

## La evaluación literaria: una retrospectiva\*

### *The Literary: analyse and review*

Jochen Schulte-Sasse

Quiero darles las gracias por haberme retado a pensar de nuevo sobre un tema que me fascinó mucho entre 1965 y 1975 y que yo había abandonado completamente durante los últimos doce años. Todavía no logro saber por qué a su comité de selección no le gustó los tres temas que para mi intervención de hoy sugerí el pasado mes de octubre. Cuando recibí su telegrama, en el que se me pedía que hablara sobre la evaluación literaria en vez de sobre esos temas, mi primera reacción fue exclamar: "¡Oh, otra vez ese tema!"; pronto descubrí que no había, en lo más mínimo, ninguna razón para verme contrariado, sino todas las razones para estar agradecido. Al hacer frente a nuestro reto, convertí mi propia fascinación pasada en un asunto histórico cuya historicidad parecía digna de investigación.

En los años cincuenta, sesenta e inicios de los setenta, cientos de artículos y libros sobre la evaluación literaria se publicaron en los países de habla inglesa, alemana y francesa. A la culminación de esa obsesión con las cuestiones del valor se llegó, probablemente, entre 1965 y 1969, cuando algunos de los más conocidos críticos literarios de los llamados países desarrollados publicaron una plétora de artículos y libros sobre la evaluación literaria. Tan solo en lo que respecta a los Estados Unidos y la Alemania Occidental, he contado 62 publicaciones mayores sobre cuestiones del valor estético dentro de ese periodo de cinco años. Si uno no se arredra ante la laboriosa tarea de leer esas publicaciones, aparece una característica aún más sorprendente: a pesar de todos los despliegues de controversia y de empeño intelectual, a veces antagónico en el asunto, los argumentos desarrollados en la mayoría de esas publicaciones por lo regular se parecen entre sí considerablemente.

\*Traducción del inglés: Desiderio Navarro.

Se publica con la autorización del Centro Teórico-Cultural Criterios. Este artículo se publicó en Criterios, núm. 21-24, enero 1987 - diciembre 1988

Desde la perspectiva que voy a adoptar en esta charla, la semejanza incluso sigue en pie en lo que respecta a publicaciones escritas desde diversas perspectivas filosóficas, tales como un liberalismo idealista o un materialismo marxista.

Pero, antes de continuar, quisiera referirles dos pasajes sobre el valor artístico escritos en 1969 por el crítico norteamericano Murray Krieger:

1. Todo aspecto de una obra valiosa contribuye ... a mantenernos encerrados dentro de su mundo simbólico, impidiendo nuestra huida al mundo de la referencia y la acción situados más allá, al mundo de las relaciones externas en que lo cognitivo y/o moral tienden a excluir lo meramente estético ... la poesía de primer rango ... crea sus significados nuevamente, a partir de su propio sistema.  
 2. Cada ejecución crítica, siempre que su objeto sea un verdadero poema ... es una lucha y una transacción entre la estructura simbólica intraducible que es el poema y los símbolos más comunes traídos a ella por el crítico. Esos símbolos definen y limitan su visión. Así, resulta que cada ejecución crítica es también una lucha y una transacción entre la nueva visión de la obra única y la vieja visión de su lector que sólo procura reforzarse a sí misma ... Cualquiera que sea nuestra decisión sobre el estatus ontológico del objeto literario, su existencia, significado y valor antes de que choquemos con él, sabemos que sólo podemos hablar de él fuera del polvo de esa colisión. Nos levantamos, ya no somos completamente los mismos de antes, y tratamos de hablar con precisión sobre lo que nos ha golpeado y sobre las fuerzas de su impacto. Y, probablemente, daremos la acostumbrada versión unilateral de qué ha ocurrido y con qué clase de antagonista hemos tropezado. ¿Quién podría corregirnos excepto otros que hayan sufrido choques similares y cuyas descripciones serán tan parciales y tan ajustadas a su conveniencia como las nuestras? Ninguno puede negar el choque, ninguno niega cuán profundamente este lo ha cambiado; sin embargo, cada uno tendrá su propia versión, cada uno exige su propio tributo. (Krieger, 1968, pp. 301-304-308 y 309).

Cuando yo escribí en 1971 mi primer examen crítico de las teorías de la evaluación literaria, creía al igual que tantas otras personas de mi profesión con intereses sociohistóricos y envueltas en política que nuestra tarea primordial como intelectuales que estaban tratando de poner al descubierto las operaciones de la ideología en la reproducción cultural, era criticar los presupuestos semánticos u ontológicos de declaraciones como la primera de Murray Krieger. Nuestra interrogante conductora era la siguiente: ¿le es realmente posible a una obra de arte separarse a sí misma es decir, a su material semántico, las configuraciones semióticas que ella usa, sus estrategias retóricas de la historia? ¿O el arte no está ya, siempre, incrustado en

un juego de poder comunicativo, en una competencia de significado por la hegemonía en una sociedad dada, y participando de esa competencia? La respuesta era obvia. Tan pronto pusimos al descubierto las numerosas interconexiones entre textos literarios e interacciones comunicativas en la sociedad, pensamos que habíamos establecido un modo nuevo, socio-históricamente fundamentado, no sólo de interpretación, sino también de evaluación estética. Nuestro criterio final era el carácter positivo o negativo de la interrelación de una obra con una lucha emancipadora: optamos por las formas estéticas que eran portadoras de un significado socialmente relevante. Y puesto que no éramos filisteos artísticos que creían en la superioridad de la obra intencionada pero trivial, criterios como el de la complejidad se reintrodujeron en nuestro discurso.

