores que estos mecanismos de poder existen; el marxismo culturalista, anclado en la cultura democrática de los países industrializados, tiende a subestimar la importancia de la coerción. En cambio, los aparatos ideológicos de Estado son las instituciones que sirven de sustento a la ideología sin recurrir a la violencia. En una argumentación que se parece mucho a la que desarrolla en la misma época el sociólogo **Pierre Bourdieu**, Althusser designa al *sistema escolar* como el principal agente de los aparatos ideológicos del Estado. En esta lógica, lejos de ser una herramienta para el progreso social, la escuela es la principal institución que permite que las clases sociales se reproduzcan y, por tanto, reproduzcan sus desigualdades. La estructura misma del sistema educativo —sus diversas corrientes— orientan a los alumnos hacia los grupos sociales que determinarán su existencia.

La segunda parte de «Ideología y aparatos ideológicos de Estado» se orienta en una dirección menos tradicionalmente materialista. Allí Althusser plantea una célebre definición de ideología que se acerca en ciertos aspectos a las teorías de **Theodor Adorno**, **Michel Foucault**, **Claude-Lévi-Strauss** y **Jacques Lacan**. De hecho, se basa en un escepticismo fundamental en cuanto a las prerrogativas del sujeto y, por tanto, discute el sujeto oposicional que anima a los movimientos políticos. Esta nueva definición va en contra de la idea, que propuso en forma caricaturesca **Marx** y en forma más matizada **Gramsci**, según la cual unos sujetos concretos e identificables pueden manipular la ideología. Tal como **Adorno**, Althusser considera que la cultura (y, por tanto, la ideología) del capitalismo avanzado funciona como un campo difuso que les ofrece a los individuos *la ilusión relativa a que las contradicciones de su modo de vida pueden encontrar una conciliación salvadora*. En esta perspectiva, la ideología

es “*la representación imaginaria que el sujeto establece sobre su relación con sus condiciones reales de existencia*”;<sup>68</sup> por ende, *es la resolución imaginaria que aportamos a las contradicciones reales de nuestro entorno social*. En otras palabras, la ideología es una ficción que *camufla los conflictos reales* —las desigualdades económicas y sociales— de nuestra condición de vida. Pensemos en el cine de Hollywood que se obstina en representar unos conflictos que siempre encuentran una solución (plausible o no) en los últimos diez minutos de la película.

Por una parte, esta definición corresponde a la noción de “totalidad inauténtica” que ha introducido **Adorno** —una expresión que designa la capacidad de la cultura de masas capitalista para ofrecer una *falsa conciliación* con los problemas reales. También, parece que se inspira en el análisis de los mitos que ha propuesto **Claude Lévi-Strauss**. Hemos visto que el antropólogo francés indica que *la mitología apunta a gestionar unas contradicciones culturales insolubles*. En la lógica de Althusser, la ideología contemporánea jugaría un papel similar: ofrece soluciones ilusorias. Pero, ante todo, la definición de Althusser sobre la ideología se inspira en el concepto lacaniano de *imaginario*. Según **Lacan**, lo imaginario es el dominio del fantasma, o sea, el dominio del discurso en que el sujeto puede imaginarse unificado, en un estado de plenitud. Lo imaginario se opone, pues, a la situación habitual del sujeto, a perpetuidad presa de la carencia. Por tanto, según Althusser, la ideología funciona de la misma forma que la fase del espejo: se trata de un espejo deformante, pues es demasiado halagador. Se ve bien cómo se puede aplicar esta noción al análisis del discurso publicitario, que manipula constantemente los temas de la carencia y la plenitud (tener o no tener algo). Desde esta perspectiva, toda mercancía pregonada por la publicidad solo sirve para ofrecer una plenitud de sustitución en relación con una carencia que nunca podrá colmarse.

La hipótesis relativa a que la ideología funciona como un imaginario se relaciona con otro célebre concepto de Althusser —la «*interpelación*» del sujeto ideológico. Althusser piensa que el discurso ideológico tiene la capacidad de captar, de agarrar, por tanto, de interpelar al sujeto y remodelarlo. *La ideología trata de proveernos un sujeto de reemplazo, de reescribirnos en ella según su propio sistema*. La interpelación es el proceso que llevan a cabo numerosos anuncios que nos enganchan de diferentes formas —apelación a la complicidad (guiño del modelo al espectador); interpelación directa («I want **you** for the U.S. army»; anuncios en la web que nos animan a navegar a otros sitios...); apelar a la culpabilidad (la delgadez: ¿es capaz de luchar contra el aumento de peso?)— para someternos a la lógica del mercado. En tal caso, según Althusser, se nos vende literalmente una cierta forma de subjetividad que funciona según la lógica de un discurso capitalista. En la versión más radical —de hecho, de Lacan— de este argumento, debemos imaginar que el sujeto no existe como una entidad coherente antes de la interpelación. *Por tanto, el sujeto se constituye directamente dentro del discurso ideológico* (por ende, la ideología lleva a cabo literalmente un acto de sujeción).

---

<sup>68</sup> Louis Althusser, «L'idéologie et les appareils idéologiques d'état», 1970, en *Positions* (París: Editions Sociales, 1976), p. 114.

Sin embargo, según Althusser, el concepto de ideología deja ciertos problemas en suspenso. Por una parte, en esta definición, los neo-marxistas apreciarán que ya no apela a la noción de mentira ideológica deliberada —una noción que a menudo resulta difícil de probar. Por el contrario, según Althusser, la ideología no es un gesto consciente, **sino una práctica en la que todos nos implicamos**. Solo pueden escapar aquellos que se dedican a la actividad que Althusser denomina «**teoría**» —el análisis científico de la historia y la economía.<sup>69</sup> Por otra parte, el concepto de ideología como imaginario plantea paradojas inextricables. **Si la ideología es una especie de fantasma generalizado, deviene “infalsable”**: nunca es verdadera o falsa. Por tanto, deviene difícil de probar su existencia. En principio, solo la “teoría” se sitúa en el nivel de lo verificable, pero parece difícil explicar cómo en esta forma un discurso específico puede elevarse por encima de la ideología.<sup>70</sup> Con todo, con su definición de ideología, se podría creer que Althusser, tanto como **Adorno** y **Baudrillard**, se posiciona como un teórico del sistema total: Althusser parece que define la dominación social como un sistema del que nadie puede escapar. Sin embargo, a partir de los comentarios de la siguiente sección, veremos que sería más preciso describir a Althusser como el teórico de **un sistema que apunta a la dominación total, pero que resulta presa de la desconstrucción**. Tal como los sistemas de signos que describe el postestructuralismo, las estructuras de dominación nunca logran una coherencia plena y siempre terminan por ceder a sus contradicciones. No obstante, según Althusser, resulta cierto que este proceso de desconstrucción no se debe a actores individuales —unos sujetos opositivos— sino al juego de grandes estructuras sociales y discursivas.

### 5.2.3.3.2 Sobredeterminación y causalidad estructural: la complejidad de la historia

#### 5.2.3.3.2.1 La sobredeterminación

Además de sus reflexiones sobre la ideología, Althusser también se dio a conocer por sus análisis sobre la complejidad de los procesos históricos. En efecto, una idea básica atraviesa su obra: la constatación respecto a que **el desarrollo histórico es un fenómeno complejo que no permite lo descifren en forma transparente**. Así, Althusser pretende oponerse a los aspectos hegelianos del marxismo. En **Friedrich Hegel** y en **Marx**, la historia se puede sintetizar de acuerdo con escenarios bastante sencillos (la alienación del Espíritu en la historia, seguida de su liberación al final de la historia; la transición de las sociedades de valor de uso a las sociedades de valor de cambio, que lleva a la revolución). Estos escenarios esquemáticos corresponden a

---

<sup>69</sup> Sin embargo, incluso ocasionalmente los teóricos se entregan a la ideología —en este caso, la ideología marxista— cuando operan como militantes. Resulta comprensible que esta concepción de la relación con la ideología no fuera del gusto de los militantes del Partido Comunista francés.

<sup>70</sup> Observemos que esta paradoja de infalsabilidad parece endémica a cualquier enfoque que se inspira en el postestructuralismo: de hecho, este no puede ofrecer un principio que permita anclar la verdad de forma absoluta y así aclarar sobre las falsificaciones ideológicas. Esto implica que el valor de verdad de las propias teorías postestructuralistas permanece en suspenso.

aquellos de la dialéctica histórica que describe Hegel y los reformula, en una perspectiva materialista, el mismo Marx, en la forma del **materialismo dialéctico**.

Para expresar la complejidad del devenir histórico, el primer concepto que desarrolla Althusser es el concepto de **sobredeterminación**. Althusser toma este término de **Sigmund Freud**. En *La interpretación de los sueños*, Freud indica que, en el sueño, **un mismo elemento (un mismo símbolo, un mismo significante) puede integrarse en varias líneas narrativas**. Por tanto, un elemento puede significar varios contenidos: puede haber polisemia en el sueño. Asimismo, Althusser piensa que **varias lógicas, varios relatos**, que tienen su respectivo impacto en el desarrollo histórico, **atravesan a cada momento histórico**. Esta visión de una historia sobredeterminada va en contra del marxismo hegeliano, pues este estipula que una contradicción principal (la contradicción entre el Trabajo y el Capital) rige a cada momento histórico: todos los demás aspectos son solo variables secundarias.

Lo que lleva a que Althusser rechazara la descripción de la historia que ha elaborado el marxismo hegeliano es simplemente la constatación respecto a que la han desmentido los hechos. Para ello, Althusser utiliza el ejemplo de la revolución bolchevique. El marxismo hegeliano clásico predecía la aparición de la revolución en los países industriales más avanzados (el Reino Unido; Alemania). Por tanto, los teóricos marxistas se esforzaron por explicar por qué ha estallado la revolución en Rusia, un país poco desarrollado desde el punto de vista capitalista. El mascarón de proa de la revolución bolchevique, **Vladimir Ilich Lenin**, lo explicaba cuando planteaba que Rusia era el eslabón más débil de Europa —el sitio en que las contradicciones del capitalismo podían operar de forma más destructiva. Althusser cree que, en gran parte, esta explicación resulta cierta. Sin embargo, para tornarla creíble, es necesario reconocer que va en contra del marxismo hegeliano clásico. De hecho, implica que la acción normal de la contradicción del capitalismo (capital > trabajo) no basta para provocar la revolución. **En Rusia, la revolución se produjo porque a este país lo había atrapado la maraña de numerosas contradicciones**: oposición entre proletarios y capitalistas, entre ciudades y campiñas, divisiones dentro de la clase dominante, estatuto particular de Rusia en Europa... Por ende, se trataba de **un momento histórico radicalmente sobredeterminado**.

Althusser desea mostrar que el caso de Rusia en modo alguno resulta una excepción. Por el contrario, representa el caso habitual de las configuraciones históricas. En 1917, la configuración compleja (sobredeterminada) de la situación social rusa ha producido la revolución. Otras configuraciones complejas (la revolución alemana de 1848; la revolución rusa de 1905; la Europa occidental en 1917) han creado una situación en que la revolución resultaba imposible o se abortaba. Por tanto, Althusser desea abandonar el modelo hegeliano y señala (quizás de forma poco convincente) que la obra de madurez de Marx (*El Capital*) ofrece una metodología para analizar esta sobredeterminación de los procesos históricos.

Con todo, aunque parece conforme con el sentido común, el concepto de sobredeterminación lleva a un severo cuestionamiento no solo de la teoría marxista (en particular, la definición de las relaciones entre economía y superestructura), sino también de la posibilidad misma de describir los procesos históricos:

— **La jerarquía entra base (economía) y superestructura (cultura).**

Una de las consecuencias de la teoría de la sobredeterminación consiste en desafiar la jerarquía que establece el marxismo entre economía y cultura —la idea relativa a que la base domina el desarrollo de la superestructura. En efecto, la teoría de Althusser permite imaginar que, **en una situación histórica sobredeterminada, las contradicciones dentro de la superestructura pueden tener tanto peso como los fenómenos económicos.** Althusser parece que desea modificar el estatuto de la superestructura en las explicaciones marxistas. Este aspecto de su pensamiento lo convierte en un marxista culturalista. Sin embargo, tal vez por temor a enfrentarse con el movimiento comunista, las soluciones que aporta parecen unos compromisos: indica que, a pesar de todo, en la estructura de los modos de producción, los fenómenos económicos juegan un papel dominante (esta es la estructura “sobre dominante”). Ellos determinan la evolución histórica “en última instancia”.

— **La inteligibilidad de la historia.**

Como hemos visto, el marxismo hegeliano difícilmente puede abandonar la ambición de reducir los procesos históricos a modelos simples —en particular la acción de contradicciones entre clases sociales. Ahora bien, el razonamiento de Althusser lleva a la conclusión referente a que, en cada época, resulta casi imposible aislar un elemento central (una contradicción principal) que pudiera explicar por sí solo una situación dada. Si esta operación se posibilitara, en verdad el momento histórico no se sobredeterminaría. Las complejidades que presentaría serían solo epifenómenos, sin impacto real sobre el funcionamiento de la contradicción principal. En cambio, si se acepta la hipótesis relativa a una historia sobredeterminada que no responde a la dialéctica marxista/hegeliana, se precisa redefinir los métodos de análisis de la causalidad histórica. También, es preciso resignarse a la idea respecto a que el conocimiento de la historia seguirá siendo indirecto e incompleto.

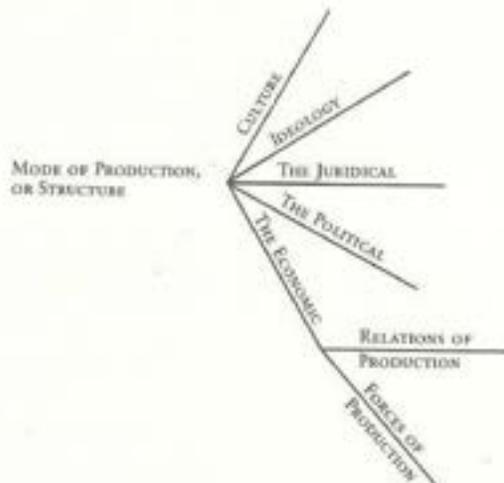
### 5.2.3.3.2.2 La causalidad estructural

#### 5.2.3.3.2.2.1 Causalidades mecánica, expresiva y estructural

Para conceptualizar el funcionamiento de procesos históricos sobredeterminados, Althusser toma del estructuralismo —en particular de **Jacques Lacan**— la noción de causalidad estructural. Cada momento histórico (por tanto, cada modo de producción) debe entenderse como **un sistema de elementos interdependientes. Sus interacciones mutuas determinan el valor, el papel de estos elementos.** Aquí se reconoce bien la definición estructuralista (**Ferdinand de Saussure; Roman Jakobson**) del **sistema de signos** —o sea, la definición de **estructura**. Mientras las estructuras de Saussure se componen de signos, de elementos lingüísticos, los elementos de los modos de producción que describe Althusser serán, por ejemplo, las fuerzas de trabajo, la propiedad, las relaciones de producción, o instancias como lo jurídico, lo cultural.

---

Según Althusser, el modo de producción como estructura (diagrama de Fredric Jameson en *The Political Unconscious*): los diferentes componentes son todos interdependientes, pero también gozan de un cierto nivel de autonomía.<sup>71</sup>



[En el diagrama, Modo de producción, o estructura, y, al girar en el sentido de las manecillas del reloj, de arriba hacia abajo: Cultura, Ideología, Lo jurídico, Lo Político, Lo económico, Relaciones de producción, Fuerzas de producción.]

---

Al apropiarse de la noción de causalidad estructural, lo que busca Althusser es **un medio de concebir el funcionamiento de un proceso histórico que nunca se le presenta al investigador como un objeto que se puede describir directamente**. Si la historia se produce a través del entrelazamiento sobredeterminado de numerosos factores, no es posible aislar su fundamento, el único principio de causalidad activa. Ahora bien, según el estructuralismo, precisamente **este sistema de causalidad sin causa visible** rige el sistema del signo de Saussure: la significación de cada signo en una estructura no se determina mediante la acción puntual de una causa o incluso de un principio total externo a la estructura, sino por medio de **la configuración de la estructura (del sistema del signo) en un momento dado**. Este es todo el dispositivo que determina en cada momento la significación de sus elementos. Esto implica que, si los momentos históricos (los modos de producción) son estructuras, **la historia misma sigue siendo una causa ausente en relación con ellos**.

El interés de esta concepción de la causalidad puede entenderse mejor cuando se distinguen, como lo hace Althusser, tres tipos de causalidad, que los científicos han tomado en cuenta a lo largo de los siglos.

---

<sup>71</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 36.

– **La causalidad mecánica o “transitiva”.**

Esta es la causalidad tal como la ha descrito la física clásica, en **Descartes**, por ejemplo. Hay causalidad mecánica cuando una causa bien identificada induce necesariamente un efecto bien determinado en un objeto (un martillo clava un clavo). En unos comentarios sobre Althusser (*The Political Unconscious*), **Fredric Jameson** señala que a menudo se ha criticado al marxismo por haber tratado de descubrir unas relaciones de causalidad mecánica entre la economía (la base) y la cultura (la superestructura, la ideología). De hecho, la definición de ideología en Marx parece que implica que las clases dominantes tienen el poder de imponer “mecánicamente” (de forma coercitiva e ineluctable) su marca sobre los fenómenos culturales. Así, se lleva a la idea referente a que la cultura sería una conspiración que han desarrollado las clases dominantes para mantener su poder sobre los otros grupos sociales (por ejemplo, esta es la visión de la cultura popular como lavado de cerebro o propaganda).

Sin embargo, esta visión “mecánica” de la dominación ideológica plantea un problema. Primero, tiene un lado levemente paranoico (sin cesar, se precisa preguntarse si no se está siendo manipulado). Además, es preciso considerar que la manipulación proviene de la acción de individuos e instituciones muy precisa (entonces, ¿quién nos manipula?). Ahora bien, desde un punto de vista metodológico, a menudo resulta muy difícil, si no imposible, que el investigador o el historiador prueben que los principios ideológicos, a menudo muy generales, los han creado personas específicas para una meta precisa. Sin embargo, Jameson señala que la existencia de este tipo de causalidad no es necesario excluirla en algunos contextos específicos —la publicidad, la propaganda (en verdad, los mensajes o las obras de arte se crean con una meta política y económica muy definida).

– **La causalidad expresiva.**

Hegel recurre a este modelo de causalidad en su concepción de la historia. Por tanto, también es el modelo de causalidad contra el que más se rebela **Althusser**, pues piensa que la causalidad “expresiva” es una noción parásita que desnaturaliza la obra de **Marx**. Se postula la existencia de una causalidad expresiva cuando se considera que unos **fenómenos** (los rasgos de un momento histórico, de un modo de producción) **son la expresión (la manifestación) de un principio** (de un fundamento) **básico para el sistema**. Así, en Hegel, cada etapa de la historia es la expresión de un momento de la historia del Espíritu. **A pesar de su diversidad, todos los fenómenos** (culturales; económicos; jurídicos; religiosos), **se unen debido a que “expresan” este fundamento oculto que es su causa profunda**. Está claro que la causalidad expresiva es un principio idealista (e incluso místico). Sin embargo, resulta la base de muchos análisis historicistas de la cultura (en **Hegel**; en el crítico sociologizante francés **Hippolyte Taine**, en **Marx**). De hecho, en **Lucien Goldmann**, lo que conecta las “visiones del mundo” con la base económica es una relación de causalidad expresiva. La trágica “visión del mundo” de **Pascal** o de **Racine** “expresa” la situación económica de estos dos autores. Esta noción aparece muy a menudo en las discusiones históricas cuando, por ejemplo, se afirma

que la Edad Media es la era del comunitarismo cristiano, mientras que el Renacimiento es la época del individualismo.

El problema que plantea la causalidad expresiva radica en que resulta incluso más difícil de discernir en forma rigurosa que la causalidad mecánica (que debería ser verificable por definición, incluso si en la práctica no lo es). Decir que una obra refleja o “expresa” su época es limitarse a percibir un cierto paralelismo entre obra y sociedad. Sin embargo, el origen de este paralelismo sigue siendo misterioso, sobre todo ya que esta homología se establece de modo inconsciente (si el vínculo fuera un producto consciente, existiría una causalidad mecánica). Además, ***el recurso a la causalidad expresiva implica que el momento histórico (el modo de producción) es unificado y homogéneo*** (cada época expresa un solo principio; tiene un solo fundamento). Esto va en contra de la visión de una historia sobredeterminada.

– ***La causalidad estructural.***

La causalidad estructural no puede ser ni mecánica, ni expresiva. Althusser la define como ***“la eficacia de un sistema”***: es el conjunto de interacciones que los elementos de una estructura ejercen entre sí.<sup>72</sup> Se puede comparar este sistema semiótico con un campo magnético compuesto por varios imanes pequeños. El hecho de mover uno de los imanes modifica el campo. En este dispositivo, el principio de causalidad se identifica con el sistema mismo. No es un principio oculto. Una de las ventajas del concepto de causalidad estructural radica en que establece un vínculo estrecho entre los fenómenos culturales y la historia misma. De hecho, cultura e historia se rigen básicamente por mecanismos similares, ya que las dos se estructuran como sistemas semióticos. Por tanto, aquí se halla el principio postestructuralista según el cual todo fenómeno se percibe como un proceso de lenguaje.

Entonces, si se aplica el concepto de causalidad estructural al ejemplo de la revolución bolchevique, se tendría que analizar la situación de Rusia en 1917 como un sistema en el que numerosos grupos (campesinos, obreros, los diversos subgrupos de las clases dominantes) interactúan. También es necesario mostrar que su interacción es de tal magnitud que lleva a la destrucción de este sistema.

#### 5.2.3.3.2.2 La historia como causa ausente: un concepto lacaniano

Cuando enfrenta la existencia de una causalidad estructural “ausente” que determina el desarrollo de situaciones concretas, Althusser se aproxima sabiamente a las teorías de **Jacques Lacan**. De hecho, este último es el pensador postestructuralista que más radicalmente ha planteado la idea de ***una ausencia***, e incluso de ***una pérdida de lo real***. Según Lacan, en la medida en que pretende que el lenguaje crea sentido debido a sistemas de signos que funcionan inconscientemente, el estructuralismo nos obliga a

---

<sup>72</sup> Irónicamente, se nota a lo largo de los escritos de Althusser el esfuerzo del filósofo por atribuir a **Marx** la autoría del concepto de causalidad estructural, mientras que los propios escritos de Marx parece que se aferran a diferentes modelos (en particular, el hegelianismo y la causalidad expresiva).

concluir que *el sujeto nunca dispone de un acceso a algo real* —a un objeto que puede captarse directa o establemente. Por una parte, el acceso a lo “real” siempre se da por intermedio de estructuras lingüísticas (esta es la misma idea que plantea la hipótesis de **Sapir-Whorf**). Por otra parte, al contrario de lo que creen algunos estructuralistas “clásicos” (**Saussure; Jakobson**), las estructuras lingüísticas no son estables ni se dotan de un “cierre”. Aprisionado en el campo del lenguaje, el sujeto tiene vagamente una consciencia de que una *carencia* —una deficiencia fundamental— obsesiona a este campo.

Sobre estas bases, Lacan divide la vida psíquica y el mundo en tres planos —tres niveles de existencia que son todos pertinentes para las teorías de Althusser:

– ***Lo real.***

Según Lacan, este es el dominio que siempre se pierde. En Lacan, lo real perdido se puede enfrentar desde varios ángulos, varias figuras —la plenitud del contacto del bebé con la madre, lo real, lo otro. Estas son las entidades que siempre se perderán, fuera del control del sujeto. ***En Althusser, la entidad perdida por excelencia es lo real como historia.***

– ***Lo simbólico.***

Es el dominio del lenguaje articulado (el dominio del Significante) en el que se desarrolla el sujeto. Sin embargo, la carencia —su incapacidad para captar lo real— obsesiona a lo simbólico. Las significaciones que se articulan en lo simbólico nunca son estables: allí nunca hay cierre del sentido. Aquí se encuentra la temática existencial de la (in)autenticidad cara a los teóricos marxistas, a los que ha influido el existencialismo, tales como **Lucien Goldmann, Georg Lukács**. Por definición, el mundo en el que vive el sujeto (lo simbólico) es inauténtico. Los verdaderos valores (lo real) se pierden.

Desde la perspectiva de Althusser, lo simbólico tiene un estatuto ambiguo. Por una parte, debería corresponder a la historia tal como se nos manifiesta — compleja, sobredeterminada, poco legible, por tanto, obsesionada por la carencia. Pero, por la otra, veremos luego que Althusser desearía llevar a que el lenguaje (de hecho, el discurso socio-filosófico) fuera una herramienta científica fiable (la “teoría”). Por supuesto, esta teoría se expresaría a nivel del lenguaje y, por ende, a nivel de lo simbólico.

– ***Lo imaginario.***

Ya hemos visto que lo imaginario de Lacan corresponde a la definición de ideología según Althusser. ***La ideología***, tal como lo imaginario, corresponde a la forma ilusoria en que las personas perciben su situación. Así, esta ficción desactiva los deseos de cambio y de resistencia.

En conjunto, el modelo de Althusser se abre bien a la complejidad de la historia, pero, por lo mismo, presenta ciertos límites: enfrenta a la historia como un proceso despersonalizado. Mientras que el marxismo clásico piensa en términos de lucha de clases y de actores sociales, Althusser favorece las interacciones estructurales entre

instituciones y procesos. Esta elección puede tener ventajas: ciertos fenómenos históricos y culturales no pueden atribuirse a actores específicos. Sin embargo, en algunos casos puede ser muy importante para determinar el papel que juegan los grupos específicos o incluso las personalidades. Asimismo, la noción de causalidad estructural expresa la convicción respecto a que nunca es posible analizar la historia como un objeto concreto, plenamente identificable. La historia sigue siendo **una causa ausente** que se manifiesta indirectamente a través de situaciones complejas. Aunque este principio atestigua una modestia loable de parte del investigador, puede tener una contrapartida negativa: se puede caer en un escepticismo que da por sentado que no puede dilucidarse el desarrollo histórico.

### 5.2.2.3.3 La práctica de la teoría según Althusser

#### 5.2.2.3.3.1 Lectura sintomática e intertextualidad

La hipótesis de Althusser relativa a que no se accede a la realidad histórica de forma sencilla entraña no solo una redefinición de la ideología, sino también una revisión de la misma metodología del conocimiento. De hecho, la teoría de Althusser no puede acogerse a las certezas de la historia hegeliana (o marxiana-hegeliana) que ofrecen al investigador la ventaja de saber siempre aproximadamente lo que sucede en la sociedad (la marcha del Espíritu; la acción de las contradicciones). Asimismo, no puede aceptar las falsas evidencias del positivismo, que postula que el sujeto del conocimiento tiene un acceso simple, inmediato a su objeto (basta con abrir los ojos y confiar en la evidencia...).

A pesar de todo, Althusser no renuncia a la posibilidad de construir un saber científico. La teoría del conocimiento que preconiza tiene importantes similitudes con lo que los postestructuralistas (en especial **Julia Kristeva** y **Roland Barthes**) denominan **la intertextualidad** —un término que se introdujo unos años después de que Althusser hubiera desarrollado sus propios conceptos. Althusser considera que **el conocimiento no es un simple acto de descubrimiento** (como lo sugiere el positivismo), **sino un proceso de producción que requiere su propio dispositivo (su modo de producción) y su “materia prima”**. Cuando utiliza el término “producción”, en particular Althusser quiere decir que el conocimiento —también denominado la “teoría”—, no se limita a ofrecer un reflejo del mundo social —un acto que dejaría el mundo sin cambiar. Por el contrario, interviene en él y lo modifica, simplemente debido a que forma parte de él e interactúa con él (dentro de la estructura). **Todo avance en el dominio de la teoría cambia la estructura del modo de producción en el que se inserta**. Asimismo, el hecho de concebir la teoría/conocimiento como una producción implica que sigue **una evolución que no resulta forzosamente predecible o lineal** (al contrario de lo que ocurre con la dialéctica hegeliana).

Se puede visualizar lo que Althusser entiende por producción del conocimiento en las observaciones que describen la forma en que la teoría trata a su “materia prima”. De hecho, según la metáfora que utiliza Althusser, el conocimiento es un proceso de tratamiento de datos que desempeñan el papel de “materia prima”. Estos datos son de dos tipos: algunos provienen de fuera del discurso de la teoría. Desde una perspectiva

positivista, se los consideraría como el fruto de la observación: corresponderían a los hechos que debe acopiar el observador imparcial. Sin embargo, Althusser piensa que estos datos externos nunca son hechos neutros y objetivos que el investigador acopia como tales. ***Este tipo de materia prima siempre se preforma, se conforma mediante la estructura (a través del modo de producción)***. Por tanto, no existe una observación neutra de lo real.

Por otra parte, ***la teoría toma como materia prima sus propios conceptos***. Toda ciencia recicla (aunque solo fuera para descartarlos) modelos teóricos del pasado. Por tanto, nunca hay un borrón y cuenta nueva absoluto en el conocimiento, sino más bien un reordenamiento sobre la base de los conceptos existentes. Esto implica que ***todo dominio teórico goza de una cierta autonomía***: una parte de su trabajo de producción se relaciona con sus propios procedimientos. La idea de una autonomía parcial de la teoría está muy conforme con la concepción de Althusser sobre la superestructura: los dominios de la superestructura (tales como la ciencia) no se alinean mecánicamente con la economía.

Cuando Althusser describe la teoría como un trabajo que, por una parte, trata sobre datos externos al aparato de conocimiento, pero preformados por la estructura y, por la otra, sobre los conceptos mismos del aparato de conocimiento, señala un proceso que puede calificarse como ***intertextual***. La intertextualidad es un término que introdujeron **Julia Kristeva** (*Séméiotikè*) y **Roland Barthes** (*S/Z*) para describir el funcionamiento de la cultura y la lectura. Desde una perspectiva (post)estructuralista, los textos —las obras— no se producen por un acto de imitación de algo real objetivo. ***Siempre la materia prima de un texto es un material semiótico/de lenguaje*** (incluso si el lenguaje-fuente de que se trata puede resultar muy escueto).

Está claro hasta qué punto la noción de “producción” teórica se relaciona con la intertextualidad: los dos conceptos presuponen que ***el discurso/la ciencia/la cultura no se conforman directamente a partir de algo real extralingüístico / extrasemiótico***. Sin embargo, existe una diferencia importante entre los teóricos de la intertextualidad y Althusser. Con mucha lógica, **Barthes** y **Kristeva** insisten sobre el carácter libre, imprevisible de la red intertextual. Luego veremos que Althusser, junto con **Foucault**, a veces se alinea con este parecer: por tanto, considera el desarrollo de los modos de producción como un proceso discontinuo. No obstante, se puede preguntar hasta qué punto esta noción resulta compatible con el marxismo y hasta qué punto los propios escritos de Althusser realmente adoptan esta posición.

