

# LA TEORÍA LITERARIA DENTRO DE LA CRÍTICA CULTURAL.<sup>1</sup>

## 1. Introducción. Las señas culturales.

El punto de partida del desarrollo teórico de la que hoy en día se conoce como Crítica Cultural (*Critical Theory/Cultural Theory*) es la asunción que toda producción cultural no es el resultado de una representación neutral y objetiva de la realidad, sino que está estrechamente relacionada con un conjunto de prácticas discursivas, de producción y/o reproducción, que la vinculan directamente al contexto sociocultural en el que se ha forjado. El análisis de este proceso y la importancia que el papel que la interpretación juega en su estudio varía de autor a autor. Sin embargo, existen unos puntos de referencia teóricos comunes entre los diferentes intelectuales que se relacionan con las críticas marxista y postmarxista. En el ámbito de la Crítica Marxista hay que destacar el trabajo de Fredric Jameson y, a lo largo de los últimos quince años, se han impuesto en el panorama crítico varias escuelas que, aún manteniendo relación con la Crítica Marxista, se alejan de la idea de sistema ínsita en ella. Nos referimos a la Crítica Poscolonial, al Materialismo Cultural (*Cultural Materialism*) en Gran Bretaña y al Nuevo Historicismo (*New Historicism*) en Estados Unidos. Sin embargo, para poder entender qué ideas se encuentran y utilizan en el trabajo de los autores que vamos a presentar, nos parece necesario introducir brevemente una serie de conceptos que nos ayuden a enmarcar estas corrientes dentro de la escuela posmarxista y a entenderlas dentro de la compleja red de producciones críticas del ámbito de dicha corriente literaria.

Empezaremos por introducir el trabajo de Antonio Gramsci (1891-1937) y de Michel Foucault (1926-1984) y nos referiremos brevemente al concepto gramsciano de hegemonía cultural y a las nociones foucaultianas de Discurso y de relaciones de poder. La necesidad de remitirnos al pensamiento de estos dos filósofos reside en la importancia que sus análisis revisten en el estudio, y cuestionamiento, de la construcción cultural de la identidad normativa en la sociedad contemporánea. Los proyectos culturales de Antonio Gramsci y de Michel Foucault no son interesantes sólo desde la perspectiva del estudio de la construcción de las prácticas discursivas hegemónicas, sino que su investigación es útil para forjar un discurso contrahegemónico. En sus estudios encontramos la clave para entender cómo la

---

<sup>1</sup> La investigación que se ha llevado a cabo en la preparación de este ensayo ha sido parcialmente financiada por el proyecto PB98-01081 del Ministerio de Educación y Cultura.

producción cultural está (siempre) relacionada con el ámbito de lo político y con el orden de cosas que define la identidad normativa y rechaza la idea de diferencia. Además, el proyecto intelectual de estos dos pensadores se convierte en un arma poderosa cuando nos acercamos al análisis del papel que la escritura juega en el ámbito de lo social y de la relación que mantiene con los sistemas políticos que han ayudado a forjar la cultura occidental a lo largo de los últimos doscientos años.

Los críticos han dedicado una extensa bibliografía al concepto gramsciano de hegemonía cultural<sup>2</sup> y han puesto de relieve el papel que en la filosofía de Antonio Gramsci asume la cultura en el proceso de construcción y definición del discurso hegemónico. Según Robert Bocock, estudioso de la obra del filósofo italiano, el concepto de hegemonía que aparece en los escritos de Gramsci rompe con el de la tradición marxista anterior que había priorizado el aspecto económico sobre lo cultural. El objetivo de Antonio Gramsci era el de describir «cómo las sociedades capitalistas modernas se habían organizado, o querían hacerlo, en el pasado y en el presente» (Bocock, 1986: 27. Traducción mía). Su análisis se centra en el papel que la producción cultural y las relaciones de poder juegan en la definición de un discurso hegemónico y en la consiguiente definición de la identidad normativa. Subraya Joseph Buttigieg que: «...según Gramsci, la sociedad civil no es una esfera de libertad sino de hegemonía. Sin embargo, la hegemonía se basa en el consentimiento (oponiéndose a la coacción), pero el consentimiento no es el resultado espontáneo de la `libre elección`; *el consentimiento se construye a través de una serie de medios extremos y complejos, de diferentes instituciones, y de procesos que cambian constantemente*» (Buttigieg, 1995: 7. Traducción y cursiva mías).

En otras palabras, Gramsci ve el ámbito de la cultura como el locus privilegiado donde se materializa el discurso dominante. De ahí que dirija su atención hacia el papel que la cultura y el intelectual tradicional juegan en la normativización de la subjetividad. La tarea de cuestionar el orden establecido recae en el `intelectual orgánico' que, además, opera como un elemento de resistencia frente al discurso hegemónico y se convierte en el origen de un discurso contra-hegemónico donde se articulan los intereses de todos los grupos sociales `subalternos'. Es decir, de los grupos sociales cuya identidad no encaja dentro del discurso de la norma. Según Chantal Mouffe, la noción de hegemonía de Gramsci es un

---

<sup>2</sup> Véanse entre otros: Walter L. Adamson, *Hegemony and Revolution* (Berkeley: University of California Press, 1980); Robert Bocock, *Hegemony* (London: Tavistock, 1986); Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia* (Madrid: Siglo XXI, 1987); Perry Anderson: 'The Antinomies of Antonio Gramsci', *New Left Review*, n. 100, 1976-77. Queremos recordar que las principales ideas sobre la construcción de la hegemonía cultural que Gramsci analiza en sus *Cuadernos*, ya las encontramos en su ensayo `La questione meridionale'.

punto de partida privilegiado para enfrentarse al análisis de las relaciones de poder y a su disseminación en la sociedad a través de diferentes focos de actuación. De ahí que el poder no se localice sólo en los aparatos represivos del estado sino que se convierte, en términos foucaultianos, en una `estrategia' y se desarrolla, como consecuencia, en los diferentes niveles de la sociedad civil. Este punto de vista también implica que las relaciones de poder en absoluto hay que entenderlas como algo fijo e inmutable, sino que se renegocian constantemente y que la relación que existe entre el estado y la sociedad civil varía. Es por estas razones que la teoría gramsciana de la hegemonía cultural relaciona de manera directa la producción cultural con el ámbito de lo político y pone de relieve la enorme importancia que la cultura reviste en la definición del discurso dominante. Como resume magistralmente Raymond Williams: «Es por esta razón que no hay que entender la hegemonía como una simple opinión o una manipulación, sino como un conjunto de prácticas y de expectativas que se relaciona con nuestro trabajo y con nuestro entendimiento diario de lo que es la naturaleza del ser humano y del mundo» (Williams en Ryan, 1996: 23. Traducción mía).

La relación que existe entre la estructura, la superestructura y la división del discurso hegemónico en disciplinas para definir un conjunto de prácticas discursivas que ayuden a forjar y sostener la hegemonía, nos lleva a considerar brevemente dos de los desarrollos teóricos del pensamiento de Gramsci: el giro que Michel Foucault dio en *El Orden del discurso* para transferir estas ideas del terreno de lo político al de las prácticas discursivas (y atacar la organización por disciplinas de la cultura occidental) y la noción althusseriana de los `Aparatos Ideológicos del Estado'.

En *El Orden del discurso* Michel Foucault declara que el Discurso dominante necesita reproducir las condiciones de su producción para poder perpetuarse. Sin embargo, el filósofo francés no se refiere en ningún momento a la esfera socioeconómica sino a las que él define, en su globalidad, como las `prácticas discursivas'. Partiendo de este presupuesto, Foucault teoriza en torno a la existencia de una serie de mecanismos de producción/reproducción del Discurso dominante. La conclusión a la que llega es que el propio Discurso desarrolla unos mecanismos que al mismo tiempo actúan como prácticas de autocontrol y de defensa. Nos referimos a los `procedimientos de exclusión' (por ejemplo la oposición entre lo verdadero y lo falso) y a los `procedimientos de control' (la técnica del comentario, entendido como un discurso sobre el Discurso); mediante estos diferentes tipos de procedimientos, el Discurso dominante se impone e impone sus normas, define la cultura de lo Mismo y decide la de lo Otro. La aparente creación de nuevos discursos, por ejemplo, vuelve a repetirse en unos de los procedimientos de

control más significativos, el de las disciplinas. Las disciplinas ordenan los diferentes discursos y los admiten dentro del ámbito de la cultura hegemónica. Así lo expresa Foucault en su ensayo «Curso del 14 de enero de 1976»:

Las disciplinas conllevarán un discurso que será el de la regla, no el de la regla jurídica derivada de la soberanía, sino el de la regla natural, es decir, el de la norma. Definirán un código que no será el de la ley sino el de la normalización, se referirán a un horizonte teórico que no serán las construcciones del derecho, sino el campo de las ciencias humanas, y su jurisprudencia será la de un saber clínico (Foucault, 1978: 151).