Hoy día yo sostendría que la creencia idealista en una autonomía semántica y estética del arte y una evaluación sociocrítica que relaciona el arte con la historia (la cual, desde luego, veíamos desde la perspectiva de una filosofía histórica) tiene más en común de lo que es evidente a primera vista. Ambas comparten la creencia de que el arte valioso es un cuerpo bien ordenado de significado; comparten la creencia en una conexión esencial, indispensable, entre significado y valor; y, por último, comparten la creencia de que la comunicación es un proceso necesariamente agonístico, conforme, pase lo que pase, con la lógica de la identidad, en el que se puede hallar la "verdad". Para citar a D. Hirsch, quien participó en el entonces furibundo debate sobre el valor estético con varias contribuciones, "los únicos juicios de valor inevitables en el comentario literario son los que están implicados necesariamente en la interpretación. Una interpretación del significado no puede evitar los juicios de valor que son correlativos al significado: no podemos realizar una imposibilidad antológica" (Hirsch, Jr., 1968, p. 329). La literatura es vista aquí como una estructura significativa cuyos principios de estructuración son derivados de actitudes de valor que adoptamos du-

rante nuestra socialización y que determinan nuestra visión del mundo. Para citar de nuevo a Hirsch: “La interpretación [descripción] de una obra literaria es necesariamente correlativa a las particulares posturas subjetivas que constituyen su significado. (...) Los afectos y juicios de valor subsisten necesariamente en la relación entre los significados y esas posturas subjetivas correlativas. Por tanto, esos juicios de valor son inherentes a la descripción literaria”

Es obvio que solo habría que cambiar unos pocos términos de esta cita para convertirla en una declaración que podríamos hallar en numerosas publicaciones sociohistóricamente comprometidas sobre la evaluación. En tales publicaciones, la “postura subjetiva” sería reemplazada por la postura de un grupo o clase social, o de un periodo histórico, y así sucesivamente. En resumen, también los críticos que están motivados sociohistóricamente y que argumentan de una manera materialista, presuponen que la obra de arte “valiosa” es una estructura significativa organizada con arreglo a valores; también ellos dan por sentado que la institución del arte proporciona un reino de simulación en el que, juguetonamente y aliviados de las presiones de la realidad, pueden encontrarse con valores, significados, identidades que compiten entre sí.

Para el idealista liberal, la obra de arte valiosa es un símbolo de una esfera pública liberal; es el medio a través del cual una comunidad de críticos reflexiona sobre la complejidad del significado de una manera que está estrechamente relacionada con una noción ideal de discusión pública. El arte, en esta perspectiva, sirve como un medio a través del cual un público liberal puede reflexionar sobre los valores que guían la interacción comunicativa en una sociedad burguesa; al interpretar y evaluar la literatura, ese público piensa, supuestamente, sobre el modo de ser de esta.

Desde una perspectiva “posmoderna” que no comparte algunas de las premisas más fundamentales de semejante modelo, las teorías marxistas de la evolu-

ción escritas en ese mismo periodo revelan sorprendentes afinidades con ese modelo. Al señalar el arte como una configuración significativa que se apropia estéticamente de la realidad, subrayan, desde luego, la historicidad del significado en las obras artísticas individuales. Pero también ellas ven el arte como un medio a través del cual un público adquiere conocimiento interpretando constantemente estructuras de significado. También aquí las estructuras estéticas valiosas son vistas como intrínsecamente complejas o infinitas (haciendo así de la interpretación una tarea que nunca podría ser acabada) y delimitadas con respecto a un exterior, solo que las fronteras de la obra individual aquí obligan al crítico a interrelacionar el arte con el despliegue de la historia como proceso emancipador.

Ya Hirsch vio que si acentuáramos demasiado el aspecto semántico del valor, las fronteras entre estructuras estéticas y no-estéticas de valor se vendrían abajo.

Un ensayo técnico, una conversación corriente o un poema tienen [...] valores necesarios, inherentes; desde luego, los valores son diferentes, pero la estructura del argumento a favor de su existencia en la misma. Se sigue que no hay una razón sólida para aislar la literatura y el arte en un misterioso reino óptico aparte de otras realidades culturales. [...] A los estudios humanísticos se les rinde el mejor servicio dándole la bienvenida al hecho de que los valores de la literatura guardan continuidad con todos los otros valores compartidos de la cultura humana, y no deplorándolo (Hirsch, 1968, p. 331).

Este es el punto en que la mayoría de las teorías de la evaluación introducen otro criterio en resumidas cuentas, más importante que, en mi opinión, dilucida la razón real que se halla tras el aprecio específico de que goza el arte en las sociedades modernas. En la cita de Murray Krieger, ese criterio sale a la superficie cuando el autor sostiene que “a criterios como la ironía, la ambigüedad, la paradoja y la tensión se les da valor como un medio de impedir [una] huida” al “mundo de la referencia y la acción, situado más allá, al mundo de relaciones externas en que lo cognitivo y/o lo moral tienden a excluir lo meramente estético” (Krieger, 1968, p. 301). Esta distinción entre lo moral,

lo cognitivo y lo estético es indicativa del contexto en que se ha de colocar una gran cantidad de criterios de valor. Los tres términos se refieren a las áreas básicas de reproducción social en las sociedades modernas. Lo moral y lo cognitivo son los dos reinos de la reproducción que más han sido conformados por el proceso de modernización. Desde el principio de la modernidad (modernity), la reproducción material y tecnológica de la sociedad para usar un término diferente para lo cognitivo y su reproducción política o moral son determinadas, ambas, por una lógica de la identidad cuyos fundamentos filosóficos fueron sentados en la historia de la filosofía occidental desde Descartes hasta Kant. Los criterios de verdad o corrección propios de la lógica de la identidad fueron la fuerza metodológica conductora en los intentos de apropiarse de la naturaleza y de explotarla que realizaron las sociedades occidentales. La lógica de la identidad que está en la base del modo de reproducción material y cultural de esas sociedades, eliminó, en el curso de su victoria, la otredad cualitativamente significativa, sometiéndola a los constreñimientos de un pensar en identidades. En un nivel psicológico, la carrera victoriosa de la lógica de la identidad condujo al establecimiento y predominio de un modo de subjetividad que generaba identidades de ego centradas en sí mismas. La modernización significó el sometimiento o la eliminación, conforme a la lógica de la identidad, de la diferencia cualitativa a favor de la diferencia cuantitativa, sea esa una diferencia entre humanos, entre identidades semánticas, entre culturas o cualquier otra cosa. El argumento es bien conocido y no tengo que exponerlo aquí en detalle.