Uno de los conceptos que mejor nos permite visualizar cómo funciona el proceso de “producción” de conocimiento es lo que Althusser denomina la ***lectura sintomática***. Una vez más, esta expresión se toma de **Lacan**. En el psicoanalista, designa el método a través del cual se puede interpretar un discurso cuyo objeto (lo real; lo inconsciente; la historia) nunca puede captarse completamente mediante el lenguaje. En esta perspectiva, ***el discurso se abre a la lectura ya que contiene síntomas de una causa que nunca se explicitará por completo***. La “materia prima” que se puede utilizar en este procedimiento de interpretación no es lo real, sino el propio discurso “sintomático”. Por tanto, ***la técnica de lectura que se puede utilizar es un proceso de producción***: se utiliza un discurso preexistente (que es la materia

prima), y a partir de él se produce una interpretación. En principio, este proceso es infinito, puesto que nunca alcanza su objeto total (la revelación de algo real totalizador).

Desde el principio se podría objetar que este procedimiento parece más apropiado para el psicoanálisis y para la interpretación literaria que para la ciencia. **De hecho, parece que excluye la existencia de un criterio de verdad** comparable con el criterio que se encuentra en las ciencias “duras”: ¿cómo saber si la interpretación que se obtiene cuando culmina la producción es “teórica” o ideológica?

Sin embargo, en un aparte sumamente importante de *Lire le capital*, trata de mostrar que precisamente este tipo de lectura está en la base de la producción de la misma obra de Marx. Para ello, elige el aparte muy importante de *El capital*, en el que Marx define la plusvalía (el sobre-trabajo). La plusvalía es un concepto central del marxismo, pues permite explicar el origen de las desigualdades en la sociedad capitalista. Marx demuestra que la plusvalía es la cantidad que los capitalistas acaparan cuando venden las mercancías más caras que lo que justificarían los costos de producción (por tanto, la plusvalía se agrega al «valor de uso» para crear el «valor de cambio»). Desde el punto de vista de los trabajadores, la plusvalía se obtiene debido al trabajo no remunerado. Desde un punto de vista más amplio, la plusvalía también es la base de toda especulación.

Althusser quiere demostrar que **Marx ha “producido” el concepto de plusvalía cuando reflexiona sobre los vacíos y las contradicciones de la economía clásica liberal** —en particular la obra de Adam Smith. Para utilizar la terminología de Jacques Derrida, se podría decir que Marx sometió el texto de Smith —la “materia prima”— a una **desconstrucción**. Marx ha reelaborado el texto de Adam Smith **para revelar los silencios, las contradicciones**. La lógica de esta lectura desea que el texto de Adam Smith contuviese vacíos y resultase contradictorio ya que **aporta “una respuesta justa a una pregunta que presenta este único defecto, que la pregunta no se ha planteado”**.<sup>73</sup> A través de esta fórmula paradójica, Althusser quiere decir que, aunque da la apariencia de una coherencia científica, el texto de Adam Smith silencia el papel del trabajador en el proceso de producción. Se refiere solo al “valor del trabajo” (sin precisar el origen de ese trabajo). Sin embargo, **este vacío —la omisión del trabajador— no puede camuflarse por completo** (en el psicoanálisis, se podría decir que el texto de Smith se somete a la lógica del **retorno de lo reprimido**). De hecho, Smith se ve obligado a utilizar fórmulas que carecen de sentido. Por ejemplo, se refiere al “mantenimiento” y la “reproducción” del trabajo, lo que solo tiene sentido si se piensa en el mantenimiento del propio trabajador. Por tanto, el trabajo de producción teórica de Marx consiste en **revelar lo que el texto de Smith no llegaba a expresar, aunque lo expresara de todos modos**. Es preciso mostrar que Smith ha conceptualizado implícitamente la función del trabajador (el valor de su trabajo) sin plantear explícitamente el tema referido a su presencia en el proceso de producción.

No puede dejar de preguntarse qué le permite a Marx “transformar” el texto de Smith de tal forma que revela unas hipótesis que el autor mismo no había captado. Althusser no responde completamente a esta pregunta, aunque ofrece algunas pistas de reflexión interesantes. Las expresiones que utiliza son el **“cambio de perspectiva”**,

---

<sup>73</sup> *Lire le capital*, p. 21.

el “**cambio de terreno**” o el cambio de problemática. Por una parte, Smith no podía captar todas las implicaciones de su texto, pues **él mismo se había comprometido en un diálogo con los teóricos de la economía que lo habían precedido**. Por ende, miraba hacia atrás. Aquí de ningún modo se trata de un error que Smith (o cualquier otro teórico) hubiera podido evitar. Según Althusser, hemos visto que la propia definición de teoría torna indispensable esta mirada vuelta hacia atrás: la teoría reelabora los conceptos del pasado. Por otra parte, Marx, sucesor de Smith y Ricardo, se encuentra en una nueva perspectiva de discurso, en un nuevo terreno. Con mayor precisión, en la época de Marx, **el texto de Smith se incluye en una nueva estructura (un nuevo modo de producción) e interactúa con él de forma que genera nuevas significaciones**. Althusser insiste sobre el carácter discontinuo de este desplazamiento: la transformación/producción teórica que efectúa Marx a partir de Smith constituye un **cambio de problemática**: modifica el objeto mismo del discurso teórico de Smith y lo incluye en una nueva configuración teórica. Esta tan seductora teoría confirma la hipótesis de la **diferancia** y la **traza en Derrida**: los sistemas de signos se reconfiguran bajo la presión del paso del tiempo. Sin embargo, Althusser no indica cómo la lectura de Marx sobre Smith fuera la única lectura legítima en la época en que se llevó a cabo. Aquí Althusser se enfrenta al carácter indeterminista del postestructuralismo —una elección teórica que, como marxista, no puede aceptar por completo.

#### 5.2.2.3.3.2 Lectura de Althusser sobre la cultura: una desconstrucción sociologizante

Sin embargo, si bien resulta legítimo preguntarse si la lectura sintomática puede servir para establecer un discurso teórico, no cabe duda de que constituye una valiosa herramienta para la interpretación literaria y cultural. Primero, notemos que la lectura sintomática es un ejemplo de “**desconstrucción**”. Este término lo ha introducido **Derrida** en 1967, en la época de la publicación de *Lire le Capital* de Althusser. **La desconstrucción designa el tipo de lectura que se dedica a la escucha de las incoherencias, las contradicciones de un texto**. El término lo han retomado los discípulos norteamericanos de Derrida (**Paul de Man**; **J. Hillis Miller**), quienes lo utilizaron para fundar un movimiento de crítica literaria (el “desconstruccionismo” [«deconstruction»]). Desde la perspectiva desconstruccionista, **la presencia de contradicciones en un texto es inevitable**: todo texto trata de **captar un objeto que no se deja reducir al lenguaje**. Por ende, **el sentido que se construye en este texto resulta siempre frágil**: solo puede presentar **una ilusión de coherencia** (por tanto, es similar a la imaginación de Lacan o a la ideología de Althusser). De modo que el lector desconstruccionista trata de resaltar la forma en que un escritor y un texto han intentado (sin lograrlo a plenitud) **expresar un sentido en un medio que siempre torna incompleta esta actividad**. Esto implica que las contradicciones fundamentales de un texto no se deben a la supuesta incompetencia de un “mal” escritor (o de sus lectores, si el texto mismo es una interpretación): **la incompletud, la contradicción son atributos ineludibles del lenguaje**.

Una de las particularidades de las lecturas desconstruccionistas radica en que ya **no privilegian la coherencia estética**. Esto tiene un impacto considerable sobre la

definición de nociones tales como la “buena” literatura, la “obra maestra” o *el canon literario*. Las obras de arte se han evaluado tradicionalmente según su nivel de consistencia. Por el contrario, *la desconstrucción se adapta muy bien a textos incoherentes, híbridos, pues sus contradicciones pueden leerse como “sintomáticas”*.

### **Lectura sintomática: ejemplos**

En el ejemplo sobre **Adam Smith**, hemos visto que la lectura sintomática se basa en el principio relativo a que un texto reprime (en el sentido freudiano) uno de los aspectos (en general, un aspecto tabú) de la sociedad (del modo de producción) en que el texto mismo se ha producido. Sin embargo, *este acto de represión nunca es completo*: lleva a que el texto revelara indirectamente lo que no puede expresar con claridad o revelar otros aspectos de la sociedad de su momento que, en general, la cultura silencia. En la terminología de Althusser, *el texto evita responder a una determinada pregunta* y, al mismo tiempo, *produce respuestas a preguntas que no se han formulado*. Uno de los aspectos importantes de una lectura sintomática radica en el énfasis referido a cómo un texto reelabora sus antecedentes —su “materia prima” (el legado del pasado). Desarrolla su “problemática” cuando rehace sus fuentes —que también son contradictorias e incoherentes.

– **Pierre Macherey** es uno de los primeros críticos que ha aplicado las teorías de Althusser a la literatura. En *Pour une théorie de la production littéraire*, muestra cómo **Julio Verne** (en *La isla misteriosa*), a la vez, es el defensor de la burguesía triunfante de finales del siglo XIX, pero también revela inesperadamente las contradicciones y los límites. Uno de los aspectos de la problemática de Julio Verne es la relación entre la ideología tecnocrática de la burguesía occidental (las invenciones; la ciencia) y la dominación colonial.

– En *The Political Unconscious*, **Fredric Jameson** desarrolla una lectura sintomática de la obra del novelista naturalista inglés **George Gissing** (*The Nether World; New Grub Street*). Jameson señala que Gissing enfrenta unas contradicciones en su representación de las relaciones muy desiguales entre las clases medias y el proletariado. Imbuido de la ideología victoriana, Gissing no puede reconocer que existe una injusticia pura y simple y que el radicalismo político del proletariado es legítimo. La “materia prima” que reelabora en sus novelas es el sentimentalismo (**Charles Dickens**) o el melodrama (**Eugène Sue**) de mediados del siglo XIX —géneros que ya les habían permitido a los escritores anteriores representar la difícil situación de los más pobres. Gissing también añade a este corpus nuevas soluciones narrativas que permiten tanto visibilizar como ocultar las injusticias sociales (los relatos sobre filantropía en los que un miembro de las clases trabajadoras se ve proyectado al papel de patrón...). Sin embargo, Jameson muestra que, al final de este trabajo de “producción” literaria, aunque muchas cosas permanecen ocultas, algo se revela: el destino del intelectual alienado, es decir, la situación del propio **Gissing**, en vías de proletarización. En efecto, por una parte, al escritor lo atrapa

una burguesía, a la que pertenece por su estatuto cultural, pero no por su situación económica y, por la otra, un proletariado con el que se niega a identificarse.

– **La representación hollywoodense de la guerra de Vietnam.** En particular, las películas norteamericanas que se han dedicado a la guerra de Vietnam se prestan mucho a una lectura a partir de Althusser, pues deben “trabajar” una contradicción que resulta difícil de tratar en los medios de comunicación consensuales del cine de Hollywood. La pregunta que exploran radica en saber cómo y por qué un pueblo extranjero se ha obstinado en rehusarse al *American Way of Life*. Basta con decir que ninguna película de Hollywood no solo puede responder a esta pregunta, sino incluso abordarla directamente. Las numerosas películas que se han producido a partir de finales de la década de 1970 han generado esta problemática cuando ocultan en parte el asunto y, por otra parte, responden a veces en forma interesante a problemáticas que no parecen vincularse exclusivamente con la guerra de Vietnam: las relaciones étnicas y sociales dentro de los militares y, de forma aún más pronunciada, cuando examinan los vínculos entre la violencia militar, la masculinidad y la violencia sexual. La lógica de este movimiento (de este “desplazamiento”, en el sentido freudiano) es esta:

– Para las películas de Hollywood sobre Vietnam, resulta difícil, si no **imposible, representar el punto de vista político del enemigo**, pues quiere algo impensable. Véase *Forrest Gump*, de **Robert Zemeckis** (1994): Forrest Gump no tiene “nada que decir sobre Vietnam” [véase, también, *Why Are We in VietNam?*, del novelista **Norman Mailer**].

– Entonces, representemos al enemigo como si fuera **el diablo** (o el absurdo). Véase *The Deer Hunter* (1978), de **Michael Cimino**, en que la demonización del enemigo adquiere un carácter racial.

– Si el enemigo es el diablo, también es **el diablo en nosotros mismos**; el diablo no perdona a nadie (mala conciencia; necesidad de representar los crímenes de guerra indirectamente). Véase *Apocalypse Now* (1979), de **Francis Ford Coppola**, en que los soldados sucumben a la tentación del mal; véase también *The Deer Hunter* (el personaje de Christopher Walken).

– El diablo en nosotros mismos da lugar a **un ejército norteamericano disfuncional**, donde **los hombres oprimen a otros hombres** (terror homosocial; desigualdades étnicas y de clase). Esto responde a la necesidad de reconocer los movimientos de insurrección que se han expresado en el ejército estadounidense, así como las desigualdades sociales del reclutamiento. Véase *Platoon*, de **Oliver Stone** (1986): el sargento malo aterroriza al sargento bueno. Véase *Good Morning Vietnam*: la jerarquía ha censurado al personaje de Robin Williams, pero se acerca a los simples reclutas. Véase también *Born on the Fourth of July*, de **Oliver Stone** (1989): la jerarquía ignora a los veteranos.

– El diablo en nosotros mismos produce **un ejército que favorece los crímenes sexuales** (necesidad de reconocer los crímenes de guerra y atribuirlos a una causa ajena a la política de los Estados Unidos). Véase *Casualties of War*, de **Brian de Palma** (1989): el conflicto puede simbolizarse mediante una violación. Véase *Full*

*Metal Jacket*, de **Stanley Kubrick** (1987): el entrenamiento militar produce hombres que han aprendido a exorcizar toda feminidad en sí mismos; en combate, tendrán que enfrentarse a una mujer; cuando la matan, cumplen la lógica de su entrenamiento.

Entonces, se ve en estos ejemplos que una contradicción inicial se oculta y **reemplaza por otras contradicciones** que las películas podrán abordar en forma explícita, incluso si las obligan a abordar problemas ideológicos adicionales:

<b><i>Proteger el mundo libre</i></b>	<b><i>Rehusarse a la norteamericanización</i></b>
Camaradería igualitaria de los soldados	Terror homosocial: los hombres aterrorizan a los hombres
Ejército democrático	Desigualdades raciales y sociales
La virilidad democrática responsable	Violaciones y explotación sexual: los hombres aterrorizan a las mujeres

También, es preciso explicar este giro en la problemática con el análisis de la “materia prima” que utilizan las películas sobre Vietnam. No sorprende ver que, en la cultura estadounidense, no hay texto que permita representar una derrota en una guerra injusta (pocas culturas lo tendrían). Por el contrario, los Estados Unidos se presentan como el país del ‘Destino Manifiesto’: llevan la misión de ampliar los límites del mundo libre. Sin embargo, en el caso de Vietnam, esta ideología triunfalista no puede desplegarse. Por tanto, las películas sobre Vietnam recurren a otro tipo de corpus: el existencialismo masculino que ha popularizado **Ernest Hemingway** (*L’adieu aux armes; Le soleil se lève aussi; Pour qui sonne le glas*). En las novelas de Hemingway, el enemigo no es un país y un ejército, sino el absurdo mismo, contra el cual el héroe debe alzarse con vigor (véanse también las novelas de **André Malraux**). Cuando se aferran a esta tradición, las películas sobre Vietnam eligen una materia prima que les permite alejarse de cualquier representación diferenciada de los propios vietnamitas: la lucha contra el absurdo da lugar a unos textos de introversión. Las películas tratan cada vez más sobre problemas psicológicos o temas sociales internos en los Estados Unidos. Véase también *Dispatches*, el trabajo documental del periodista **Michael Herr**, que describe el conflicto a través de la lente de esta problemática existencial.

#### **5.2.2.4 Antihumanismo y descentramiento del sujeto**

Se le ha criticado a Althusser por haber desarrollado una variante antihumanista del marxismo. En gran parte esta observación se justifica, pero cabe señalar que la discusión sobre el humanismo es un empeño que había iniciado en varias corrientes ya antes de Althusser y, en su época, dentro del postestructuralismo. Se puede explicar la discusión sobre el humanismo como una constatación del **descentramiento del sujeto**. La filosofía moderna occidental (**Descartes**) había hecho del sujeto la única certeza absoluta. El liberalismo y la Ilustración sustentaron con firmeza la autonomía y los derechos del individuo. Sin embargo, en los siglos XIX y XX, diferentes corrientes de pensamiento ponen en duda la posibilidad de esta autonomía:

– ***El marxismo clásico***

Las ideas del individuo y su espíritu no son autónomas: todo forma parte de la superestructura, que se determina a través de la base económica. Los fenómenos intelectuales se orientan por intereses de clase.

– ***El psicoanálisis***

La conciencia es un “yo” superado por el “ello” (el inconsciente) y el superyó (el condicionamiento de los padres).

– ***El existencialismo***

El sujeto solo es una “mala fe” que la persona desarrolla para defenderse de la contingencia (**Jean-Paul Sartre**). Según **Martin Heidegger**, no prima la persona humana, sino la búsqueda del ser inasible.

– ***El (post)estructuralismo***

Las estructuras del lenguaje determinan al sujeto. No preexiste a ellas. Ninguna conciencia es posible sin un lenguaje previo. Las estructuras semióticas les dan forma a las sensaciones. Por tanto, no es un sujeto autónomo el que utiliza el lenguaje como una herramienta neutra, sino, por el contrario, el lenguaje que “articula” —que “se refiere”— al sujeto.

En Althusser, el descentramiento del sujeto se señala en varios niveles:

– ***En las relaciones que establece entre sujeto, ideología y producción de la teoría.*** Desde el principio, Althusser no describe la conciencia humana como una entidad coherente, sino como un campo fragmentado. Por una parte, está el sujeto de la ideología y, por la otra, el sujeto del conocimiento, de la teoría. De hecho, según Althusser, ***la subjetividad que define el sentido común se construye dentro de la ideología misma***: es uno de sus productos. Desde esta perspectiva, ***el sujeto es un imaginario*** —una falsa coherencia que se construye mediante el discurso ideológico. Althusser denomina “***interpelación***” al proceso por el cual la ideología produce al sujeto. Esto implica que ***el discurso ideológico nos agarra, nos capta cuando nos brinda estructuras de subjetividades a la medida*** (el discurso publicitario que constantemente nos ofrece nuevas identidades basadas en el consumo). Estas estructuras de subjetividades preformateadas están en el dominio de lo imaginario, porque ***nos ciegan sobre las contradicciones reales de nuestro modo de vida***. Mediante la elaboración de la teoría, el investigador puede escapar en parte de esta subjetividad ideológica, pero aún participa en muchos aspectos de la vida cotidiana. Althusser utiliza la expresión “***ruptura epistemológica***” para designar esta disociación entre mirada teórica y percepción de la vida cotidiana: tal como en las ciencias naturales (relatividad; física cuántica), la investigación en ciencias humanas se centra en un objeto radicalmente diferente del sentido común.

– ***En la lectura sintomática.***

Los autores no controlan por completo la construcción del sentido dentro de sus textos. Allí los lectores posteriores detectarán vacíos y problemáticas que el autor ha ignorado.

– ***En la visión de la causalidad histórica.***

Althusser, el teórico de la causalidad estructural, se interesa muy poco en la dinámica de los movimientos sociales. En el modelo de causalidad del marxismo hegeliano (Georg Lukács), que Althusser rechaza, las clases sociales aparecían como sujetos colectivos, dueños de su acción y, por tanto, capaces de ejercer una causalidad mecánica, al menos en la medida en que correspondía a la lógica de la historia.

### 5.2.2.5 Límites del neo-marxismo de Althusser

La teoría de Althusser abre un campo de posibilidades notables, en particular a través de su capacidad para ***establecer vínculos complejos entre el análisis de las estructuras sociales y los discursos culturales.*** Sin embargo, existen algunas inquietudes a las que Althusser parece que no puede responder —inquietudes que parece que indican que la fusión entre el marxismo y el (post)estructuralismo nunca puede ser completa:

– ***¿Qué criterio de verdad rige la teoría?***

La ambición de Althusser era desarrollar una teoría marxista que tuviera el rigor de la ciencia y así se distinguiera de la ideología. Sin embargo, es difícil discernir qué criterios permitirían que esta teoría fuera “verdadera”. Althusser rechaza la simple evidencia del positivismo (hacer ciencia = abrir los ojos). Rechaza la idea de algo real accesible de forma simple, no mediada. Pero los modelos que toma del (post)estructuralismo para describir la complejidad de lo real —el modo de producción como una red intertextual; el conocimiento como producción teórica— no parece que pudieran servir para la elaboración de un discurso científico. Según el postestructuralismo (**Kristeva; Barthes**), la producción significativa —la elaboración de un texto a partir de otro texto— es un proceso muy libre, imprevisible, que da lugar a una pluralidad de resultados. Es difícil ver cómo una teoría rigurosa podría aceptar este indeterminismo. De hecho, parece que Althusser juega en dos formas: ***toma los modelos postestructuralistas, pero no se deshace por completo de algunas certezas del marxismo clásico.*** Por ejemplo, debería preguntarse por qué el discurso teórico debe partir absolutamente de **Marx** o por qué la lectura de **Adam Smith** que establece Marx es necesariamente más pertinente en lo teórico que la interpretación sobre Smith que proponen los economistas liberales. Los escritos de Althusser no justifican estas elecciones. Con todo, se puede decir que el marxismo estructural de Althusser ***constituye un (post)estructuralismo bajo coacción: la fluidez de los modelos semióticos se ve obstaculizada por algunas premisas socio-históricas que no pueden discutirse.*** En general, esta situación resulta típica del neomarxismo.

– ***¿Cómo teorizar el desarrollo histórico?***

Cuando rechaza la filosofía de la historia (marxista)-hegeliana, Althusser se priva de una herramienta importante que permitiría describir la lógica de la historia. Los escenarios hegelianos pueden ser simplistas, pero al menos tienen la ventaja de describir el curso de la historia de una forma comprensible. Por otra parte, cuando desarrolla una sociología que se basa en modelos estructuralistas (la causalidad estructural), Althusser se vincula a una tradición teórica que nunca ha tenido la ambición (ni los medios) de describir los fenómenos históricos. Desde un principio, el estructuralismo se ha orientado hacia las descripciones ***sincrónicas*** (el análisis de un sistema en un momento dado de su desarrollo). No se interesaba en los enfoques ***diacrónicos*** (genéticos) que analizaban la evolución de los fenómenos a lo largo del tiempo (de hecho, el estructuralismo se desarrolló en oposición a la lingüística histórica/diacrónica del siglo XIX). ***Lo que Althusser gana con este acercamiento al estructuralismo es una comprensión de la complejidad de los modos de producción, pero pierde la capacidad de explicar su evolución.*** En algunos apartes, Althusser plantea la hipótesis relativa a que la historia avanzaría de forma discontinua (esta es una idea que ha tomado de **Foucault**), mediante rupturas de un modo de producción a otro. Esta hipótesis torna incomprensible la historia: solo puede limitarse a observar los cambios, no a preverlos ni a comprender su dinámica. **Etienne Balibar**, discípulo de Althusser, intentará elaborar una “teoría de las transiciones” (transiciones entre modos de producción). A diferencia de Althusser, Balibar no cree que estas transiciones resistieran a la teorización. Sin embargo, la teoría de la historia que produce Balibar no tiene valor predictivo. Ahora bien, en el caso del marxismo, es fundamental prever la historia, pues eso equivale a prever la revolución.

– ***Las certezas a veces no declaradas del (neo)marxismo***

Sobre la base de la obra de Althusser, se pueden identificar los principios que tienen valor absoluto para el (neo)-marxismo. Se trata de elementos que forman lo que se puede denominar, cuando se toma la expresión de **Jean-François Lyotard**, el “gran relato” del marxismo. Desde un punto de vista postestructuralista, estos principios solo pueden tener un valor relativo (son de orden metafísico y, por tanto, desde un punto de vista postestructuralista, resultan simplistas).

- Creer en la existencia de desigualdades persistentes en la historia
- Creer en que el origen de la desigualdad es de orden económico
- Creer en un escenario histórico que se orienta hacia el progreso
- Creer en un sujeto (colectivo) capaz de emanciparse (el proletariado u otros grupos oprimidos).

Los autores neomarxistas no pueden abandonar estos principios, aunque a veces fingieran hacerlo. Esto implica que el neomarxismo siempre contiene algunas contradicciones, una cierta heterogeneidad: no puede aceptar hasta el final la lógica del (post)estructuralismo y, por otra parte, cuando trata de alinear el marxismo con el (post)estructuralismo, traiciona el espíritu del marxismo

clásico. Por ejemplo, se observa que la obra de Althusser es escéptica en relación con la creencia en el progreso y en el sujeto. Por este mismo hecho se distancia del marxismo revolucionario. Sin embargo, cuando opta por dedicarse a una incesante (re)lectura de Marx, también se constata que la obra de Althusser recupera estas certezas indirectamente, por así decirlo: están omnipresentes en la “materia prima” que el filósofo francés reelabora y, por tanto, no desaparecen por completo.

### 5.2.3 El poder como performatividad discursiva

#### 5.2.3.1 ¿La performatividad discursiva es una herramienta ideológica?

Ya hemos indicado que la crítica política que han desarrollado el postestructuralismo y el postmodernismo, en particular cuando se aleja de la teoría marxista, ha recurrido al paradigma de la *performatividad discursiva* —a la teoría de los *actos de habla*. Resulta sencillo comprender que las teorías que describen al discurso como una cadena de actos de habla les puedan proporcionar argumentos a pensadores como **Michel Foucault** y **Judith Butler**, que intentan demostrar que el discurso es un vector de influencia e incluso de constricción: *si hay un acto de habla, existe el ejercicio de un poder*. Sin embargo, notamos que, a pesar de todo, las teorías estructuralistas y postestructuralistas que no se refieren explícitamente a los actos de habla describen procesos performativos cuando mencionan la capacidad del discurso para dar forma o incluso restringir la percepción y el sujeto. El proceso de corte lingüístico de la percepción que describen tanto **Saussure** como por **Sapir** y **Whorf** es una intervención performativa: el sistema semiótico opera (por cierto, de un modo algo misterioso) sobre la percepción. De forma aún más clara, el proceso de interpelación ideológica del sujeto que describe **Althusser** es el ejemplo mismo de un acto discursivo: la cadena del discurso ideológico moldea al sujeto discursivamente con la sencillez un tanto misteriosa de un gesto que se lleva a cabo con presteza. Por tanto, el conjunto de la política del postestructuralismo y el postmodernismo apela a la performatividad.

Sin embargo, puede preguntarse si el poder que ejerce la performatividad discursiva es del orden del condicionamiento ideológico. El mismo **Foucault** parece que rechaza esta idea. Su razonamiento puede entenderse ya que *la acción performativa del lenguaje no consiste en imponer una doctrina*. Hemos visto en una sección anterior que, si se resalta el aspecto performativo de un enunciado, simultáneamente se minimiza su *contenido proposicional* —su mensaje. Por tanto, si se restringe la definición de ideología a la reproducción de un contenido proposicional —un mensaje bien delimitado—, el poder performativo no es de orden ideológico: suscita acciones, comportamientos y no ideas. Pero si se define a la ideología de forma más amplia —como la creación y el mantenimiento de relaciones de fuerza a través del discurso—, la performatividad discursiva se perfila mucho como una herramienta ideológica.

## 5.2.3.2 Saber y poder: Michel Foucault

### 5.2.3.2.1 Una figura inclasificable

Michel Foucault es uno de los teóricos de la segunda mitad del siglo XX que más profundamente ha influido en el análisis de la cultura. Inicialmente, se lo consideraba como un historiador estructuralista (por ejemplo, así lo señala el *Petit Larousse*), pues analizaba la historia de las ciencias humanas cuando se centraba en los mecanismos del lenguaje. Sin embargo, en sus entrevistas rechaza explícitamente esta afiliación: aunque la impronta del estructuralismo en su obra se detecta fácilmente, presenta importantes discrepancias con la tradición de **Saussure, Lévi-Strauss y Jakobson**. En particular, a este respecto se lo considera un postestructuralista o un pensador del postmodernismo. Asimismo, resulta difícil clasificar a Foucault en una categoría disciplinar específica: su investigación se ha desarrollado en los límites de la historia, la filosofía, la semiología y las ciencias políticas. En sus obras —*Historia de la locura en la época clásica* (1954, 1972); *El nacimiento de la clínica* (1963); *Las palabras y las cosas* (1966); *Vigilar y castigar* (1975); *Historia de la sexualidad* (1977)—, Foucault ha elaborado **una teoría no marxista de las relaciones de poder**. A través de este empeño, quería diferenciarse de los teóricos franceses de la década de 1950, que se hallaban muy subordinados a la política autoritaria del Partido Comunista francés. Este gesto lo llevó a interesarse por las **relaciones de los poderes tal como se construyen, por ejemplo, en el discurso de las ciencias humanas**, las ciencias de la vida, la psiquiatría, en la organización de los medios hospitalarios y carcelarios —dominios que por tradición no se consideraban vinculados a la temática del poder.

Lo que separa a Foucault tanto del estructuralismo clásico como del marxismo es su **rechazo de las doctrinas que postulan la existencia de estructuras que trascienden las realidades sociales**. En el caso del marxismo, esta estructura trascendente es la teoría dialéctica de la historia (el “gran relato” de la emancipación, impulsado por la dialéctica de la historia). Foucault considera que **esta teoría favorece a un tipo de actor histórico particular** (el proletariado), y **marginaliza las luchas de muchos otros actores históricos y sociales** (los internados psiquiátricos: *Historia de la locura en la época clásica*; los encarcelados judiciales; *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*, 1975). Estos actores minoritarios no se identifican forzosamente con los movimientos proletarios. En retrospectiva, Foucault planteó la hipótesis respecto a que los comunistas se cegaban ante los mecanismos de poder que él mismo quería analizar, pues se inquietaban por camuflar el Gulag y los internamientos psiquiátricos. Por tanto, su crítica del marxismo lo llevó a formular **una teoría del poder a nivel local**, en la que se reconoce una inspiración anarquista: el poder es **inmanente** a las relaciones sociales; se manifiesta en toda interacción social, a nivel local. Por ende, no es el producto de una gran estructura trascendente, tal como el desarrollo dialéctico de la historia que describe el marxismo. Según Foucault, **no existe una “gran relato” que guíase la historia, sino un gran número de dispositivos discursivos y de prácticas locales**.

Según la misma lógica, primero la oposición de Foucault al estructuralismo apunta a la distinción de Saussure entre lengua y habla y la noción de estructura que se deriva de ella. Según él, cuando se dedica al estudio de la **“lengua”** (sistema abstracto del

lenguaje o de la cultura) y no del “habla” (utilización concreta del lenguaje), **el estructuralismo se condensa a describir una lógica abstracta del sistema social**, una estructura totalizadora, centralizadora, que trasciende lo real. Así, el estructuralismo (la antropología de Lévi-Strauss) produce **un modelo estático que no atribuye ningún valor significativo al “acontecimiento”, a lo imprevisto, a las disrupciones** que, según Foucault, constituyen la textura o incluso el motor del desarrollo histórico. Los primeros estudios de Foucault (*Las palabras y las cosas*) también enfatizan en las discontinuidades en la historia de la cultura, las transiciones repentinas de un dispositivo de lenguaje (lo que Foucault denomina una “**episteme**”) hacia otro. Por tanto, la cultura no es un sistema estructural inmóvil que pudiera ignorar las prácticas de la experiencia cotidiana.