Pero si el Discurso controla su producción necesita también de una red que haga, en primer lugar, dicha producción operativa y, en segundo lugar, la sitúe dentro de un orden establecido. Nos referimos a 'las sociedades de discursos' y a las 'doctrinas'. Las 'sociedades de discurso', que están compuesta por individuos creados y sujetos al discurso mismo, son sociedades cerradas y tienen la función de reunir a los sujetos sociales transmisores de la cultura hegemónica. El fin es siempre el mismo, no se trata de proteger a los individuos (meros propagadores del Discurso) del poder de la hegemonía, sino al Discurso mismo. Las doctrinas se convierten en el instrumento de propagación del discurso hegemónico ya que relacionan el sujeto que habla con sus enunciados; la herejía y la ortodoxia, por ejemplo, son conceptos que nacen y se desarrollan mediante las doctrinas. Existen porque éstas existen, la completan y la fundamentan; y mientras que la doctrina es una de las muchas materializaciones de lo Mismo, la herejía es la personificación de la diferencia que amenaza y pone en peligro todo lo que la hegemonía ha construido y transformado en lo verdadero. Lo que subyace al orden del discurso es la unidad y la continuidad de las prácticas discursivas. En términos foucaultianos, dicha continuidad reside sobre todo en la noción de autor y en la de disciplina y es dentro de estos ámbitos donde hay que incidir a través de la crítica cultural. De ahí que las corrientes culturales del Materialismo Cultural, el Nuevo Historicismo y hasta de los Estudios Culturales aboguen para un análisis de la cultura en un sentido amplio y que trascienda los límites impuestos por las disciplinas y, en el caso de los Estudios Culturales, de los departamentos académicos.

La influencia que el pensamiento de Foucault ejerce en gran parte de la crítica cultural posestructuralista y posmarxista no se limita sólo a su análisis de las prácticas discursivas, sino que se

amplía al estudio que el intelectual francés llevó a cabo sobre las relaciones de poder. Una vez establecida la relación entre sujeto y Verdad a través de las prácticas discursivas, el siguiente paso es el de estudiar el mismo problema en el interior de la relación poder/saber. *El orden de discurso*, que el mismo Foucault describe como un texto de transición,<sup>3</sup> marca el punto de partida de una investigación que tendrá como objetivo prioritario poner de manifiesto unos mecanismos que no se habían tomado en consideración hasta la fecha. El poder define, al igual que el discurso, lo que es verdadero y lo que es falso y, en este sentido, el estudio sobre los procedimientos de control del Discurso nos abre la puerta hacia la investigación que Foucault desarrolla en el campo de la relación dicotómica saber/poder. La idea de poder, en la teorización foucaultiana, se convierte en una compleja red de relaciones y ya no aparece como algo compacto y unitario, como una pirámide de cuya cima parten, moviéndose hacia abajo, las directrices en las que se basa su funcionamiento. Foucault trabaja sobre la telaraña que constituye la fuerza del poder, sobre las partes que se han dejado siempre escondidas, las que se consideraban las menos importantes. Se trata de estudiar las técnicas y los instrumentos, saber cómo funcionan y dónde intervienen. La antigua visión del poder como algo localizado en determinados espacios, personas o clases sociales-la burguesía o el proletariado de la filosofía marxista, por ejemplo-deja sitio a unas fuerzas que se ejercen 'a través de una organización reticular', y en cuya red los individuos se mueven ligados por relaciones de poder, ejerciéndolas o sufriendolas según las circunstancias. Explica Michel Foucault:

En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos ... El individuo no es *vis-a-vis* del poder; es, pienso, uno de sus primeros efectos. El individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto del poder, el elemento de conexión. El poder circula través del individuo que se ha constituido (Foucault, 1978: 143).

Una de las peculiaridades de las relaciones de poder foucaultianas es que todas ellas no se basan simplemente en el castigo, sino que obedecen a una serie de normas mucho más complejas; el mismo

---

<sup>3</sup> «Es un texto [*El orden del discurso*] que he escrito en un momento de transición. Hasta este momento me parece que aceptaba la concepción tradicional del poder ... Ahora bien, considero inadecuada esta concepción» (Foucault, 1978: 154).

poder no utiliza la negación como regla, porque en este caso perdería su fuerza: «Si el poder no fuera más que represivo, si no hiciera nunca otra cosa que decir no, ¿pensáis realmente que se le obedecería?» (Foucault, 1978: 182). Las relaciones de poder cambian continuamente: no hay dominados para siempre como no hay dominadores perpetuos; nos movemos transversalmente, cambiando de sitio, forjando nuevas alianzas, abandonando las antiguas. El poder es productivo y no se cristaliza en una posición porque, si así lo hiciera, señalaría su fin. Produce nuevos discursos, nuevos saberes y su verdad, verdad que no es siempre la misma: «...es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir» (Foucault, 1978: 182).

La teorización foucaultiana se ve con recelo en el ámbito de la Crítica Marxista. Sin embargo, es una influencia de gran importancia dentro del Nuevo Historicismo en Estados Unidos, del Materialismo Cultural en Gran Bretaña y en el estudio de la relación imperio/textualidad que lleva a cabo la Crítica Poscolonial, ya que uno de los focos de resistencia al poder se sitúa en los `discursos subyugados`, es decir en los discursos de las minorías, reales o políticamente definidas como tales. En pocas palabras, el concepto clásico de división del poder en disciplinas nutre una visión de la crítica literaria conservadora y le niega, al mismo tiempo, toda importancia en el proceso de desarrollo social; además corrobora una afirmación como la siguiente: «... definir lo que es `central` y lo que es `marginal`, una función básica en la construcción del canon, ayudará a decidir también *quién va a estudiar, quién va a enseñar y quién va a tener el poder* para determinar cuáles son las prioridades» (Lauter, 1991: ix. Traducción y cursivas mías).

Resumiendo brevemente se podría decir que, empezando por el papel del intelectual hasta llegar a la utilización del *canon* dentro del discurso literario, las relaciones de poder construyen una red en la que apoyarse para mantener un equilibrio en favor de quienes mantienen la supremacía, sea quien sea. Lo que queremos subrayar, para evitar equívocos o absolutismos, es que el discurso hegemónico no se manifiesta simplemente en la literatura, sino en todas las otras disciplinas, la medicina, la economía, las ciencias. Uno de los objetivos de la crítica cultural es el de desafiar y/o cuestionar este discurso creador «de aparatos de saber». El ámbito de la cultura se convierte en uno de los lugares donde las críticas mejor pueden desarrollar su obra de resistencia y de descentralización; en otras palabras, de cambio de equilibrios.

Un desarrollo significativo de la teoría crítica contemporánea ha residido en la aceptación de

algunos de los postulados del Marxismo como elementos centrales en el debate literario. Una de las figuras claves para entender cómo la Crítica Marxista influye en una parte de la crítica contemporánea es la de Louis Althusser. El filósofo francés atacó las lecturas hegeliana y humanista de Marx y dirigió su atención hacia el último Marx y sus intentos de encontrar un sistema de pensamiento científico. Althusser, siguiendo la idea gramsciana de construcción de la hegemonía cultural, declaró que las obras de arte poseen una autonomía relativa y que son el producto de una compleja red de factores que no se pueden interpretar simplemente desde una perspectiva que considere exclusivamente el determinante económico (o estético). Es a través de estos elementos (que existen en conflicto entre ellos e incorporan contradicciones internas) que la hegemonía cultural define la identidad de los sujetos sociales. Así es como lo explica Althusser en su ensayo «Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado»:

... toda ideología tiene la función que la define de 'construir' a los individuos concretos en «sujetos» ... Sugerimos, por tanto, que la ideología «actúa» o «funciona» de tal manera que «recluta» los sujetos entre los individuos (y los recluta a todos), o que «transforma» a los individuos en sujetos (y los transforma a todos), mediante esa operación enormemente precisa que hemos llamado la *interpelación*, y que puede representarse con el modelo de la más banal interpelación policíaca (o no) de cada día: «¡Eh, usted, oiga!» (Althusser, 1977: 111 y 114).

El filósofo francés define la sociedad como una formación social cuyos distintos niveles no son el resultado de un centro que detenta todo el control (como puede ser el factor económico), sino que los elementos que la componen, y que definen en última instancia al sujeto social,<sup>4</sup> se relacionan entre ellos mediante una estructura ideológica que él llama Aparatos Ideológicos del Estado (A.I.E.):

Designamos por Aparatos Ideológicos del Estado cierto número de realidades que se presentan de modo inmediato al observador en forma de instituciones diferenciadas y especializadas [...] Con todas las reservas que esta exigencia implica, podemos, de momento, considerar como Aparatos Ideológicos del Estado las instituciones siguientes:

- el AIE religioso (el sistema de las diferentes iglesias),

---

<sup>4</sup> «... para existir, toda formación social debe, al mismo tiempo que produce, y precisamente para poder producir, reproducir las condiciones de su producción» (Althusser, 1977: 70).

- el AIE escolar (el sistema de las diferentes «Escuelas» públicas y privadas),
  - el AIE familiar,
  - el AIE jurídico,
  - el AIE político (el sistema político con los diferentes partidos),
  - el AIE sindical,
  - el AIE de la información (prensa, radio, televisión, etc.),
  - *el AIE cultural* (letras, bellas artes, deportes, etc.)
- (Althusser, 1977: 84-85).