En lo que concierne a la estima específica de que goza el arte en la modernidad, más importante es un efecto secundario de ese bien conocido proceso de modernización sobre la formación de los sujetos. Si recordamos que identidad es alienación - sea que hablemos sobre identidad y alienación en un sentido metodológico, psicológico o social - entonces resulta claro que una eliminación de la alienación siempre

implica, por lo menos, una disolución parcial de la identidad. La aparición de un grado más alto de autonomía, de identidad y diferencia en la organización psicológica, cognitiva y social de las sociedades modernas alentó una nostalgia concomitante por modos de existencia que le permitían al individuo vencer la diferenciación social, o la alienación. Un deseo que es complementario de la presión social de tener que conducirse como seres racionales que ejecutan tareas racionales, un deseo de echar abajo las fronteras erigidas en torno a las identidades en la modernidad, se halla en las raíces de la función específica y la estima específica del arte en la modernidad.

Cuando contemplamos la teoría y la práctica de la evaluación estética desde esa perspectiva, podemos ver que están guiadas por una noción subyacente del arte que sueña con una mediación o reconciliación de identidad y disolución; sueña con una superación de la alienación o de la identidad y la otredad. Cuando Krieger habla del valor de la ambigüedad, la ironía o la complejidad artísticas, está participando - en la terminología moderna en el proyecto kantiano de establecer para la imaginación humana un reino que no esté determinado por ningún apremio de identidad y racionalidad. El ideal liberal de una discusión sin confrontación del significado, inherente a la descripción que da Krieger de una "colisión" entre una obra de arte y su lector, refleja ese mismo deseo de mediación entre delimitación y disolución. He llegado a la conclusión de que éste es un ideal omnipresente en las teorías de la evaluación que únicamente puede ser entendido en términos que sean no sólo sociohistóricos, sino también psichistóricos. Cuando, por ejemplo, Roman Ingarden habla de la "armonía polifónica" del arte, o cuando Nicolai Hartmann sueña con una "generalidad intersubjetiva" de los valores que, en su opinión, significa "nada más que la unidad de los que tienen la actitud correcta (adequat Eiqenstellten)", expresan un anhelo característico de la modernidad: el anhelo de comunidad, de un lugar alejado de la sociedad en el que la alienación y el aislamiento hayan

sido abolidos y en el que, al mismo tiempo, la "verdad" pueda ser establecida mediante la búsqueda estética de la superación de trozos y pedazos de significado incompatibles, opuestos.

La distinción entre identidad y disolución, o, en la terminología kantiana, entre necesidad y libertad, connota la distinción psicoanalítica entre el proceso primario y el secundario. Desde el punto de vista filogenético, así como desde el ontogenético, ésta es, evidentemente, una distinción importante. Nos permite, por ejemplo, entender la necesidad que tiene el individuo de estrategias con las cuales ser capaz de vencer el estado indiferenciado del proceso primario estableciendo órdenes simbólicos y normativos que le permitan dominar el ambiente. Esto nos permite entender psicológicamente el surgimiento de la capacidad humana de emplear símbolos, de sistematizar, jerarquizar y polarizar pensamientos; y nos permite entender psicogenéticamente un deseo latente de suspender los apremios de la racionalidad, entender la existencia de las contraestrategias que aspiran a difundir la separación de sujeto y objeto, así como de las inclinaciones a asociaciones alógicas y a experiencias de disolución.

Pero cuando esta distinción es convertida en un contexto crítico-literario, como lo es en la mayoría de las teorías de la evaluación, apunta, por lo regular, a una dialéctica estática entre dos aspectos complementarios de la subjetividad moderna que ella procura reconciliar en un modo simbólico, a saber, el afán de delimitar la identidad propia y el anhelo de una disolución romántica. Aquí las penetraciones psicoanalíticas y la comprensión sociogenética del surgimiento de la subjetividad moderna establecen una extraña unión con anhelos de presencia, de realización intemporal, y con una determinación muy específica de las formas estéticas y de su valor. Por ejemplo, la búsqueda estética de un renacimiento del mito en la modernidad siempre parece contener, unas veces abiertamente, otras secretamente, un anhelo de que sean suprimi-

das las fronteras entre individuo e individuo, entre sujeto y objeto, entre seres humanos y naturaleza. Las artes, desde luego, especialmente en los últimos doscientos años, han retratado repetidamente semejante anhelo mítico en el nivel del contenido. En un libro fascinante, precisamente sobre esta dimensión mítica en la novela angloamericana moderna, Gabriele Schwab ha mostrado cómo y por qué tantas novelas modernas están obsesionadas con las búsquedas individuales de experiencias descentradoras o de modos de experiencia que reconcilien la disposición dicotoma de la subjetividad. Tvtooby Dick, para mencionar solo un ejemplo, es un mito moderno de esa especie, en el que la vastedad del océano le ofrece a Ishmael una oportunidad de recobrar aquellas capas de la subjetividad moderna que fueron enterradas por el proceso civilizador.

Por importantes que puedan ser para el arte moderno esos elementos de contenido, mucho más importante es cómo son reflejados en la función diferenciada e institucionalizada del arte como un todo en las sociedades modernas. El arte, se nos dice, proporciona un modo de experiencia que no es simplemente complementario o compensatorio en un sentido lineal, es decir, que no ofrece simplemente una experiencia imaginaria de disolución que suspenda momentáneamente las demandas psicológicas y cognitivas de pensar y comportarse en términos de identidad. La reclamación a favor del arte va más lejos: éste, supuestamente, representa un modo de experiencia que reconcilia la oposición misma entre identidad y disolución.