### 5.2.3.2.2 Efectos de poder, dispositivos y economías discursivas

En *Las palabras y las cosas* (1966), ya Foucault sugiere que el **saber** de las ciencias humanas se vincula a una cierta estructuración del **poder: el saber (el discurso) se construye dentro de un contexto de enunciación que atribuye un cierto nivel de poder a sus intervinientes**.<sup>74</sup> En sus obras posteriores, Foucault aclara esta intuición según un razonamiento que retoma algunos puntos fundamentales de las teorías de la performatividad. Según él, el discurso se compone de **dispositivos** o **economías discursivas** (ensamblajes concretos de textos, instituciones, posiciones del sujeto) que producen unos **efectos de poder**. Como lo especifica la teoría de los actos de habla, este poder es inmanente a los dispositivos del discurso —**es del orden de la fuerza ilocutoria**. Por tanto, los “**efectos de poder**” que produce el discurso **no los determina necesariamente una estructura que se superpone al lenguaje** (una estructura que tomaría la forma de una ideología represiva, un régimen político tiránico). Por el contrario, **el poder acompaña a todos los enunciados**.<sup>75</sup> Foucault no obtiene las bases de esta teoría de los trabajos de Austin y Searle, sino de las reflexiones sobre el lenguaje que había formulado Friedrich Nietzsche. Según Nietzsche, todo enunciado (incluidos allí los enunciados supuestamente neutros de la ciencia) conlleva una voluntad de poder. Esto implica que **no existe un discurso de la verdad en el sentido idealista del término: ningún discurso puede proclamarse inocente de un proyecto de poder**.

En *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1977), Foucault llega a describir con mayor claridad cómo se establece el poder a partir de prácticas sociales locales que, luego, se organizan según una **economía discursiva**. Para lograrlo, Foucault afirma que es preciso **abandonar el concepto de estructura y adoptar el concepto de táctica, estrategia e incluso guerra** (aquí es evidente la influencia de Nietzsche). **En primer lugar, los enunciados del lenguaje son gestos tácticos que,**

---

<sup>74</sup> Michel Foucault, *The Order of Things [Les mots et les choses]* (1966; New York: Vintage Books, 1973), p. 349-355.

<sup>75</sup> Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. I: *An Introduction* (1976; New York: Vintage Books, 1980), p. 93-99.

***luego, se organizan en forma de estrategia.***<sup>76</sup> Esta elección teórica se basa en el principio (quizás un poco ingenuo) relativo a que las relaciones de poder que se establecen en un discurso resultan directamente perceptibles (por el contrario, según el marxismo, se trata de detectar sus retos ocultos). Se podría decir que, como teórico, Foucault se sitúa como ***un observador que sobrevuela el campo de batalla del discurso.*** Desde este punto de vista, ***el discurso solo significa a través de su capacidad de participar en movimientos tácticos que crean una economía del poder.***

### 5.2.3.2.3 El sujeto como resultante de los efectos de poder

Uno de los aspectos más conocidos y más controvertidos de los análisis de Foucault es el hecho referente a que ella ***priva al sujeto de su autonomía*** y, en particular, que ella le quita toda prerrogativa de resistencia espontánea, supuestamente inocente ante el poder (una posibilidad a la que se aferran algunos neo-marxistas, al menos implícitamente). De hecho, Foucault afirma que ***los dispositivos y economías discursivas producen el sujeto***: por tanto, no puede pretender alzarse por encima de las estrategias discursivas u oponerse a ellas en nombre de una pura autenticidad. En cambio, Foucault quisiera que se considerara el poder que produce al sujeto no solo como un principio negativo (una fuente de prohibiciones: la policía, el sistema), sino como una fuerza productiva (el poder también posibilita).

Esta concepción del sujeto que las economías discursivas conforman es la base de su historia de la sexualidad. En este trabajo, Foucault critica lo que denomina ***“la hipótesis represiva”*** que ha dominado los discursos progresistas sobre la sexualidad en el siglo XX.<sup>77</sup> De hecho, bajo la influencia del psicoanálisis, muchos teóricos y artistas han considerado que la sexualidad era una fuerza emancipatoria reprimida por las prohibiciones sociales y religiosas. En esta perspectiva, la función del psicoanálisis ha sido combatir la represión. Foucault cuestiona este relato de emancipación. Según él, estos ***son los mecanismos cuya vocación parecía represiva*** —la religión y, en particular, la práctica de la confesión; la psiquiatría conservadora del siglo XIX—, ***que le han dado forma al sujeto sexuado de la modernidad.*** Los efectos de poder que han producido la confesión religiosa y la psiquiatría de las perversiones han permitido regular e incluso intensificar pulsiones que en un principio resultaban difusas o carentes de significación social. Así se ha creado una economía de poder que requería un cierto tipo de sujeto —una economía cuyo objetivo era la gestión de las poblaciones. Notemos que Foucault no plantea que toda resistencia resulta imposible respecto al proceso de regimentación y de disciplina. Sin embargo, su teoría del sujeto parece que llevara a que esta resistencia resultase difícil de expresar o de estructurar.

---

<sup>76</sup> Michel Foucault, «Truth and Power», *The Michel Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (1977; New York: Pantheon Books, 1984), p. 56-57.

<sup>77</sup> Michel Foucault, *History of Sexuality*, p. 15.

#### 5.2.3.2.4 Analizar la cultura a partir de Foucault

A menudo el mismo Foucault se ha interesado no tanto en el arte y la literatura como sus contemporáneos (**Barthes, Derrida, Kristeva**): con mayor frecuencia, las fuentes que utiliza son textos de las ciencias humanas. Sin embargo, publicó un texto importante: «Qu'est-ce qu'un auteur?» —que permite ver cómo sus teorías se aplican a las obras artísticas. A partir de este texto y de sus obras posteriores, se puede deducir que **una lectura a partir de Foucault debe determinar cómo una obra crea o perpetúa una economía discursiva generadora de efectos de poder**. En particular, ¿«Qu'est-ce qu'un auteur?» sugiere que los diferentes actores (sujetos) de la creación artística —el autor, el lector— no son entidades en sí mismas, sino **eslabones en un dispositivo de poder**.<sup>78</sup> Mientras que la estética romántica considera al autor como un individuo que posee una inspiración irremplazable, Foucault lo describe como una institución que regula un dispositivo. El autor que así se define no se confunde con la personalidad civil o biológica del artista: es una función del dispositivo en el que se inserta la obra. (Además, algunos dispositivos culturales —la publicidad, los filmes populares— no necesitan esta función de autor, aunque, por supuesto, las producen individuos concretos). Por tanto, abordar una obra a partir de Foucault equivale a plantearse estas preguntas: ¿en qué dispositivo encuentra su lugar la obra? ¿Qué sujetos construye? ¿Qué efectos de poder se generan así? Estas preguntas las han retomado los teóricos de la cultura posteriores, que han utilizado conceptos de Foucault para analizar la producción artística y cultural. Este es particularmente el caso de **Judith Butler**, a quien comentamos en la sección que se dedica a las teorías de género, así como teóricos del **New Historicism**, que se tratan en seguida.

#### 5.2.3.3 El *New Historicism* en la estela de Foucault

##### 5.2.3.3.1 La diáspora del *New Historicism*

El movimiento de crítica literaria sobre el que **Michel Foucault** tuvo un impacto más directo es el neohistoricismo norteamericano («*the New Historicism*») —una corriente que ha tenido una repercusión considerable en las décadas de 1980 y 1990. El mismo Foucault había ido a enseñar a Berkeley a fines de la década de 1970, lo que explica en parte la honda influencia que ha ejercido sobre estos teóricos norteamericanos. El neohistoricismo ha elaborado **una crítica literaria y cultural centrada sobre las relaciones de poder y la relación entre texto y sociedad**. Sin embargo, este enfoque sociologizante pretende ser diferente de la metodología marxista que hasta entonces había prácticamente monopolizado las discusiones referentes al análisis histórico de la cultura.

De hecho, el estatuto que se concede al relato de la legitimación del marxismo es uno de los puntos que va a servir para diferenciar al neohistoricismo del neomarxismo. Sin embargo, resulta simplista establecer una clara dicotomía entre el marxismo culturalista y los seguidores norteamericanos de Foucault. El neohistoricismo es

---

<sup>78</sup> Michel Foucault, «What is an Author», *The Foucault Reader*, p. 118-119.

bastante heterogéneo, sin un contorno preciso. Ante todo, reúne al conjunto de críticos y teóricos norteamericanos a los que ha influido la «teoría francesa» e inquietos por utilizar estos nuevos paradigmas para comprender la acción de la cultura en su contexto histórico y social. Al principio, la figura más conocida del movimiento fue el estudioso del Renacimiento **Stephen Greenblatt**, de la Universidad de California, en Berkeley, pero siempre rehusó el estatuto de adalid. A algunos críticos marxistas incluso los han incluido allí sin que lo supieran: por ejemplo, **Fredric Jameson** y **Michael Denning**. Por tanto, a veces se refiere a una “diáspora neohistoricista”. Esto incluye al propio Greenblatt, **Louis Montrose**, **Catherine Gallagher**, **Walter Benn Michaels**, **Jane Marcus**, **Jane Tompkins** y otros varios autores. Más allá de la literatura y el arte, el neohistoricismo se liga estrechamente a lo que se ha denominado la “nueva historia social” norteamericana —los historiadores tales como **Natalie Zemon Davis**, **Sean Wilentz**, **Christine Stansell**—, que aplica en sus trabajos las teorías del discurso posestructuralistas. Más en general, estos teóricos, críticos e historiadores se ubican en el movimiento que combina feminismo, multiculturalismo, postmodernismo y postmarxismo, y que ha dominado el análisis de la cultura en los Estados Unidos durante más de veinte años.

#### 5.2.3.3.2 Texto y sociedad: metodología del neohistoricismo

La influencia de Foucault en el *New Historicism* se observa primero en la elección de los temas de estudio. Un gran número de libros y artículos de este movimiento analizan la forma en que la literatura ha contribuido a los fenómenos históricos que ha tratado el propio Foucault: mecanismos de gestión de la población, medicina, teoría económica, historia de la sexualidad, espectáculo del poder:

**Louis Adrian Montrose** ha analizado la relación entre teatro y poder en el Renacimiento.

**Walter Benn Michaels** establece el vínculo entre las problemáticas financieras del siglo XIX y el naturalismo literario.

**Mark Seltzer** (que rechaza la etiqueta de neohistoricista, pero se inspira con amplitud en Foucault) muestra cómo la literatura del siglo XIX participa en la elaboración de una cultura de la máquina que redefine la relación con el cuerpo humano.

**Catherine Gallagher** identifica en la literatura la lógica que vincula la organización de la economía con el discurso de la sexualidad.

Asimismo, la metodología del movimiento incorpora muchos principios de Foucault. **Aram Veesser**, que ha publicado dos antologías de ensayos que han escrito los *New Historicists*, ve en ellos cinco características básicas:

# 1. Todo discurso cultural o acto de expresión **encaja en una red de prácticas materiales**. Por tanto, no existe el arte por el arte. En este punto, los *New Historicists* están de acuerdo con los marxistas economicistas. En cambio, se oponen a la tradición formalista norteamericana —el «**New Criticism**»— que

promovía la lectura del texto —la «*close reading*»— fuera de todo contexto biográfico y social.

# 2. El **acto de** criticar, **desmistificar** u oponerse al poder **utiliza las estrategias del poder contra el cual se rebela** y, por tanto, arriesga identificarse con él. Este principio equivale a decir que la oposición al poder toma la forma de la **subversión** y no del vuelco oposicional.

# 3. **No existe una demarcación estricta entre textos literarios y no literarios:** todas estas obras participan en la elaboración de economías de poder. Esto se puede comparar con el principio postmodernista referente a que resulta imposible separar la cultura canónica de la cultura de masas.

# 4. **Ninguna forma de discurso**, científico, artístico o histórico, **da acceso a una naturaleza humana inmutable**. Se trata de una versión historicista del **constructivismo**. Este constructivismo se ancla en el principio postestructuralista de textualidad, pues implica que ningún documento refleja directamente una realidad inmutable o fundamental. Observemos que la crítica sobre la naturaleza humana inmutable ya aparece en el existencialismo y el marxismo.

# 5. Una metodología crítica capaz de describir la cultura del capitalismo debe participar del sistema de poder que rige al propio capitalismo (esto también es una consecuencia de las teorías de **Foucault**).

Se les puede añadir estos dos puntos:

- Una tendencia a **relacionar de forma imaginativa fenómenos literarios e históricos que a priori no se vinculan entre sí**. Fredric Jameson afirma que los *New Historicists* adoptan una estética del “**montaje**” histórico, menos rigurosa que un análisis histórico totalizador: los *New Historicists* no se inquietan por explorar todos los aspectos de un contexto y se interesan en incidentes marginales, “descentrados” que mantienen vínculos excéntricos con el resto del campo cultural.
- Una tendencia a **mezclar la historia, el análisis literario y la autobiografía**: los *New Historicists* no creen que los historiadores pudieran presumir de una objetividad irreflexiva en su reconstrucción del pasado; su proyecto siempre se orienta ideológicamente. Por tanto, el historiador debe clarificar la perspectiva contemporánea que generan sus propias investigaciones.

Por tanto, el *New Historicism* ofrece un enfoque histórico de la cultura que integra la sensibilidad del postmodernismo y el postestructuralismo (**Foucault, Baudrillard**). Tiene en cuenta la atención de la postmodernidad al pluralismo cultural y político —a la idea relativa a que la cultura no es un campo totalizable. Por otra parte, se hace eco del pesimismo postmoderno sobre la posibilidad de criticar radicalmente el capitalismo de finales del siglo XX (puntos # 2 y # 5).

### 5.2.3.3 Orientación política del *New Historicism*

En el contexto muy politizado de la crítica norteamericana contemporánea, en parte el neohistoricismo ha sido una fuente de inconvenientes: el entusiasmo que han suscitado

los análisis a menudo brillantes de estos autores se ha visto mitigado por las incertidumbres concernientes a su orientación política. En verdad, la controversia en torno al *New Historicism* no opone a la izquierda y la derecha: se trata más bien de divisiones entre académicos universitarios progresistas. El tema que se ha planteado ha sido saber si el *New Historicism* perpetúa las luchas de la Nueva Izquierda de los años 60 (esta es la tesis de **Catherine Gallagher**) o si adopta *una actitud “quietista” (escéptica y derrotista)* frente a la economía de mercado y otras estructuras de poder (este es el parecer de **Fredric Jameson** y **H. Aram Veesser**). Si es cierta la segunda interpretación, el neohistoricismo sería una versión postestructuralista del “liberalismo” norteamericano, es decir, del centro-izquierda no marxista.

Para determinar el posicionamiento político del neohistoricismo así como la significación de su apropiación de **Foucault**, examinemos la forma en que **Catherine Gallagher** describe las fuentes del movimiento. Según Gallagher, el neohistoricismo se constituyó cuando los teóricos cercanos a la Nueva Izquierda se dieron cuenta de que el “gran relato” del marxismo ya no se adaptaba a la política de la izquierda norteamericana. Para recordarlo, indiquemos que el marxismo refiere la historia de la modernidad según este escenario, que puede formalizarse (de una forma algo irónica) según el modelo actancial del relato de **Vladimir Propp** y **Algirdas Julien Greimas** — por ende, como si se tratara de un cuento de hadas.

#### ***Relato de legitimación (“master narrative”) del marxismo***

La sociedad humana se encuentra en un estado de alienación: ha devenido ajena a sí misma, fragmentada y dividida bajo la acción del capitalismo (este momento corresponde a lo que **Propp** y **Greimas** denominan el reino de la carencia o la transgresión del contrato social). Un grupo de héroes (el proletariado concientizado y sus aliados, o sea, los “intelectuales orgánicos” y, según algunos marxistas, los artistas) lucha contra el oponente (el capitalismo y sus aliados — la cosificación, la mercancía...). En esta lucha, el proletariado cuenta con el apoyo de auxiliares mágicos, que son las contradicciones económicas del propio capitalismo y, en forma más general, la progresión dialéctica de la historia que lleva a que aparezcan estas contradicciones. El combate decisivo se denomina revolución proletaria. El desenlace en el escenario es la conciliación de la sociedad humana, que ha vencido a la alienación (lo que corresponde a la boda en los cuentos de hadas).

**Gallagher** identifica varios aspectos de este relato que han mostrado que son obstáculos en las luchas de la Nueva Izquierda. Primero, el marxismo analiza los conflictos según la lógica de la “representación”. Esto quiere decir que todo conflicto social específico solo es una “representación” del conflicto de clases de base económica que constituye el núcleo del “gran relato”. Esto les plantea un problema importante a los teóricos norteamericanos. De hecho, en los Estados Unidos, las luchas sociales más visibles se han centrado en las relaciones étnicas (lucha por los derechos civiles de los negros; afirmación cultural de las comunidades inmigrantes) o en los “gender rights” (renovación del feminismo desde 1960). Ahora bien, **en cierto modo, en la lógica marxista, estas luchas son secundarias**: su verdad se supone siempre que se sitúa en

el plano económico. En particular, Gallagher cita el ejemplo de los marxistas norteamericanos de origen inmigrante que se esforzaban en mostrar que los problemas de las comunidades inmigrantes debían entenderse absolutamente en términos de conflicto de clases. Por ende, los neohistoricistas han seguido la senda que ha inaugurado **Michel Foucault**, pues ofrecía una teoría que permite *legitimar directamente unas luchas que, según la norma marxista, resultan “descentradas”*.

El segundo aspecto de la querrela entre los neohistoricistas y la tradición marxista se refiere al estatuto del arte y la cultura. Los marxistas “occidentales” (**Georg Lukács, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas, Pierre Macherey, Jameson**) habían logrado imponer una concepción optimista de la creación artística (al contrario de las corrientes marxistas más antiguas —el marxismo denominado “vulgar”— que relega el arte al nivel de la ideología o la pura propaganda). Desde su perspectiva, el texto artístico es un campo de expresión que permite revelar las contradicciones del capitalismo. Por tanto, el arte y la literatura (en particular en sus formas modernistas) resultan dominios privilegiados que tienen, casi por naturaleza, una vocación oposicional. En cambio, los pensadores más representativos del neohistoricismo se muestran *pesimistas sobre la capacidad del arte para servir como medio de expresión para la oposición política*. Por una parte, tratan a las obras artísticas al mismo nivel que cualquier otro discurso. Por la otra, el neohistoricismo integra el principio de Foucault según el cual todo discurso, incluso el discurso artístico, conlleva efectos de poder. Por tanto, estos teóricos rechazan el principio romántico e idealista según el cual *el arte puede sustraerse a los juegos de poder y expresar una visión utópica o redentora*. Si se desea expresar un punto de vista de la forma más matizada posible, se precisaría decir que los neohistoricistas creen que *no es posible decidir a priori sobre el impacto político de la cultura*: esta última también puede ser cómplice del poder cuanto actúa como una fuerza de oposición. En forma aún más iconoclasta, los neohistoricistas toman de Foucault su desmistificación del sujeto oposicional de la modernidad y la aplican al dominio de la cultura: muestran que, *en su impacto concreto, las actitudes rebeldes de la modernidad y el modernismo han podido consolidar los mecanismos de poder*.

Las interpretaciones de los textos del Renacimiento que ha planteado **Stephen Greenblatt** han llevado muy lejos esta desmistificación de la rebelión. Por ejemplo, Greenblatt muestra que **Christopher Marlowe**, el dramaturgo inglés que exalta toda forma de rebelión contra la autoridad, a veces utiliza literalmente el mismo lenguaje que el poeta **Edmund Spenser**, el cantor oficial de la reina Isabel I. En un mismo orden de ideas, Greenblatt afirma que el teatro de Shakespeare no puede leerse unilateralmente como una crítica sobre el poder: por ejemplo, en *Otelo*, a todos los personajes —desde el malvado Yago hasta la inocente Desdémona— los mueve la lógica psicológica que les ha permitido a los europeos colonizar a los pueblos de América. De hecho, su relación con el lenguaje es la misma que la relación de los colonizadores que llegaban a manipular las creencias de otros pueblos. Por otra parte, en su estudio sobre el naturalismo norteamericano, **Walter Benn Michaels** refuta la idea generalizada según la cual los novelistas de principios del siglo XX se oponían en todos los sentidos al capitalismo de los monopolios. Por el contrario, muestra que, a pesar de una oposición de fachada al nuevo sistema de fideicomisos, estas novelas celebran en

muchos aspectos el nuevo sistema económico consumista y despliegan estrategias de lenguaje profundamente entrelazadas con la lógica del mercado.

A partir de estas interpretaciones se han levantado sospechas sobre el neohistoricismo y han llevado a ver allí una deriva “quietista” de la izquierda académica universitaria —de hecho, un movimiento que, por desilusión, se ha unido al centro. Esta opinión, a veces justificada, solo se aplica a un número limitado de autores y tiende a ignorar la gran inventiva de este movimiento. Otras críticas que apuntan a la metodología neohistoricista parecen mejor fundamentadas. Por ejemplo, **Jameson** señala que *el neohistoricismo está mal equipado para describir el dinamismo de la historia* —la lógica que lleva a que avancen las sociedades humanas. De hecho, un análisis de la cultura “descentralizada” ofrece una imagen de la historia a la vez compleja, pero, en otros aspectos, relativamente fija y, por tanto, simplista. Se limita a cuadros detallados, pero estáticos. De hecho, si un relato implica numerosos actores (personalidades, grupos sociales, tipos de causalidad, tipos de textos) a los que se atribuye la misma importancia, los vínculos que se pueden reconstruir entre estos numerosos elementos deberán seguir siendo bastante simples: para centrar nuestra atención, no hay un actor privilegiado que lleve el relato. Por el contrario, un relato con un menor número de elementos (por ejemplo, el marxismo) permite describir entre sus componentes interacciones más complejas, como, por ejemplo, las relaciones dialécticas. En términos sencillos, se puede decir que el neohistoricismo proporciona *unas lecturas sobre la cultura y la historia en las que el dinamismo histórico parece estar ausente* —una conclusión lógica para una metodología que parece que pone entre paréntesis las capacidades oposicionales de los actores históricos. Sin embargo, se precisa equilibrar esto con que, como lo señala con justeza **Catherine Gallagher**, el *New Historicism* ha contribuido a reintroducir los enfoques históricos y políticos de la literatura en las universidades norteamericanas, en especial ante la influencia estetizante de la deconstrucción.

### 5.3 Subversión

#### 5.3.1 Subversión y pluralismo

Ya hemos indicado, en principio, que el postestructuralismo y el postmodernismo dan lugar a una práctica de la subversión y una política de la diversidad. Veremos en las siguientes secciones que estos dos ejes se vinculan inextricablemente. De hecho, el principio referido a que los sistemas de poder nunca son monolíticos justifica la predilección del postestructuralismo por la subversión. Por tanto, su falta de coherencia se puede aprovechar para elaborar estrategias de resistencia. Esto obviamente implica que *el campo social mismo nunca se unifica perfectamente*. Siempre existen *corrientes minoritarias* susceptibles de elaborar sus propias estrategias de protesta. Por ende, subversión y diversidad son las dos caras del mismo fenómeno.

Por ello, podemos concluir que *los teóricos de la subversión son necesariamente teóricos de la diversidad* y que sería bastante artificial separar estos dos componentes de su pensamiento. Sin embargo, para mayor claridad de la presentación, hemos creído

conveniente establecer una división de principio entre estas dos temáticas. De hecho, la primera sección se dedica a los teóricos que nos permiten ilustrar dos variantes de la subversión postestructuralista —la subversión utópica que sustentan **Gilles Deleuze** y **Félix Guattari** y la subversión dialógica que se asocia a la figura de **Mijaíl Bajtín**. La sección siguiente trata sobre la temática de la diversidad con el planteamiento de los diferentes dominios en los que se ha desarrollado —en particular, el estudio de la etnicidad y del género.

### 5.3.2 La subversión utópica: Gilles Deleuze y Félix Guattari

#### 5.3.2.1 Literatura menor y desterritorialización

Los escritos de Deleuze y Guattari plantean las bases de un modelo particularmente ambicioso de *subversión* cultural y política. Por subversión es preciso entender *una lucha prolongada* —quizás indefinida— cuya especificidad consiste en *combatir al poder con la apropiación de sus mismas estrategias*. En esta perspectiva, los actores culturales deben darse los medios para *volver los medios discursivos del poder contra el poder mismo*. En Deleuze y Guattari, el llamamiento a la subversión se expresa en términos *utópicos*, o sea, como preludio de cambios revolucionarios (sus teorías se han elaborado en el contexto de las revueltas estudiantiles de fines de los años sesenta). Este aspecto utópico también se expresa en sus estrategias de escritura. Sus ensayos, en particular *El anti-Edipo* y *Mil mesetas*, parecen haberse escrito en un modo que mezcla la teoría y la ciencia ficción. Los numerosos conceptos que introducen allí no se elaboran en el registro de una demostración. Más bien, se ofrecen como los componentes de un mundo ideal —de *una utopía libertaria*.

De hecho, en todos sus escritos, **Deleuze** y **Guattari** se han afirmado como teóricos inquietos por *plantear todo proceso de protesta respecto al poder*. Esta orientación política los ha llevado a escribir varios textos en los que reflexionan sobre las *prácticas culturales de las minorías*.<sup>79</sup> La forma en que Deleuze y Guattari tratan la problemática de las minorías ilustra bien la forma en que el postestructuralismo plantea la problemática de la diversidad. En verdad, Deleuze y Guattari solo utilizan el término «minoría» con cierta prudencia. Sospechan que las minorías quieren darse una existencia explícita u oficial y que se oponen a la mayoría solo para asegurar su propio dominio. En el sentido que Deleuze y Guattari le dan a este término, una «minoría» solo trata de consolidar su propio territorio. Por tanto, en vez de «minoría», Deleuze y Guattari prefieren el término «*menor*»,<sup>80</sup> que asocian a *un proceso de resistencia que se rehúsa a clausurar su propio poder*. En realidad, una práctica cultural menor —de hecho, Deleuze y Guattari se refieren sobre todo a «*literatura menor*»— rehúsa la «*reterritorialización*» (el establecimiento de un dispositivo de poder estructurado) y, en cambio, apunta a la «*desterritorialización*».<sup>81</sup> En otros términos, las prácticas

---

<sup>79</sup> Véanse Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia 1* (París: Minuit, 1972); Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia 2* (París: Minuit, 1980); Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: por una literatura menor* (París: Minuit, 1975).

<sup>80</sup> Deleuze y Guattari, *Kafka*, p. 29.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 37.

culturales menores persiguen lo que Deleuze y Guattari denominan «*línea[s] de fuga*». <sup>82</sup> Ellas siguen una lógica de nomadismo.

El concepto de *práctica «menor»* se acerca al dialogismo de Bajtín a través de la idea referida a que *se manifiesta dentro de una cultura o de una lengua dominante y no fuera de ella*. Si se definiera la literatura menor con la terminología de Bajtín, se diría que *declina*, o torna *híbrida*, la cultura dominante. Deleuze y Guattari eligen como ilustración de esta práctica el posicionamiento de **Franz Kafka** en relación con la cultura de habla alemana. Kafka, un escritor judío que vivió en Praga a principios del siglo XX, se crio en la cultura del Imperio austrohúngaro. Como escritor, Kafka se expresaba en un dominio donde coexistían varias lenguas (el alemán, el checo, el yiddish). Según Deleuze y Guattari, resulta sintomático que Kafka se hubiera posicionado en este campo polifónico cuando opta por *escribir en la lengua del poder* —el alemán. Su elección *no* la motivaba *un deseo de dominancia, sino, por el contrario, un proyecto de subversión*. En su utilización del alemán, Kafka no busca establecer nuevas significaciones estables (lo que equivaldría a una reterritorialización), sino impulsar «la *desterritorialización* hasta que ya solo subsistieran unas *intensidades*». En otros términos, Kafka no flexiona el alemán para producir nuevos contenidos proposicionales, nuevos mensajes, sino para plantear nuevos actos de habla: se trata de un gesto de *subversión performativa*. <sup>83</sup> En su práctica de una literatura menor, Kafka ofrece un modelo que les puede servir a todos los artistas que se comprometen con la subversión: según Deleuze y Guattari, resulta claro que incluso los creadores que no forman parte de minorías explícitas deben comprometerse en un proceso creativo menor: es preciso posicionarse «en la propia lengua como un extranjero». <sup>84</sup>

### 5.3.2.2 Las redes rizomáticas

Por tanto, vemos que el enfoque libertario que han elaborado Deleuze y Guattari define las condiciones de *una práctica artística nómada, intersticial*: los artistas deben evitar ocupar una posición de poder estable en el campo social. <sup>85</sup> Además del término «desterritorialización» y la expresión «líneas de fuga», el concepto que con mayor frecuencia han utilizado Deleuze y Guattari para designar el espacio libertario de creación cultural es «*rizoma*». <sup>86</sup> En *Mil mesetas*, los dos autores plantean que este término, tomado de la botánica, puede servir para describir unos *dispositivos descentrados*, ya se tratara de textos o de estructuras sociales. Deleuze y Guattari definen el rizoma cuando comparan tres principios organizativos: la organización

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 48.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 48.

<sup>85</sup> Por tanto, el posicionamiento del artista que enfrentan Deleuze y Guattari resulta el opuesto a lo que propone el sociólogo Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*. Bourdieu les plantea a los productores culturales la promesa de una reterritorialización: piensa que la práctica artística innovadora les permite a aquellos que la practican adquirir una prerrogativa de autonomía dentro del campo social. Los artistas innovadores se sitúan en lo que Bourdieu denomina el campo de la producción restringida. Se trata de un espacio social relativamente estable donde pueden expresarse de forma autónoma.

<sup>86</sup> Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, p. 9.

jerárquica centrada (el «libro-raíz»);<sup>87</sup> la estructura semijerárquica (el «sistema radicular»<sup>88</sup> que caracteriza unos dispositivos aparentemente pluralistas y descentrados, pero susceptibles de jerarquizarse o reterritorializarse); y, por último, el rizoma, que despliega una red completamente descentralizada. Por tanto, el rizoma ofrece el modelo de una sociedad y **una práctica cultural totalmente desterritorializadas**. Como es bastante lógico, este concepto ha servido de modelo a los teóricos que describen las redes culturales alternativas que intentan desarrollarse sin volver a una organización jerárquica.

### 5.3.3 La subversión dialógica

#### 5.3.3.1 El dialogismo de Bajtín

##### 5.3.3.1.1 El círculo de Bajtín

Como hemos visto, la teoría de la subversión cultural que han elaborado **Gilles Deleuze** y **Félix Guattari** se expresa bajo la forma de un imperativo utópico, cuyas modalidades de implementación quedan a menudo envueltas en una cierta vaguedad metafórica. Por el contrario, en **Mijaíl Bajtín**, la temática de la subversión se expresa en unos escritos mucho más cercanos a la crítica literaria clásica. De hecho, Bajtín es fundamentalmente un teórico de la novela y sus análisis a menudo asumen la forma de un análisis detallado de la historia y las estrategias formales de este género.