Althusser es consciente de que el Aparato del Estado en su conjunto no tiene sólo carácter represivo (lo mismo que el poder para Foucault), y por esta razón recuerda las palabras de Antonio Gramsci que, en su *Lettere dal carcere*, sugiere que el Estado no se reducía al Aparato represivo «sino que comprendía [...] cierto número de instituciones de la `sociedad civil': las Iglesias, las Escuelas, los sindicatos, etc. Desgraciadamente Gramsci no sistematizó sus intuiciones, que quedaron en estados de notas agudas, pero parciales» (Althusser, 1977: 84). En este contexto teórico, sólo en último extremo se puede entender la economía como una fuerza determinante y, además, antes de comprender la relación que existe entre la obra de arte y las fuerzas sociales y culturales que la producen, Althusser afirma que es necesario concentrar nuestra atención también en consideraciones de carácter estético. Es una perspectiva que la anterior Crítica Marxista -con la excepción del dialogismo de Bajtín- había ignorado. En este sentido se ha relacionado el trabajo de Althusser con el estructuralismo, factor que ha hecho posible el acercamiento de intelectuales y críticos no marxistas a la teoría literaria de orientación marxista.

Sin embargo, Louis Althusser no es el único teórico que ha acercado la Crítica Marxista al estructuralismo y, como consecuencia, al posestructuralismo y a la crítica cultural. En 1966, Pierre Macherey publicó *A Theory of Literary Production*<sup>5</sup> y aunque el texto saliera en pleno auge estructuralista su posición presenta unos puntos que resultan también de interés para los posestructuralistas. Entre otros conceptos, el filósofo francés ataca también la idea de plenitud del significado y subraya la importancia de la intertextualidad, es decir de la relación que un texto mantiene

---

<sup>5</sup> Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.



con otros textos: «...el texto nunca llega sólo, su existencia está siempre determinada por la de otras obras que pueden pertenecer a otras áreas del conocimiento» (Macherey, 1978: 100. Traducción mía). Además, la ideología no se puede separar de la cuestión de la forma porque una obra literaria: «... no se arraiga de manera directa en la realidad histórica, sino que lo hace a través de una compleja red de mediaciones» (Macherey, 1978: 118. Traducción mía). Esta afirmación nos lleva a la inquietud que en el Nuevo Historicismo siente Stephen Greenblatt hacia la necesidad de considerar también el aspecto formal del texto literario y no sólo el ideológico.

Según Macherey, la realidad representada en el texto literario emerge en las fisuras y en los huecos que uno discierne en los sistemas que ordenan la representación literaria y, de esta manera, la realidad se convierte en una ausencia en el texto. En otras palabras, lo que habla y define ideológicamente el texto no es sólo la palabra escrita sino, y sobre todo, lo que no se dice (*gaps*), los silencios. Los silencios representan lo que la ideología dominante no considera que valga la pena nombrar: las ausencias en el texto simbolizan la ausencia de las clases menos privilegiadas dentro del contexto sociocultural que forma la clase dominante. Macherey se centra en la relación entre literatura e ideología pero, en su análisis, presenta una concepción más amplia respecto a la desarrollada por la Crítica Marxista tradicional. Según el filósofo francés, un período histórico no produce una ideología única y monolítica, sino una serie de ideologías determinadas por la relación de las fuerzas implicadas. Una idea que se ve desarrollada también en el discurso crítico-teórico de Raymond Williams a lo largo de los años '70 y que vuelve a aparecer en el Materialismo Cultural y en el Nuevo Historicismo de los '80. Macherey insiste que, en un texto literario, la ideología no se tiene que analizar en términos de autoría, sino entenderla como constituida de manera independiente del trabajo del escritor.

Dentro de un análisis materialista de la producción cultural, una respuesta aceptable al problema de la modernización, o en los casos más extremos de la eliminación, del canon podría estar representada por los *Cultural Studies* que surgen del trabajo teórico llevado a cabo por Raymond Williams y Richard Hoggart en los años cincuenta. Fue Williams quien acuñó el término '*cultural materialism*' en su libro *Marxism and Literature* publicado en 1977. Su apoyo a una lectura materialista del texto literario es también patente en otro libro que publicó en 1976, *Keywords*, en el que se opone a la identificación de la literatura con un *canon* de textos ejemplares que, se supone, tienen méritos artísticos particulares. Según Williams no se puede separar el arte de su dimensión social y cultural ya que, en su opinión, considerar la obra artística desde una perspectiva exclusivamente estética no sólo es dañino sino que limita el trabajo

del crítico.<sup>6</sup> En este sentido, cuando se examina el texto literario hay que ser consciente de sus conexiones con las fuerzas culturales dominantes, emergentes o residuales y de las complejas y mutables interrelaciones que las constituyen. Esto significa que la literatura no se puede examinar de manera aislada, sino que se tiene que relacionar con otras prácticas sociales. El teórico británico siempre había cultivado una visión de la producción literaria dependiente de su contexto social, pero es en sus últimos escritos donde declara que la crítica debe rechazar toda tendencia que permite que el análisis del texto literario trascienda la cultura que lo ha producido y argumenta que dicho análisis se tendría que situar por completo dentro de una matriz cultural.

## 2. Fredric Jameson

El crítico americano Fredric Jameson busca una reconciliación entre el Marxismo althusseriano y el hegeliano. El objetivo de *The Political Unconscious* es el de crear una Crítica Marxista totalizante que asuma no sólo Althusser y Macherey sino el estructuralismo y el posestructuralismo, las críticas formalista y, prácticamente, todas las escuelas críticas significativas. El proyecto de análisis cultural de Fredric Jameson se enmarca de una manera muy clara dentro del ámbito de la Crítica Marxista. Una de las primeras afirmaciones que hace en su libro *The Political Unconscious* (1981) es: «Sólo el Marxismo nos puede proporcionar una visión adecuada del misterio constitutivo del pasado cultural ...» (Jameson, 1981: 19. Traducción mía). Afirmación que es toda una declaración de intenciones y que nos ayuda, en un panorama de teoría crítica tan complejo, a situar su proyecto intelectual de una manera clara. El interés que reviste el trabajo de Jameson, sin embargo, no reside simplemente en que en este momento se le puede considerar como uno de los representantes más relevante de lo que es la Crítica Marxista en la academia norteamericana, sino que su análisis intenta considerar dentro del marco marxista toda una serie de (re)conceptualizaciones que pertenecen a otras escuelas críticas contemporáneas comprometidas con el cuestionamiento de un determinado orden de cosas.

La tradición cultural en la que se arraiga el proyecto intelectual de Fredric Jameson es marcadamente europea y, como tal, responde a unas necesidades más culturales (y/o filosóficas) que económicas en el ámbito de la Crítica Marxista. En una entrevista concedida en 1998 Jameson se declara

---

<sup>6</sup> Raymond Williams, *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*, Glasgow, Fontana/Croom Helm, 1979.

abiertamente 'eurocéntrico' y reconoce su deuda filosófico-cultural con las tradiciones francesa y alemana, sin olvidar brindar un cálido homenaje a Georg Lukács, al que considera como un maestro: «Una de las cosas que me enseñó Lukács, y que considero entre las más valiosas, es que la forma de la obra de arte ... es el *locus* en el que podemos observar los condicionantes sociales y, como consecuencia, la situación de una determinada sociedad». Y más adelante: «...¿cómo relacionas la cultura y la consciencia con el contexto o con cierta situación? Es la tensión que existe entre estos dos términos que sienta las bases de lo que nos preguntamos en la lectura de cualquier texto» (Zhang, 1998: 356-360 y 359. Traducción mía).

En *The Political Unconscious*, Jameson dibuja de una manera interesante e innovadora, aunque conceptualmente compleja, su perspectiva de crítico y su compromiso con la interpretación. La innovación que lleva a cabo el crítico norteamericano dentro del paradigma Marxista, parte de la idea que la interpretación de realidades sociales diferentes requiere una manera diferente de usar la Crítica Marxista. Lo que él propone es un proyecto intelectual que no se limita sólo a la utilización de prácticas de lectura formalista-estructuralistas, sino que se abre a la utilización de otras interpretaciones que le puedan ayudar a enmarcar el texto de una manera más clara y contundente dentro de unas determinadas realidades políticas, socioeconómicas e históricas sin dejar de lado, por supuesto, la perspectiva literaria. El objetivo central del trabajo de Jameson es el de desplazar la interpretación de la obra desde una perspectiva que se centra prioritariamente en el ámbito de lo privado hacia una problematización del texto que considere, sobre todo, una realidad que se enlaza con la experiencia histórica colectiva: «...del espíritu a la materia, de la literatura a la sociología...» (Leitch, 1988: 380-81. Traducción mía). Según el crítico norteamericano, las obras literarias desarrollan unas estrategias complejas que sirven o para negar la explotación y la opresión representadas por la realidad de la historia o, siguiendo la trayectoria marcada por Walter Benjamin en sus «Tesis sobre la filosofía de la historia», para encontrar el camino que nos permita eliminar la pena y el sufrimiento que éstas han causado. En este sentido, la crítica literaria, en lugar de ser una actividad relativamente poco importante y que mantiene una conexión casi inexistente con las realidades histórica y política, se convierte en el medio a través del cual el individuo descubre las verdades de la historia ocultas en los textos que, a su vez, son profundamente ideológicos. Para Jameson, la crítica comporta la revelación que la obra literaria intenta resolver en términos simbólicos las contradicciones que tienen su base en la historia. Sólo el Marxismo posibilita una percepción que representa «la condición *semántica* definitiva para poder entender los textos desde las

perspectivas literaria y cultural» (Jameson, 1981: 75. Traducción mía).