Irónicamente, esa carga redentora colocada sobre el arte ha conducido a una hipostasiación y reificación de la noción de valor artístico que somete el arte a la lógica misma de la identidad que se supone que él supera. Como institución, el arte está integrado en una sociedad que está dominada por una lógica de la identidad. Por lo tanto, su estatus en una sociedad funcionalmente diferenciada siempre estará sobredeterminado por la misma

lógica de la identidad que él ayuda a compensar proporcionando experiencias estéticas. Esto se expresa en el hecho de que la sobrevaloración del arte como un modo de experiencia descentrador conduce a una osificación de su valor.

Paradójicamente, la función descentradora del arte como institución y su osificación como valor parecen estar, las dos, al servicio de la misma función psicológica. Ambas sirven como factores estabilizadores para una subjetividad inestable. Desde una perspectiva psichistórica, podríamos decir que el concepto valórico positivamente osificado del arte, que es tan típico de la mayoría de las publicaciones sobre el asunto, es idóneo para proporcionar desplazamientos de la ansiedad humana; la osificación y mistificación del valor estético refleja una "tendencia histórica a aferrarse colectivamente a hechos no recusables, así como a 'ur-fenómenos' supuestamente intransmutables, 'arquetipos', categorías fundamentales antropológicas u ontológicas". Esta tendencia puede ser *Interpretada hipotéticamente como un síntoma de ansiedad o defensa contra la ansiedad. Una conciencia histórica que ha perdido el sistema de referencia estático absoluto que formaba su tradicional muro de contención, se siente amenazada por una pérdida parcial de realidad (Hans Kilian, p. 101 y ss.).*

Por más incompatible que pueda ser semejante tendencia a mistificar el valor con un deseo de experiencias de disolución, ambos son facetas del mismo fenómeno.

El paradójico estado de lo estético en las sociedades modernas que estructura las teorías de la evaluación, está determinado, pues, por la aceptación básica por el arte moderno del proyecto de la modernidad como fue descrito por Kant. Perseveran en pensar en términos de identidad, es decir, son fieles a una noción agnóstica de la comunicación fuera del reino del arte, y ven el arte como una institución, indispensable en la sociedad porque provee a la humanidad de un medio

en el que las leyes de la identidad son preservadas y suspendidas al mismo tiempo, y que, por ende, protege al pensamiento humano de la atrofia semántica.

¿Significa todo esto que la práctica de la evaluación literaria está necesariamente relacionada no sólo con un proceso social general de comunicación en el que los valores compiten por la supremacía o la hegemonía, sino también con un deseo de liberarse a sí mismo de ese proceso? Y si éste fuera el caso, ¿puede la evaluación como praxis crítica, como una práctica siempre ya sometida a los intereses de poder que estructuran, la praxis social, reclamar el derecho de ocupar un lugar importante en la sociedad? La propia palabra "evaluación" logra por lo menos una cosa: desplaza el énfasis de un objeto hipostasiado como es el valor, a un proceso crítico, de una sustancia (valiosa) a una función, a una práctica en la que el acento cae en la actividad de un sujeto evaluante antes que en un objeto (valioso).

Yo seguiría defendiendo una práctica crítica que trate de revelar estructuras de significado inherentes a las configuraciones narrativas como una actividad crítica esencial e indispensable, especialmente si las configuraciones narrativas ocultan (como lo hacen a menudo) intereses ideológicos de grupos sociales encarnados en ellas. Los críticos literarios deberían reflexionar sobre los requisitos previos y posibilidades de tal actividad crítica y sobre la factibilidad de su institucionalización, y deberían participar en ella, aunque su práctica esté determinada por las reglas agonísticas de la lógica de la identidad. Ha de haber un lugar en la sociedad para los esfuerzos intelectuales que revelan las implicaciones ideológicas de las configuraciones narrativas y las estrategias evaluativas de las tramas.

Pero yo argüiría hoy día que, en el intervalo, esta ha demostrado ser una actividad crítica marginal; por lo menos en las sociedades llamadas "posmodernas". Se puede definir su puesto, pero su importancia es modificada por cambios en el modo de reproducción

cultural de las sociedades contemporáneas que hacen que la práctica tradicional de la evaluación literaria sea ineficaz en términos de sus propios objetivos. En las páginas que siguen, trabajaré sobre esa obsolescencia de una noción de evaluación cuyo origen podemos hallar remontándonos al proyecto de la modernidad como está expresado en Kant.

Los problemas de la evaluación, al igual que los problemas de la interpretación, son, a la vez, cuestiones concernientes a la posibilidad de una autoconstitución de la subjetividad. En su análisis del movimiento juvenil alemán de alrededor de 1900, que procuraba liberarse de las normas y valores de la sociedad pequeño-burguesa, Erik Erikson argüía que esta revuelta estaba condenada al fracaso al fin y al cabo, porque se dirigía meramente al contenido normativo y no cuestionaba la subyacente disposición inconsciente a identificarse con un Otro dotado de autoridad y a someterse a él, permitiendo así que las relaciones de dominación estáticamente fijas entre sujeto y sujeto, y entre sujeto y objeto, permanecieran estructuralmente intactas. El argumento de Erikson es importante para una teoría y una práctica de la evaluación literaria, porque implica una deficiencia no sólo de la práctica de la evaluación literaria tradicional, sino también de la evaluación crítica de la ideología, tal como se desarrolló durante los años sesenta y fue practicada ampliamente durante los setenta, siguiendo a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Basada en su advertida superioridad moral, esta praxis opone esencialmente una posición a otra - como hizo el movimiento juvenil que analizó Erikson - sin cuestionar la suposición de un sujeto teleológico y dominante, que se halla en la base de su teoría de la manipulación. En otras palabras, las fantasías de omnipotencia y las autosatisfacciones narcisistas de una subjetividad teleológica, como están encarnadas en las obras narrativas por el héroe en el estilo de Hollywood, con quien se espera que nos relacionemos y en comparación con el cual deberíamos juzgar toda acción, están correlacionadas, por lo menos estructural y psicológicamente, con la creencia idealista en

la superioridad moral de los ideales propios. Con más frecuencia de lo deseado, la crítica de la ideología es inadecuada, porque "solo intenta desechar los contenidos conscientes del pensamiento burgués, mientras sigue identificándose con las estructuras de identidad inconscientes de la conciencia burguesa" (Kilian, p. 60).