Aquí, lo que denominamos subversión se incluye en lo que Bajtín denomina **dialogismo**. La teoría sobre el **dialogismo** se elaboró en un marco geográfico y cronológico muy diferente al correspondiente a la teoría francesa. Es el trabajo del grupo informal a veces denominado Círculo de Bajtín, que incluye al propio **Mijaíl Bajtín** (1895-1975), pero también a **Valentín Voloshinov** y **Pavel Medvedev**. Este círculo estuvo activo en la Unión Soviética en las décadas de 1920 y 1930. Los teóricos de Europa occidental en las décadas de 1960 y 1970 vieron en el dialogismo un modelo teórico que permite conceptualizar unas estrategias de subversión compatibles con algunos principios del postestructuralismo. Por tanto, a partir de la década de 1980, la influencia de Bajtín y sus colaboradores se afirma de forma cada vez más espectacular. Incluso a veces se encuentran trazas de ella en obras de autores que no podían haber dispuesto de un conocimiento directo o profundizado de los textos del teórico ruso. Sin embargo, este logro creciente se ha visto frustrado por varios factores. Además del obstáculo de la lengua —un obstáculo que puede parecer trivial para los investigadores académicos, pero cuyo impacto, sin embargo, resulta crucial—, las circunstancias particulares de la vida del teórico ruso han llevado a que su obra se conociera solo de forma fragmentaria en Europa y los Estados Unidos.

**Mijaíl Bajtín** desarrolló su trabajo a partir de la década de 1920 al margen del poder soviético. Si bien al principio había disfrutado de una recepción favorable por parte de las autoridades académicas, lo arrestó la policía secreta a fines de la década de

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 12.

1920. Sin embargo, en lugar de encarcelarlo durante mucho tiempo, lo relegaron a instituciones universitarias poco prestigiosas.<sup>89</sup> Las circunstancias de publicación de sus propias obras y las obras de sus colaboradores resultan complejas. Algunas obras publicadas con el nombre de sus colaboradores —en particular *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, de **Valentín Voloshinov**—, las puede haber escrito en parte el propio Bajtín. Otros textos se han perdido. (Durante la Segunda Guerra Mundial, Bajtín, un fumador empedernido, utilizó un manuscrito dedicado a la novela de educación alemana para enrollar sus cigarrillos). También se debe plantear el tema relativo al impacto que la censura (y más aún la autocensura) ha ejercido sobre sus textos. Además, algunos textos importantes no se tradujeron de inmediato al inglés o al francés. Así, los teóricos británicos han sentido la influencia de los conceptos de Bajtín inicialmente a través de la obra de **Voloshinov** ya citada, mientras que, en Francia, la reputación de Bajtín se debe más a sus trabajos dedicados a **Dostoievski** (*La poétique de Dostoïevski*) y a **François Rabelais** (*L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*). Desde la década de 1980, los ensayos de Bajtín sobre la novela —«Le discours du roman» y «Forme du temps et du chronotope dans le roman»—, estuvieron disponibles en traducción al francés y al inglés (respectivamente en las colecciones *Esthétique et théorie du roman* y *The Dialogic Imagination*). A este respecto, es preciso encomiar el papel que han desempeñado los primeros traductores y comentaristas de Bajtín —**Julia Kristeva**, **Tzvetan Todorov**, en Francia, y **Michael Holquist** en los Estados Unidos—. Debido a ellos, ahora se reconoce a Bajtín como uno de los principales teóricos del discurso novelístico del siglo XX, a la par de **Georg Lukács** e **Ian Watt**, y como uno de los precursores de los desarrollos políticos del postestructuralismo.

### 5.3.3.1.2 Terminología del dialogismo: heteroglosia, multiacentualidad, hibridación, carnavalesco

El pensamiento de Mijaíl Bajtín se dedica por completo a las diferentes formas en que se manifiesta el *dialogismo*. De hecho, este concepto central se ha declinado en numerosas variantes terminológicas en un corpus que, como lo hemos visto, está bastante disperso. También, esta profusión terminológica se explica debido a que los traductores de Bajtín no han concertado entre sí sobre su elección. Por tanto, en la práctica, los conceptos que se definen en seguida se vinculan estrechamente. Ellos describen *un aspecto de la cultura y del discurso que posibilita la reciprocidad de las relaciones de poder* —la posibilidad de subvertir las relaciones jerárquicas dentro del dominio de lo ideológico.

#### – *Heteroglosia*

La heteroglosia (un término que prefiere **Michael Holquist**, un traductor inglés de Bajtín) es una condición primordial para el funcionamiento del discurso. Este concepto implica que *su contexto sociolingüístico único* determina (*flexiona*) *a cada enunciado*. Por tanto, en la terminología de Saussure, se puede decir que

---

<sup>89</sup> En cambio, a su amigo **Pavel Medvedev** lo ejecutaron.

Bajtín cree en la **primacía del «habla» sobre la «lengua»**: el contexto prima sobre el texto.<sup>90</sup> Si el contexto juega este papel dominante en el proceso de comunicación, a todo discurso lo conformarán elementos que el sujeto hablante capta como «otros»: **el discurso escapa al control de los individuos e incluso de las colectividades, pues estos no pueden controlar o comprender plenamente la complejidad de cada contexto lingüístico** (de ahí el término «heteroglosia»: un lenguaje determinado por otro —por una configuración de elementos incontrolables).

#### – **Dialogismo**

El dialogismo (un término que prefieren **Julia Kristeva** y **Tzvetan Todorov**, los traductores y comentaristas franceses de Bajtín) es la forma en que la heteroglosia se manifiesta explícitamente en las obras literarias o en cualquier otro discurso. Bajtín sugiere que **a todo enunciado se lo debe considerar como una respuesta a un contexto lingüístico y cultural preexistente**. Asimismo, cada enunciado ya es la **anticipación** de los futuros enunciados que van a responderle.<sup>91</sup> Por ende, el lenguaje, la cultura, las obras literarias ya se comprometen en un diálogo que constituye su contexto. Esto implica, por ejemplo, que **todo enunciado** —toda intervención en el diálogo— **resulta fundamentalmente incompleto, inacabado. Siempre se articula en relación con el discurso del otro**.<sup>92</sup> Por esto, Bajtín favorece los modos de expresión explícitamente dialogizados —aquellos que **dejan el campo abierto al diálogo cultural**. Según Bajtín, la novela, y en particular los textos de **Fiódor Dostoievski**, cumplen con esta condición.<sup>93</sup>

#### – **Fuerzas centrípetas y centrífugas**

Si un enunciado —una obra— se inserta siempre en un diálogo inacabado, esto implica que **la significación de ese enunciado nunca podrá unificarse, centralizarse, dominarse** —no podrá reducirse a la unicidad y, por ende, al **monologismo**—, que es lo opuesto al dialogismo. Entonces, Bajtín postula que **lenguaje, cultura y literatura son fundamentalmente plurales**: los agitan **fuerzas centrífugas** que los difunden en una multiplicidad de lenguas, de dialectos, para crear así un campo cultural caracterizado por el **plurilingüismo**, la **plurivocidad**. Entre estas lenguas plurales, cada una vinculada a diferentes grupos sociales, se establecen los intercambios dialógicos. Sin embargo, **la cultura también se somete a acciones que restringen su riqueza dialógica** —que intentan reducir la pluralidad de sentidos, de visiones del mundo. Este movimiento que tiene hacia la unificación —al **monologismo**— se debe a las **fuerzas**

---

<sup>90</sup> Michael Holquist, ed., *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (1981; Austin: The University of Texas Press, 1996), p. xix.

<sup>91</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine* (París, Seuil, 1981), p. 7-25.

<sup>92</sup> Mijaíl Bajtín, *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Olivier Daram. 1975. París, Gallimard, 1978.

<sup>93</sup> Mijaíl Bajtín, *La poétique de Dostoievski*, ed., Julia Kristeva (París: Seuil, 1970).

*centrípetas*.<sup>94</sup> Bajtín las asocia con el *poder centralizador* (cultural y político), con la *inmovilidad* y, cuando se refiere a lo cultural, con el *clasicismo*.

– **Hibridización: polifonía, plurivocidad, plurilingüismo**

El dialogismo implica que **un texto** (una obra literaria determinada) **nunca puede ser una forma de lenguaje homogéneo**. Por la acción de las fuerzas centrífugas del lenguaje, la aparente unidad estilística es solo la fachada de un tejido lingüístico o literario plural, híbrido. Algunos autores han explotado deliberadamente esta polifonía. Al contrario, en muchos casos la hibridización se camufla cuidadosamente: el clasicismo (y muchas otras tradiciones similares) considera imperativo someter el texto a una lógica centrípeta —reducirlo al monologismo. Aquí se nota la semejanza funcional entre el concepto de monologismo y el **logocentrismo** —la represión de la diferencia— tal como lo define **Jacques Derrida**. También podemos deducir de esto que el dialogismo resulta funcionalmente equivalente a la propia diferencia, lo que explica el logro de las teorías de Bajtín con los postestructuralistas.

Desde el punto de vista de la teoría literaria, los conceptos de hibridización y polifonía han tenido una influencia determinante en el estudio de los géneros literarios. Por tradición (desde Aristóteles), el estudio de los géneros adoptaba un enfoque monológico, pues implicaba que una obra de calidad solo puede inscribirse en una sola categoría del sistema de los géneros (tragedia; lirismo; comedia). Por el contrario, la hibridización y la polifonía implican que **los textos nunca pertenecen a un solo género unificado**: son **mosaicos de discursos** de orígenes diferentes. Esta nueva concepción sobre el género —mucho más cercana a la realidad de los textos— la han desarrollado **Tzvetan Todorov** (*Introduction à la littérature fantastique*) y **Fredric Jameson** (“Magical Narratives” en *The Political Unconscious*). Ella resulta particularmente importante para la cultura popular, pues esta última (a pesar de lo que señala **Theodor Adorno** al respecto) rara vez apunta a la unidad y la armonía estéticas.

– **Multiacentualidad: inflexión; apropiación**

Otra consecuencia de la concepción dialógica del lenguaje es el hecho referente a que un mismo enunciado (un mismo texto) puede ubicarse en diferentes contextos y comenzar a significar de forma diferente en la medida de sus recontextualizaciones. En otras palabras, **un mismo texto puede someterse a múltiples acentos** (en el sentido dialectológico del término, lo que designa un colorido lingüístico local). Un mismo enunciado puede modificarse debido a los acentos de diferentes grupos sociales. Por ejemplo, **un grupo social no hegemónico puede tomar las formas culturales de los grupos dominantes y apropiárselas para sus propias necesidades**. Esta práctica dialógica la ha estudiado con mayor particularidad **Voloshinov** en *Marxisme et la Philosophie du*

---

<sup>94</sup> Bajtín, *Esthétique et théorie du roman*, p. 95.

*langage*.<sup>95</sup> Luego veremos que los neomarxistas angloamericanos (**Stuart Hall; Dick Hebdige, Paul Gilroy, Michael Denning**) le dan mucha importancia a esta práctica. Ven en la apropiación del multiacento una forma de resistencia que les permite a las clases populares controlar la significación de la cultura de masas.

#### – *Lo carnavalesco*

Una de las formas culturales explícitamente dialogizadas por las que Bajtín se interesó mucho es el humor grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, tal como se expresa en la obra de **François Rabelais**.<sup>96</sup> Bajtín entiende en lo grotesco, al que denomina *el discurso carnavalesco*, una visión del mundo que expresa *una revuelta optimista contra las fuerzas centrípetas y el monologismo*. Por tanto, lo carnavalesco testimonia no solo una predilección por la materialidad del mundo, por el cuerpo, por sus posibilidades de regeneración y cambio, sino también una apertura al dialogismo, a la plurivocidad. En la práctica, debido al concepto de “visión carnavalesca del mundo” y “literatura carnavalizada”, Bajtín *logra resaltar la presencia de elementos de las tradiciones populares en géneros supuestamente serios o cultos*. Además, se entiende en el concepto de lo carnavalesco la orientación anarquista de las teorías de Bajtín. Estas concepciones resultaban difíciles de conciliar con el marxismo soviético, lo que también explica la desconfianza del poder estalinista hacia Bajtín.

### 5.3.3.1.3 Bajtín y la novela

#### 5.3.3.1.3.1 *La poética de Dostoievski*

La obra de Bajtín disponible en traducción al francés que ofrece el análisis más extenso del dialogismo en el campo de la ficción es la *Poética de Dostoievski* —una de las primeras obras de Bajtín. Una discusión más fragmentaria sobre el mismo tema aparece en *Estética y teoría de la novela*. En su trabajo sobre Dostoievski, Bajtín describe al autor de *Los hermanos Karamazov* como un escritor que ha entendido por completo el funcionamiento del dialogismo y que ha estructurado sus obras para explotar estéticamente este fenómeno fundamental.

Según Bajtín, Dostoievski ha escrito novelas *polifónicas*, es decir, obras que se rehúsan a la lógica centrípeta: estas novelas carecen de centro —no hay ningún núcleo de autoridad moral o filosófica. Por el contrario, *establecen un diálogo entre varias concepciones del mundo* (a las que Bajtín denomina a veces “ideas”) *que se expresan por medio de otros tantos discursos particulares*. Se supone que ninguna de estas concepciones del mundo se prioriza sobre las demás: el diálogo debe permanecer abierto; es preciso evitar el monologismo. Así, en *Los hermanos Karamazov* nos sumergimos alternativamente en el universo mental de varios protagonistas: un libertino (Dimitri), un ateo nihilista (Iván), un místico (Alyosha) y el hijo bastardo

---

<sup>95</sup> Mijaíl Bajtín (Valentín Voloshinov), *Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* (París: Editions de Minuit, 1977).

<sup>96</sup> Mijaíl Bajtín, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel (París: Gallimard, 1970).

(Smerdiakov). En la novela, ninguna de estas perspectivas puede servir como núcleo de autoridad: Dostoievski privilegia la lógica centrífuga.

Esta polifonía tiene varias consecuencias formales y temáticas importantes:

#### – **Inconclusión**

Una novela polifónica no puede pretender una forma bien establecida —una estructura acabada. Carece de centro. El diálogo permanece abierto: esto es una consecuencia inmediata de la heteroglosia. Por tanto, Bajtín se opone a todas las estéticas del arte por el arte y a las corrientes que se derivan del Simbolismo (las escuelas modernistas, tales como el *New Criticism* o el formalismo de Jakobson). Según Bajtín, estas corrientes clásicas portan una ideología elitista que se asocia a un poder centralizado. Resulta característico ver que el modernismo centrípeto o clásico (*New Critics*; **Jakobson**) privilegia a la poesía, un género que da la impresión de plegarse al monologismo. En cambio, los críticos clásicos desconfían de la novela (pues se estructura mal, etc.). Por ende, el privilegio que le concede Bajtín a la novela traiciona a la vez un compromiso estético y político: la novela ‘híbrida’ resulta más democrática.

#### – **Personajes y focalización**

En una novela polifónica, el personaje debe gozar de una cierta forma de autonomía en relación con el narrador. En estas obras, no puede haber una conciencia monológica que sirviera de referencia (moral, cognitiva) y que impusiera una jerarquía de perspectivas narrativas. Aquí, el procedimiento narrativo que describe Bajtín resulta bastante cercano a lo que **Gérard Genette** denomina **focalización interna** (‘punto de vista limitado’, en la terminología angloamericana). Se trata de narrar un universo novelesco a partir de las (limitadas) percepciones de un personaje determinado. Más allá de Dostoievski, este procedimiento lo han utilizado numerosos autores modernistas —**James Joyce**, **Virginia Woolf**, **William Faulkner**. Por tanto, Bajtín condena la narración de tipo centrípeto —el narrador omnisciente. Según él, a un nivel psicológico, la meta de la polifonía es **la representación de la alteridad verdadera**: las conciencias deben representarse como otra y no como entidades sometidas a la conciencia unificadora del narrador.

Desde la perspectiva de Bajtín, **esta forma de focalización** también **se liga a la hibridación del texto**. De hecho, aquí no están en juego solo las percepciones cognitivas, sino toda la visión del mundo de cada personaje, incluidas allí las lenguas que se les asocian. Discursos específicos portan a cada visión del mundo focalizada y, por tanto, se inserta en un texto novelesco plurivocal. Por ende, por definición, la novela polifónica resulta híbrida a nivel de discurso.

#### – **Representación de la interacción y no del devenir**

Bajtín señala que la capacidad de las novelas de Dostoievski para representar las interacciones dialógicas (las relaciones entre conciencias e “ideas”) se adquiere en detrimento de la representación del devenir temporal. En verdad, Bajtín reconoce que **una obra que se dedica a la escucha de la diversidad de las “ideas” (visiones del mundo) difícilmente va a estructurarse en la forma de un relato dinámico**.

Cuanto más se amplía la constelación dialógica del relato, menos parece que avanzara la trama de la novela. De hecho, en la novela polifónica, existe una multiplicación de líneas narrativas —una multiplicación de las formas de narrar los acontecimientos, lo que embrolla el carácter dinámico del relato. Por el contrario, Bajtín concluye que ***el relato más capaz de presentar el devenir debe ser en gran parte monológico*** —y, por tanto, centrípeto y reduccionista.

Bajtín vincula estas reflexiones sobre el aspecto monológico de los relatos dinámicos a una crítica de la dialéctica hegeliana. La dialéctica hegeliana proporciona un modelo narrativo particularmente eficaz para representar el devenir, pues esquematiza la historia en forma de sucesión de una tesis, una antítesis y una síntesis. Pero este modelo solo puede aceptar un número limitado de personajes privilegiados (las grandes figuras de la historia, inspiradas por el espíritu: Martín Lutero; Napoleón). Por tanto, Bajtín tiene razón cuando señala que ***la dialéctica hegeliana*** (como cualquier otro modelo narrativo de la historia) ***es profundamente centrípeta y monológica***. Por ende, insiste en ***que no es preciso confundir dialogismo/polifonía y dialéctica***. El dialogismo se basa en un diálogo abierto a la alteridad. En cambio, ***la dialéctica presenta a la historia como un pseudo-diálogo***: pretende tener en cuenta la interacción de “ideas” contradictorias (tesis y antítesis), pero siempre las reduce a un punto de llegada monológico (síntesis). En estas observaciones, Bajtín actualiza uno de los problemas fundamentales que afectan a la representación de la historia tanto en la literatura como en otros discursos: allí parece que existe una ***incompatibilidad entre la percepción del devenir*** (el “sentido de la historia”) ***y la apertura a la pluralidad social y cultural***. Por otra parte, el rechazo a Hegel que expresa Bajtín muestra hasta qué punto difiere el autor de la *Poética de Dostoievski* de los teóricos marxistas. De hecho, según estos, la dialéctica es un principio básico.

### 5.3.3.1.3.2 Redefinición de Bajtín sobre el género novelesco

#### 5.3.3.1.3.2.1 Novela e historia de los géneros dialogizados

El aparato teórico que ha elaborado Bajtín lleva con bastante naturalidad a una redefinición de la novela como género. Se puede medir el carácter original de este aspecto de la teoría de Bajtín cuando se lo contrasta, por ejemplo, con la historia de la novela tal como la refieren los críticos angloamericanos —por ejemplo, **Ian Watt** (*The Rise of the Novel*). Según Watt, la novela es un género decididamente moderno: apareció en el Renacimiento. Su primera obra maestra es *Don Quijote*, de **Cervantes**. La novela se ha desarrollado en esta forma picaresca en España y Alemania. Cuando la boga de la novela llegó a Inglaterra (**Daniel Defoe; Samuel Richardson; Henry Fielding**), asumió un giro cada vez más realista —una evolución favorecida por el surgimiento de la burguesía protestante que sustentaba valores como el pragmatismo y el empirismo filosófico, así como el culto a la vida cotidiana y la introspección. En esta perspectiva, la coherencia de la novela es precisamente su aspecto realista —el deseo de producir una literatura que revelase la cotidianidad de los individuos y las colectividades (en

oposición al mundo aristocrático y fantástico de las literaturas de la Edad Media y el Renacimiento).<sup>97</sup>

En cambio, en Bajtín, la novela es la heredera de una tradición a la vez más antigua y más heterogénea —lo que se podría denominar **los géneros explícitamente dialogizados**. En verdad, según el autor de la *Poética de Dostoievski*, una obra es tanto más novelesca cuanto se abre a la plurivocidad. Se puede comparar la elección de esta definición con los análisis de **Georg Lukács** en *La teoría de la novela*. Lukács reconoce implícitamente una cierta heterogeneidad en el discurso novelesco, pero considera que se la debe contener, controlar.

Para afirmar la primacía de la plurivocidad en la novela, Bajtín trabaja en un marco histórico que se inicia en la antigüedad (diálogos socráticos) y uno de cuyos momentos cruciales es el período helenístico, que vio aparecer numerosos géneros nuevos.<sup>98</sup> Dentro de esta constelación de textos, Bajtín distingue tres discursos fundamentales que contribuyeron a la novela:

- La epopeya
- La retórica
- La literatura carnavalesca

Entre las manifestaciones más antiguas de la vertiente carnavalesca, el crítico ruso insiste en la importancia de los **géneros “cómico-serios”** —los **diálogos socráticos** (Platón; Jenofonte) y la **sátira menipea** (Menipo de Gadara; Varrón; Petronio). Este último género tiene la particularidad de ser, a la vez, plenamente filosófico y plenamente carnavalesco: presenta unas discusiones filosóficas dentro de textos plurívocos, que mezclan los géneros y los niveles de experiencia (estilo elevado y grotesco; filosofía, farsa y fantasía). Por tanto, la sátira menipea es el antecedente de textos posteriores tales como los diálogos medievales y la literatura de erudición cómica del Renacimiento y la época moderna. Se encuentra su influencia no solo en Dostoievski, sino también en **Jonathan Swift** (*Los viajes de Gulliver*), **Laurence Sterne** (*Tristram Shandy*), **Denis Diderot** (*Thomas l'imposteur*) o incluso en **André Gide** (*Les faux monnayeurs*) y la metaficción postmoderna.

Así, los escritos de Bajtín llevan a una revisión radical de la definición histórica e incluso discursiva de la novela. Nos animan a situar en el núcleo de la tradición novelesca unos textos (**Swift; Sterne; Diderot**) que, antes, nos parecían algo marginales. Además, según Bajtín, también resulta claro que, si se consideran sus formas antiguas, la novela no se limita a las obras en prosa. Por una parte, Bajtín desconfía de la poesía cuando se manifiesta en forma de lirismo (romántico y simbolista). En este caso, el crítico ruso piensa que existe una represión del dialogismo. Pero, por la otra, numerosos textos antiguos que él considera están (parcialmente) en verso.

---

<sup>97</sup> Lo histórico de la novela, así como el análisis de sus características fundamentales, se une al análisis de la evolución de la mimesis que desarrolla **Erich Auerbach** en su célebre obra *Mimesis*.

<sup>98</sup> Aquí se reconoce el impacto de la erudición clasicista un poco excéntrica del crítico ruso: favorece una época supuestamente decadente.

### 5.3.3.1.3.2.2 El tejido de las voces novelescas

Con mucha lógica, la teoría de Bajtín sobre el dialogismo lleva a un análisis de los procedimientos literarios que rigen la coexistencia de las voces en la novela. Según Bajtín, **la novela polifónica es un tejido de voces —unas voces cuya coexistencia dentro de la obra se posibilita debido a procedimientos específicos**. Aquí no tendremos espacio para una presentación exhaustiva de estos procedimientos y de la terminología que utiliza Bajtín para describirlos. En resumen, se puede decir que el crítico ruso utiliza el concepto de “**palabra**” como unidad básica en el análisis de las voces. Por supuesto, la “palabra” de Bajtín se carga de connotaciones que superan el sentido común: en términos estructuralistas, la “palabra” de Bajtín resulta simultáneamente significante y significado social; resulta a la vez unidad lingüística y visión del mundo. En términos contemporáneos, se podría traducir “palabra” como “**discurso**”.

Para el análisis del dialogismo novelesco, Bajtín distingue tres tipos de “palabras”, según la forma en que se presentan en la obra.

#### – **La palabra directa que se orienta hacia su objeto**

En otras clasificaciones, a esto se lo denominaría discurso **referencial** o **denotativo**: se trata del discurso que sirve directamente para describir o designar un objeto (un significado, un referente). Dentro de la novela, la “palabra orientada hacia su objeto” es el discurso del “autor” (es decir, el “narrador extradiegético”, si se lo traduce según la tipología de la narración de **Genette**). Según Bajtín, desde un punto de vista dialógico, la “palabra” del autor (típicamente, el narrador omnisciente) es **monovocal**: solo lleva una voz —la voz del “autor”.

#### – **La palabra objetivada (palabra del personaje representado)**

Este es el discurso del personaje tal como se cita en la novela. En este caso, el discurso se «objetiva» ya que se cita, se representa tal cual es (como significante). Sin embargo, en la mayoría de los casos, este discurso aún no se inviste de intención dialógica: básicamente sigue orientado hacia su objeto (es **referencial** y **monovocal**): el objeto se describe simplemente a través de las palabras del personaje, cuya voz se escucha. En este caso, Bajtín sugiere que la “palabra” funciona como un “hombre que efectúa un trabajo sin saber que se lo observa” (*Dostoievski*, p. 262).

#### – **La palabra orientada a la palabra de los otros**

Aquí se trata del discurso verdaderamente dialógico, compuesto de “palabras **bivocales**”. Esta categoría —que abarca numerosos casos concretos diferentes—, incluye todas las situaciones en las que un escritor presenta el ‘discurso del otro’ (o alude a él) con pleno conocimiento de causa —es decir, **cuando toma en cuenta que este discurso difunde una visión del mundo diferente**, anclada en otra realidad individual o social. Por ende, en este caso existe una **fusión o coexistencia de dos voces** en el mismo discurso (**bivocalismo**). Esto suele ocurrir en la parodia (tomar el discurso de otro), pero Bajtín destaca otros numerosos casos:

– Las variedades del “**bivocalismo convergente**”: dos voces se mezclan, pero no se hallan en conflicto.

– **La estilización** (el pastiche)

El autor toma el estilo de otro, sin el deseo de criticarlo o ridiculizarlo: el **bivocalismo** resulta **convergente**; las dos voces no están en conflicto. Esta categoría incluye el **discurso indirecto libre**.

– **El “relato del narrador”**

Así designa Bajtín lo que **Gérard Genette** denominaría el ‘**relato engastado**’, el relato en segundo nivel que produce un **narrador intradiegético** (narrador personalizado que se sitúa dentro del relato: Shahrzad...). En general, aquí se presenta un **bivocalismo convergente**: el autor no busca parodiar/ridiculizar al “narrador” (intradiegético).

– **La “Ich-Erzählung”** (relato en primera persona)

En un relato en primera persona, el “autor” se desliza en el discurso de otro. En muchos casos, existe un bivocalismo convergente.

– Las variedades de **bivocalismo divergen**: el autor le destaca al lector que existe discrepancia entre su propia voz y la voz de los demás:

– **La parodia**

El “autor” se desliza en el discurso del otro para ridiculizarlo.

– **La “Ich-Erzählung”** paródica

Todo discurso que se reproduce con un cambio de acento.

– **La palabra de otro reflejada**

El autor orienta su discurso en relación con el discurso del otro, pero implícitamente, sin citarlo o sin establecer una alusión directa a él.

– Polémicas ocultas

– Autobiografía con connotación polémica

– Réplicas de diálogo

– Diálogo oculto (monólogo dramático)

– “Discurso” con una «mirada de soslayo» sobre las palabras de los demás.

Como se ve, esta tipología del dialogismo literario puede compararse con las “teorías del punto de vista” (de la narración) que han elaborado los teóricos angloamericanos (*New Critics*: **Cleanth Brooks**; **Wayne C. Booth**) o estructuralistas (**Gérard Genette**). Sin embargo, el enfoque de Bajtín es más concreto: en lugar de definir unas entidades abstractas, con un estatuto puramente gramatical (narrador intra/extradiegético), describe unas situaciones discursivas que implican voces dotadas de una **alteridad concreta**: siempre la voz del otro se ancla en un contexto discursivo que tiene un aspecto social o existencial.

### 5.3.3.2 El dialogismo de Bajtín en los *cultural studies*

#### 5.3.32.1 Cultura popular, cultura de masas y derecho de recurso dialógico

Más allá de la teoría de la novela, el dialogismo de Bajtín ha ejercido una influencia decisiva sobre el estudio de la cultura popular que han elaborado los teóricos de los *cultural studies*. En verdad, hemos visto que los *cultural studies* parten del principio referido a que la cultura —y en particular la cultura popular o incluso la cultura de masas— puede servir como **vector de emancipación**. El dialogismo de Bajtín parece que ofrece el marco teórico que permite describir los mecanismos que subyacen a esta emancipación. A primera vista, no sorprende que un teórico que elogia lo carnavalesco —el poder emancipador del folclor y la cultura popular— hubiera influido en unos académicos que se interesaban en las prácticas culturales no dominantes. Sin embargo, el impacto de **Bajtín** sobre los *cultural studies* supera el concepto referente a lo carnavalesco. Bajtín les ha ofrecido a los *cultural studies* la perspectiva de una semiología que especifica que **siempre es posible apropiarse** (modular/enfatizar) **los productos de la cultura de masas**. Si el lenguaje nunca es propiedad absoluta de aquellos que lo utilizan, si siempre se orienta en función de la visión del mundo de otros grupos sociales, entonces los productos de la cultura de masas, al contrario de lo que señalan teóricos como **Adorno**, no pueden ejercer un poder alienante ilimitado. De hecho, incluso si la voz de los grupos dominantes ha moldeado un producto de la cultura de masas, debe, según los principios del dialogismo, también responder y hacer justicia a la voz de los grupos no dominantes. Por tanto, este público puede utilizar el texto de partida de una forma que no se previó en el comienzo, o bien crear nuevos textos alternativos u oposicionales a partir del texto alienante del comienzo. Este principio de **reciprocidad dialógica** —de **derecho al recurso ideológico**— se expresa de diversas formas en las obras de varios teóricos angloamericanos de los años setenta, ochenta y noventa.

#### 5.3.3.2.2 Stuart Hall: Los «rituales de resistencia» de la cultura popular

El dialogismo de Bakhtin —en la forma de la teoría de la **multiacentualidad** de V. N. **Voloshinov**—, le permite a **Stuart Hall** completar su modelo teórico de la **lucha de clases dentro del lenguaje**. De hecho, hemos visto que al principio Hall había hecho un inventario de las teorías sobre la superestructura que describen las prácticas culturales como factores de condicionamiento ideológico que actúan a nivel del discurso (**Marx, Gramsci, Saussure, Barthes**). Así encuentra en **Voloshinov/Bajtín** el modelo semiótico que le permite describir el mecanismo por el cual el público puede recodificar los mensajes ideológicos de los que es objeto y darles una acentuación subversiva. Observemos que esta lógica de reciprocidad de las relaciones de poderes en la cultura se había expresado muy pronto en el pensamiento de Stuart Hall. Había sido editor científico de la primera colección significativa de investigaciones del Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, titulada *Resistance through Rituals: Youth Sub-Cultures in Post-War Britain* (1975). Como lo indica su título, esta colección trata de iluminar sobre la forma en que los movimientos culturales minoritarios —por

ejemplo, la cultura de los *skinheads*—, le permiten a la juventud que adoptase comportamientos de resistencia.