La lectura de Jameson no prioriza de una manera abierta los determinantes económicos, pero sí la relación que el texto literario mantiene con la lucha de clases. Su posición reside en resaltar una interpretación política de los textos. Esta opción no se considera como suplementaria o de apoyo en la lectura crítica de la obra sino que se entiende como el principal objetivo del trabajo del crítico y representa el fin último de toda interpretación literaria. Además, la necesidad de contextualizar históricamente el texto para poder desarrollar un análisis cultural de envergadura es una de las prioridades del crítico norteamericano que cuestiona la tendencia de re/interpretar el texto desde una perspectiva contemporánea y, sobre todo, (post)modernista. En otras palabras, Jameson polemiza con una visión de la interpretación que considera lo individual dejando de lado la negociación entre la subjetividad y la colectividad. La solución que propone llama a la mente los postulados de Macherey sobre la importancia de analizar los silencios en el texto para poder desenmascarar la ideología dominante que subyace a la producción de la obra. Así es como lo expresa: «La doctrina del inconsciente político tiene como objetivos el de detectar las huellas de la narración ininterrumpida del pasado en la obra y el de hacer visible la realidad de la historia que yace escondida y reprimida en los textos» (Jameson, 1981: 20. Traducción mía).

En este sentido, el trabajo de Jameson mira más hacia las teorías de Althusser -que el crítico norteamericano no considera como representativas de una ruptura con el Marxismo tradicional sino más bien como una «mutación genética» (Jameson, 1981: 49)- y de Macherey que a una «...mística del proletariado pasada de moda» (Leitch, 1988: 381. Traducción mía). Esta focalización le lleva a abrir su horizonte crítico a intelectuales no marxistas como, por ejemplo, Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Northrop Fry, A.J. Greimas o Jacques Lacan, así como queda patente en la siguiente cita extraída de *The Political Unconscious* :

... ningún trabajo en el campo del análisis narrativo se puede permitir ignorar la contribución fundamental de Northrop Fry, la codificación de las tradiciones formalista y semiótica hecha por A.J. Greimas, la herencia de cierta hermenéutica cristiana y, sobre todo, la indispensable exploración de la lógica de los sueños hecha por Freud, la lógica de la narración oral 'primitiva' y del *pensée sauvage* desarrollada por Claude Lévi-Strauss, por no hablar de los imperfectos, aunque importantísimos logros, en esta área del más grandes entre los filósofos marxistas de los

tiempos modernos, Georg Lukács (Jameson, 1981: 12. Traducción mía).

Esta apertura a las teorías críticas contemporáneas no marxistas<sup>7</sup> lleva Jameson a una teorización de la historia que aparentemente (*sólo* aparentemente) nos recuerda el proceso de textualización de la misma en el Posestructuralismo. Algunas escuelas posmarxistas, por ejemplo el Nuevo Historicismo, declaran que la historia es en realidad un proceso textual y que no puede existir, ni se puede conceptualizar, de otra manera. El teórico norteamericano utiliza esta idea como punto de partida para enfrentarse a uno de los problemas teóricos más espinoso que ha tenido, y hasta cierto punto sigue teniendo, parte de la crítica posestructuralista. La problematización de la presencia de la historia en la crítica literaria no es una cuestión baladí y, como también señala Eve Tavor Bannet<sup>8</sup>, es uno de los ejes centrales no sólo de la investigación crítica contemporánea, sino que es fuente de diatribas y de rupturas difíciles de subsanar. Ahora, lo que sugiere Jameson es una negociación entre la visión posmarxista de la historia, entendida simplemente como proceso textual, y la visión marxista más tradicional, que la considera como la materialización de lo 'real'. El crítico americano declara de una manera tajante que el proceso histórico no es un proceso textual; sin embargo, es cierto que podemos acceder a la historia y a su realidad (*the Real*) sólo a través de la textualidad, es decir a través de los documentos y de los testimonios que llegan a nosotros en forma de textos.

Si en la idea de historia Fredric Jameson llega a una negociación con las corrientes críticas contemporánea, hay una noción en especial que enfrenta Jameson a los críticos posestructuralistas: el concepto de totalidad (*totality*).

El Posestructuralismo pone en tela de juicio la idea de unidad en aras de una visión fragmentada del texto, que se considera como un conjunto de prácticas discursivas (*discursive practices*) más que como una totalidad dotada de significación. De esta manera, el texto ya no es portador de un único Significado, sino que se abre a una multiplicidad de lecturas<sup>9</sup> que son las que, a su vez, determinan una

---

<sup>7</sup> No hay, sin embargo, ninguna referencia a la Crítica Feminista. Escuela que, por otro lado es (y ya era en 1981) poderosamente presente en la academia estadounidense. Jameson parece actuar con la Crítica Feminista de la misma manera que la ideología hegemónica lo hace con los discursos de las minorías, silenciándola.

<sup>8</sup> Véase: Eve Tavor Bannet, *Postcultural Theory: Critical Theory after the Marxist Paradigm*, London: Macmillan, 1993.

<sup>9</sup> En el marco del posestructuralismo, el proceso lector se desarrolla a través de las prácticas de lectura (*reading practices*). Véase a este propósito el texto de Catherine Belsey, *Critical Practice*. London: Methuen, 1980.

multiplicidad de interpretaciones. Cada lector se enfrenta al texto a partir de su propia experiencia y bagaje sociocultural y lo hace desde una posición que en ningún momento es igual a la de otro lector. Cada uno construye su propia realidad textual y ninguna es jerárquicamente superior a otra, se limitan a ser diferentes. El resultado es un poderoso cuestionamiento de la práctica de la interpretación y del papel de interlocutor privilegiado que el crítico mantiene con el texto. Dicho de otra manera, lo que obtenemos es una desjerarquización del proceso de significación del texto y la desconstrucción de la noción de Significado único. Debido al compromiso con la interpretación que, al contrario que los posestructuralistas, Jameson mantiene con el texto, su respuesta a este enfoque teórico es de tajante rechazo. El crítico norteamericano ni comparte la idea de fragmentación de lo Uno, ni puede aceptar el cuestionamiento del proceso de la interpretación que proponen los posestructuralistas.

La idea de totalidad en Jameson es muy importante para poder entender cómo y en qué términos se desarrolla su tarea de crítico. Siguiendo su discurso, toda teorización que aboga en favor de la fragmentación de la unidad, en realidad, no hace otra cosa que demostrar la existencia de esta misma totalidad. Según Jameson, la obra literaria es un conjunto de múltiples partes: la formal, la política, la social, o la histórica; todos estos fragmentos proporcionan cada uno una interpretación que, finalmente, el crítico junta, ordena jerárquicamente y que constituyen el significado del texto. Responden a la pregunta ¿qué significa? (*what does it mean?*).<sup>10</sup> El significado que subyace a la obra, y que es el resultado de todas estas interpretaciones ordenadas jerárquicamente, es lo que Jameson define como el 'inconsciente político' (*the political unconscious*). No olvidemos que la de Fredric Jameson es una interpretación que se centra en lo político y cuyo objetivo principal es el de poner de relieve cómo a todo texto subyace una ideología que se manifiesta, y que manifiesta su verdad, dentro y a través del texto mismo. La tarea del crítico consiste en su firme compromiso con la interpretación y con sacar a la luz el 'master code', es decir el discurso de la clase hegemónica, al que obedece toda producción cultural.

El único análisis que proporciona al lector un significado completo del texto es el de la Crítica Marxista, ya que es el sólo que permite dar el salto de una interpretación individual (*individual exegesis*) a una que no considera el texto como un trabajo individual -lo que Jameson llama acto simbólico (*symbolic act*)- sino como la representación de una totalidad que engloba también el orden social dentro del que la obra misma se ha gestado. De esta manera, el texto pierde su dimensión individual para convertirse en una de las diferentes piezas que constituyen el discurso de la clase hegemónica; la obra

---

<sup>10</sup> Jameson define este tipo de crítica como 'ethical criticism'.

literaria individual se convierte en un *ideologeme*, un enunciado dentro del sistema. El conjunto de estos enunciados constituye el sistema cultural que la clase hegemónica utiliza para construir su propio discurso, lo que Jameson define como la '*ideology of form*' y que representa cómo «... percibimos los mensajes simbólicos a través de la coexistencia de varios sistemas de significación, ellos mismos unos indicios o unas anticipaciones de los modos de producción» (Jameson, 1981: 76. Traducción mía).