La evaluación y la interpretación, como fueron practicadas desde mediados del siglo XVIII hasta el pasado reciente, no rendían cuenta de la diferencia entre las estructuras de significado inconscientes y conscientes impresas en los seres humanos a través de la interacción social. El modo de leer que se hallaba en la base de esa práctica presuponía la existencia de sujetos que dominaban el significado que comunicaban. Tal suposición solo toma en cuenta parcialmente la significación del hecho de que la formación del sujeto ocurre "como una invitación-a-identificarse a través de símbolos y figuras simbólicas, padres y otros", y de que las estructuras de los sujetos se reproducen a sí mismas "a través de series de aplicaciones". La formación de sujetos era considerada exclusivamente en relación con un intercambio consciente de significado que a pesar de todas las complejidades intrínseca permanecía sometido a una lógica de la identidad. Si es verdad que tales series de aplicaciones también ocurren en niveles de comunicación que no son los conscientes, una nueva tarea se abre para el crítico cultural (y para la literatura): una tarea que solo de una manera inadecuada puede ser llamada evaluación. La práctica de la evaluación suponía básicamente, como hemos visto, que las configuraciones semánticas interiorizadas que se expresan en la literatura solo pueden ser remplazadas por nuevas configuraciones míticas o narrativas. Mientras la evaluación siga siendo una actividad conforme a la lógica de la identidad lingüísticamente agonística, será totalmente imposible iniciar el proceso crítico que escape de las trampas de la lógica de la identidad, es decir, un proceso que cambia cualitativamente nuestra percepción del mundo y las estructuras inconscientes inscritas en nosotros.

En mi opinión, el resultado de una práctica crítica está inexorablemente ligado al potencial para semejante influencia cualitativa: tradicionalmente, la evaluación ha sido una práctica dentro de la tradición de la ilustración que ha borrado siempre la necesidad de penetrar en un texto inconsciente.

En este punto, me gustaría emprender una breve excursión histórica a fin de dilucidar la cuestión en juego. ¿Hasta qué cambios históricos podemos remontamos siguiendo la idea, tan ampliamente aceptada hoy día, del sujeto como el resultado de estructuras predeterminadas grabadas en él en el proceso de socialización? Me parece que podemos responder con la mayor facilidad a esta pregunta examinando brevemente el romanticismo alemán inicial, que situaba, difícilmente por coincidencia, todo el complejo de la actividad crítica en el centro de su interés teórico. Los primeros románticos se veían a sí mismos encarados por un proceso social que ellos describieron como un proceso conducente a una dominación cada vez más universal del valor de cambio. Pero, al mismo tiempo, reconocían que a medida que la sociedad se vuelve una estructura totalizada y totalizadora la subjetividad se vuelve un problema. En la modernidad, los sujetos cognoscentes no pueden yuxtaponerse más a una totalidad social del mismo modo en que ellos, como centros de cognición supuestamente libres, se yuxtaponen, conforme al modelo cartesiano, a un objeto que quieren investigar. Por consiguiente, el pensamiento romántico planteaba la siguiente interrogante fundamental: ¿puede la subjetividad constituirse de una manera libre de dominación si el limitado contexto social se ha grabado inevitablemente en el sujeto? Puesto que la respuesta de los románticos culmina en una justificación teórica del criticar literatura, me gustaría bosquejar a aquí brevemente.

El punto de partida filosófico del pensamiento romántico fue la Wissenschaftslehre de Fichte. En ella, Fichte había dado por sentado que el acto de postular el no-ego (esto es, objetos mentales) que precede a

todo pensamiento individual y proporciona el fundamento para la identidad, era inconsciente. Esto significa concretamente que la división entre un sujeto que percibe y del objeto no puede ser eliminada o superada, y que el ego sólo existe como algo siempre ya colmado de percepciones. No podemos remontamos hasta el origen de las percepciones mismas; solamente podemos comparar diferentes percepciones entre sí y favorecer a una por encima de las otras conforme a las reglas de la lógica. Para una teoría de la crítica literaria, eso significaría que podemos criticar, favorecer o rechazar normas y valores retratados en la literatura en una discusión de final abierto, pero que nuestras conclusiones son, supuesto a lo mejor, justificables por su lógica intrínseca. Esto es precisamente el modelo epistemológico que se halla en la base de la teoría y la práctica de la evaluación como fueron desarrolladas en los años cincuenta, sesenta y principios de los setenta. Sean las teorías de la evaluación idealistas liberales las de la crítica de la ideología o las marxistas ortodoxas. En una medida limitada, los primeros románticos reconocían que este acercamiento no solamente es incapaz de eliminar las inscripciones de la totalidad social sobre el ego, sino que instauro el pensamiento logocéntrico como el único posible. Sin embargo, precisamente el objetivo del pensamiento romántico era desalojar “la razón petrificante y petrificada”, para emplear una expresión de Novalis. Los románticos creían que podían realizar eso a través de una práctica crítica que consideraba la obra individual como punto de partida de una reflexión infinita. La infinitud de esta reflexión no tenía que ser una infinitud lineal que progresara de un particular contenido de ideas a otro, sino que habrá de ser una infinitud establecida por la complejidad de un contexto histórico, de la historia como un todo. El concepto romántico de crítica, como fue analizado por Walter Benjamin, estaba destinado “a elevar el pensamiento por encima de todas las críticas sociales adversas, en tal grado”, que la posibilidad de una autoconstitución de la subjetividad se abriera “mágicamente a partir de la penetración del entendimiento en la falsedad de las críti-



cas adversas" (Benjamin ). El arte como un todo es el medio de reflexión a través del cual se puede intentar la autoconstitución de la subjetividad.