### 5.3.3.2.3 Fredric Jameson: el juego de la utopía y la contención ideológica en la cultura de masas

En “Reification and Utopia in Mass Culture” (1979), un artículo que se ha publicitado con amplitud, Jameson reexamina el funcionamiento de la cultura de masas. Contra la tradición marxista que describe este campo como un sitio de alienación y cosificación ineluctable, Jameson llega a revelar la posibilidad de cierto nivel de reciprocidad dialógica. Entre sus fuentes, el artículo no cita ni a Bajtín ni a Voloshinov —recurre de forma explícita a **Marx, Adorno, Baudrillard** y al filósofo marxista alemán **Ernst Bloch**—, pero su inspiración general está muy conforme con el dialogismo. De hecho, Jameson indica que, en lugar de ser unas máquinas de adoctrinamiento despiadadas, las obras de la cultura de masas despliegan unos mecanismos de intercambio recíproco (“*give-and-take*”). Por una parte, **la cultura de masas ofrece unas aspiraciones que apuntan a** lo que Ernst Bloch denomina **la utopía**: la visión de una sociedad conciliada. Por tanto, cuando moviliza esta “*Utopian dimension or potential*”, la cultura de masas le ofrece a su público **una satisfacción que corresponde, al menos en parte, a sus auténticas aspiraciones** (que incluyen sus aspiraciones al cambio social).<sup>99</sup> Sin embargo, **esta dádiva de autenticidad debe manejarse con prudencia** —por ende, ser contenida [«contained»]— para que no se transformase en resistencia y cambio concretos. Así, existe una interacción dialógica entre el deseo de autenticidad y la **censura ideológica**; la promesa de la utopía se contiene mediante **unas estructuras simbólicas de contención o rechazo** (“*symbolic containment structures*”).<sup>100</sup>

Jameson utiliza unos filmes de la década de 1970 —*Tiburón*, de **Steven Spielberg**, y *El padrino*, de **Francis Ford Coppola**— para ilustrar esta interacción dialógica. Por otra parte, podemos encontrar una ilustración sorprendente de este proceso en el desenlace de *Thelma y Louise* (1991) de **Ridley Scott**: en el mismo momento en que las dos heroínas se besan, y ofrecen así la promesa de una sociedad en que las relaciones homosexuales pueden desarrollarse libremente, su coche se estrella en un cañón; la emancipación se censura a través de la muerte de los personajes, lo que les evita a los guionistas la delicada labor de representar en una película comercial el desarrollo de una relación lesbiana en la cotidianidad.

### 5.3.3.2.4 Dick Hebdige: la cultura *punk* como guerrilla dialógica

En *Subculture: The Meaning of Style*, **Dick Hebdige** muestra que la cultura visual del movimiento *punk* utiliza prácticas de subversión dialógica. En lugar de crear un universo de signos radicalmente nuevos, los *punks* **reciclan y modulan** en forma **irónica y transgresora** los significantes de estilos preexistentes.<sup>101</sup> Por ejemplo,

---

<sup>99</sup> Fredric Jameson, “Reification and Utopia in Mass Culture”, p. 27.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>101</sup> Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, p. 121.

componen un estilo de vestimenta que combina símbolos tradicionales de la cultura *rock* (peinados de los años 50; jeans ajustados) y elementos que hasta entonces no pertenecían a este dominio, como la parafernalia fetichista y sadomasoquista de las *sex shops*. La misma lógica se aplica a las rotulaciones que se utilizan en las portadas de los discos y en los fanzines *punk*: apela a la estética del grafiti (texto ilegítimo superpuesto al discurso oficial) o a las técnicas de los mensajes de rescate de los chantajistas (texto reapropiado, letras recortadas, recontextualizadas, pegadas una a una). Los ejemplos más célebres de esta práctica provienen de las portadas de discos de la banda de *punk* más célebre, los **Sex Pistols**: la portada del sencillo «God Save the Queen» muestra un retrato de la reina Isabel II tachado con letras que parecen provenir de un pedido de rescate.

Por tanto, según **Hebdige**, la estética *punk* renuncia a las reivindicaciones de autenticidad que caracterizan las etapas más antiguas de la cultura *rock* y adopta unas prácticas «cinéticas» y «transitivas» que valoran el «**acto de transformación semiótico**».<sup>102</sup> Estos gestos están de acuerdo con los procesos de significancia<sup>103</sup> que describe **Kristeva** o con la teoría de los signos multiacentuales que sustenta **Voloshinov/Bajtín**.<sup>104</sup> Los gestos implican que **las imágenes que se apropia la cultura punk carecen de un valor fijo**: según la lógica de la intertextualidad, la significancia, lo escribible y el dialogismo, **su valor lo determina la forma en que se reapropian o se modulan**. En otros términos, la estética *punk* no busca crear su propio campo de emancipación en ruptura con el capitalismo de consumo. Su objeto principal es llamar la atención sobre la labor de **subversión semiótica** mediante la cual se reapropian y modulan los signos de este espacio alienado. Por tanto, este enfoque resulta **comparable a una campaña de guerrilla semiológica** (o, según la expresión de Bajtín, de guerra de guerrilla dialógica).

#### 5.3.3.2.5 Paul Gilroy: la carnavalización de la norma blanca en la cultura afrobritánica

En *There Ain't No Black in the Union Jack* (1987), **Paul Gilroy** toma como punto de partida la tesis respecto a que la cultura popular de las comunidades de origen africano en Gran Bretaña intenta contrarrestar las estructuras de poder capitalistas mediante una resistencia de tipo dialógico. Consideramos más en detalle los hallazgos de este análisis dialógico en la sección sobre la etnicidad. En esta fase, señalemos que Gilroy muestra que la cultura popular afrobritánica se reapropia de elementos de la cultura británica y los somete a un proceso de dialogización carnavalesca.

#### 5.3.3.2.6 Michael Denning: la reapropiación proletaria de los relatos populares

En *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*, **Michael Denning**, un crítico neomarxista que se inspira en **Jameson** y el Center for

---

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 124.

<sup>103</sup> *Ibíd.*

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 121.

Contemporary Cultural Studies de Birmingham, indica que la recepción de las novelas populares norteamericanas de finales del siglo XIX —las «dime novels»— pusieron en juego un mecanismo de resistencia que se basa en la reciprocidad dialógica.<sup>105</sup> Contra las tesis en vigor entre algunos especialistas de la historia de la literatura norteamericana, Denning trata de mostrar que las «*dime novels*» no eran solo vehículos de propaganda capitalista y paternalista. Primero, su juicio se basa en el carácter de los relatos que se desarrollan en estas obras. Denning reconoce que muchos de ellos son *westerns* que plantean la apología de la colonización del Oeste o historias de héroes ingeniosos que celebran el individualismo burgués. Sin embargo, también muestra que existe un gran número de *dime novels* que tiene como héroes a los artesanos de la clase obrera. En segundo lugar, Denning sostiene que incluso **los lectores pueden negociar en forma progresista** unas fórmulas narrativas en apariencia conservadoras. Según la terminología de Voloshinov/Bakhtin, pueden **modularse o “acentuarse”**.

El mecanismo de acentuación o negociación dialógica que destaca Denning se refiere a las **estrategias de lectura** —el **régimen de verosimilitud** que los lectores van a tener en cuenta en su acercamiento a las novelas populares. En muchas *dime novels* que presentan héroes que trabajan como artesanos —por tanto, en el contexto histórico, unos representantes de la clase obrera—, estos héroes descubren al final del relato que tienen unos orígenes aristocráticos. Por tradición, los críticos marxistas interpretarían literalmente este proceso de caracterización; considerarían que la novela que interesa debe leerse según la **verosimilitud novelesca individualista** del siglo XIX que desea que una novela describiera el recorrido singular de sus personajes. Esto llevaría a los críticos a pensar en que la novela le ofrece a su lector **una fantasía alienante**: contra toda verdad histórica, la obra sugiere que unos personajes comparables al lector podrían reclamar un estatuto social elevado. Por ende, el personaje del artesano-aristócrata sería **un señuelo ideológico que enmascararía la baja movilidad social de la que pueden beneficiarse los artesanos reales**. Sin embargo, Denning afirma que estos “aristócratas disfrazados” deben **interpretarse en forma alegórica**, según la lógica que rige la literatura pre-novelesca. En este caso, los personajes no representan a individuos, sino a clases sociales enteras y el relato debe leerse como si difundiera un mensaje abstracto sobre estos personajes colectivos. Entonces, el personaje del artesano-aristócrata significaría que los artesanos reales merecen la consideración que por costumbre suele reservarse para los aristócratas. Son metafóricamente equivalentes a ellos y, por tanto, no deben someterse al código de obediencia social que les impone respetar ciegamente a las clases dominantes. Así, se debe considerar que **la cultura popular y la cultura de masas pueden difundir mensajes codificados cuyo sentido solo se revela mediante una lectura dialógica**. Esta lectura presupone que el lector tiene la posibilidad de captar los productos de la cultura popular para inscribir allí su propio relato: se trata de un **material renegociable** según la posición del lector en la escala social.

---

<sup>105</sup> Michael Denning, *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America* (Londres: Verso, 1987).

### 5.3.3.2.7 John Fiske: el populismo cultural

**John Fiske** es el teórico que más radicalmente ha intentado revelar el *derecho de respuesta dialógico* del público de masas al material que se le propone. Este teórico de los medios de comunicación especializado en el estudio de las ficciones televisivas ha desarrollado un modelo de interpretación que a veces se califica de *populismo cultural*. Esta expresión le hace justicia a que, al contrario de otros teóricos (incluidos allí numerosos neomarxistas), Fiske tiene plena confianza en el principio relativo a que *la oferta cultural no «engaña» necesariamente al «pueblo»*.<sup>106</sup> Por el contrario, Fiske afirma que «[e]l poder de los distintos públicos en la economía cultural es considerable». <sup>107</sup> Esta convicción se basa en varios principios adicionales:

- Si el público renegocia dialógicamente la oferta de la cultura de masas, es preciso considerar que la *codificación cultural* —el poder de crear mensajes que se destinan a restringir el comportamiento de los destinatarios—, *tiene un impacto menor de lo que temen numerosos críticos* conservadores o progresistas.
- Este primer principio implica que, lejos de ser vectores de adoctrinamiento ideológico, «*[l]os bienes culturales no tienen un valor de uso claramente definido*». <sup>108</sup>
- Entonces, ya que los bienes culturales ofrecen un espacio de libertad hermenéutica, permiten la aparición de «*significaciones y [de] gusto por la resistencia*». <sup>109</sup>

Asimismo, el optimismo populista de Fiske lo lleva a *privilegiar unos segmentos de la cultura de masas que desprecian muchos otros comentaristas*. En general, los teóricos de los *cultural studies* que confían en la subversión dialógica han elogiado ya los movimientos que muestran unos valores oposicionales explícitos (la franja radical de la música *rock*, los movimientos feministas y *queer*), ya las obras que se prestan a las apropiaciones multi-accentuales a través del sesgo de la subversión irónica —películas del cine negro de Hollywood (*The Big Sleep* [1946] de **Howard Hawks**, *Gilda* [1946] de **Charles Vidor**, *The Manchurian Candidate* [1962] de **John Frankenheimer**) o películas de acción posmodernas (*Terminator* [1984] de **James Cameron**, *Repo Man* de **Alex Cox** [1984], *Robocop* de **Paul Verhoeven** [1987]). En cambio, *Fiske se apropia de productos que parece que no dejan ninguna apertura para la subversión*: series de televisión como *Dallas*,<sup>110</sup> legítimamente sospechosas de propagar los valores del capitalismo norteamericano.<sup>111</sup> Según Fiske, esta elección excéntrica se justifica debido a que estos textos permiten paradójicamente *un nivel máximo de multiaccidentalidad*:

---

<sup>106</sup> John Fiske, «The Popular Economy», *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, ed. John Storey (1987; New York, Harvester Wheatsheaf, 1994), p. 495.

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 499.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 497.

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 500.

<sup>110</sup> Fiske escribió en la década de 1980. Sin embargo, su razonamiento se aplica a series más recientes, como *24* o *Desperate Housewives*.

<sup>111</sup> Fiske, «The Popular Economy», p. 505.

al contrario de las producciones de movimientos culturales minoritarios abiertamente subversivos, cuyo público, por definición, se limita, las grandes telenovelas comerciales disfrutan de una audiencia planetaria.

A menudo las tesis de **Fiske** se perciben como la expresión de *un optimismo ciego*. Como lo escribe el teórico de la cultura *rock* **Lawrence Grossberg**, tienden a desarmar el espíritu crítico y llevar la experiencia cotidiana al terreno de una ilusoria «redención política».<sup>112</sup> Sin embargo, Fiske solo *va hasta el extremo de la lógica de la multiacentualidad*: en verdad, la inflexión dialógica en **Bajtín** es una prerrogativa de libertad. Las apropiaciones multiacentuales resultantes solo pueden entrañar un debilitamiento del contenido semántico de cada enunciado, incluida allí la significación de los textos que manipulan ideológicamente. Hemos visto que los partidarios postestructuralistas de la performatividad discursiva —una teoría cuyos principios son cercanos del dialogismo— llegan a conclusiones similares cuando privilegian la fuerza ilocutoria o perlocutoria de un enunciado en relación con su contenido proposicional. Entonces, Fiske resulta fiel a la inspiración de Bajtín a los *cultural studies* cuando ubica en el núcleo mismo de las prácticas culturales el «*poder de construir significaciones, satisfacciones e identidades sociales que difieren de lo que proponen las estructuras dominantes*».<sup>113</sup>

## 5.4 Diversidad

### 5.4.1 Contra el esencialismo: el constructivismo social

En lo que se ha expuesto sobre las teorías de **Gilles Deleuze** y **Félix Guattari**, hemos indicado que el postestructuralismo y el postmodernismo conciben una sociedad que se caracteriza por un nivel máximo de diversidad. Del mismo modo, según **Jean-François Lyotard**, el postmodernismo debe abogar por «la infinidad de finalidades heterogéneas».<sup>114</sup> El tipo de *sujeto* que corresponde a este ideal de diversidad es necesariamente *fluido* y *múltiple*. En un célebre artículo, titulado “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century”, la antropóloga y teórica postmoderna **Donna Haraway** ofrece una visión utópica sobre esta proteica subjetividad postmoderna. Ella indica que las posibilidades de reconfiguración tecnológica de lo humano —lo que ahora se denomina el *transhumanismo*— permiten vislumbrar el desarrollo de sujetos reprogramables y reconfigurables. En principio, las antiguas barreras identitarias que formaban la estructura aparentemente insuperable e innegociable de las individualidades del pasado ya no restringen a estos sujetos. En particular, el sujeto postmoderno plenamente realizado se situaría más allá de las divisiones que se basan en la sexualidad (las distinciones de *género*) y más allá de las *categorías étnicas*.

---

<sup>112</sup> Lawrence Grossberg, *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture* (New York, Routledge, 1992), p. 94.

<sup>113</sup> Fiske, «The Popular Economy», p. 502.

<sup>114</sup> Jean-François Lyotard, “The Sign of History”, trad. Geoff Bennington, en *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Oxford: Blackwell, 1989), p. 409.

La visión que desarrolla **Haraway** (también lo hacen **Deleuze** y **Guattari**) resulta, como suele ocurrir en el campo del postmodernismo, radicalmente utópica. Sin embargo, incluso si Haraway a veces se entrega a la hipérbole, destaca muy útilmente un rasgo central de las teorías del sujeto y la identidad que se han elaborado en el marco del postestructuralismo y el postmodernismo. De hecho, todos los teóricos de este movimiento comparten el rechazo de lo que comúnmente se denomina **esencialismo** —la creencia en la posibilidad de identidades ancladas en una esencia estable. Por tanto, desde la perspectiva del postmodernismo y el postestructuralismo, no existen **identidades naturales fijas** que sirvieran como referencia para rechazar conductas y elecciones identitarias supuestamente artificiales o contrarias a la naturaleza. En la práctica, esto quiere decir que los teóricos del postmodernismo/postestructuralismo están de acuerdo en pensar que el sujeto humano, aunque parezca que se resiste a cualquier cambio, es **una construcción de la historia y de la sociedad**. Por ende, el postestructuralismo/postmodernismo se suscribe en el **constructivismo social**: el sujeto se forma mediante la evolución del contexto en que se desarrolla y, en principio, no es posible plantear un límite a su flexibilidad.

Sin embargo, el rechazo del esencialismo resulta que es un compromiso que los movimientos sociales concretos que actúan en nombre de los grupos no dominantes e incluso las propias teóricas encuentran difícil de llevar a cabo. Como lo hemos visto, **Deleuze** y **Guattari** desconfían de los programas de emancipación que tratan de derribar un régimen dominante para establecer un nuevo régimen cuya práctica del poder resultaría similar a aquella práctica del régimen que acaban de abatir. Por ello, estos dos autores rechazan el término «minoría» y prefieren el término «menor», que sirve para designar una subversión sin voluntad de poder. El mismo razonamiento se aplica a las teorías concretas de la diversidad —al feminismo, al multiculturalismo y al postcolonialismo. Los programas políticos que se han elaborado en estos diferentes dominios muestran que, de hecho, es posible sustentar las prerrogativas de un grupo subalterno de forma esencialista, cuando se afirma que este grupo oprimido defiende unos valores auténticos, esenciales, lo que, por tanto, justifica una toma del poder. Luego veremos que la tensión entre esencialismo y antiesencialismo subyace a la mayoría de las teorías de la diversidad y el multiculturalismo. Sobre esta base, resulta claro que estos movimientos sociales concretos se van a acercar tanto más al ideal del postmodernismo y del postestructuralismo si rechazan explícitamente una concepción esencialista del sujeto y si se suscriben a un constructivismo sin concesiones.

## 5.4.2 La problemática del género

### 5.4.2.1 Género e identidad sexuada

El análisis de la construcción histórica y social de la identidad se ha desarrollado de forma espectacular en lo que ahora se denomina los **estudios del género (gender studies)**. El término «género» lo introdujo el psicólogo **John Money** en 1955. Tomado de la lingüística (las categorías gramaticales de masculino, femenino y neutro), le permitió a Money designar la parte del comportamiento humano vinculada a la masculinidad y la femineidad que se dejan moldear por unas normas sociales e históricas variables. Este concepto lo adoptaron rápidamente las teóricas feministas que sentían la necesidad de describir las coacciones sociales que pesaban sobre el desarrollo de la identidad femenina dentro de un marco teórico que no vincula sistemáticamente la femineidad y la masculinidad con factores biológicos. Ya, en 1949, **Simone de Beauvoir** había llevado a cabo un trabajo de pionera cuando declaraba, en *El segundo sexo*, que «no se nace mujer, se lo deviene». De Beauvoir no utiliza en esta obra la terminología que opone «sexo» y «género», pero su argumentación resulta perfectamente compatible con las argumentaciones de teóricos posteriores, para quienes esta distinción resultó crucial. A partir de la década de 1960 —época de lo que se ha denominado la «segunda ola del feminismo» («*Second-wave feminism*») <sup>115</sup>— las bases para el estudio del género las sentaron lingüistas y antropólogas australianas, británicas y norteamericanas —las antropólogas **Gayle Rubin**, **Cheris Kramer**, **Barrie Thorne** y **Nancy Henley**; el teórico de los medios **Erving Goffman**, la psicoanalista **Nancy Chodorow** y la crítica literaria **Eve Kosofsky-Sedgwick**. En un comienzo, estos autores no necesariamente tenían un vínculo con las tradiciones estructuralista y postestructuralista. Pero, luego, el término «género» devino una de las herramientas conceptuales más importantes del multiculturalismo postestructuralista y postmodernista.

El término género exige que se tratase de disociar entre los comportamientos que se vinculan a la identidad sexual y los que podrían atribuirse respectivamente a la cultura y a la naturaleza, es decir, al sexo biológico. En realidad, este enfoque presupone que **la mayor parte de los comportamientos que se cree que se determinan biológicamente son el resultado del condicionamiento social**: principalmente el discurso de la cultura, y mucho menos de la biología, nos posiciona como sujeto sexuado. En otras palabras, **incluso si las diferencias biológicas existen, su significación social es un dato cultural que evoluciona a lo largo de la historia y varía según las sociedades humanas**. Entonces, existe una «historia» de la sexualidad, o más bien del género, como lo sugería Michel Foucault en el título de una de sus obras más célebres. <sup>116</sup> Este principio teórico ha dado lugar a la creación de una terminología que permite establecer la distinción entre identidad biológica y social: en esta perspectiva, “*sexo*”, “*hembra*” y “*macho*” designan el dominio de la diferencia biológica; “*género*”, “*femenino*” y “*masculino*” designan los componentes culturales de la identidad sexual. Esta terminología no siempre es fácil de traducir al francés, pues antes de las

---

<sup>115</sup> En esta periodización, la primera ola del feminismo corresponde al desarrollo de este movimiento desde mediados del siglo XIX (Susan B. Anthony en Estados Unidos; las «sufragistas» en Gran Bretaña). La segunda ola de feminismo surgió en la década de 1960. En los Estados Unidos, la fecha que a menudo se cita como el comienzo de este renacimiento es la publicación de *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan (1963).

<sup>116</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*.

décadas de 1980 y 1990, las teóricas del feminismo francés no sintieron la necesidad de establecer esta distinción en forma explícita. En el ámbito angloamericano, el término “género” ha devenido una de las palabras más utilizadas en la crítica literaria y se utiliza comúnmente en los medios de comunicación. La traducción francesa “género” comenzó a imponerse en los círculos universitarios de habla francesa a partir de la década de 2000.

A partir del concepto de género, se puede mostrar, por ejemplo, que la distinción primaria entre masculinidad y femineidad se liga a toda una serie de otras dicotomías a menudo muy alejadas del dominio de la sexualidad —dicotomías que designan unos comportamientos supuestamente masculinos o femeninos:

<i>Género masculino</i>	<i>Género femenino</i>
Razón	Emoción
Espíritu	Cuerpo
Cultura	Naturaleza
El yo	El otro
Objetividad	Subjetividad
Madurez	Infancia
Saber	Ser
Sol	Luna
Logos	Pathos
Día	Noche
Actividad	Pasividad
Fuerza	Debilidad
Fiabilidad	Comportamiento cambiante

Por ejemplo, numerosas investigaciones en la crítica literaria han tratado de entender en los textos la presencia de estos **binarismos del género**. Notemos que este enfoque de la construcción del género resulta plenamente compatible con el estudio de la estructuración de la percepción que surge de la hipótesis de **Sapir-Whorf** o con el estudio de las mitologías contemporáneas en **Roland Barthes**. En cada uno de estos casos, partimos de la hipótesis referente a que **la identidad del sujeto —y, por tanto, las identidades subalternas, no dominantes— se construyen mediante mecanismos de lenguaje**. Los sistemas de signos influidos políticamente constituyen una visión del mundo inequitativa que define **identidades prefabricadas** susceptibles de que las interiorizaran los miembros de grupos no dominantes. Esta constitución inequitativa del sujeto, y en particular del sujeto generizado, se destaca en todos los niveles de la cultura —por ejemplo, en la historia de la filosofía (el sexismo de **Platón** y **Aristóteles**), en la literatura (**Homero**, **Shakespeare**, etc.), en las revistas de moda y en todos los medios populares (cine, historietas, etc.). Por tanto, ya que permite desmistificar este proceso de constitución del sujeto, el concepto de género ha sido una herramienta muy productiva en la crítica literaria y en los *cultural studies*. Por ejemplo, ha servido como base metodológica para numerosos trabajos que tratan sobre la representación negativa de la mujer en el canon literario.

<b>Estereotipos generizados en una obra literaria</b>
---

*The Madwoman in the Attic* [La folle dans le grenier] de **Susan Gubar** y **Sandra Gilbert** es una de las obras que más ha influido en la investigación sobre los estereotipos de género. Las autoras analizan el tratamiento ambivalente de los personajes femeninos en *Jane Eyre* de **Charlotte Brontë**. Por una parte, la novela introduce al personaje principal de la institutriz victoriana que es bastante obstinada, pero sometida al código victoriano de decoro. Por la otra, el relato construye el personaje caricaturesco de una mujer casi demoníaca —la primera mujer del héroe, originaria de las Antillas, demente, con instintos asesinos. Este personaje parece que indica que toda aspiración a la autonomía radical para una figura femenina solo es una forma de locura.

En verdad, el estudio de los binarismos del género —y, como se verá luego, de la etnicidad— resulta muy productivo. Sin embargo, críticas feministas tales como **Sandra Harding**<sup>117</sup> y **Toril Moi**<sup>118</sup> han señalado con razón que este enfoque plantea importantes objeciones metodológicas:

– ***La trampa de la identidad.***

Primero, existe el riesgo de sustituir el sexismo o el racismo biológico por ***un sexismo y un racismo cultural***: si se toman las definiciones de identidades generizadas (*gender identities*) ya esbozadas en forma dogmática, se llega a definir para las mujeres y los hombres roles relativamente rígidos, definidos de una vez por todas. Por tanto, el hecho de que se anclaran en mecanismos culturales en lugar de una codificación biológica no importa tanto como se lo podría creer. Por ende, desde un punto de vista político, este enfoque favorecería las reivindicaciones ***identitarias*** (*identity politics*). La política identitaria corresponde a las reivindicaciones de grupos que oponen a la ideología dominante (masculina, europea, blanca) una identidad minoritaria o subalterna (femenina, no europea, no blanca) estable. Como lo previeron **Deleuze** y **Guattari**, ***se puede temer que esta identidad minoritaria se basara en un proyecto esencialista***. Podría tratarse de un discurso que anclase la legitimidad de la identidad de la minoría en una “esencia”, un principio que se afirma dogmáticamente, sin posibilidad de cuestionamiento (identidad femenina radicalmente diferente de la masculinidad; identidad africana inversa al europeísmo). En otros términos, cada uno puede preguntarse si reivindicar una pluralidad de identidades minoritarias “descentralizadas” no equivaldría a propagar unos programas que resultarían similares a los viejos discursos dominantes.

Desde un punto de vista teórico, esta objeción cuestiona el funcionamiento mismo de la lingüística, y en particular de los métodos estructuralistas clásicos: hemos visto que el estructuralismo analiza el lenguaje como un sistema de oposiciones binarias. El sistema abstracto del lenguaje, que es el objeto de esta escuela lingüística —por tanto, la “***lengua***”, en oposición al “***habla***”— definiría un marco potencialmente normativo y restrictivo.

---

<sup>117</sup> Sandra Harding: *The Science Question in Feminism*, p. 165.

<sup>118</sup> Toril Moi, *Sexual and Textual Politics*, p. 152.

– ***La intercambiabilidad de las identidades subalternas.***

El rol sexual femenino que define la teoría del género se parece de modo bastante sorprendente a los estereotipos negativos del discurso racista (los negros, los indios, los chicanos son a menudo también “otros” emocionales, subjetivos, vinculados con la naturaleza, etc. (...)) También parece que aquí se trata de un fenómeno de **sobredeterminación** en el sentido freudiano del término: un mismo síntoma tiene varias significaciones. De hecho, las dicotomías que señala la *gender theory* se utilizan tanto para establecer una superioridad sexual como también racial. Esta convergencia y esta sobredeterminación no resultan sencillas de explicar: según las teorías identitarias, no hay ninguna razón para que las identidades étnicas y femeninas se superpusieran (por el contrario, se esperaría más bien una proliferación de tipos divergentes).

– ***El carácter paradójico de las identidades subalternas.***

Además del fenómeno de sobredeterminación que lleva a que los componentes de las identidades subordinadas fuesen parcialmente intercambiables, la definición binaria de estas identidades también choca con que la representación del género y de la etnicidad a menudo sigue una lógica paradójica: se ve que ***a la feminidad (o la etnicidad) se le atribuyen unos rasgos incompatibles.*** El estereotipo de la mujer débil y sumisa coexiste con aquel de la *femme fatale* destructiva; la imagen de personas de color pasivas y poco activas se desarrolla a la par con la imagen de poblaciones no blancas violentas y rebeldes.

– ***La multiplicación de las categorías generizadas***

Durante algunas décadas, la lucha de las minorías sexuales ha llevado a los teóricos del género y de la identidad a tomar en cuenta un sistema de identidades generizadas más complejo de lo que podía satisfacer en el pasado. En lugar de una clasificación limitada a los términos masculino y femenino (a los que se añadía eventualmente «homosexual»), los militantes de las minorías sexuales contemporáneas utilizan el acrónimo LGBTQIA (Lesbiana, Gay, Bisexual, Transexual, *Queer*, *Questioning*, Intersexual, Asexual) para designar el espectro de posibles identidades. La terminología se enriquece constantemente. El término «cisgénero», que ha introducido en alemán en la década de 1990 el sexólogo **Volkmar Sigusch**, ahora se utiliza para designar a las personas que reivindican una identidad generizada de acuerdo con el sexo que se les atribuyó cuando nacieron (por tanto, este término es lo opuesto a «transgénero»). Ahora, esta terminología se acepta, en particular por los servicios administrativos de las universidades norteamericanas. También se han propuesto otras numerosas categorías intermedias.

Ante todo esto, el tratamiento del género y la etnicidad que apela a teorías del lenguaje que se basan en un binarismo rígido parece muy esquemático y ***susceptible de derivar hacia un nuevo esencialismo.*** A pesar de todo, se podría objetar que esta nueva profusión terminológica y clasificatoria produce un sistema que sigue estando

muy regido por la lógica del binarismo, pero se despliega de forma más compleja que la clasificación inicial. Según los principios básicos del estructuralismo clásico, cualquier nueva categoría alcanza su sentido solo por lo que se opone a otros términos, cualquiera fuera la complejidad del sistema. Pero, frente a esta visión estructuralista clásica, en la evolución de los discursos sobre el género se siente la aspiración a no ver el desarrollo de un sistema de identidades estables (que posiblemente formasen una clasificación compleja), sino la posibilidad de que se pudieran describir **unas identidades fluidas y cambiantes**. Por lo demás, esta fluidez es uno de los principales rasgos de la identidad «*queer*», que implica **la posibilidad de modular, de subvertir las identidades existentes**.

Luego veremos que los teóricos feministas y del género —en particular las principales figuras del feminismo francés (**Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva**)—, han encontrado en el postestructuralismo y el postmodernismo unas herramientas que les han permitido hacer justicia a este carácter fluido de la identidad generizada. Sin embargo, a partir de ahora, es preciso señalar que, según un mecanismo que ya hemos mencionado, la “política de la diferencia” que han desarrollado estos teóricos no evacúa en su totalidad el problema relativo al esencialismo.

En una lógica más materialista, la fluidez conceptual en términos de identidades generizadas también se señala por una mayor atención al contexto específico de la producción cultural. Entonces, según **Harding** y **Moi**, un enfoque literario que utilizase el concepto de género debe esforzarse, primero, por resituar las categorías que define en el contexto histórico al que corresponden. Es necesario **mostrar cómo las distinciones sexuales se renegocian en cada época, en función de todas las demás relaciones de poder**. Aquí, los factores históricos que parece que juegan serían, por ejemplo, el desarrollo del capitalismo y la modernidad tecnológica. Esto genera un tipo de masculinidad dominante que se opone a un “otro” polimorfo, que podría ser tanto las mujeres como los no blancos.

#### 5.4.2.2 Pluralismo y teorías de la diferencia en el feminismo francés

Bajo la influencia del postestructuralismo (la teoría de la diferencia de **Derrida**), las feministas francesas —**Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva**— elaboraron unas teorías que enfrentan a la feminidad como la promesa de una **identidad** que se podría describir como **fluida o intersticial**. En **Hélène Cixous**, este ideal se expresa en una crítica a lo que la teórica denomina la **diferencia** y la **escritura (que se dice) femenina**. El desafío de estas dos denominaciones consiste en crear **un modo de expresión que escapase al pensamiento binario patriarcal**, es decir, a las rígidas oposiciones que ya se han mencionado. Por definición, esta escritura femenina sigue siendo difícil de definir, pues en principio debe rehusar toda inversión rígida, todo reagrupamiento del sujeto que arriesgaría llevarlo a recaer en la trampa del discurso masculino. Solo es posible mencionarlo con la utilización de términos como bisexualidad, multiplicidad, goce, don, diferencia.