Después de la publicación de *The Political Unconscious*, Jameson se centra en el estudio del posmodernismo. La crítica jamesoneana a la sociedad posmoderna se materializa en uno de sus textos más interesantes, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984)<sup>11</sup>. En este texto, el crítico norteamericano lleva a cabo un análisis cultural sin duda de gran interés de la que se ha definido como la sociedad posttecnológica. Es significativo que empiece el ensayo haciendo referencia a los cambios que tuvieron lugar dentro del panorama social desde principio de los años ochenta y a las supuestas crisis, entre otras, del estado del bienestar o de las ideologías en una década marcada por la hegemonía del discurso reaganiano en Estados Unidos y del thatcherismo en Gran Bretaña. El estudio de Jameson analiza los conceptos que surgen a raíz de las nuevas teorizaciones en las que se apoyan los cambios socioculturales que marcan y definen el discurso intelectual y social de los años ochenta (y, *a posteriori*, podemos afirmar que también de este fin de siglo). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* es un texto que en sus seis apartados examina algunos de los elementos culturales y, por supuesto, económico-políticos de la sociedad posmoderna. Siguiendo los parámetros de investigación que le son familiares, Jameson utiliza el concepto de cultura en un sentido amplio y que engloba toda manifestación y producción cultural, de ahí que pase en reseña la filosofía, las modas, la arquitectura, el cine, las artes y el panorama crítico. Es una metodología de trabajo y de análisis que, a partir de este momento, el crítico norteamericano seguirá llevando a cabo en la mayoría de su producción intelectual hasta la publicación en 1998 de *The Cultural Turn*,<sup>12</sup> recopilación de sus ensayos sobre la posmodernidad.

A lo largo de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Jameson aborda (cuestionándolos) los conceptos que informan el discurso del posmodernismo y que representan, de una

---

<sup>11</sup> Originariamente publicado en 1984 como ensayo largo en la revista británica *New Left Review* y editado por Paidós en su traducción al castellano en 1995. Las citas están sacadas de la edición en castellano.

<sup>12</sup> *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998.

manera más concreta, sus señas de identidad:<sup>13</sup> la cultura de la imagen, la noción de «simulacro»,<sup>14</sup> el debilitamiento del discurso histórico, la utilización del *pastiche*,<sup>15</sup> la desconstrucción de la idea de unidad y de Significado (a los que nos hemos referido con anterioridad), el cuestionamiento de la identidad cartesiana y la consiguiente fragmentación del sujeto, la pulverización del panorama cultural y crítico en una multiplicidad de discursos que reflejan la presencia de los grupos minoritarios y que reclaman un reconocimiento dentro del discurso hegemónico globalizador.

El punto de partida del crítico es la necesidad de colocar ideológicamente el posmodernismo. Según Jameson el posmodernismo responde a la lógica de una sociedad donde manda un sistema de capitalismo que, para poder subsistir, necesita producir y consumir a una velocidad cada vez mayor. Esta necesidad de re/producirse se materializa en la producción cultural que aparentemente, pero sólo aparentemente, se presenta como un lugar de resistencia y de subversión.<sup>16</sup> Por esta razón Jameson no ve el fenómeno posmoderno como una ruptura con la tradición anterior sino como una clara manifestación de la cultura del capitalismo avanzado de finales de siglo. Además, no relaciona, como hacen otros críticos, el modernismo con el posmodernismo, porque según él el posmodernismo no tiene la carga rompedora e innovadora que en su momento tuvo el modernismo, fenómeno cultural que sí surgió de las inquietudes de finales del siglo XIX y que chocó con la mentalidad de la burguesía victoriana. La institucionalización de la sensibilidad modernista, es decir su entrada y afianzamiento en los departamentos académicos, tuvo que esperar desde principio de siglo hasta los años cincuenta, mientras que el posmodernismo surge ya dentro de la academia y se convierte, en poco tiempo, en un discurso

---

<sup>13</sup> Es imposible enumerar todos los textos que se han dedicado a definir los parámetros posmodernos o la idea de posmodernidad en sí. Los que sugiero en la bibliografía no pretenden ser una lista exhaustiva, pero pueden servir para tener una idea general de este movimiento sociocultural.

<sup>14</sup> «A estos objetos debemos reservarles la etiqueta platónica de «simulacros»: la copia idéntica de la que jamás ha existido el original. Con bastante coherencia, la cultura del simulacro se ha *materializado* en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso, una sociedad en la cual, según la observación espléndidamente expresada por Guy Debord, “la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil” (*La sociedad del espectáculo*)» (Jameson, 1995: 45). Véase, además, los espléndidos textos de Guy Debord *La société du spectacle* (París: Editions Buchet-Chastel, 1967) y *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (Barcelona: Anagrama, 1990).

<sup>15</sup> Un conjunto de discursos que repiten lo ya dicho porque, en términos posmodernos, no hay nada nuevo que decir y todo se limita a ser una huella o una copia del pasado.

<sup>16</sup> «Lo que ha sucedido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética» (Jameson, 1995: 17-18).



poderoso.<sup>17</sup> Analizando este proceso desde una perspectiva foucaultiana, y tomando como punto de partida la posición de Fredric Jameson, podríamos atrevernos a decir que el discurso posmoderno no es otra cosa que una puesta al día del Discurso dominante. Un discurso sobre el Discurso que, aun presentándose como subversivo, lo que en realidad hace es reforzar la lógica de la cultura de la clase hegemónica. Una vez más Jameson lo expone con unas palabras que llaman a la memoria las «Tesis» de Benjamin:

...toda esta cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda la historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror (Jameson, 1995: 19).

El análisis de la posmodernidad se convierte en uno de los objetivos prioritarios del proyecto intelectual de Jameson y, como ya hemos recordado, en 1998 se publica una recopilación de sus ensayos sobre el argumento. *The Cultural Turn* es un análisis de gran profundidad y complejidad sobre la globalización, el monetarismo (entendido como uno de los aspectos de la globalización) y de la relación que éste mantiene con la producción cultural<sup>18</sup>. El primer ensayo largo sobre el argumento, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, se escribió antes de la caída del muro de Berlín; sin embargo, a partir de 1991, y a raíz de los acontecimientos acaecidos en la Europa del Este y en Alemania, cambia el panorama sociocultural que había servido de trasfondo al análisis de Jameson. La globalización, el empleo de las nuevas tecnologías o la utilización de la imagen se convierten en el centro de interés del crítico norteamericano que, con la lucidez que lo caracteriza, lleva a cabo una verdadera autopsia de la sociedad posmoderna que examina en todas sus vertientes y siempre en relación con la

---

<sup>17</sup> «...incluso aunque todos los rasgos constitutivos del posmodernismo fueran idénticos y continuos con respecto a los del modernismo más antiguo-posición que considero demostrativamente refutable, pero que sólo un análisis más amplio del modernismo propiamente dicho podría disipar-, ambos fenómenos seguirían siendo perentoriamente distintos en cuanto a su significación y a su función social, debido al lugar netamente diferente que ocupa el posmodernismo en el sistema económico del capitalismo avanzado y, lo que es más, debido a la transformación de la esfera misma de la cultura en la sociedad contemporánea» (Jameson, 1995: 19).

<sup>18</sup> Véase, en *The Cultural Turn*, el ensayo que se titula «Culture and Finance Capital», pags.: 136-161.

cultura. Hay ideas que ya se habían engendrado en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* y otras que definen de una manera específica la sociedad de finales de los años '90.

Un ensayo que relaciona Jameson, una vez más, con el problema de la historia en la crítica cultural es «Transformation of the Image in Posmodernity». Según Jameson, la posmodernidad necesita de una base teórica que la legitime; de ahí que se lleve a cabo la relectura de la filosofía que ha forjado la civilización occidental en los últimos doscientos años. Sin embargo, el discurso de la posmodernidad es un discurso hueco, detrás de las palabras no hay nada, sólo una reapropiación de los significantes vaciados de todo contenido conceptual. Todo esto se materializa en la utilización de la imagen en relación con la declaración del 'fin de la historia'<sup>19</sup>. Por otro lado, Jameson reconoce que una 'nueva' sensibilidad necesita de nuevas formas de expresión y que una de ellas es la utilización de la mirada que, como subraya el crítico norteamericano, ha sido estudiada por Jean Paul Sartre, Franz Fanon (a los que Jameson admira) o por Michel Foucault (cuyas ideas considera incoherentes y hasta decadentes). El resultado es que el pensamiento de estos filósofos, en origen rompedor y radical, ha sido colonizado por el discurso globalizador del capitalismo de finales de siglo que lo ha utilizado para reforzarse y para definirse culturalmente.

En otras palabras, a través de la imagen, o de cómo la emplea la cultura de la posmodernidad, se despoja el discurso intelectual de todo su contenido y de todo su significado para convertirlo en un discurso hueco pero familiar. La historia se representa utilizando unos estereotipos culturalmente aceptados y que encajan más en el ámbito de la nostalgia (por ejemplo en las *nostalgia films*) que en el de la investigación histórica. El resultado es, en primer lugar, no sólo una simplificación de todo proceso histórico sino de la representación de la historia misma y, en segundo lugar, su absorción por la industria y su transformación en un bien de consumo (y, como consecuencia, en un 'simulacro' de sí misma).