Desde el punto de vista de hoy, volver los presupuestos idealistas de tal pensamiento contra él mismo es más simple de la cuenta. Seguramente es cierto que los románticos parten de la suposición de que nada hay grabado en el ego de lo cual él no pueda desprenderse mediante la fuerza de la reflexión. Asimismo, suponen que la crítica, como una reflexión puramente positiva, afirmativa, del arte "valioso", puede tener los efectos liberadores descritos. Por eso no consideran que lo que ellos llamaban polémica, esto es, una crítica de los productos de la cultura de masas, sea, en modo alguno, esencial para una práctica crítica. En otras palabras, los románticos no se dan cuenta todavía de que las inscripciones materiales, en las mentes y cuerpos de los individuos, de una totalidad que ya no podía ser comprendida, son objetificadas en la cultura de masas, y que el ego que está atrapado en esas inscripciones de la totalidad social sólo puede escapar de ellas mediante una penetración (*working though*) en estas - una práctica crítica que tendría que ser organizada como una praxis colectiva-. Sin embargo, el concepto romántico de la crítica contiene perspicaces percepciones a las que toda práctica crítica en las sociedades modernas debe adherirse. Novalis, por ejemplo, vio la importancia social del arte en el hecho de qué es un medio que inicia actividades críticas y "nada más" (N. II, 132 ). En deliberada oposición a Fichte, quien, significativamente, es un punto de referencia capital en la teoría de la comunicación de Habermas, basada, de manera semejante, en la lógica de la identidad, Friederich Schlegel escribió: lo que es importante no es un "no ego sino un contra-ego, un tú". Los primeros románticos no están interesados en revelar normas y valores fijados en el nivel del contenido, sino en la institucionalización de una praxis crítica guiada por un principio de diálogo que está basado en la diferencia cualitativa de la otredad y que reflexiona sobre la necesidad de inventar nuevas formas

lingüísticas que sean capaces de abrir nuevos modos de percepción. Novalis dijo: "Soy, no en la medida en que me postulo a mí mismo, sino en la medida en que me supero a mí mismo" (N II, 196 ) -un yo a través de la acción colectiva-. Este proceso de superación (*Aufhebung*), requiere no sólo un medio que pueda desencadenar la actividad, sino también contra-egos que estén preparados para sostener comunalmente la actividad. Así, la literatura puede, con palabras de Novalis, devenir un medio de la "más alta simpatía y co-actividad" (N 11, 533).

La tradición fundada por los primeros románticos, de concebir la crítica y la evaluación como un proceso social capaz de romper las inscripciones de la totalidad social en la subjetividad, ha sido llevada más adelante y ha sufrido un viraje materialista por obra de autores como Carl Einstein, Benjamin, Brecht, Bajtin y Negt/Kluge. Para citar al poeta y crítico alemán Carl Einstein, quien es probablemente uno de los primeros posmodernistas radicales avant la lettre, y quien hasta hace poco parecía haber sido olvidado, el arte debería permitirle al individuo "oponerse a las mortales generalizaciones, al empobrecimiento radical del mundo, y romper las cadenas de la causalidad y la red de significados del mundo (*Netze der Versinnung*)" (p. 91 ). Einstein define el principio de estilística dominante en tal arte como alucinación, fantasía o imaginación. Sitúa en el inconsciente la capacidad humana para la fantasía. En su opinión, ésta es una "fuerza creativa, activa, constantemente cambiante" (Oe 19), que se expresaba estilísticamente como el libre "enlace de signos funcionales discrepantes": transgrede "la causalidad y las conexiones lógicas" (p. 28). "En las alucinaciones, el ego reciente, diferenciado, muere, los niveles conscientes recientemente adquiridos descienden, y todos los recuerdos aprendidos o habituales desaparecen. El observador se vuelve ahistórico; las variaciones ordenadas, las fachadas secundarias desaparecen; sin embargo, el observador gana ahora una rara libertad frente a la tradición y la historia" (Oe 60 ).

Dentro del proyecto de cultura revolucionaria de Einstein, el intelectual del futuro debería tratar de ayudar a las masas “a formar sus propias conclusiones adecuadas para lo real” (FF 315 ) y revivir así la función social que el arte tenía en los tiempos premodernos, o sea, la de organizar las impresiones y experiencias comunes” de un grupo social “imágenes y poemas” (F: 81). Puesto que todas las “figuraciones ideales” sin prestar atención a si eso significa formas estéticas ti sistemas” conceptuales cerrados “en el análisis final” plantean “cuestiones de poder” (FF 213 '1 218 ), para Einstein ni la penetración (insight) conceptual ni la estética pueden ser conclusivas. “Una penetración revolucionaria, por ejemplo, no es más que un vínculo útil entre una fase pasada de moda [de nuestra comprensión de la realidad] y una nueva fase. Tal conocimiento nunca está disociado artísticamente de sus requisitos previos concretos. [...] Solo en este sentido puede ser productivo el pensar” (FF 192 y ss) . Einstein insiste constantemente en la paradójica bilateralidad de toda cognición, en que toda penetración individual significa “una detención de funciones”, un “punto de reposo”, una fijación de acontecimientos que continúan. Por tanto, el arte nunca puede ser mimético. Cuando tiene éxito, nos hace conscientes de experiencias históricas, concretas, y simultáneamente - disolviéndose a sí mismo en ese efecto práctico - perece.