Del mismo modo, bajo la influencia de **Lacan, Luce Irigaray** sustenta la idea relativa a que el discurso patriarcal ha ubicado a la feminidad fuera de toda representación, fuera del sistema de los signos. **Lo macho se construye en el discurso**

*de lo mismo*, de la repetición de lo idéntico. **En cambio, la mujer —lo otro—no tiene un espacio lingüístico.** Según la teoría de Freud, la mujer solo aparece en el lenguaje como la figura-espejo, una figura especular, y, por tanto, deficiente del hombre: ella es un hombre castrado. **La única opción que se le permite es imitar el lenguaje, la norma masculina.** Sin embargo, Irigaray piensa que, en ciertos casos, esta práctica del pastiche (imitación) puede tener un valor desconstrutivo. Luego veremos que esta descripción de lo femenino como una figura del otro inasible y subversivo presenta numerosas similitudes con la teoría de la «*mimicry*» (el «mimetismo») en la teoría postcolonial de **Homi Bhabha**.

Asimismo, **Kristeva** define la posición de las mujeres como marginal y fluida en relación con el discurso patriarcal. Sin embargo, al contrario de Cixous e Irigaray, Kristeva trata de **escapar de** lo que podría denominarse **un romanticismo dogmático de la diferencia, una celebración sistemática de la marginalidad fluida.** Por tanto, desconfía de la tendencia que haría de la marginalidad, la fluidez o la heterogeneidad rasgos irremediamente ligados a la feminidad. De hecho, a pesar de sus profesiones de fe antiesencialistas, se encuentra en Cixous e Irigaray la tentación de reconstruir una identidad femenina paradójicamente estable y esencialista, según la cual toda mujer debería definirse como otro, como sujeto en constante metamorfosis. Si bien Kristeva insiste sobre la necesidad de describir al sujeto como una entidad “en proceso”, es decir en constante redefinición, no considera esta definición del sujeto como irremediamente ligada a la feminidad: este vínculo solo resulta contextual; se establece a través de un cierto estado histórico del campo del discurso y afecta la definición de otros actores históricos distintos de las mujeres —clase obrera, minorías étnicas, hombres en una posición no dominante. Esta concepción del sujeto minoritario se basa en una teoría bien fundamentada del lenguaje y la estructura del inconsciente:

– **Kristeva** toma de **Bajtín** la idea relativa a que la significación de los elementos del discurso adquiere un valor definido solo en un contexto preciso. Cada elemento lingüístico se renegocia y modula en cada contexto específico. Primero, esto quiere decir que cada uno no puede limitarse al estudio de la estructura abstracta de la lengua, como lo hace el estructuralismo clásico. Luego, esto implica que el discurso, y particularmente **el discurso literario, está en constante movimiento, en perpetuo trabajo.** Hemos visto que Kristeva denomina **significancia** a este movimiento del discurso. La existencia misma de este proceso de significancia indica que allí, en verdad, no puede haber una escritura puramente femenina, como lo pretende Cixous. De hecho, cualquier enunciado o texto que pareciera que corresponde a cualquier definición de la escritura femenina podría, según el contexto en el que se insertasen, **modularse o reutilizarse** de una forma que en absoluto corresponda a un proyecto femenino.

– **Kristeva** vincula la definición de la significancia a una relectura del psicoanálisis de Lacan. Hemos visto que la significancia, ese movimiento constante que afecta al lenguaje, se liga a un dominio que Kristeva denomina **lo semiótico**, y que ella opone a lo **simbólico**. A través de esta oposición, Kristeva procede a una reformulación de los conceptos de Lacan sobre lo **real**, lo **imaginario** y lo **simbólico**. Como en Lacan, lo simbólico es el dominio del lenguaje paterno, bien articulado según un sistema

de oposiciones binarias. Por tanto, lo simbólico es un dominio **edípico**: se llega a él cuando se acepta la carencia (la imposibilidad de realizar el deseo de unión con la madre) y la ley del padre, el predominio del falo en el funcionamiento del lenguaje. En cambio, lo semiótico es el lugar de prácticas significantes mucho menos definidas que en lo simbólico. Se trata **de un dominio preedípico**: corresponde a la etapa en que el niño pequeño se comunica con su madre por medio de un lenguaje menos rígidamente articulado que lo simbólico. **Por tanto, lo semiótico es el campo de acción de la significancia**: en este nivel aparecen **los comportamientos significantes que desestabilizan el lenguaje simbólico**. Entonces, se ve que, al contrario de Lacan, Kristeva proporciona **una definición positiva sobre lo imaginario**: es el dominio preedípico que proporciona el modelo para la subversión del lenguaje del poder.

Resulta fundamental destacar que, si bien Kristeva asocia lo *semiótico* con la figura de la madre, no quiere afirmar que se trata del dominio el que produce exclusivamente la identidad femenina, del mismo modo que lo simbólico produciría exclusivamente unos sujetos masculinos (esto constituiría una vuelta al esencialismo). De hecho, todos los individuos —ya fuesen masculinos o femeninos—, se implican simultáneamente en estos dos niveles de discurso (todos tienen una relación tanto con su madre como con su padre). Cada uno de ellos gestiona esta inserción de forma diferente (identificación preferencial con la madre o el padre). Entonces, lo que Kristeva define a través de lo semiótico y lo simbólico es **la existencia de una zona de marginalidad, de subversión**, que potencialmente menoscaba todo discurso de poder y **permite el desarrollo de una subjetividad fluida**. Todos pueden acceder a cada uno de estos dominios, pero, históricamente, los sujetos minoritarios están más cerca de lo semiótico.

#### 5.4.2.3 Género y performatividad: Judith Butler

##### 5.4.2.3.1 Una síntesis filosófica de la teoría del género y el constructivismo

Desde la publicación de *Gender Trouble* (1990) [*Trouble dans le genre*], la filósofa norteamericana **Judith Butler** se ha consolidado como una de las figuras más influyentes en el feminismo y la teoría del género. Esta obra, así como su secuela (*Bodies that Matter*), ofrecen una síntesis filosófica de la problemática constructivista del género (*gender*).<sup>119</sup> En parte el considerable impacto del trabajo de Butler se debe a que ofrece una síntesis filosófica de investigaciones anteriores que, como hemos visto, se habían desarrollado en una pluralidad de campos. Sus teorías también responden al imperativo postestructuralista y postmodernista de evitar todo esencialismo. Al contrario de **Hélène Cixous**, Butler no busca describir una identidad femenina dotada de rasgos específicos. En cambio, esboza las condiciones de una práctica: describe la forma en que las diferencias generizadas, cualquiera fuese su naturaleza, pueden

---

<sup>119</sup> Judith Butler, *Gender Trouble* (1990: New York: Routledge, 2007); Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993).

manifestarse a través del discurso. Para lograrlo, Butler apela a la teoría de la performatividad y, en particular, a la obra de **Michel Foucault**.

Butler ha intervenido en los debates sobre la teoría de género con el radicalismo que caracteriza a todos sus escritos. Según ella, incluso los fenómenos que parecen más profundamente anclados en una naturaleza biológica (por ejemplo, los rasgos corporales) también son hechos sociales que moldean la historia y la evolución del discurso. Esta tesis es característica de las teorías postestructuralistas. El postestructuralismo no reconoce *ninguna esencia extralingüística* capaz de constreñir el comportamiento humano. *Ahora bien, en su definición biológica, el sexo juega necesariamente el papel de una norma esencial*, absoluta: le impone unos límites insuperables al comportamiento (si se confía en las definiciones biológicas de la identidad sexual, un hombre y una mujer siguen siendo seres fundamentalmente diferentes, cuyos roles se predeterminan). Por tanto, resulta lógico que los teóricos feministas postestructuralistas *luchasen contra el esencialismo que se vincula a la noción de sexo biológico* y se basaran por completo en la noción de género, incluso si esta posición a veces parece contraintuitiva.<sup>120</sup> Con mucha lógica, en los escritos de Butler, la noción misma del sexo ya no tiene mucho sentido: se confunde con el género. «Todas las identidades generizadas», escribe Butler, solo son «ficciones reguladoras [*regulatory fictions*]».<sup>121</sup>

#### 5.4.2.3.2 Las identidades generizadas performativas

La especificidad del aporte de **Butler** a este debate consiste en haber tratado de definir una base filosófica que permitiera desmistificar con eficacia la definición esencialista del sexo. Al contrario de algunas feministas, Butler no desea oponer a la definición patriarcal del eterno femenino una redefinición feminista sobre el papel de las mujeres: ello seguiría siendo esencialismo (o, si se quiere, contraesencialismo). Además, no permitiría legitimar las identidades y prácticas sexuales que escapan a la dicotomía masculino-femenino — por ejemplo, las identidades homo o transexuales. Por tanto, es necesario encontrar un mecanismo de construcción de la identidad que en ningún caso apelase a una norma absoluta.

Butler encuentra este mecanismo antiesencialista en la *performatividad del discurso* —su fuerza ilocutoria. Hemos visto que **Foucault** (pero también **Lyotard** y **Wittgenstein**) consideran que las situaciones de enunciación generan o configuran sus propias instancias (hablantes, interacciones, lugares). Asimismo, Butler piensa que *los actos de habla que construyen la vida social producen a los sujetos generizados*; son los *productos de los efectos de los poderes* que define Foucault. Por tanto, no existe una identidad preexistente para la interacción social, que se produce en su integridad, *se escenifica* dentro de las interacciones discursivas (en inglés, «*to perform*» también quiere decir «representar un papel teatral»). Si los sujetos se limitan a roles aparentemente estables, se debe a que tratan de limitarse a la iteración (la repetición) interminable del mismo rol. Sin embargo, la iteración perfecta de la norma

---

<sup>120</sup> Butler, *Gender Trouble*, pp. 184-193; *Bodies That Matter*, pp. 9-11.

<sup>121</sup> Butler, *Gender Trouble*, p. 197.

resulta imposible: **siempre interviene un cierto desfase en el proceso de repetición** (hemos visto que este es un principio básico del postestructuralismo: el discurso siempre es inestable). Por tanto, una política progresista debe «perturbar» este proceso performativo repetitivo cuando subvierte los roles tradicionales, por ejemplo, cuando se adoptan comportamientos que se consideran transgresores y minoritarios (por ejemplo, Butler ha destacado el valor subversivo del travestismo).

Tal como con los enfoques que se inspiran en **Foucault**, analizar las obras artísticas de acuerdo con Butler consiste en determinar cómo estas obras contribuyen a **crear, mantener en existencia o desconstruir los procesos identitarios performativos**. Se puede entender que este enfoque va a favorecer a las obras que cuestionasen la performance de los roles tradicionales o que mostraran que incluso en los textos más conservadores, la conservación de los roles tradicionales siempre es un objeto de subversión (esta lectura desmistificadora es un ejemplo de lo que Jacques Derrida denomina **desconstrucción**). El interés de Butler por el travestismo se explica debido a que los travestis consideran de entrada que la adopción de un rol generizado es una performance: su desconstrucción de los clichés de la feminidad resulta lúcida, pues no trata de llevar a que se aceptara como natural una práctica que se constituye socialmente. Para utilizar el término de **Barthes**, no se trata de «naturalizar».

#### 5.4.2.3.3 La subversión performativa de los roles generizados

Según Butler, la implementación de roles generizados que se basan en estrategias performativas puede contrarrestarse mediante **una forma de subversión**: como lo indica el título de uno de sus ensayos más importantes, es posible introducir un «[t]rastorno en el género». <sup>122</sup> La misma Butler describe esta táctica de resistencia a partir del concepto de performatividad, tal como se encuentra en **Foucault**. Sin embargo, también es posible mostrar que el modelo de subversión performativa que prevé Butler se acerca a la subversión dialógica que se inspira en Bajtín.

Hemos visto que la práctica cultural que, según Butler, es más probable para que introdujera trastornos en el género es el travestismo. Tal como los describe Butler, sobre todo los espectáculos de travestis tienen una función **metacultural**: cuando se lleva a la escena a hombres que adoptan los códigos vestimentarios y cosméticos que se reservan para las mujeres (o viceversa), los travestis esclarecen los mecanismos de construcción del género. Con mayor precisión, le permiten a su público entender que, de hecho, estos mecanismos son procesos de construcción y no el producto de un destino biológico ineluctable.

Sin embargo, más allá de su función metacultural, los espectáculos de travestis implementan un mecanismo más fundamental que posibilita la subversión de las normas que impone la cultura. Según Butler, el mantenimiento de las normas conservadoras se posibilita debido a **un mecanismo de repetición performativa**: la norma se reitera mediante la repetición performativa —a través de la **iteración** de los mismos actos de habla, día tras día. Ahora bien, **esta iteración performativa no puede esperar que tomara la forma de una repetición idéntica**. Interviene un

---

<sup>122</sup> Butler, *Gender Trouble*, p. iii.

desplazamiento —un leve cambio de contexto— entre cada acto de habla que apunta a perpetuar una norma. Por tanto, la repetición de la norma resulta un fenómeno potencialmente frágil, sometido a «inevitables fracasos».<sup>123</sup> En esto, Butler reformula un principio central del postestructuralismo, que enuncia en particular **Jacques Derrida** en sus ensayos de mediados de la década de 1960 (*De la grammatologie, La voix et le phénomène*): hemos visto que Derrida indica que los sistemas de signos o las secuencias de los actos de habla nunca son estables en el tiempo. Asimismo, la teoría dialógica de Bajtín insiste en que toda habla se inscribe en un contexto que ningún hablante puede controlar. Por todas estas razones, ***el acto de habla que reinscribe una norma no puede garantizar la estabilidad de esta norma.***

Por tanto, según Butler, es necesario ***privilegiar las prácticas que, como el travestismo, pudieran captar la inestabilidad de la norma y reinscribirla de forma subversiva.*** Así, existe la posibilidad de desarrollar una subversión performativa que llevase a que fluyeran las líneas de fuerzas que determinan las normas de comportamiento. Como lo indica el ejemplo del travestismo, esta subversión performativa toma inicialmente la forma del ***pastiche*** y la ***parodia*** —la imitación deliberada (o incluso involuntariamente) imperfecta de la norma. Notemos que esta visión de una subversión performativa que se expresa a través de la parodia se corresponde bastante bien con lo que **Dick Hebdige** entiende en la cultura *punk* o lo que **Homi Bhabha** designa mediante el concepto de «*mimicry*».

### 5.4.3 Postcolonialismo y etnicidad

#### 5.4.3.1 Teorías sobre la etnicidad: del dialogismo identitario al dialogismo generalizado

Ya hemos indicado que, en algunos aspectos, la representación de la etnicidad en el discurso recurre a los mismos procesos que rigen la representación del género. Tal como ocurre con el discurso del género, el discurso de etnicidad recurre a los mecanismos de corte semiótico de la percepción que describen **Ferdinand de Saussure**, **Edward Sapir** y **Benjamin Lee Whorf**, así como a la codificación connotativa que analiza **Roland Barthes**. No es casualidad que el ejemplo más célebre para ilustrar el mecanismo de mitificación ideológica que cita **Roland Barthes** se tomara del discurso colonialista francés. Con la misma metodología semiótica, **Stuart Hall** ha analizado la construcción de la etnicidad en los comentarios de prensa sobre los atletas de origen africano.<sup>124</sup> Además, ya hemos indicado que los mismos componentes de los estereotipos étnicos reúnen en parte los estereotipos generizados: esbozan la figura de un Otro que sirve como contratipo de la masculinidad blanca que supuestamente se caracteriza por la racionalidad, la coherencia, el comportamiento adulto, etc.

Sin embargo, existe un rasgo importante del análisis de la etnicidad que difiere de las teorías del género. Al contrario de las escritoras feministas, las teóricas de la

---

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p. 199.

<sup>124</sup> Stuart Hall, "The Spectacle of the Other", *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall (Milton Keynes, UK: The Open University, 1997), pp. 223-290.

etnicidad han mostrado un cierto nivel de resistencia a las teorías posestructuralistas de la diferencia y del concepto de sujeto fluido, híbrido, heterogéneo. De hecho, entre los teóricos de la africanidad o afroamericanidad (**Vernon Dixon; Gerald G. Jackson**), se advierte un apego a unos modelos culturalistas que no se dejan tentar por la hibridez y la fluidez, lo que da lugar a una política identitaria que se basa en principios esencialistas. En esta perspectiva, por ejemplo, se establece una distinción estable entre una mentalidad blanca euroamericana, individualista, racionalista y, por otra parte, una mentalidad africana comunitarista que se basa en una teoría del saber intuicionista. En el campo de la cultura afroamericana, esta concepción cuasi-esencialista sobre la identidad africana se ha desarrollado dentro de los movimientos del nacionalismo negro de principios del siglo XX (los ideales separatistas que ha sustentado el novelista **Sutton E. Griggs**; el movimiento político de **Marcus Garvey** que aboga por el retorno a África). Este esencialismo ha encontrado un campo de desarrollo significativo en la década de 1960 en el momento más conflictivo de la lucha por los derechos civiles. El **Black Arts Movement** que surgió en esa época, cuyo portavoz fue el dramaturgo y poeta **Amiri Baraka**, trataba de desarrollar una estética específicamente africana que se destinaba de preferencia a un público negro. Este tema racista ha continuado durante décadas. En Francia, inspira notablemente a movimientos tales como los **Indigènes de la République**.

La importancia de la política identitaria esencialista en el campo de la etnicidad se explica por unos factores sociales e históricos. De hecho, para unos grupos sociales que se enfrentan a divisiones raciales extremadamente rígidas que se anclan en la historia de la esclavitud y en la persistencia de la segregación, no parece políticamente interesante adherirse a un modelo de sujeto que abogara por la fluidez y el rechazo al anclaje. El ideal de hibridez y de mestizaje que se deriva de las teorías posestructuralistas de la diferencia puede llevar fácilmente a una **política asimilacionista** que le permitiera a la parte más favorecida del grupo minoritario fusionarse con el grupo mayoritario, para dejar atrás a un grupo importante de excluidos (este es el dilema de la clase media negra norteamericana). Por ejemplo, el ideal de hibridez postmoderna que sustenta **Donna Haraway** en «A Manifesto for Cyborgs» ha resultado sospechoso de esa deriva asimilacionista. La crítica latinoamericana **Paula Moya** destaca que Haraway celebra como un modelo de hibridez étnica al personaje de **La Malinche**, quien le sirvió como intérprete al conquistador Hernán Cortés con las poblaciones amerindias. Ahora bien, muchos latinoamericanos consideran a La Malinche como el ejemplo mismo de la traición étnica. En otras palabras, se puede decir que **el sujeto fluido e híbrido del postestructuralismo resulta sobre todo atractivo para los individuos pertenecientes a un grupo que ya tiene una identidad bien definida**. En cambio, para aquellos que pertenecen a un grupo cuya cultura se ha borrado o se ha minorizado radicalmente, puede resultar más importante establecer primero las bases de su propia identidad. Por otra parte, los teóricos de la etnicidad resultan propensos a quejarse del lado elitista y eurocentrista del postestructuralismo, que parece muy alejado de las inquietudes de los grupos en verdad desfavorecidos.

Sin embargo, no se precisaría imaginar el estudio de la etnicidad como un campo atravesado por una dicotomía fija que opone, por una parte, a los partidarios de un

esencialismo étnico rígido y, por la otra, a los adalides del postmodernismo que celebran la hibridez y la fluidez absolutas. Sería más exacto imaginar este dominio como una continuidad estructurada por dos opciones teóricas principales, que podríamos denominar respectivamente el *dialogismo identitario* y el *dialogismo generalizado*. El dialogismo identitario se refiere a las teorías que describen a las identidades subalternas como estructuradas por un proceso dialógico considerado ya fuese como una carga impuesta por una situación histórica de opresión, ya como el motor de una dinámica de subversión que, no obstante, rehúsa la asimilación al grupo dominante. En cambio, el dialogismo generalizado describe un estado de cultura en que los intercambios interétnicos a nivel global han devenido una realidad ineludible que modifica tanto a las culturas supuestamente dominantes como a las culturas subalternas.

De hecho, la expresión «dialogismo identitario» resulta lo suficientemente paradójica como para tener el valor de un oxímoron. En principio, hemos visto que el dialogismo no resulta compatible con una política de la identidad, pues de inmediato esta resulta sospechosa de caer en el monologismo. Sin embargo, esta expresión paradójica resulta útil para designar unas concepciones de la etnicidad funcionalmente equivalentes a la teoría de la escritura femenina de **Hélène Cixous**. Hemos visto que Cixous describe a la escritura femenina como esencialmente distinta de la masculinidad mientras la anima un movimiento inherente de subversión. Asimismo, en particular en el campo de los estudios afroamericanos, varios teóricos y autores literarios han descrito una forma específica de africanidad que se basa en una identidad fragmentada, fluida y contestataria, pero, no obstante, distinta de las normas de poder europeas. La descripción de la identidad afroamericana como un proceso dialogizado se remonta al sociólogo afroamericano de la primera mitad del siglo XX **William Edward Burghardt ("W.E.B.") Du Bois**. En *The Soul of Black Folk* (1903), Du Bois escribe que una «doble conciencia» («*double consciousness*») aflige a los afroamericanos. Se los obliga a definirse en función de su origen africano y en función de las normas europeas dominantes de la sociedad norteamericana. En la argumentación de Dubois, resulta claro que esta identidad dialogizada resulta más una carga que una riqueza. La tesis de Du Bois ha impactado en forma rotunda sobre los intelectuales afroamericanos posteriores. A partir de las décadas de 1960 y 1970, el surgimiento del postestructuralismo y las teorías de Bajtín les permitió a los teóricos de la etnicidad modular de forma más optimista esta visión dialogizada. Luego veremos que **Henry Louis Gates, Jr.** interpreta el dialogismo interno de la afroamericanidad como una estrategia de subversión. El sociólogo británico **Paul Gilroy** adopta un punto de vista similar para el estudio de las prácticas culturales afrobritánicas. Asimismo, en la literatura, la visión de una identidad a la vez esencialmente negra y esencialmente subversiva se ha expresado en forma explícita a través de numerosos escritores, en particular **Ralph Ellison** e **Ishmael Reed**.

En cambio, el dialogismo generalizado es el tema dominante en el vasto campo de investigación designado durante los últimos treinta años con el término postcolonialismo. Primero, la teoría postcolonial se ha expresado como una crítica a la desigualdad que confería un estatuto dominante a la cultura que emanaba del *centro* de los imperios coloniales —las metrópolis europeas— y relegaba a un estatuto

subalterno a la literatura y el pensamiento que se desarrollaba en las *márgenes* de estos imperios —en las antiguas colonias. La teoría postcolonial ha avanzado con rapidez hacia una concepción de la cultura mundial animada por una red de interacciones planetaria —un dialogismo generalizado resultante de la descolonización de los flujos migratorios que de allí han surgido. Luego veremos que el teórico indio-norteamericano **Homi Bhabha** ha articulado esta visión dialógica de la etnicidad en un contexto postcolonial.

#### 5.4.3.2 La «crítica negra del signo»: Henry Louis Gates, Jr. y Paul Gilroy

Las investigaciones del crítico literario afroamericano **Henry Louis Gates, Jr.** y del sociólogo afrobritánico **Paul Gilroy** muestran que las prácticas culturales de las poblaciones de origen africano pueden tratarse como procesos dialógicos identitarios. Estos autores se ocupan de áreas —las culturas literarias y populares afroamericana y afrobritánica— en las que interactúan tradiciones africanas y europeas. A través de estas reflexiones, Gates y Gilroy han mostrado que se puede articular una «**crítica negra del signo**» cuando se apela a principios postestructuralistas, dialógicos y performativos.<sup>125</sup>

Las culturas mestizadas de origen africano se prestan particularmente bien al enfoque dialógico, pues las constituyen prácticas significantes que se han desarrollado en contacto constante con una norma dominante —la cultura eurocéntrica—, o en sus intersticios. Esta configuración ha llevado necesariamente a los actores culturales de las comunidades de origen africano a apropiarse de elementos de la cultura dominante, a recontextualizarlos y modularlos según sus propias necesidades. A través de este proceso, sugiere **Gates**, «[l]os negros» han «colonizado» lo que en un comienzo era «un signo blanco».<sup>126</sup> Este mecanismo de apropiación o de re-acentuación corresponde, en la terminología de Bajtín, al uso de palabras **de doble voz** (esto es lo que los seguidores de Bajtín también denominan el «**bivocalismo**»). Según Gates, los enunciados que han descolonizado los hablantes negros se han producido «cuando se inserta una nueva orientación semántica en una palabra que ya tenía —y, de hecho, aún conserva—, su propia orientación».<sup>127</sup> **Dos voces distintas —una voz africana y una europea—, coexisten en los mismos enunciados.**

En *The Signifying Monkey*, **Gates** indica que los afroamericanos que practican el bivocalismo —los juegos de lenguaje que apuntan a la apropiación y la reacentuación del discurso— se han inspirado en el folclor africano.<sup>128</sup> Este recurre a personajes de «embaucadores». Estas figuras cómicas tienen la función de desafiar a las figuras de autoridad y mantener con ellas interacciones que, en el marco de **Bajtín**, pueden calificarse de subversión dialógica. Así, en numerosos relatos africanos, el personaje del **Signifying Monkey** se enfrenta como embaucador a la figura del León y llega a humillarlo cuando juega con su credulidad y su falta de inteligencia. Notemos que la

---

<sup>125</sup> Henry Louis, Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Criticism* (Nueva York: Oxford University Press, 1988), p. 48.

<sup>126</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>128</sup> *Ibíd.*, pp. 5-22.

utilización subversiva del embaucador no se limita al dominio africano. El mismo término *trickster* lo acuñó el folclorista norteamericano **Daniel G. Brinton** a fines del siglo XIX y se ha utilizado con frecuencia en estudios sobre el folclor amerindio (el personaje recurrente del Coyote actúa como el embaucador en muchos relatos de los indios de América). El héroe medieval europeo del *Roman de Renart* también es un ejemplo célebre de esta figura. Por tanto, según la terminología de Bajtín, lo que Gates destaca en las tradiciones africanas es un discurso *carnavalesco* (un dialogismo paródico y oposicional) en cuyo núcleo se encuentra la figura subversiva del *Signifying Monkey*.

Las prácticas discursivas irónicas y subversivas que se inspiran en los embaucadores del folclor africano han alimentado a la literatura y la música afroamericana a lo largo del siglo XX (jazz, blues, hip-hop). Esta cultura de la oralidad se estructura en torno a prácticas muy identificadas —«*sounding*», «*signifyin'*»— cuyos mecanismos parece que se han anticipado a los juegos de lenguaje de las vanguardias postmodernas.<sup>129</sup> «*Sounding*» designa un intercambio de insultos cuyo más imaginativo participante sale vencedor (pensemos en las justas verbales del rap o en los duelos de los saxofonistas de bebop en la década de 1940). El «*signifyin'*» es un mecanismo un poco más complejo que implementa unos intercambios verbales en los que el significado (el mensaje, el contenido proposicional) solo sirve de pretexto para el trabajo de improvisación y recontextualización que efectúa el hablante. Como tal, el «*signifyin'*» corresponde al *proceso de la significancia* que ha descrito Kristeva: se trata de una *intervención performativa* que rehace un material cultural preexistente en un acto de habla inédito.<sup>130</sup>

La tradición de la novela afroamericana contiene numerosos ejemplos de *signifyin'*: **Zora Neale Hurston**, en *Their Eyes Were Watching God* (1937), y **Ralph Ellison**, en *Invisible Man* (1952), describen a unos personajes que se enfrentan en justas verbales cuyo reto no es tanto comunicar un mensaje como complacerse en la elaboración de un discurso improvisado que se desarrolla a modo de la parodia (en el lenguaje de los afroamericanos, a esta práctica se la denomina «*to signify on something*», es decir, improvisar a partir de un tema dado y modular la significación). En la música, el mecanismo del *signifyin'* ha sido fundamental para el desarrollo del jazz, que combina fuentes musicales africanas (predominio del ritmo y la percusión) con una instrumentación de origen europeo (los metales, las fanfarrias de la *Nouvelle Orléans*, los arreglos cuasi sinfónicos de las *big bands*). Entre los ejemplos más simples de *signifyin'* musical, se pueden citar los arreglos jazzizados de piezas que en un comienzo no formaban parte del universo del jazz («*La vie en rose*») o incluso la utilización por parte de los artistas de hip hop de *riffs* de heavy metal (el riff de «*Kashmir*» del grupo de rock británico **Led Zeppelin** que se ha reciclado en ritmos de hip hop para la banda sonora de la reposición de la película *Godzilla*).

El análisis de las músicas afroamericana y afrobritánica que ha desarrollado **Paul Gilroy** confirma las reflexiones de **Gates** sobre el tema del *signifyin'*. Gilroy toma como punto de partida la tesis respecto a que la cultura popular de las comunidades de origen

---

<sup>129</sup> *Ibíd.*, p. 81 (cursivas en el original).

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 50.

africano trata de contrarrestar las estructuras de poder capitalistas por medio de una resistencia de tipo dialógico. El objetivo principal de esta resistencia es la organización capitalista del tiempo y del espacio.<sup>131</sup> Para las poblaciones negras, el espacio y el tiempo capitalistas son fuentes de opresión no solo por sus rasgos intrínsecos, sino aún más debido a que a los negros a menudo se los excluye del mundo laboral.<sup>132</sup> En este contexto, las comunidades de origen africano producen una cultura en la que el placer mismo sirve como estrategia de resistencia. En particular, este placer se expresa a través del desarrollo de prácticas participativas que se apoderan de los productos de la ideología blanca y de la industria cultural y que —como lo escribe Gilroy, que cita a **Bajtín**—, los «carnavalizan».<sup>133</sup> Por ejemplo, esta reapropiación carnavalesca se puede ver en la práctica de los DJ's afrobritánicos de la década de 1980, que invitaban al público a gestos de reapropiación subversiva:

Los intercambios altamente ritualizados entre los DJ's y el público [...] apuntaban a corromper sistemáticamente unas palabras en inglés sin valor marcado, para crear así nuevas formas de discurso público. En forma lúdica, [estas palabras] se dotaban de significaciones sin relación con aquellas con las que las habían investido en el discurso hegemónico.<sup>134</sup>

En una lógica muy bajtiniana, Gilroy insiste en que esta dialogización carnavalesca opera en particular a través del sesgo de elementos no verbales de la música —el ritmo, la melodía, los gritos inarticulados de los cantantes y de su público.<sup>135</sup> Esto confirma las observaciones de Bajtín sobre la importancia de lo paralingüístico en la acentuación dialógica: *la reapropiación subversiva se practica a menudo en el nivel del juego de la entonación, de la inflexión*.<sup>136</sup> (Además, esta observación se aplica muy bien a la creación de versiones jazzizadas de piezas preexistentes).