Hemos hecho esta breve referencia a «Transformation of the Image in Posmodernity» porque enlaza con unas inquietudes presentes en otras escuelas que se mueven en el ámbito de la crítica cultural y que han intentado recuperar la relación entre historia y representación dentro de unos parámetros teóricos que, como diría Foucault, toman en consideración la materialidad del discurso. Una de ellas es el

---

<sup>19</sup> Entendido como el fin de las tensiones que existían entre el primer mundo y el segundo mundo y como declaración de la victoria del capitalismo frente el socialismo real (cuya última consecuencia es la notoria declaración del «fin de la historia» de Francis Fukuyama). Véase, Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.

Nuevo Historicismo.

### 3. El Nuevo Historicismo y Stephen Greenblatt

Las relaciones que el Nuevo Historicismo mantiene con las demás corrientes culturales han sido examinadas por una amplia gama de investigadores. Su presencia está a la vista en los trabajos de todo crítico construccionista.<sup>20</sup> Por ejemplo, un ensayo donde se analiza la relación entre Marxismo y Nuevo Historicismo de una manera clara e interesante es el de Catherine Gallagher, «Marxism and the New Historicism»<sup>21</sup>. Por lo general, todo el trabajo crítico de Gallagher se desarrolla entre estas dos perspectivas, siendo dominante, en los últimos quince años, la del Nuevo Historicismo. Uno de los objetivos de su ensayo es el de contestar a las críticas que, sobre todo por parte de las escuelas marxista y poscolonial, se han movido en contra de los nuevos historicistas.

Los críticos marxistas ven el Nuevo Historicismo como una burda imitación del Marxismo, mientras que los intelectuales poscoloniales lo acusan ser una versión formalista de la relación imperio/textualidad, además de representar un proyecto crítico políticamente confuso (postura que comparten ambas escuelas). Gallagher niega todas las acusaciones y en su ensayo subraya uno de los puntos teóricos principales del Materialismo Cultural y del Nuevo Historicismo: el rechazo a entender la producción cultural desde una perspectiva que la coloque o dentro de un discurso hegemónico o dentro de un discurso contrahegemónico. Es decir, la negación a aceptar la existencia de un *'master code'* que determina de antemano la postura que adoptará el crítico frente al texto.

El ataque de Gallagher está dirigido sobre todo a la Crítica Marxista cuyos presupuestos teóricos obligan al crítico a buscar en la obra literaria las contradicciones presentes en el texto burgués. Por ejemplo, desde una perspectiva crítica marxista (como puede ser la de Fredric Jameson), la novela burguesa del XIX intenta disfrazar, y resolver exclusivamente en el ámbito de lo literario y no de lo social, las contradicciones que están presentes en la sociedad. La tarea del crítico marxista consiste en

---

<sup>20</sup> Véanse, por ejemplo, entre otros: Thomas Brook, *The New Historicism and Other Old Fashioned Topics*. Princeton: Princeton University Press, 1991; Alan Liu (1989) «The Power of Formalism: the New Historicism», *ELH* (56): 721-51; el ya clásico texto de H. Aaram Vesser, *The New Historicism*. London: Routledge, 1989; la interesante y completa antología de Kiernan Ryan, *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader*. London: Arnold, 1996.

<sup>21</sup> Utilizaré la versión publicada en el *Reader* de Ryan. El ensayo completo está publicado en el texto de H. Aram Vesser, págs.: 37-48.

desenmascarar estas contradicciones y poner de relieve que la única acción de cambio válida y posible es la que se lleva a cabo en la esfera de lo real y no de lo literario. Aun compartiendo hasta cierto punto estos presupuestos teóricos, Catherine Gallagher también reflexiona sobre la necesidad de englobar en el discurso crítico, a la luz de los cambios surgidos a raíz del movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos en los años '60, una multiplicidad de perspectivas que comprenden la de género y la de raza y no solamente la de clase social.<sup>22</sup> El resultado de este proceso de carácter sociocultural es la pulverización del panorama social que, en el ámbito de la literatura, se materializa en la crisis de la representación. Ya no hay una realidad coherente que representar sino una serie de micro-realidades que desplazan la atención del crítico hacia una producción cultural más radical y fragmentaria, único camino, según Gallagher, hacia el cuestionamiento del concepto de identidad normativa.

La estudiosa norteamericana subraya que en los Estados Unidos durante la década de los sesenta se preparó el terreno para recibir las corrientes posestructuralistas que iban llegando desde Europa y que, en algunos casos, se apoyaban en las ideas althusserianas. Sin embargo, la Desconstrucción (representada mayoritariamente en Estados Unidos hasta los años ochenta por los críticos de la Escuela de Yale) y el Marxismo no proporcionaban unas respuestas viables a las inquietudes de muchos intelectuales que no estaban dispuestos a aceptar las ideas desconstruccionistas, ni se seguían identificando con el Marxismo.<sup>23</sup>

Una de las escuelas crítica que Gallagher considera como fundamental en el cambio del panorama intelectual a partir de los años sesenta, y que proporciona una de las claves para llevar a cabo un discurso real de transformación social, es el Feminismo. El Feminismo no sólo teorizó sobre la construcción cultural de la identidad sino que dio un sexo a dicha identidad. La perspectiva que abre la investigación en el ámbito de la crítica feminista proporciona la posibilidad de librarse de la pesada carga del esencialismo (que entiende la identidad femenina como una noción ahistórica e inmutable). Según Gallagher, la viabilidad teórica de la escuela feminista reside en haber introducido una perspectiva silenciada (y no inexistente) y unos presupuestos teóricos que desafían poderosamente las tecnologías del Yo, las relaciones de poder y las económicas no sólo en términos generales, es decir en relación con la identidad de la norma (la masculina), sino en términos de género (*gendered subject*). Para poder llevar a

---

<sup>22</sup> Véase Catherine Gallagher, «Marxism and the New Historicism». En Kiernan Ryan, *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader*. Págs.: 48-49.

<sup>23</sup> Véase Catherine Gallagher en Kiernan Ryan, pág.: 49.

cabo una tarea intelectual de semejante magnitud se han reinterpretado, entre otras, las teorías de Michel Foucault; este tipo de análisis genealógico se ha llevado a cabo sobre todo en las vertientes feministas que se apoyan en el posestructuralismo y también en el Nuevo Historicismo, como en el caso de Catherine Gallagher.<sup>24</sup> La estudiosa norteamericana engloba en su análisis cultural, además del feminismo, otra perspectiva: la que estudia la relación entre la historia, su representación textual y la construcción de la identidad a través del aparato cultural.

El desarrollo del Materialismo Cultural británico y del Nuevo Historicismo norteamericano, se relaciona de manera directa con la necesidad de reincorporar la historia en un contexto postestructuralista. El punto de partida es la necesidad de paliar el peligro de una interpretación del texto que priorice la textualidad y, aun reconociendo la materialidad del texto, corra el riesgo de descontextualizarlo y debilitar, de esta manera, la carga subversiva que pueda tener el texto mismo. Ambas escuelas reconocen la necesidad no sólo de englobar la historia en su método de estudio, sino también el análisis de las relaciones de poder que se manifiestan en un contexto hegemónico. Además, sin perder de vista las condiciones materiales de la producción cultural.

En el ámbito del Materialismo Cultural, destaca el trabajo de Jonathan Dollimore y de Alan Sinfield. En el proyecto crítico que los dos intelectuales llevan a cabo se desarrolla un desafío directo a la crítica convencional a través de unos métodos interpretativos más abiertamente políticos. Sus ataques en contra de la noción de sujeto esencialista se materializan, por ejemplo, en la lectura del drama renacentista que lleva a cabo Dollimore en su libro *Radical Tragedy*. El crítico británico argumenta que las lecturas convencionales, y se refiere a la cristiana y a la humanista, del drama renacentista se apoyan en una ideología esencialista cuyo presupuesto de base es la idea de que el hombre posee una esencia inalterable que trasciende la historia y la sociedad. Al contrario, Dollimore se manifiesta en favor de una concepción materialista de la subjetividad que entiende como el producto de unas condiciones históricas específicas y de unas relaciones sociales y de poder determinadas. En su interpretación de *King Lear*, por ejemplo, Dollimore declara que esta obra: «...ofrece [...] un descentramiento del sujeto de la tragedia que,

---

<sup>24</sup> La Crítica Feminista se caracteriza por la amplitud de perspectivas que la componen. Aun manteniendo unos presupuestos comunes, las diferentes corrientes presentan discrepancias importantes, y a veces insanables, entre ellas. La relación entre Feminismo y Nuevo Historicismo está desarrollada en el ensayo de Judith Lowder Newton, publicado en el volumen de Aram Veeseer *The New Historicism* (págs.: 152-167). Véase también la entrevista de Harold Veeseer a Gayatri Chakravorty Spivak «The New Historicism: Political Commitment and the Postmodern Critic». En G. C. Spivak, *The Postcolonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. Sarah Harasym, ed. London-New York: Routledge, 1990. Págs.: 152-168.

a su vez, se convierte en el centro de interés de un análisis más general de la conciencia del ser humano en relación con el sujeto social -un análisis que descubre que los valores humanos no pre-existen al ser humano sino que se crean a partir de las condiciones materiales» (Dollimore, 1984: 201-2. Traducción mía). Por esta razón, las interpretaciones humanista-liberales de *King Lear* en términos de 'hombre' o 'naturaleza' se rechazan como falsas en favor de una lectura que ve el texto como una tragedia «sobre la pobreza, la propiedad y la herencia» (Dollimore, 1984: 97. Traducción mía).