A esta luz debemos ver también los intentos, a menudo mal entendidos, de Walter Benjamin de rescatar la narrativa como acontecimiento social para el futuro, puesto que él pensó que solo en el medio de la narrativa podrían ser penetradas las experiencias inscritas en nosotros y podrían adquirir una transparencia -si bien solo relativa-. Y a esta luz tenemos también que ver la llamada “gran pedagogía” de Brecht, que no es solamente una teoría del drama, sino una teoría de la práctica crítica, en sus aspectos teóricos, si no en sus realizaciones prácticas. La concepción brechtiana de tal práctica es, con mucho, la forma más avanzada.

Brecht siempre concibió su teatro épico, por el cual ganó fama, como una forma de transición de la práctica teatral que seguía aceptando el hecho de que tenía que actuar dentro de la restringida armazón de la institución del arte burgués. Llamó “pequeña pedagogía” a las intenciones sociales de su teatro épico, que confrontó con un teatro del futuro, cuyo concepto desarrolló con el nombre de “gran pedagogía”:

La Gran Pedagogía altera completamente el papel de la actuación [...] Elimina el sistema [o sea, la división] de actor y espectador [...] solo reconoce actores que simultáneamente son estudiantes, según el principio “donde el interés del individuo coincide con el interés del Estado, el gesto comprendido determina el modo de operar del individuo” [Aquí] la actuación imitativa se vuelve la parte más importante de la pedagogía [...] En contraste, la Pequeña Pedagogía logra solamente una democratización del teatro durante el periodo de transición de la primera revolución [en el teatro de la Pequeña Pedagogía] la dualidad [de la escena y la sala] permanece intacta .

En la base de la intención de eliminar la dualidad de sala y escena se halla la convicción de Brecht de que, en primer lugar, todo proceso exitoso y serio de aprendizaje ha de estar basado en la experiencia concreta, corporal, de actitudes o acción social, y de que, en segundo lugar, solo de experiencia sucesiva de actitudes o acciones adversas, mutuamente excluyentes, en modos de “actuación imitativa” se tendrá un efecto duradero. Esto es, él quiere que los actores interpreten papeles diferentes, en conflicto, durante la misma función, para que aprendan, es decir, para que experimenten el efecto de una conducta social específica de una manera corporal. En otras palabras, los actores, que ahora actúan para sí mismos, deberían experimentar la diferencia ideológica de las actitudes binarias en sus propios cuerpos mediante constantes cambios de papel.

A causa de la naturaleza problemática de la auto-representación, de la duplicidad de representación y ser, Brecht concebía la “gran pedagogía” como un medio que abre un camino infinito de auto-representaciones por el cual, en cualquier caso, solamente podemos acercarnos a una comprensión de nuestro ser. Tales representaciones no están ajustadas para la cognición contemplativa, sino más bien para la praxis social. La

técnica de alienación o extrañamiento empleada en aquellas piezas de Brecht que hoy día son consideradas sus obras clásicas, está dirigida a la mente de espectadores aislados. Se supone que esos espectadores enfrenten de manera contemplativa el significado de la pieza fundamentalmente del mismo modo en que se suponía que el lector postulado por las teorías de la evaluación tradicionales enfrentaría y evaluaría una obra de arte valiosa. En el teatro que Brecht imaginaba para el futuro, no había más espectadores, sino solamente actores, que ahora actuaban para sí mismos. Esos actores experimentarían en sus propios cuerpos la diferencia ideológica de las oposiciones binarias mediante constantes cambios de papel. Brecht suponía que las estructuras que graban la praxis social en nosotros no sólo determinan la forma y el contenido de nuestros pensamientos, sino también nuestros cuerpos como un todo, es decir, los gestos y modos de conducta inscritos en nuestros cuerpos. Para Brecht, nuestra lucha contra hegemónica - y la práctica crítica no es otra cosa - nunca es meramente una lucha por significados específicos.

Por las afinidades que he propuesto entre el proyecto de Brecht y el romanticismo inicial, parece significativo que la "gran pedagogía", que procura, mediante el intercambio de papeles, desalojar las identidades fijadas y mediar diferentes identidades, tiene un modelo en el motivo del intercambio de papeles en la escritura romántica. De manera análoga a Brecht, los románticos usan ese método para evitar que el ego halle su propia identidad excluyendo al Otro, y, al obrar así, excluyéndose a sí mismo del otro.

Mi primera tesis ha sido que la preocupación tradicional con las cuestiones del valor estaba y está enraizada en una noción (y praxis) específica de la lectura, de un público, del significado y del sujeto como agente social. Mi segunda tesis ha sido que el concepto de evaluación, es decir del discutir y evaluar estructuras de significado "valiosas", ha sufrido una erosión por obra de cambios históricos, especialmente por obra

de cambios en el modo de reproducción cultural de las sociedades actuales. La condición posmoderna parece hacer indispensable una práctica crítica diferente: una que desvíe su énfasis de una discusión de estructuras significativas a prácticas creativas que desalojen las estructuras existentes y abran vislumbres de significado fuera de las estructuras de identidad establecidas. Kant soñaba con una "validez subjetiva universal" del arte que estaba basada en el supuesto de que - con palabras de E. D. Hirsch - el "significado de una obra literaria solo puede ser conocido adoptando la postura mental específica que es constitutiva de ese significado" (Hirsch, 1968, p. 327). Sin prestarle atención a la cuestión de si semejante adopción es posible de algún modo, mi tesis ha sido que, aunque fuera posible, no es deseable; a causa de los cambios sociales, la desarticulación de tales adopciones es un objetivo más deseable de la práctica crítica que el éxito de estas.