### 5.4.3.3 Postcolonialismo y dialogismo planetario: Homi Bhabha

#### 5.4.3.3.1 El «Tercer Espacio» de la condición postcolonial

Las estrategias dialógicas que han definido **Gates** y **Gilroy**, así como el programa de resistencia performativa que ha propuesto **Judith Butler**, se pueden poner a la par con las prácticas culturales que han estudiado los teóricos del postcolonialismo, en particular el filósofo de origen indio **Homi K. Bhabha**. Bajo la influencia de autores como el filósofo afro-francés **Frantz Fanon** y el teórico de la literatura de origen palestino **Edward Said**, Bhabha analiza las consecuencias de la descolonización y de la globalización sobre las prácticas culturales mundiales. En este sentido, su enfoque puede compararse con el enfoque del filósofo de origen indio **Gayatri Chakravorty Spivak**, que, a partir del postestructuralismo, analiza el campo cultural, intelectual y

---

<sup>131</sup> Véase Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation* (1987, Londres, Routledge, 1992), p. 284.

<sup>132</sup> *Ibíd.*, p. 286.

<sup>133</sup> *Ibíd.*, p. 274.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 261.

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 290.

<sup>136</sup> Véase Tzvetan Todorov, *L'imagination dialogique*, p. 193.

político que ha generado la (des)colonización. Estas investigaciones llevan a Bhabha a elaborar conceptos como el *Tercer Espacio*, la *hibridez*, la *subversión mimética* (*mimicry*). Mediante estos términos, Bhabha define las condiciones de un dialogismo planetario que sienta las bases para una dinámica de emancipación.

En los ensayos reunidos en su principal obra, *The Location of Culture* (1994), **Bhabha** toma como punto de partida los cambios sociogeográficos que han afectado a las poblaciones desde la Segunda Guerra Mundial. La desaparición de los grandes imperios coloniales, los flujos migratorios resultantes, así como el desarrollo de los medios de comunicación electrónicos han sentado las bases de lo que Bhabha denomina «[e]l *'nuevo' internacionalismo*». <sup>137</sup> Las culturas del presente poscolonial ya no pueden elaborarse según una lógica nacional o continental; por el contrario, emanan directamente de la recomposición demográfica que caracteriza a la poscolonialidad. <sup>138</sup> Entonces, la cultura planetaria se encuentra en una situación de *hibridización*, es decir, de *negociación dialógica*. Al contrario de lo que algunos creadores del pasado hubieran podido creer, ya no es posible ignorar que cada obra, cada sistema de pensamiento o cada práctica significativa dialoga necesariamente con voces divergentes o minoritarias. Las prácticas culturales que antes se consideraban subalternas ya no se expresan desde una posición de exterioridad lejana: la hibridización de las poblaciones, que se debe a los flujos migratorios contemporáneos, les permite surgir en todos los puntos —desde el núcleo mismo de sociedades que, debido al pasado, podían creerse culturalmente homogéneas. Por tanto, estas voces que alguna vez fueron subalternas, llevan a que las obras de las culturas dominantes se hibridicen —dialoguen con perspectivas que alguna vez se redujeron a un estatuto de invisibilidad.

Según **Bhabha**, este proceso de (re)negociación dialógica no es el fruto de una simple coincidencia histórica: no es un rasgo contingente de la era postcolonial. Cuando recurre a argumentos anclados tanto en el postestructuralismo como en el dialogismo, Bhabha afirma que la coyuntura actual solo ha revelado un mecanismo fundamental de la comunicación: el hecho referido a que *toda negociación cultural implica el deslizamiento del sujeto hacia la alteridad y la hibridez*. Según Bhabha, la comunicación y la interpretación *arrancan al hablante y al interlocutor de su ilusión de identidad* y los proyectan en lo que él denomina el «*Tercer Espacio [Third Space] de la negociación dialógica*». <sup>139</sup> Según Bhabha, el desarraigo hacia el Tercer Espacio —el hecho de proyectarse hacia la hibridización— solo es la consecuencia del dinamismo del «presente de enunciación»: <sup>140</sup> se trata del ineluctable efecto del devenir tal como se expresa a través del discurso dialogado. Por tanto, el concepto de «*presente dialógico*» que menciona Bhabha resulta funcionalmente equivalente a la noción de *diferancia* que ha definido **Jacques Derrida** o al concepto de iteración performativa en **Butler**. Estas tres expresiones implican que la transición a lo que Bhabha denomina el Tercer Espacio forma parte de las estructuras fundamentales de la comunicación.

#### 5.4.3.3.2 La subversión mimética («mimicry»)

---

<sup>137</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Londres, Routledge, 1994), p. 8.

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 266.

Como muchos teóricos postmodernos, y como el mismo **Bajtín**, Bhabha estima en forma axiomática que *el movimiento del discurso y la experiencia que tiene lugar dentro del* «presente de enunciación» —y, por tanto, dentro del *Tercer Espacio*— *incluye una promesa de emancipación*: el proceso que se cumple a través de las confrontaciones dialógicas, por complejo e indeterminado que fuese, es una fuente de esperanza porque alimenta *un cambio perpetuo*.<sup>141</sup> Por tanto, el acceso al Tercer Espacio a través del proceso de enunciación entraña inevitablemente prácticas de subversión. Los «desplazamientos y (...) realineamientos» que provoca la negociación dialógica subvierten «los fundamentos del momento hegemónico y redesp[er]tan sitios de negociación alternativos híbridos». <sup>142</sup> Con esta perspectiva, toda incursión en el dialogismo le plantea un riesgo al discurso hegemónico.

Destaquemos que la negociación dialógica del Tercer Espacio que menciona **Bhabha** resulta estructuralmente similar a los procesos performativos que define **Judith Butler** (y, por tanto, comparable al proceso de la significancia en **Kristeva** y al trabajo de la diferencia en **Derrida**). Así, no sorprende que, como ocurre en Butler y Kristeva, los mecanismos de subversión que considera Bhabha se expresasen a través de *procesos intertextuales y paródicos*. En Bhabha, el principal mecanismo de resistencia discursiva que implementan los sujetos del (post)colonialismo es lo que denomina la «*mimicry*» —un término que puede traducirse como el «mimetismo» o la *subversión mimética*.<sup>143</sup> Bhabha indica que los esfuerzos de los sujetos colonizados por emular las normas culturales de los colonizadores inevitablemente producen unas prácticas subversivas. El dinamismo dialógico del presente enunciativo arrastra al mimetismo de las prácticas culturales dominantes, que quisiera ser una copia perfecta, y deviene una réplica desplazada, burlona. Para retomar la terminología de la multiacentualidad, el mimetismo constituye lo que **Stuart Hall**, para parafrasear a **Voloshinov/Bajtín**, denomina «una acentuación diferente de un término idéntico». Por tanto, inicia un movimiento de resistencia. Entonces, los sujetos que tratan de perpetuar los discursos de dominación no pueden aspirar a mantener su dominio en el tiempo: unas negociaciones dialógicas modularán siempre su discurso, cuyo ejemplo particularmente pertinente para el contexto (post)colonial es la «*mimicry*».

#### 5.4.4 Práctica del multiculturalismo postmoderno: la descanonización

Durante las primeras décadas de su desarrollo, la teoría de la cultura que se asocia con el estructuralismo, el postestructuralismo y el postmodernismo atrajo relativamente poca atención de los medios de comunicación. La controversia más importante, ligada al estructuralismo clásico, tuvo lugar en Francia en la década de 1960 cuando **Roland Barthes** debió sustentar su enfoque crítico contra los ataques de los historiadores de la literatura tradicionalistas.<sup>144</sup> Por lo demás, los retos en estas teorías de la cultura a

---

<sup>141</sup> *Ibíd.*, pp. 38-39.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 255.

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 121.

<sup>144</sup> François Dosse, *Histoire du structuralisme*, tomo I: *Le champ du signe, 1945-1966* (París: Editions la Découverte, 1992), pp. 264-270.

menudo han mostrado ser muy herméticos para constituir el objeto de una cobertura mediática. Sin embargo, dos aspectos de la teoría postestructuralista provocaron debates públicos. El primero es la teoría del género, que ya se ha expuesto. Ha sido uno de los temas en los debates en torno al matrimonio homosexual, en particular en Francia, y también ha servido de blanco para asociaciones de padres conservadores espantados cuando ven a sus hijos expuestos a estas nuevas teorías. El segundo ha causado debates igualmente conflictivos: se trata de la **descanonización** —o sea, la revisión del canon literario.

De hecho, el deseo de pluralismo que ha animado a la crítica literaria durante los últimos veinte años se ha expresado en forma más visible —y probablemente más eficaz— en lo que se conoce en inglés como “**canon-bashing**” —o sea la **crítica del canon literario**. El término canon, literario o artístico, se creó por analogía con la terminología de la teología cristiana. Del mismo modo que el canon del cristianismo designa los textos que se reconocen oficialmente como sagrados, la **cultura canónica** reúne todas las obras y prácticas que las instituciones culturales consideran dignas de celebración y, en particular, los textos que en las instituciones educativas se considera que deben enseñar. Un gran número de críticos en el mundo universitario angloamericano y más tarde en Europa se han comprometido en una revisión de este canon artístico. Estos críticos exigen que la enseñanza de la literatura se abriera a las mujeres y a los autores minoritarios. En la práctica, se trata de asegurar que los listados de lecturas que se les proponen a los estudiantes, las obras de literaturas primarias y secundarias, no se compusieran solo de obras cuyos autores fueran hombres blancos, en general muertos hace mucho tiempo (los “*dead white males*”). Esta revisión del canon literario lleva ya a la creación de un **canon pluralista**, ya a la creación de **una pluralidad de cánones minoritarios** (feminista, afroamericano, chicano). El movimiento ha conocido un logro rotundo a ambos lados del Atlántico. Para captarlo, basta con comparar los títulos de los cursos, los programas de conferencias académicas y las antologías de hace treinta años con los de hoy.

Con bastante lógica, el logro de este movimiento ha provocado una hostilidad a veces feroz por parte de los críticos más tradicionalistas (**Allan Bloom**, *The Closing of the American Mind*; **Alain Finkielkraut** en Francia). Estos últimos consideran que la pedagogía de la descanonización privilegia el aspecto político de las obras sobre su aspecto estético. Estos opositores a la descanonización confían la mayor parte del tiempo en lo que se denomina la definición **bellas-letrista** de la cultura. En esta lógica, se define a la cultura como la capacidad de identificar y de apreciar obras que responden a criterios de excelencia estética y moral. Desafortunadamente, la definición **bellas-letrista** de la cultura a menudo no se respalda con argumentos coherentes: la mayoría de las veces se enfrenta a una lógica de intimidación cultural que se refiere a criterios poco identificables, tales como la noción de «gusto» —la capacidad supuestamente espontánea o adquirida para reconocer la belleza. **Pierre Bourdieu** considera que una sustentación del arte sobre esta base cae dentro del ámbito de la «ideología de la creación carismática».<sup>145</sup> De hecho, la definición **bellas-letrista** solo puede ser plenamente coherente si se apoya en una filosofía **idealista**, por tanto, una

---

<sup>145</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (París: Seuil, 1992), p. 279.

metafísica: los *critérios* que permiten que una obra accediera al canon artístico deben ser *universales* y *atemporales*; la obra también debe ser independiente de cualquier propósito pragmático. Sin embargo, es bastante raro que los partidarios del canon bellas-letrista asumieran la medida del idealismo cuasi-religioso que subyace a sus argumentos.

### Jane Tompkins y la descanonización

Publicada a mediados de la década de 1980, *Sentimental Designs*, de Jane Tompkins, es una de las obras que más abiertamente ha abogado por la revisión del canon literario. Tompkins ataca a una de las figuras sacras de la crítica literaria de mediados del siglo XX: el verdadero culto confeso a la literatura del “Renacimiento norteamericano”. Este movimiento romántico de mediados del siglo XIX —**Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman**— resulta particularmente prestigioso pues anticipa el modernismo norteamericano (**Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald**). Tompkins muestra que esta tradición es profundamente masculina y que en parte se debe a una elección elitista que se mezcla con sexismo y se ha considerado como la única literatura verdaderamente auténtica. Tompkins quiere mostrar que, cuando se privilegia a un autor como Melville, se oculta que la tradición literaria tanto más leída como políticamente más importante a mediados del siglo XIX era la novela sentimental femenina, cuya obra más conocida es *La cabaña del tío Tom*, de **Harriet Beecher Stowe**. Esta novela ha alcanzado a un público considerable (mientras que la obra más preciada de Melville, *Moby Dick*, ha pasado casi desapercibida). Stowe influyó en el transcurso de la Guerra de Secesión. Sin embargo, según los críticos (en general, hombres), la novela sentimental no alcanza la excelencia estética necesaria para que se incluyera en el canon literario. Tompkins, que forma parte del *New Historicism*, considera que este juicio de valor no es neutral: la constitución del canon literario siempre resulta un dominio politizado.

Con todo, se puede entender el lado pasional de los debates en torno a la descanonización ya que este enfoque no constituye una revolución teórica cuyo impacto solo podría afectar a un público limitado: se trata de una intervención política directa en la forma de enseñar. En verdad, la descanonización plantea unos problemas de carácter muy práctico, a veces bastante delicados. El tiempo disponible para la enseñanza forzosamente se limita, como también lo está el espacio disponible en las antologías y los manuales de historia literaria. La inclusión de nuevos autores o de autores del pasado no incluidos en el canon existente entraña inevitablemente la exclusión o marginalización de autores que antes formaban parte del programa. También notemos que la descanonización afecta la contratación de personal académico. La apertura de la contratación a investigadores especializados en los campos que se han considerado en el pasado minoritarios o incluso no susceptibles de estudio académico modula fuertemente la orientación de un departamento universitario y, en la lógica del sistema universitario norteamericano, la composición étnica de estos últimos.

En lo que se refiere a la enseñanza, se puede esperar en la materia una política que se caracterizara tanto por la transparencia como por el equilibrio. Parece legítimo que ciertos cursos adoptasen un perfil político militante que requiera un corpus descanonizado si al menos los objetivos de esta enseñanza se definen con claridad. Por otra parte, resulta también legítimo que la enseñanza hiciera justicia al conjunto de la historia de los medios de expresión que se tratan, incluidas allí las obras que parece que pertenecen a un legado lejano. Como lo ha mostrado **John Guillory**, en un notable trabajo, tal vez resultaría simplista considerar, como lo han sugerido muchos de los que han intervenido en este debate, que la opción que plantea la descanonización se opone, por una parte, a una política conservadora que quisiera enseñar los autores canónicos a un público socialmente privilegiado y, por la otra, una pedagogía progresista que enseñara unas obras minoritarias a un público multicultural y socialmente poco privilegiado.<sup>146</sup> De hecho, puede ser útil y legítimo enseñar el canon bellas-letrista a un público de origen modesto.

### **5.5 Límites políticos y epistemológicos del postestructuralismo y el postmodernismo**

Como hemos visto, el postestructuralismo y el postmodernismo han reformado profundamente el discurso del mundo universitario, al menos en el campo del estudio de la cultura. Desde la década de 1990, a pesar de una recepción inicial que a veces se señala por el escepticismo, los movimientos académicos derivados del estructuralismo y postestructuralismo han alcanzado una influencia decisiva e incluso a veces un privilegio de hegemonía sobre la investigación y la enseñanza. Por ende, resulta tanto más útil circunscribir los límites de estas teorías. Ningún enfoque teórico puede suponer que puede responder a todos los problemas de la teoría de la cultura. Por tanto, existen algunos puntos ciegos del postestructuralismo y el postmodernismo que se han visibilizado más con el paso del tiempo: las especificidades y los límites de estas teorías se destacan tanto más cuanto que han perdido su valor de novedad.

Primero, podemos señalar una serie de **temas de orden político** que el posestructuralismo deja en suspenso:

#### **– Las paradojas del pluralismo y la identidad.**

Según lo precedente, podemos argüir que la paradoja teórica que le plantea mayores problemas a la política del postestructuralismo (pero, en cierta forma, la define mejor) opone la política del pluralismo identitario a la política de la diferencia —la elección entre lo que antes denominamos el **dialogismo identitario** y el **dialogismo generalizado**. En principio, el postestructuralismo y el postmodernismo deberían abogar por el pluralismo y la diversidad absolutos, pero en la práctica también sirven a menudo como soporte metodológico a teorías identitarias. Paradójicamente, se nota que estas dos tendencias supuestamente incompatibles coexisten en los textos de muchos autores.

---

<sup>146</sup> John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995).

– ***¿El fin del universalismo progresista?***

Se puede preguntar si el descentramiento político que reivindican tanto las políticas identitarias como la política de la diferencia nos obligaría a proclamar ***el fin del universalismo progresista***. Esta es una pregunta a la que el postestructuralismo/modernismo no ofrece una respuesta completamente satisfactoria. Uno de los puntos importantes de la política postestructuralista (Foucault; Lyotard) ha sido precisamente ***revelar hasta qué punto el universalismo del Siglo de las Luces pudo servir como coartada a una política masculina y eurocentrista***. Sin embargo, si esta crítica a los modelos totalizadores del humanismo se limita a avalar una política identitaria, se llega a una situación en la que el discurso totalizador y represor no resulta abolido, sino, por el contrario, se multiplica: debido a su reivindicación esencialista, cada política identitaria reproduce a su nivel los mecanismos de poder (política de exclusión, rígida jerarquía de valores) que caracterizaban el discurso totalizador.

– ***Un radicalismo abstracto y elitista***

Si se toman al pie de la letra, las teorías postestructuralistas parece que llevan a unas posiciones políticas muy radicales (Deleuze, Cixous, Irigaray, Butler): de hecho, imposibilitan la elaboración de todo discurso de autoridad. Sin embargo, ***este lado revolucionario se expresa a menudo sin tomar siempre en cuenta las condiciones concretas de las luchas sociales***. En parte, este fenómeno resulta una consecuencia del carácter hermético de los textos postestructuralistas, incluso en su versión política. Por ejemplo, los universitarios afroamericanos han acusado con bastante pertinencia a la teoría postestructuralista de mantenerse en una actitud eurocéntrica y elitista, no debido a los argumentos que desarrollan estas teorías, sino a través de la forma en que se difunden a un público muy restringido. En la práctica, los intelectuales postestructuralistas y postmodernistas que han intervenido en las luchas sociales (Foucault, Edward Said, Eve Kosofsky Sedgwick, Sean Wilentz) a menudo lo han hecho de acuerdo con una lógica política más moderada de lo que lo sugerirían sus escritos teóricos: corresponden a intervenciones políticas organizadas según la lógica tradicional de los movimientos progresistas (por tanto, la figura del intelectual sartreano no ha desaparecido por completo).

Tras estos temas de orden político, también podemos destacar ***los límites de los presupuestos epistemológicos*** básicos del postestructuralismo y el postmodernismo. A veces sus seguidores consideran al postestructuralismo como una teoría insuperable, más allá de toda ingenuidad filosófica. Sin embargo, es posible considerarlo solo ***como una visión del mundo que se basa en un haz de hipótesis metafísicas*** —un conjunto de axiomas. Aquí utilizamos el término metafísica en el sentido que le ha dado el filósofo **Immanuel Kant**. En esta lógica, una hipótesis metafísica corresponde a una perspectiva legítima que nos ayuda a interpretar la totalidad del mundo. Pero esta hipótesis ***no puede verificarse sobre la base pruebas precisamente porque se relaciona con una totalidad de la experiencia que no podemos aprehender***. Esto implica también que

toda hipótesis metafísica coexiste con diferentes hipótesis o incluso hipótesis inversas, igualmente legítimas, pero asimismo imposibles de probar.<sup>147</sup> Según esta lectura kantiana, el postestructuralismo y el postmodernismo nos permiten aprehender el mundo y la cultura desde un ángulo que nos puede parecer muy adecuado a las condiciones históricas de nuestra época, pero esta perspectiva no puede ser la única: debe reconocer la legitimidad de otras hipótesis totalizadoras. Asimismo, ver al postestructuralismo como una hipótesis metafísica también implica que algunos de sus presupuestos técnicos que se presentan como irrefutables solo son hipótesis de trabajo —unos principios útiles, pero desprovistos de valor absoluto.

– ***La hipótesis del cambio perpetuo***

Hemos visto que la especificidad del postestructuralismo frente al estructuralismo clásico reside en el presupuesto según el cual los sistemas de signos (y, por tanto, nuestra percepción del mundo) se someterían a un cambio perpetuo e ineluctable. La desconstrucción de Derrida —la noción de «traza»—, la teoría de la subversión performativa y el dialogismo de Bajtín se basan en esta confianza axiomática en ***la ineluctabilidad del cambio***. Sin embargo, incluso si la hipótesis del cambio parece intuitivamente convincente (esta es la base de la experiencia del paso del tiempo), probar la existencia de una fluidez absoluta de la existencia solo podría lograrse sobre la base de una percepción total del universo y, en particular, sobre la base de una percepción de la totalidad del curso temporal. Por tanto, se trata de una hipótesis metafísica. Por ende, en la terminología de **Paul Ricœur**, el postestructuralismo apela a una imagen del tiempo específica —una «**cronosofía**»— que, por definición, no se puede demostrar.<sup>148</sup>

– ***El problema de la verdad: ¿puede existir una desconstrucción sin fin?***

El posestructuralismo cuenta entre sus presupuestos más importantes la posibilidad, e incluso el deber, de una desconstrucción sin fin. Este principio parece que excluye toda creencia en unas verdades estables, menos aún en verdades absolutas. Sin embargo, ya hemos indicado que esta teoría, como todas las doctrinas escépticas y relativistas, tropieza con una paradoja filosófica que han revelado los filósofos de la antigüedad —***la paradoja de Epiménides***, también conocida como la paradoja del mentiroso. La paradoja de Epiménides insiste en que incluso un pensamiento escéptico o relativista no puede prescindir de al menos una certeza —la certeza relativa a la imposibilidad del saber absoluto. Los grandes autores del postestructuralismo —**Derrida, Lacan, Lyotard**— eran muy conscientes de este callejón sin salida lógico. Su elección de escritura —extrema prudencia e indirección en **Derrida**; escritura hermética en **Lacan**— sirve en parte para eludirla: evitan adoptar un estilo declarativo que revelaría con mucha claridad el lado paradójico de sus presupuestos indeterministas. Pero estas opciones de escritura no permiten disipar la contradicción.

---

<sup>147</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Jules Barni y P. Archambault (París: Garnier-Flammarion, 1976) pp. 361-503.

<sup>148</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (París: Seuil, 2000) p. 193.

El impacto de la paradoja de Epiménides se deja sentir en la mayoría de las variantes de la teoría estructuralista y postestructuralista. Hemos visto que el principio del corte semiótico de la percepción —la hipótesis de **Sapir** y **Whorf**— no puede escaparle. Las reflexiones ya desarrolladas sobre el anclaje de la desconstrucción en una imagen infalsable de la totalidad del tiempo pueden considerarse como una variante de esta paradoja. De hecho, estas reflexiones sugieren que la desconstrucción aboga por una visión de la experiencia humana sometida a una reconfiguración perpetua, pero no puede evitar presentar al menos un principio eterno: el principio referido a la reconfiguración perpetua en sí. Asimismo, las teorías de la performatividad se confrontan con una contradicción insuperable: en su forma más radical, pretenden que ***el discurso se reduce integralmente a una cadena de actos de habla***; el contenido proposicional, que en principio conlleva un valor de verdad, se marginaliza por completo en favor del aspecto ilocutorio o perlocutorio del discurso que actúa más allá de lo verdadero y lo falso. Sin embargo, ***esta teoría no puede prescindir de un conjunto de enunciados dotados de un contenido proposicional*** —los enunciados que describen el funcionamiento del propio discurso performativo. En suma, los filósofos de la performatividad y la desconstrucción deben presentar su propio discurso como verdadero, lo que sus mismas teorías parece que imposibilitan.

Las paradojas que se relacionan con el valor de verdad de las teorías postestructuralistas y postmodernistas tienen un impacto mucho más allá del dominio quizás algo abstracto de la epistemología: también afectan a los principios políticos de este movimiento. De hecho, ***en ausencia de criterios que rigieran el valor de verdad***, según los teóricos postestructuralistas ***resulta difícil definir las metas de la acción política*** que describen en sus escritos ***o incluso fijar los principios que permitieran verificar la eficacia de esta acción***. En la práctica, esto quiere decir que la subversión —el modo de acción política que más a menudo reivindican el postestructuralismo o el postmodernismo— solo puede desplegarse como ***un activismo sin una meta muy definida***. ¿Cómo se puede saber si una estrategia de subversión logra su objetivo si las únicas evaluaciones que podemos formular al respecto se destinan a reconfigurarse hasta lo infinito a través del proceso de la significancia o el juego del dialogismo?

En la práctica, los teóricos de los *cultural studies* negocian estas paradojas ya cuando las ignoran (y así exponerse a la sospecha de incoherencia conceptual), ya con una disociación parcial de las formulaciones más radicales de estos principios. El primer caso se refiere a los teóricos más vinculados al modelo de la intertextualidad y la performatividad (**Kristeva**, **Butler**, **Bhabha**, **Fiske**). Resulta lógico que, en el aspecto político de su enfoque, estos últimos debieran confiar ciegamente en la evolución de la historia y la cultura tal como se manifiesta en los procesos dialógicos (esta es la actitud de optimismo axiomático que se encuentra en **Bhabha** y **Fiske**). En realidad, se puede suponer que estos teóricos confían implícitamente en unos ideales progresistas que su teoría del lenguaje ya no permite expresar o incluso parece discutir (por tanto, aquí existe un cierto nivel de inconsistencia que no se asume). El segundo caso se refiere a autores neomarxistas, como **Stuart Hall** o **Michael Denning**. Estos últimos utilizan el modelo de la

subversión dialógica de forma pragmática, como una herramienta conceptual que se asocia a unos presupuestos teóricos que no comparten plenamente. Entonces, el dialogismo postestructuralista les permite interpretar unas prácticas culturales concretas, según las necesidades prácticas del análisis, sin, por otra parte, discutir los valores marxistas que guían su enfoque (así, es preciso referirse a una incoherencia que se asume o a un eclecticismo metodológico).

– **Los límites del formalismo y de la «escritura» posestructuralista**

Hemos visto que el surgimiento del estructuralismo clásico ha orientado la crítica hacia un enfoque formalista de la cultura. El postestructuralismo y el postmodernismo solo extendieron esta orientación a través de las teorías de lo que **Roland Barthes** y **Jacques Derrida** denominaron la «escritura».<sup>149</sup> La noción postestructuralista de escritura, tal como la noción de «palabra» en **Bajtín**, implica que resulta imposible distinguir entre lo que antes se denominaba el «fondo» y la «forma» de un texto, su «mensaje» y su «estilo». Por una parte, se puede celebrar este cambio de enfoque pues ha suplantado una visión simplista e ingenua de la relación entre significante y significado literario. Pero, también, se precisa preguntarse si esta evolución no les ha conferido un excesivo privilegio a los aspectos formales de las obras, para así ocultar lo que antes dependía del «fondo». Aquí no se trata de reiterar la crítica según la cual la cultura postestructuralista y postmoderna se agotaría en juegos estilísticos. Hemos visto que el postestructuralismo y el postmodernismo se asocian a un programa político, lo que, por tanto, implica una relación con la realidad social. Pero, sin embargo, es posible que la inquietud por la «escritura» hubiera creado una disposición cultural que incita a ciertas exclusivas e incluso ciertas exclusiones. Por ejemplo, pensemos en que la periodización de la historia literaria de los siglos XIX y XX, que hoy cuenta con un gran apoyo, se ancla con amplitud en unos criterios de «escritura»: en gran parte, según unos criterios formales, distinguimos el romanticismo (comienzos del siglo XIX) del realismo (segunda mitad del siglo XIX), el modernismo (primera mitad del siglo XX) y, por último, el postmodernismo (desde la década de 1960 hasta ahora). Esta elección oculta algunos movimientos que no reivindicaban una escritura muy definida, sino se afirmaban como una literatura de ideas. En particular, este es el caso del existencialismo (**Albert Camus**, **Jean-Paul Sartre**). En verdad, este movimiento ha sido hegemónico desde la década de 1940 hasta la década de 1960 en la escena intelectual de varios países. Pero la periodización que se basa en la «escritura» postestructuralista lo ha tornado casi invisible pues el existencialismo exigía una adhesión a un compromiso filosófico sin asociarse a una práctica de escritura muy circunscrita.

## 5.6 Más allá del postestructuralismo y el postmodernismo: las temáticas contemporáneas de los estudios literarios y culturales

La renovación de la teoría de la cultura que han causado el estructuralismo, el postestructuralismo y el postmodernismo se ha desplegado a partir de la década de

---

<sup>149</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*; Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*.

1960 y ha abarcado varias décadas. Si bien aún se carece de la distancia para lanzar una mirada retrospectiva plenamente informada sobre este movimiento, en esta fase parece que es preciso considerar que esta tradición teórica hubiera dejado de ser una corriente activa. Los últimos aportes teóricos significativos al postestructuralismo/postmodernismo —en particular, la formulación performativa de la teoría del género— datan de la década de 1990. Ahora la mayoría de los grandes teóricos del postestructuralismo/postmodernismo han fallecido. Este es el caso de **Michel Foucault** [1984], **Louis Althusser** [1990], **Jean-François Lyotard** [1998], **Jacques Derrida** [2004], **Jean Baudrillard** [2007] y **Stuart Hall** [2014]. Sin embargo, esto no quiere decir que la investigación académica hubiera eclipsado al postestructuralismo/postmodernismo. El panorama de la teoría cultural a principios del siglo XXI se caracteriza precisamente por la ausencia de cualquier discontinuidad espectacular, comparable a la ruptura de los años 60-70 —la ruptura que llevó a que el estructuralismo y el postestructuralismo sustituyeran a la antigua historia literaria y al existencialismo. En otras palabras, si bien se puede considerar que el postmodernismo y su base teórica postestructuralista han llegado a su agotamiento, ningún movimiento de muy alta visibilidad ha venido a reemplazarlos. En cambio, se observa un movimiento hacia nuevas temáticas de investigación que se han tratado en parte sobre la base de paradigmas teóricos que se han introducido a partir de la década de 1960, pero también cuando se recurre a nuevos conceptos que respondieran a las exigencias de estos campos inéditos. Por tanto, se podría referir a una *diáspora* del postestructuralismo clásico —una migración hacia nuevos debates.

Para designar estas nuevas corrientes, deliberadamente se utiliza la expresión levemente obsoleta de estudio temático. La crítica temática —el análisis de aspectos del contenido de las obras— fue, hasta la década de 1960, una rama respetable de los estudios literarios, antes de verse desacreditada por el estructuralismo y el postestructuralismo. Estos nuevos movimientos le dirigieron dos críticas. Por una parte, el estudio de los contenidos literarios (del significado de las obras) se acompañaba a menudo con la negativa a tomar en cuenta la lógica de la escritura (el *significante*), lo que, desde el punto de vista estructuralista y postestructuralista, constituía un fracaso mayor. Por otra parte, con frecuencia, los estudios temáticos eran incapaces de definir los criterios que permitieran circunscribir su propio objeto. No podían especificar aquello que llevaba a que un elemento del contenido resultara pertinente para la investigación. Y eran aún menos capaces de esbozar la lógica que permitía clasificar estos temas en relación de unos con otros. Todo aspecto del contenido de las obras, por modesto que fuera, podía elevarse en un momento u otro a la dignidad de tema de estudio literario. El listado de posibles temas parecía infinito. Por tanto, cuando se refiere a nuevas temáticas, se desea indicar que los nuevos focos de interés de la crítica y la teoría literarias no se despliegan en un campo perfectamente estructurado desde un punto de vista metodológico: expresan el interés que los investigadores les reconocen a campos de investigación cuya existencia se afirma sobre todo empíricamente: así estos temas existen, encuentran un eco en la literatura y la cultura y parece legítimo que a alguien les interesase en el marco de los estudios literarios y culturales. En verdad, esta aparente falta de coherencia ya afectaba a los textos más politizados del postestructuralismo y el postmodernismo. En este campo de

investigación, parecía obvio que el análisis del poder que se ejercía a través del discurso debía centrarse sobre las jerarquías vinculadas a la clase social (neomarxismo), el género (feminismo) y la etnicidad (multiculturalismo y postcolonialismo). La definición de estos ejes de opresión se constituía sobre una base empírica, como si su existencia tuviera un valor de evidencia.