El Nuevo Historicismo americano se presenta como teóricamente más comprometido con la perspectiva textual: 'poética cultural' (*cultural poetics* o *poetics of culture*) es como la define Stephen Greenblatt, el teórico más destacado de esta escuela. Kiernan Ryan sugiere que el término '*cultural poetics*' traslada el énfasis del estudioso a una visión de la obra literaria más relacionada con la textualidad que con la historia.

De una manera más o menos marcada, ambas escuelas hacen referencia al trabajo de Antonio Gramsci, Raymond Williams, Michel Foucault y la desconstrucción (Materialismo Cultural) o Raymond Williams, Michel Foucault, el antropólogo Richard Geertz, la desconstrucción y los Nuevos Críticos (Nuevo Historicismo). Es decir, se mueven entre una interpretación Althusseriana del proceso cultural y la necesidad de convertir la historia en texto y, al mismo tiempo y al contrario que Jameson, niegan la presencia de una única narrativa (*master code*) que subyace a la historia misma (*the Real*).

No es sencillo definir el Nuevo Historicismo ya que una de las características de esta escuela es la de huir de un marco de referencia definido por unos parámetros teóricos que se puedan reconocer y clasificar<sup>25</sup>. Como también admite Catherine Gallagher: «El nuevo historicista, al contrario que el marxista, no se siente obligado lograr, de una manera compulsiva, consistencia y coherencia en su trabajo» (Gallagher en Ryan, 1996: 54. Traducción mía).

La crítica de Stephen Greenblatt puede resultar interesante aunque presenta cierta dificultad. Influenciado, como ya hemos anticipado, por el trabajo de intelectuales como Clifford Geertz o Michel Foucault, este pensador americano entiende la cultura en términos de poder. Así es como lo expresa: «...el poder [...] se localiza al mismo tiempo en determinadas instituciones [...] se difumina

---

<sup>25</sup> Esta es una de las características que subrayan todos los críticos que trabajan en el ámbito del Nuevo Historicismo. Louis Montrose, en su ensayo «Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture» (En Veese, págs.: 15-36) no sólo hace referencia a la tradición intelectual en la que se arraigan los Nuevos Historicistas, sino que relaciona esta corriente con el papel que desarrolla en el ámbito de los departamentos de inglés de una manera directa y comprensible.

en las estructuras ideológicas y en los significados, en modos de expresarse característicos y en pautas narrativas recurrentes» (Greenblatt, 1980: 6. Traducción mía). En el ensayo «Towards a Poetics of Culture»<sup>26</sup> Greenblatt habla abiertamente de su relación (conflictiva) con la Crítica Marxista y de las influencias culturales que han marcado su proyecto intelectual. Entre otros cita a pensadores como Walter Benjamin, el primer Lukács, Jacques Derrida o Jean François Lyotard. En el ensayo queda claro el alejamiento de Greenblatt del Marxismo, sobre todo del de Fredric Jameson, y es patente también la influencia del pensamiento de Michel Foucault en las posiciones del crítico norteamericano. En términos generales, Stephen Greenblatt se aleja de una crítica que se centra exclusivamente en el 'ícono verbal', es decir en una perspectiva formalista, para, bajo la influencia de Raymond Williams<sup>27</sup>, acercarse a la perspectiva cultural; en otras palabras, lo que tenemos es un enfoque crítico que se abastece en el Marxismo, el posestructuralismo, la antropología y, por supuesto, el formalismo. El resultado es, como se ha puesto de relieve con anterioridad, lo que Greenblatt llama 'poética cultural' (*cultural poetics*) y todos los demás Nuevo Historicismo.

En la práctica, la lectura del texto literario de Greenblatt opera en términos de una sofisticada intertextualidad y la obra literaria se discute en un contexto que engloba textos literarios (y no) del período renacentista y de la modernidad. Según Brook Thomas, el crítico norteamericano es capaz de sacar a la luz elementos y obras que habían dejado de ser el centro de atención de la crítica y que, sin embargo, él vuelve a transformar en elementos de suma importancia para poder volver a dibujar el sistema de relaciones en el que se forjan la cultura, la sociedad y la identidad renacentistas. Greenblatt suele empezar sus análisis con la introducción del período histórico en el que tiene su origen la obra que le ocupa, luego pasa a examinar otros textos en los que se materializan las tensiones y los deseos resultado de este mismo momento histórico. El objetivo no es el de reconstruir el Renacimiento como una época homogénea y representativa, por ejemplo, del poder absoluto y de la figura del monarca, sino el de poner de relieve las discontinuidades presentes en la historia y que se reflejan en la producción cultural. Steven Greenblatt ha argumentado que la presencia de discursos que se resisten al hegemónico, o de elementos de carácter subversivo en los textos renacentistas, mina sólo aparentemente el discurso ideológico del texto. En realidad, estos elementos desarrollan un papel más bien funcional que, al

---

<sup>26</sup> En *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*. Routledge, New York, 1990. Pags.: 146-160.

<sup>27</sup> Véase a este propósito Stephen Greenblatt, *Learning to Curse*, p. 2.

contrario de lo que parece, sirve para inmunizar el discurso hegemónico en contra de la posibilidad de que se cuestione seriamente, ya que la subversión se genera y se contiene dentro de la ideología dominante.

La posición de Greenblatt no es novedosa y encuentra su origen en el discurso sobre la sexualidad del filósofo francés Michel Foucault. El Discurso dominante no impide que dentro de sus límites surjan `otros' discursos, sino que él mismo participa de este proceso que, según Foucault, se manifiesta de una manera poderosa sobre todo en el discurso de la sexualidad: «Se trata más bien de un nuevo régimen de los discursos. No se dice menos: al contrario. Se dice de otro modo: son otras las personas quienes lo dicen, a partir de otros puntos de vista y para obtener otros efectos» (Foucault, 1987: 37). De manera que lo que aparece ser la creación de un discurso subversivo, le sirve en realidad al discurso hegemónico para reafirmarse a sí mismo. Por ejemplo, la aparente ruptura de la coraza de silencio que protegía este ámbito tan misterioso y secreto de la sociedad, el de la sexualidad, se nos presenta como un paso adelante de la historia de la humanidad. Sin embargo, según Foucault, la estrategia es diferente. La multiplicación de los discursos sobre el sexo se relaciona de manera directa con la necesidad de definir las funciones del individuo dentro de la sociedad y, sobre todo, dentro de la familia burguesa. La dispersión de los discursos es una de las estrategias utilizada en la formación de la identidad normativa, es decir cartesiana y que tiene su origen en la racionalidad renacentista (de allí el interés de los nuevos historicistas y de los materialistas culturales en la producción cultural del Renacimiento). El sujeto que se configura a través del discurso dominante, y de los discursos aparentemente subversivos que éste apoya, se rige por los cánones impuestos a través de las disciplinas y diseminados en los puntos neurálgicos de la sociedad no sólo a través de los discursos, sino de las relaciones de poder y, sobre todo, de la relación poder/saber.

Stephen Greenblatt retoma esta perspectiva y la aplica a su investigación en el ámbito del Renacimiento. Además, siguiendo los parámetros foucaultianos, el crítico norteamericano proporciona al lector un análisis genealógico del texto; es decir, les descubre a los lectores *cómo* opera el proceso cultural de formación de la identidad. Uno de los objetivos de Greenblatt es el de situarse y de situar al lector en una dimensión que proporcione lo que Raymond Williams llama `la estructura de los sentimientos' (*the structure of feelings*) de una época<sup>28</sup> y que Greenblatt define como `energía

---

<sup>28</sup> Williams considera imposible volver a recrearla. Ningún sujeto social podrá nunca entender de una manera absoluta otra época histórica que no sea la suya.



social' (*social energy*). Nos referimos a la posibilidad de entender desde dentro el proceso que ha marcado la producción cultural de una época y que nos permite 'comunicarnos' con unos individuos que desaparecieron hace siglos. El mismo Greenblatt declara que: «Empecé por el deseo de hablar con los muertos» y más adelante: «Es verdad que sólo podía oír mi propia voz, pero mi voz era la voz de los muertos, porque los muertos se la ingeniaron para dejar huellas textuales de ellos mismos, y son dichas huellas las que se hacen oír a través de la voz de los vivos» (Greenblatt, 1988: 1. Traducción mía). De ahí que el análisis crítico se tenga que enfocar no sólo hacia el texto literario, sino hacia todo un conjunto de obras que se entienden como la materialización de las prácticas sociales de una época. El fin es el de explicar cómo surgieron y se moldearon los deseos colectivos, los miedos, las creencias que han marcado por un lado la definición del sujeto normativo y, por otro, los cambios en la norma que se reflejaban (y se reflejan) en el cambio constante de la idea de identidad normativa.<sup>29</sup>

El Nuevo Historicismo cuestiona la idea de un sublime universal, idéntico a sí mismo en toda época y en todo lugar y niega tajantemente la existencia de «Una única fe, un único texto, una única realidad» (Greenblatt, 1988: 28. Traducción mía). En «The Circulation of Social Energy»<sup>30</sup> Greenblatt propugna unos puntos que el nuevo historicista debe tener siempre en cuenta cuando se enfrenta a un texto: la obra de arte nunca es exclusivamente el producto de una mente genial; no se crea sin un fin; no existe una representación que trasciende la historia; no existen obras de arte autónomas, todas dependen de un sistema de relaciones socio-culturales; ninguna obra de arte existe sin energía social y la energía social no se produce espontáneamente sino que es también ella misma producto de un sistema.