Una evaluación adecuada de las posibilidades de una práctica crítica en las sociedades contemporáneas presupone, desde luego, un análisis de las fuerzas que dominan realmente la sociedad hoy día. Yo no podría proporcionar semejante análisis en detalle. Para indicar algunas de las principales características relevantes en este contexto, está, ente todo, la capacidad del capital en las sociedades contemporáneas para influir en la organización de los deseos humanos desde la perspectiva del súper-ego, para dispersarlos, y desde la perspectiva del ello, para organizarlos de un nuevo modo, y para controlar las imágenes en que esos deseos son reflejados. Las ideologías siguen organizando los súper-egos. Pero cada vez más sentimentologías, para acuñar una nueva palabra, organizan el ello. El Estado estaba y está interesado en la organización ideológica de los súper-egos, mientras que el capital está cada vez más interesado en la organización sentimiento lógica de los egos. Por lo tanto, hasta cierto punto el capital se halla en oposición a los intereses del Estado. Para este último, repito, el funcionamiento sin problemas de la reproducción ideológica de la sociedad, que está centrada en el súper-ego, sigue siendo de la mayor importancia.

Solo unos pocos teóricos de las sociedades actuales han reconocido la importancia de este conflicto básico entre el capital y el Estado: Uno de ellos es Jean-François Lyotard, cuya disputa con Jürgen Habermas está determinada en parte por el modo diferente en que cada uno de ellos considera este conflicto. Para Habermas, el conflicto simplemente no existe, mientras que Lyotard lo declara central (Lyotard, 1987). El capital, en su forma monetaria, así como en su forma de imágenes capitalizadas, circula constantemente. Al actuar así, crea un nuevo modo de reproducción característico de la posmodernidad (social), pero los mismos principios también penetran el posmodernismo (cultural) con su mundo de imágenes capitalizadas. Podríamos decir (como hace Habermas) que el Estado era la institución determinante de la modernidad: el equivalente psíquico del modo de organización del Estado moderno era un fuerte súper-ego, mientras que su equivalente estético era el texto narrativo bien ordenado, en cuyas configuraciones de personajes el súper-ego ideológicamente bien ordenado podía insertarse mediante un acto de identificación. La circulación del capital y de las imágenes capitalizadas socava todo el proceso y cambia decisivamente el modo de reproducción cultural en las sociedades contemporáneas. Es en este punto donde cobra importancia el análisis que ha hecho Baudrillard de las sociedades postmodernas. En su libro *Intercambio simbólico y muerte*, Baudrillard arguye que

El valor como algo que tiene un referente es aniquilado en provecho exclusivo del valor como luego estructurado. La dimensión estructural se vuelve independiente, sobre la base de la muerte de la dimensión referencial excluida. De ahora en adelante no hay más referentes de producción, significado. Significación afecto, sustancia o historia; ni existe la equivalencia con contenidos "reales" que halen hacia abajo el signo con una útil carga "gravitacional": la forma equivalente representacional. Se lleva la victoria al segundo estadio del valor, de total relatividad y comunicación general, de combinación y simulación. Con la palabra

"simulación" queremos decir que de ahora en adelante todos los signos son intercambiados entre sí, pero no pueden ser intercambiados *contra lo real*. De hecho, los signos son intercambiados, hablando con propiedad, solo a condición que ya no sean intercambiables contra lo real (Jean Baudrillard, *Svrtbolic Exchange and Ceath*, primera parte, capítulo I, manuscrito, p. 11).

Guy Debord ha mostrado cómo las imágenes, escenas, fragmentos o bloques de las obras narrativas, e incluso las fisonomías, están siendo convertidos en capital en el capitalismo reciente y cómo forman un torrente de imágenes que puede ser controlado desde unas pocas posiciones privilegiadas (Guy Debord, 1977). La configuración ideológicamente compleja de la narrativa cerrada no es ya la forma característica en que es presentada la ideología, como era el caso en el capitalismo inicial; ahora se nos pone frente a la imagen capaz de valer (valueable), vendible, frente a la situación visual inmediatamente transparente. La posesión de tales imágenes es un capital, y el capital que ellas representan reflejan el capital que es invertido en ellas.

Hay que plantear la cuestión de si los cambios sociales en el llamado Primer Mundo que estamos presenciando actualmente, no requieren una práctica crítica que pudiera ser descrita como una práctica de política del lenguaje. Desde una perspectiva ligeramente diferente, Lyotard ha argüido que "enfrentados al intento de reducir el lenguaje a la unidad comercial de información, que se supone sea capaz de traducir todas las frases, [...] se nos ha dejado solamente una posibilidad: luchar por ese trabajo de incomunicabilidad, en otras palabras: por el trabajo de la articulación de la posibilidad de nuevas frases" (Lyotard, *Rules and Paradoxes*).

Es en este punto es en el que empiezan a aparecer los contornos de una práctica crítica dentro de las sociedades posmodernas. A diferencia de lo que ocurre en la práctica tradicional de la evaluación, la praxis crítica

es concebida aquí como una organización semántica de la experiencia humana que es necesaria, aunque no termine nunca, nunca haga más que aproximarse y, hasta cierto punto, siempre sea ya obsoleta.

## Referencias

Baudrillard, J. *Semiotic Exchange and Death*, primera parte, capítulo I, manuscrito, p. 11 .

Debord, G. (1977). *Society of the Spectacle*, Detroit: Black and Red.

Hirsch, Jr. E. D. (1968). *Literary Evaluation as Knowledge*. *Contemporary Literature*, 9(3), Summer: 329.

Kilian, H. p. 101 y ss. Kilian, p. 60

Krieger, M. (1968). *Literary Analysis and Evaluation - And the Ambidextrous Critic*. *Contemporary Literature*, 9(3), Summer: 301-304-308 y 309.

Lyotard, J. F. (1987). *Cultural Critique*, (5).

*Rules and Paradoxes*.