Entre las nuevas temáticas de la crítica académica contemporánea, algunas aún se inscriben en la extensión del postestructuralismo. Por tanto, su aparato metodológico sigue siendo cercano a lo que hemos descrito en estas notas de curso:

### ***La crítica feminista y la teoría del género***

La crítica feminista y la teoría del género se han desarrollado en forma espectacular en las últimas décadas tras haber estado profundamente influidas por los paradigmas postestructuralistas. Los progresos en la teoría del género los señala en particular el hecho relativo a que este tipo de investigación, que proviene inicialmente de Francia y del mundo académico norteamericano, se ha difundido en muchos países. Se han creado centros de investigación especializados y programas de estudio en numerosas universidades, incluso en Bélgica. Además, la teoría del género ha devenido un tema de controversias políticas explícitas. Ha servido como trasfondo metodológico en los debates, a veces conflictivos, que han acompañado la introducción de legislaciones que legalizaban el matrimonio homosexual y la lucha por los derechos de las personas transgénero. Los círculos conservadores, a menudo de inspiración religiosa, describen a la teoría del género y su paradigma constructivista como una empresa de subversión que actúa mediante el sesgo del sistema educativo.

### ***El postcolonialismo y los estudios sobre lo subalterno [«subaltern studies»]***

El logro de los estudios poscoloniales se debe obviamente a su pertinencia en un contexto que se caracteriza por la inmigración masiva y los intercambios interculturales. Una de las nuevas problemáticas que se tratan en este campo es aquello que se denomina la **interseccionalidad**, es decir, las relaciones de poderes a las que se someten los individuos y las comunidades subalternos, sometidos a varias lógicas de opresión —por ejemplo, inequidades étnicas combinadas con inequidades de género.

Otros campos se han desarrollado como complemento del postestructuralismo, o incluso para colmar los vacíos y contradecir algunos presupuestos.

### ***El estudio sobre el traumatismo [«trauma studies»]***

La representación literaria y cultural de los traumatismos ha devenido uno de los temas mejor representados en los estudios literarios. Por traumatismo, nos referimos al impacto del sufrimiento extremo que lo generan eventos susceptibles de causar un cambio psicológico permanente —conflicto armado, genocidio, deportación, agresión, violación. Se puede detectar en el interés que se ha mostrado por esta temática un rechazo parcial a la orientación antihumanista del postestructuralismo. Como lo hemos visto, el posestructuralismo cuestiona la

existencia misma del sujeto autónomo. El estudio del traumatismo reintroduce esta temática mediante el sesgo del estudio del sufrimiento psicológico. Resulta interesante notar que algunas figuras importantes del postestructuralismo y el postmodernismo han contribuido al estudio del traumatismo hacia el final de sus carreras: tanto **Michel Foucault** (*Histoire de la sexualité*, vol. 3: *Le souci de soi*), como **Judith Butler**.

### ***La eco-crítica***

Desde finales del siglo XX, se ha consagrado un corpus teórico y crítico significativo a la interacción entre la cultura, la literatura y el entorno natural. Este tema de investigación responde obviamente a las inquietudes que ha suscitado la degradación de la ecología terrestre y, más recientemente, las amenazas vinculadas con el cambio climático. En forma previsible, la eco-crítica se interesa preferencialmente en las obras que explícitamente se dedican a la representación del entorno natural (por ejemplo, la poesía de la naturaleza que ha surgido del romanticismo). Con mayor amplitud, abarca a todos los enfoques que analizan el papel de la cultura en una ecología general de la biosfera. Por su propio tema, en parte la ecocrítica se separa de la lógica antirreferencial (antirrealista) del postestructuralismo: de hecho, insiste en el vínculo entre cultura, literatura y mundo natural y, por tanto, no puede aceptar el presupuesto de un mundo de la percepción que se redujera a un universo de signos.

### ***Los estudios cognitivistas***

Los estudios cognitivistas de la cultura y la literatura han alcanzado una gran visibilidad a partir de finales del siglo XX. Su meta es analizar la forma en que los textos (en particular los textos literarios) desarrollan y escenifican unos procesos de pensamiento y adquisición del saber. Las relaciones que los investigadores cognitivistas mantienen con la tradición estructuralista y postestructuralista resultan paradójicamente bastante distantes, mientras que el cognitivismo parece que explora un dominio cercano al estructuralismo clásico. En particular, el estudio cognitivista sobre los procesos del espíritu tal como se despliegan en la literatura parece comparable al análisis estructuralista del corte lingüístico de la percepción. Sin embargo, los investigadores cognitivistas, quizás debido a que su anclaje metodológico se sitúa tanto en la psicología como en una tradición lingüística diferente a la tradición del estructuralismo, no siempre aprovechan el legado de la semiología. Esto a veces los lleva a plantear hipótesis con una larga historia en la teoría de la literatura. Además, el enfoque cognitivista resulta más empirista que el enfoque de la semiología: se trata de revelar unos mecanismos cognitivos verificables (incluso por medio del imaginario médico). En cambio, a los investigadores cognitivistas que se han interesado en la narratología se los ha llevado a reconocer en forma explícita los numerosos vínculos que conectan sus análisis con el (post)estructuralismo. Resulta cierto que, en este campo, el legado del estructuralismo es ineludible.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Dialectique Négative*. 1967. Adorno, Theodor. *Ecrits sociologiques* (póstumos) 1971.
- Adorno, Theodor. *Introduction à la sociologie de la musique*. 1962.
- Adorno, Theodor. *Kierkegaard: Construction de l'esthétique*. 1933.
- Adorno, Theodor. *La dialectique de la raison*. 1947.
- Adorno, Theodor. *Le jargon de l'authenticité*. 1965.
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Réflexion sur la vie dégradée*. 1951.
- Adorno, Theodor. *Notes sur la littérature* 1958.
- Adorno, Theodor. *Philosophie de la nouvellemusique*. 1949.
- Adorno, Theodor. *Théorie esthétique* (póstumo). 1970.
- Adorno, Theodor. *Trois études sur Hegel*. 1963.
- Adorno, Theodor. *Vers une métacritique de la théorie de la connaissance: Husserl et les Antinomies de la phénoménologie*. 1956.
- Allen, Woody. *Play It Again, Sam*. 1972.
- Althusser, Louis. «L'idéologie et les appareils idéologiques d'état». 1970. En *Positions*. 1976.
- Althusser, Louis y Etienne Balibar. *Lire le capital*. 1965.
- Althusser, Louis. *Lénine et la philosophie*. 1969. Althusser, Louis. *Pour Marx*. 1965.
- Altman, Robert. *M. A. S. H.* 1970.
- Aristóteles. *Poétique*. c. 335 a. C.
- Arnold, Matthew. "Dover Beach." 1851.
- Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*. 1859. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 1989
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. 1946.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. 1813.
- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. 1986.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. 1962.
- Bajtín, Mijaíl. *Esthétique et théorie du roman*. 1978.
- Bajtín, Mijaíl. *François Rabelais et la culture populaire du Moyen Age*. 1970.
- Bajtín, Mijaíl. *La poétique de Dostoïevski*. 1970.
- Bajtín, Mijaíl. *The Dialogic Imagination*. Ed. y trad. Michael Holquist. 1981.
- Balibar, Etienne. *On the Dictatorship of the Proletariat*. 1977.
- Balzac, Honoré de. *Le père Goriot*. 1842.
- Baraka, Amiri. *Raise Race Rays Raze: Essays since 1965*. 1971.
- Barthelme, Donald. *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*. 1968.
- Barthes, Roland. «Introduction à l'analyse structural des récits». En *Communications* 8. 1966.
- Barthes, Roland. *Eléments de sémiologie*.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. 1953.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957.
- Barthes, Roland. *S/Z*. 1970.
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. 1968. Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. 1976.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. 1952. Beckett, Samuel. *Molloy*. 1949.
- Belsey, Catherine. *Poststructuralism: A Very Short Introduction*. 2002.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". 1936.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. 1938.
- Benjamin, Walter. "Le conteur: réflexion sur l'oeuvre de Nikolaï Leskov". 1936
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. 1966, 1974.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994.
- Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. 1794.
- Bloch, Ernst. *Le principe espérance*. 1959.
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. 1987.
- Boccaccio. *Le Décaméron*. 1349-53.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 1962. Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. 1944.  
 Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. «La nouvelle vulgate planétaire» 1999.  
 Bourdieu, Pierre. *La distinction*. 1979.  
 Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.  
 Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. 1994.  
 Boyer, Paul y Stephen Nissenbaum. *Salem Possessed*. 1974.  
 Brautigan, Richard. *Trout Fishing in America*. 1967.  
 Bremond, Claude. *Logique du récit*. 1973.  
 Brooks, Cleanth. *The Well-Wrought Urn*. 1947. Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. 1941.  
 Butler, Judith. *Bodies that Matter*. 1993.  
 Butler, Judith. *Gender Trouble*. 1990.  
 Butler, Judith, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay, eds. *Vulnerability and Resistance*. 2016.  
 Butor, Michel. *Essai sur les modernes*. 1964. Butor, Michel. *La modification*. 1957.  
 Cage, John. 4' 33". 1952.  
 Calvino, Italo. *Se una note d'inverno un viaggiatore*. 1979.  
 Cameron, James. *Terminator*. 1984.  
 Céline, Louis-Ferdinand. *Le voyage au bout de la nuit*. 1932.  
 Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quichote*. 1615.  
 Châtelet, François. *Hegel*. 1968.  
 Chaucer, Geoffrey. *Les contes de Cantorbéry*. Siglo XIV.  
 Chesterton, Gilbert Keith. *The Innocence of Father Brown*. 1911.  
 Chklovski, Victor. "Art as a Device" / «L'art comme procédé». 1917.  
 Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. 1978.  
 Cimino, Michael. *The Deer Hunter*. 1978.  
 Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon y Annie Leclerc. *La venue à l'écriture*. 1977.  
 Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. 1962. Coen, Ethan y Joel. *Fargo*. 1996.  
 Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. 1968.  
 Colebrook, Claire. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*. 1997.  
 Coleridge, Samuel Taylor. «Kubla Khan». 1798. Colette, Astier. *Le mythe d'Œdipe*. 1974.  
*Communications*, 8. *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*. 1966.  
 Coppola, Francis Ford. *Apocalypse Now*. 1979. Coppola, Francis Ford. *The Godfather*. 1972. Couturier, Maurice. *Figure de l'auteur*. 1885. Cox, Alex. *Repo Man*. 1984.  
 Crane, Stephen. *Maggie, A Girl of the Streets*. 1893.  
 Craven, Wes. *Scream*. 1996.  
 Davidson, Donald. "On the Very Idea of a Conceptual Scheme". 1974. *Inquiries into Truth and Interpretation*. 1984  
 Davis, Nathalie Zemon. *Society and Culture in Early Modern France*. 1975.  
 De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. 1949.  
 De Man, Paul. "The Rhetoric of Temporality". *Blindness and Insight*. 1971.  
 De Palma, Brian. *Casualties of War*. 1989.  
 De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. 1916.  
 Debord, Guy. *La société du spectacle*. 1969.  
 Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure*. 1975.  
 Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *L'anti-Œdipe*. 1972.  
 Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille Plateaux*. 1980.  
 Denning, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*. 1987.  
 Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. 1967. Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. 1967.  
 Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. 1967. Descartes, René. *Méditations métaphysiques*. 1641.  
 Dewey, Joseph. *Novels from Reagan's America: A New Realism*. 1999.  
 Dickens, Charles. *Hard Times*. 1854.  
 Diderot, Denis. *Jacques le Fataliste et son Maître*. 1784.  
 Dilthey, Wilhelm. *Introduction to the Human Sciences*. 1883.

Dixon, Vernon. «African-Oriented and Euro-American-Oriented Worldviews: Research Methodology and Economics». 1971.

Dosse, François. *Histoire du structuralisme*; tomo I: *Le champ des signes, 1945-1966*. 1992.

Dosse, François. *Histoire du structuralisme*; tomo II: *Le champ du cygne, de 1967 à nos jours*. 1995.

Dreiser, Theodore. *Sister Carrie*. 1900.

Dubois, W[illiam] E[dward] B[urghardt]. *The Soul of Black Folk*. 1903.

Dumas, Alexandre. *Le conte de Monte Cristo*. 1846.

Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. 1988.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. 1983.

Eco, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. 1965.

Eco, Umberto. *Le nom de la rose*. 1980.

Eichenbaum, Boris. "La théorie de la méthodefomelle". 1925

Eliot, T[homas] S[tearns]. *The Waste Land*. 1922.

Ellison, Ralph. *Invisible Man*. 1952.

Emelina, Jean. *Le comique: essai d'interprétation générale*. 1991.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguities*. 1930.

Engels, Friedrich. *L'origine de la famille, de lapropriété privée et de l'état*. 1884.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. 1952.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. 1925.

Fiedler, Leslie. "Cross the Border-Close That Gap: Postmodernism". *American Literature since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe, 1975.

Fiedler, Leslie. "The New Mutants". *Partisan Review* 1965.

Fielding, Henry. *Tom Jones*.

Finkelkraut, Alain. *La défaite de la pensée*. 1987.

Fiske, John. *Reading the Popular*. 1989.

Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. 1989.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*.

Fleming, Ian. *Goldfinger*.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. 1927.

Foucault, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur?» 1969.

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. 1964.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*, vol. 1: *La volonté de savoir*. 1976.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. 1966. Foucault, Michel. *Naissance de la clinique*. 1963. Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. 1975.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*, vol. 3: *Le souci de soi*. 1984.

Frankenheimer, John. *The Manchurian Candidate*. 1962.

Freud, Sigmund. *Les jeux de mot et leur rapport avec l'inconscient*. 1905.

Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. 1900.

Freud, Sigmund. *Totem et Tabou*. 1912.

Frye, Northrop. *Anatomie de la critique*. 1957. Gallagher, Catherine y Thomas Laqueur, eds. *The Making of the Modern Body*. 1987.

García Márquez, Gabriel. *Cent ans de solitude*. 1967.

Gates Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Criticism*. 1988.

Genette, Gérard. *Figures I*. 1966.

Genette, Gérard. "Discours du récit". En *Figures III*. 1972.

Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. 1979.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*. 1982.

Gibson, William. *Neuromancer*. 1985.

Gide, André. *Les faux monnayeurs*. 1925.

Gilroy, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack?* 1987.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. 1961.

Gissing, George. *New Grub Street*. 1891.

Gissing, George. *The Nether World*. 1889.

Gitlin, Todd. "The Postmodern Predicament". 1989.  
 Goffman, Erving. *Gender Advertisements*. 1976.  
 Gogol, Nikolai. *Les âmes mortes*. 1842. Goldmann, Lucien. *Le dieu caché*. 1955  
 Goldmann, Lucien. *Le structuralisme génétique*. 1977.  
 Goldmann, Lucien. *Marxisme et sciences humaines*. 1970.  
 Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. 1964.  
 Goodwin, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory*. 1992.  
 Gramsci, Antonio. *An Gramsci Reader: Selected Writings 1916-35*. Ed. David Forgacs. 1988.  
 Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. 1980.  
 Greene, Gayle y Coppelia Kahn, eds. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. 1985.  
 Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. 1966.  
 Griggs, Sutton E. *Imperium in Imperio*. 1889. Grossberg, Lawrence. *We Gotta Get Out of This Place*. 1992.  
 Groupe μ. *Rhétorique de la poésie*. 1977.  
 Groupe μ. *Rhétorique générale*. 1970.  
 Habermas, Jürgen. *Ethique et discussion*. 1992. Habermas, Jürgen. *La pensée postmétaphysique*. 1993.  
 Habermas, Jürgen. *Morale et communication*. 1986.  
 Hall, Stuart, ed. *Culture, Media, Language*. 1980. Hall, Stuart, et al., eds. *Resistance through Rituals*. 1976.  
 Hall, Stuart. "The Rediscovery of Ideology". 1982.  
 Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*. 1997.  
 Hamon, Philippe. "Un discours constraint". En *Littérature et réalité*. 1973.  
 Haraway, Donna. «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century». 1984.  
 Harding, Sandra. *The Science Question in Feminism*. 1986.  
 Haskell, Molly. *From Reverence to Rape*. 1974. Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn*. 1973.  
 Hawkes, Howard. *The Big Sleep*. 1946. Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. 1850.  
 Hebdige, Dick. *Subcultures: The Meaning of Style*. 1979.  
 Hegel, Wilhelm Friedrich. *La raison dans l'histoire*. 1830.  
 Hegel, Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'esprit*. 1807.  
 Heidegger, Martin. *L'être et le temps*. 1927. Heidegger, Martin. *Lettre sur l'humanisme*. 1947.  
 Heller, Joseph. *Catch 22*. 1962.  
 Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. 1929. Hemingway, Ernest. *The Sun also Rises*. 1926. Herr, Michael. *Despatches*. 1977.  
 Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. 1957.  
 Holquist, Michael. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. 1981.  
 Holub, Robert C. *Reception Theory*. 1984. Homère. *L'odyssée*. Siglo VII a. C.  
 hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. 1984.  
 Howells, William Dean. *A Hazard of New Fortunes*. 1890.  
 Hurston, Zora. *Their Eyes Were Watching God*. 1937.  
 Husserl, Edmund. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. 1936.  
 Ionesco, Eugène. *La cantatrice chauve*. 1950. Irigaray, Luce. *Le Temps de la différence*. 1989. Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture*. 1972.  
 Jackson, Gerald. G. *We're Not Going to Take It Anymore. Educational and Psychological Practices from an Africentric Model of Helping*. 2005.  
 Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. 1963.  
 Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*. 1973.  
 James, Henry. *The Art of Fiction*. 1884.  
 Jameson Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991  
 Jameson, Fredric. "Reification and Utopia". 1979. *Signatures of the Visible*. 1992.  
 Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. 1971. Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. 1981.  
 Jay, Martin. *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. 1982.  
 Jenck, Charles. *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*. 1987.

Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. 1949.

Joyce, James. *Ulysses*. 1922.

Kafka, Franz. *Le procès*. 1925.

Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. 1781. Kant, Emmanuel. *Critique du jugement*. 1790

Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. 1987.

Karl Marx. *L'idéologie allemande: conception matérialiste et critique du monde*. 1846.

Kasdan, Lawrence. *Body Heat*. 1981.

Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior*. 1977.

Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. 1974.

Kristeva, Julia. *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*. 1980.

Kristeva, Julia. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. 1969.

Kubrick, Stanley. *Full Metal Jacket*. 1987.

Lacan, Jacques. *Ecrits I*. 1966.

Lacan, Jacques. *Ecrits II*. 1966.

Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1964.

Lang, Fritz. *Fury*. 1936.

Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 1894.

Lawrence, David Herbert. *Women in Love*. 1920.

Leavis, Frank R. *The Great Tradition*. 1948.

Lerner, Laurence. *The Literary Imagination: Essays on Literature and Society*. 1982.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. 1962.

Lévi-Strauss, Claude. "La structure des mythes". En *Anthropologie Structurale*. 1958.

Louis Hjelmslev. *Prolégomènes à une théorie du langage*. 1943.

Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. 1921. Lukács, Georg. "Narrate or Describe?" 1936. Lukács, Georg. *Balzac et le réalisme français*. 1945

Lukács, Georg. *Esthétique*. 1963.

Lukács, Georg. *Histoire et conscience de classe*. 1923.

Lukács, Georg. *Le réalisme critique*. 1958.

Lukács, Georg. *Le roman historique*. 1955. Lukács, Georg. *Théorie du roman*. 1914-15. Lynch, David. *Blue Velvet*. 1986.

Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. 1979.

Liotard, Jean-François. *Le différend*. 1982.

Liotard, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. 1988.

Liotard, Jean-François. *Moralités postmodernes*. 1993.

Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. 1966.

Mailer, Norman. *Why Are We in Vietnam?* 1967. Malraux, André. *La condition humaine*. 1933.

Malraux, André. *Les conquérants*. 1928.

Mandel, Ernest. *Le troisième âge du capitalisme*. 1972.

Marcus, Jane. *Art and Anger: Reading like a Woman*. 1988.

Marcuse, Herbert. *Eros et civilisation*. 1955. Marcuse, Herbert. *L'homme unidimensionnel*. 1964.

Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus*. c. 1590.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *Sur la littérature et l'art*. Ed. Jean Fréville, ed. 1954

Marx, Karl. *L'idéologie allemande (en Philosophie)*

Marx, Karl. *Contribution à une critique de l'économie politique*. 1859.

Marx, Karl. *Le Capital*. 1867-1894.

Marx, Karl. *Le dix-huit Brumaire de Louis Napoléon*. 1852.

Marx, Karl. *Les Manuscrits de 1844*. 1844.

Marx, Karl. *Philosophie*. Ed. Maximilien Rubel. Folio/Gallimard, 1982.

McDonald, Dwight. *Against the American Grain*. 1962.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 1987. McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. 1962.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. 1964.  
 McRobbie, Angela. *Feminism and Youth Culture*. 1991.  
 Medvedev, Pavel. *The Formal Method in Literary Scholarship*. 1928.  
 Melville, Herman. *Moby Dick*. 1851.  
 Ménippe de Gadare. Siglo I.  
 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. 1945.  
 Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. 2<sup>a</sup> ed. 2000.  
 Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Capitalism*. 1987.  
 Miller, J. Hillis. *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. 1987.  
 Milton, John. *Paradise Lost*. 1667.  
 Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. 1974.  
 Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. 1985.  
 Momaday, Scott. *The Way to Rainy Mountain*. 1969.  
 Money, John. *Gay, Straight and In-Between: The Sexology of Erotic Orientation*. 1988.  
 Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de. *L'esprit des lois*. 1748.  
 Montrose, Louis. «Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture.» 1989.  
 Morrison, Toni. *Song of Solomon*. 1877.  
 Moya, Paula y Michael Hames Garcia, eds. *Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. 2000.  
 Moya, Paula. *Learning from Experience: Minority Identities - Multicultural Struggles*. 2002.  
 Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. 1962.  
 Nealon, Jeffrey N. *Post-Postmodernism, Or the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. 2012.  
 Nietzsche, Friedrich. *Au-delà du bien et du mal*. 1886.  
 Nietzsche, Friedrich. *La généalogie de la morale*. 1887.  
 Nolan, Christopher. *Memento*. 2001.  
 Outhwaite, William. *The Habermas Reader*. 1996.  
 Ovidio. *Les metamorphoses*. c. 1.  
 Parsons, Talcott. *The Social System*. 1951.  
 Peirce, Charles Sanders. *Peirce on Signs*. Ed. James Hooper, 1991.  
 Petronio. *Le satyricon*. Siglo I [1482].  
 Pieters, Jürgen. *Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt*. 2001  
 Pinter, Harold. *The Birthday Party*. 1958. Platón. *Le Cratyle*. Siglos V-IV a. C.  
 Polanski, Roman. *Chinatown*. 1973.  
 Ponson du Terrail. *Les exploits de Rocambole*. 1858-59.  
 Pouillon, Jean. *Temps et roman*. 1946.  
 Pound, Ezra. *The Cantos*. 1922-62.  
 Propp, Vladimir. *La morphologie du conte*. 1928.  
 Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Pynchon, Thomas. *L'arc en ciel de la gravité*. 1973.  
 Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. 1965.  
 Racine, Jean. *Bérénice*. 1670.  
 Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. 1794. Reed, Ishmael. *Mumbo Jumbo*. 1972.  
 Richards, Ivor Armstrong. *Principles of Literary Criticism*. 1924.  
 Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. 2000.  
 Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. 1975.  
 Ricoeur, Paul. *Temps et récit (1)*. 1983.  
 Robbe-Grillet, Alain. *La jalousie*. 1957.  
 Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". 1975.  
 Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. 1981. Said, Edward. *Orientalism*. 1978.  
 San Agustín. *La cité de Dieu*. Siglo IV.  
 Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Port-Royal*. 1840-59.  
 Sandra Gilbert y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979.  
 Sapir, Edward. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. 1921.  
 Sarraute, Nathalie. *Martereau*. 1953.

Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. 1943.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* 1948.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. 1916.

Scott, Ridley. *Blade Runner*. 1982.

Scott, Ridley. *Gladiator*. 2000.

Searle, John. *Speech Acts*. 1969.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men*. 1985. Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Epistemology of the Closet*. 1990.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Epistemology of the Closet*. 1990.

Seltzer, Mark. *Bodies and Machines*. 1992. Shakespeare, William. *The Taming of the Shrew*. c. 1592.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Novelists from Bronte to Lessing*. 1977.

Simon, Claude. *La route des Flandres*. 1960.

Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*. 1776.

Soderbergh, Steve. *Ocean's Eleven*. 2001.

Sollers, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. 1968.

Spengler, Oswald. *Le déclin de l'occident*. 1918-22.

Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. 1590.

Spheeris, Penelope. *Wayne's World*. 1992.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" 1983.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward A History of the Vanishing Present*. 1999.

Stansell, Christine. *City of Women*. 1982.

Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. 1759.

Stierstorfer, Klaus. *Beyond Postmodernism: Reassessment in Literature, Theory, and Culture*. 2003.

Stone, Oliver. *Born on the Fourth of July*. 1989. Stone, Oliver. *Platoon*. 1986.

Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. 1966.

Storey, John. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. 1993.

Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin*. 1952.

Sue, Eugène. *Les mystères de Paris*. 1843.

Sulitzer, Paul-Loup. *Le roi vert*. 1983.

Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. 1726.

Taine, Hippolyte. *Essais de critique et d'histoire*. 1858.

Taine, Hippolyte. *Histoire de la littérature anglaise*. 1863.

Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. 1865. Fayard, 1985.

Tarantino, Quentin. *Pulp Fiction*. 1994. Thackeray, William. *Vanity Fair*. 1848.

Thompson, E. P. *The Making of the English Working Class*. 1963.

Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron*. 1969.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. 1970.

Todorov, Tzvetan. *La notion de littérature*. 1987.

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. 1981.

Todorov, Tzvetan. *Poétique (Qu'est-ce que le structuralisme, tomo 2)*. 1973.

Tolstoy, Leon. *Anna Karénine*. 1877. Tomachevski, Boris. *Theory of Literature (Poetics)*. 1925.

Tompkins, Jane. *Sentimental Designs*. 1982

Tönnies, Ferdinand. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. 1887.

Varrón. *Satires Ménippées*. Siglo I a. C.

Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899.

Veeder, Aram H., ed. *The New Historicism*. 1989. Veeder, H. Aram, ed. *The New Historicism Reader*. 1994.

Venturi, Robert. *Learning from Las Vegas*. 1972. Verhoeven, Paul. *Robocop*. 1987.

Vertov, Dziga. *L'homme à la caméra*. 1929. Vidor, Charles. *Gilda*. 1946.

Volochinov, Nikolai. V. *Marxisme et la philosophie du langage*. 1929.

Voltaire. *Candide*. 1759.

Wachowski, Lana y Lilly. *The Matrix*. 1998. Warner, Susan. *The Wide, Wide World*. 1850. Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. 1957.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. 1984.  
 Weber, Jean-Paul. *Domaines thématiques*. 1963.  
 Weber, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. 1905.  
 Weir, Peter. *The Truman Show*. 1998. Weisgerber, Jean. *L'espace Romanesque*. 1980.  
 Wellek, René y Austin Warren. *Theory of Literature (Théorie littéraire)*. 1949.  
 Wharton, Edith. *The House of Mirth*. 1905.  
 White, David Manning y Bernard Rosenberg. *Mass Culture Revisited*. 1971.  
 White, David Manning y Bernard Rosenberg. *Mass Culture*. 1957.  
 Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. 1855.  
 Whorf, Benjamin Lee. *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Ed. John Carroll. 1956.  
 Wilentz, Sean. *Chants Democratic: New York City and the Rise of the American Working Class, 1788-1850*. 1984.  
 Williams, Raymond. *The Long Revolution*. 1961. Williams, Raymond. *The Sociology of Culture*. 1981.  
 Williamson, Judith. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. 1978.  
 Wimsatt, William Kurtz. *The Verbal Icon*. 1954. Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. 1958.  
 Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. 1927.  
 West, Cornel. *Cornel West: A Critical Reader*. Ed. George Yanci. 2001.  
 Zemeckis, Robert. *Forrest Gump*. 1994.  
 Zola, Emile. *La curée*. 1871.  
 Zola, Emile. *L'argent*. 1891.\*

## EL AUTOR

Entre los estudios de Christophe Den Tandt se señala: Ph. D. en Yale University: American/United States Studies/Civilisation (1986-93) y Licenciatura en Filología germánica en la Université Libre de Bruxelles (1977-1983). Ha sido profesor e investigador en cultura angloamericana (literatura, música, cine), teoría de la cultura y teoría de la cultura popular («*cultural studies*»); músico aficionado de *rock* y *post-rock* (teclados y batería).



En su experiencia profesional, enseñanza de la literatura en lengua inglesa; enseñanza de teoría de la literatura y de *cultural studies*; enseñanza de la sociología y la historia de la música popular; investigación en literatura en lengua inglesa, teoría de la literatura, música popular y *cultural studies*.

En la Université Libre de Bruxelles ha trabajado 18 años, como Asistente (1983-2001), para asegurar el seguimiento pedagógico de cursos universitarios (literatura en lengua inglesa); desarrollar proyectos de investigación en el campo de la cultura angloamericana y la teoría de la cultura, con miras a publicaciones de carácter académico. Como Encargado de curso (1996-2000), impartir varios cursos universitarios en el campo de la cultura angloamericana y la teoría de la cultura; desarrollar proyectos de investigación en estas áreas para publicaciones de carácter académico y asegurar determinadas labores de gestión de la enseñanza.

---

\* Christophe Den Tandt. *Théorie de la littérature. Structuralisme, poststructuralisme et theories de la postmodernité*. Disponible en: [https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/DEN\\_T...](https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/DEN_T...)

Entre sus publicaciones, se mencionan: *Le postmodernisme a-t-il réellement existe?* (2022); "From Prairie to Metropolis: Chicago as the American 'Shock City'" (2021), «Bakhtine et la postmodernité: le dialogisme dans la sémiologie française et les cultural studies anglo-américaines» (2017); «Pioneers, Laborers, Villagers, Cosmopolitans, and Aesthetes: Migration and the Image of the City in American Fiction, 1880s-1920s» (2016); "Cyberpunk" (2014); "Technopsychédélisme" (2014); "Cyberpunk as Naturalist Science Fiction" (2013); "A New Local Color? Mapping the Strategies of Realism at the Turn of the Twenty-First Century" (2011); *Altérités: Nouvelles approches de la culture, de la représentation et de la différence*. Numéro thématique de la revue *Degrés* (2007); *Beyond: New Perspectives in Linguistics, Literary Studies and English Language Teaching*. Numéro thématique de *BELL* (2003).\*

---

\* Christophe Den Tandt. Disponible en: <https://www.linkedin.com/in/christophe-den-tandt-58a37762/>