En su ensayo «Resonance and Wonder»<sup>31</sup>, Stephen Greenblatt expone algunos de los presupuestos de base del Nuevo Historicismo y reconoce abiertamente que el interés del nuevo historicista se centra en el análisis del proceso de construcción de la identidad moderna. El estudioso que utiliza como marco de referencia el Nuevo Historicismo, nunca aborda temas de carácter universal, sino casos específicos como, por ejemplo, las identidades determinadas por las relaciones de poder, económicas, de género, de raza y, por supuesto, históricamente situadas<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> «Si uno desea, así como lo hago yo, reconstruir estas negociaciones, entonces uno sueña con encontrar el momento originario, el momento en el que la mano del creador moldea la energía social concentrada en un sublime objeto estético» (Greenblatt, 1988: 7. Traducción mía).

<sup>30</sup> En *Shakespeare Negotiations. The Circulation of Social Energy*, pags.: 1-20.

<sup>31</sup> El ensayo está publicado en el texto de Greenblatt *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*. Pags.: 161-183. La versión que utilizo se encuentra en el volumen de Kiernan Ryan.

<sup>32</sup> Además, hay unas referencias constantes a la capacidad de actuación del sujeto (*agency*), siempre

El conjunto de prácticas discursivas y de relaciones de poder que determinan la identidad del individuo a partir de la modernidad varían constantemente, de manera que las mismas relaciones que se presentan como progresistas en un momento se pueden convertir en reaccionarias en otro, o en otro contexto. Por ello, el crítico no debe enfrentarse a su trabajo desde una posición teórica predeterminada, su análisis tiene que reflejar también los elementos de resistencia que el texto presenta. Lo que hay que poner de relieve no es sólo la existencia del centro del discurso sino también la de los márgenes: es decir, la de los discursos que tradicionalmente no han pertenecido a la tradición literaria aprobada y respaldada por el canon. El interés del nuevo historicista, insiste Greenblatt, se centra en los conflictos irresueltos y en las contradicciones del texto más que en la necesidad de presentar al lector una obra homogénea y equilibrada. En lugar de celebrar sólo el orden estético, reflejo de un orden material y político, hay que investigar las bases ideológicas, lingüísticas y materiales que sirven para mantener este mismo orden.

#### 4. El discurso de la crítica poscolonial

*Y en la ceremonia de presentación del volumen a la Reina Isabel, el obispo de Ávila, que hablaba en nombre del estudioso, pidió que la lengua tuviera un papel aun más destacado. Cuando la reina preguntó llanamente, “¿Por qué?” el obispo contestó, “Su Majestad, la lengua es el instrumento perfecto del imperio”<sup>33</sup>*

Hasta hace relativamente poco tiempo, cuando se hacía referencia al concepto de, por ejemplo, Literatura Inglesa o Literatura Norteamericana, era para referirse al estudio de una serie de obras cuyos títulos eran universalmente aceptados como pertenecientes a lo que hemos aprendido a conocer como canon literario. De hecho, la actividad principal de la crítica literaria residía sobre todo en determinar si una obra podía considerarse canónica o no. Jan Gorak en *The Making of the Modern Canon*<sup>34</sup> traza una historia del término *canon* desde la Antigüedad y nos recuerda que fue a finales del siglo XVIII cuando se empezó a relacionar un conjunto de libros, por lo general eran textos clásicos, con un proyecto pedagógico de

---

dentro de unos límites, y a las estrategias de resistencia que éste desarrolla frente al discurso hegemónico.

<sup>33</sup> Citado en Greenblatt, “Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century” (*Learning To Curse*. London, Routledge, 1990). Pág.: 17; la traducción es mía. El libro al que se hace referencia en la cita es *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija.

<sup>34</sup> Jan Gorak, *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone Press, London & Athalntic Highlands, 1991.

calidad. A partir de este momento se afirmó la tradición de denominar canon a una lista de libros sancionada por los que tenían el poder de decidir qué libros y qué autores tenían valor o no; este último es un punto que refuerza las afirmaciones que Paul Lauter hace en *Canons and Contexts* sobre la relación entre la cultura y la centralidad de su papel en las relaciones de poder.

Si queremos seguir considerando como válido el concepto de canon sugerido por Ruhnken, hay que tener en cuenta, y no perder de vista en ningún momento, la perspectiva histórico-social y su estrecha relación con la obra literaria. La sociedad de 1768 no es la misma que la de, digamos, finales del siglo XX. Ni siquiera la cultura de los años treinta comparada con de los años noventa de nuestro siglo (separadas por la Segunda Guerra Mundial, la utilización de la bomba atómica, el mayo de 1968, el movimiento feminista, el ecologista, los movimientos homosexuales, las limpiezas étnicas, etc.) tienen demasiado en común. Sin embargo, se siguen considerando como canónicos unos textos que pertenecen, por ejemplo, al siglo pasado, a otras concepciones de la vida y de la cultura (¿o a la misma que se intenta mantener evitando el cambio de equilibrio en las relaciones de poder?). Con esto no se pretende negar la importancia de dichos textos; más bien al contrario, nos preguntamos por qué no se admiten en el canon, si del canon no se puede prescindir, textos que vayan reflejando también los cambios que se han desarrollado en nuestra sociedad en las últimas cinco décadas.

Por todo ello, en los últimos años muchos críticos han cuestionado el concepto de canon tal como se entiende desde un punto de vista tradicional. Es un proyecto intelectual complejo y al mismo tiempo estimulante porque lleva directamente a la puesta en discusión de toda una serie de nociones: en primer lugar la idea misma de literatura; luego el análisis de la construcción del canon, es decir de la relación que existe entre la elección de unos determinados clásicos y las ideas de clase social, raza y género; en tercer lugar surge la necesidad de analizar qué función desarrolla la literatura en el conjunto de la sociedad y finalmente, y en relación con los presupuestos teóricos de la crítica poscolonial, llegamos al estudio de la función ideológica de la idea de literatura nacional y de la cultura entendida como símbolo de unidad nacional. Lo que, como sugiere Jameson, no significa necesariamente rechazar el concepto de canon en su totalidad sino otorgarle una dimensión histórica y, por ello, aceptar la idea que «todo canon será provisional» (Jameson, 1987: 16. Traducción mía).

Desde una perspectiva contemporánea es obvio que existen opiniones discordantes sobre lo qué es el canon y sobre los textos que lo componen. Hemos recordado que el canon presupone nociones de excelencia cultural y moral de una tradición literaria y que esta definición se ha venido cuestionando y

atacando a lo largo de los últimos veinte años. Sin lugar a duda, el ataque más persistente, más comprensivo y, desde el punto de vista institucional, que ha logrado más éxito ha sido el de las intelectuales feministas. A menudo, la crítica feminista del canon se ha unido a unas poderosas críticas de clase y de raza que ponen de relieve hasta qué punto las definiciones aceptadas de lo qué es la cultura ignoran otras formas de interpretación. Las diferentes posiciones críticas sobre el cuestionamiento de la idea de identidad normativa, sobre todo en el ámbito de la crítica posestructuralista, y de la relación que el centro del discurso mantiene con los márgenes, han sido utilizadas como base teórica de la crítica poscolonial.

Las ventajas de utilizar el marco poscolonial como punto de referencia han sido puestas de relieve por varios críticos, entre ellos Barbara Harlow, Abdul JanMohamed y, más recientemente, los australianos Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin<sup>35</sup>. Muchos de estos críticos no entienden la descolonización ni como un intento de volver a recuperar una pureza cultural perdida ni tampoco como una elisión completa del período colonial, sino más bien como una oportunidad de enfrentarse a la historia de la opresión colonial. Otros intelectuales amplían su examen y engloban el proyecto poscolonial dentro de un marco que toma en consideración múltiples factores.<sup>36</sup> Firdous Azim nos recuerda que la construcción de la identidad británica en la India, por ejemplo, pasa por el aparato cultural y que la identidad normativa, es decir del colonizador, así como la identidad del 'otro', en este caso del sujeto colonizado, pasa por la poderosa relación imperio/textualidad.<sup>37</sup>

El enfoque 'culturalista' que, como acabamos de recordar, se centra sobre todo en el análisis de la relación imperio/textualidad es el que utiliza gran parte de la crítica poscolonial. Radhica Mohanram y Gita Rajan en *English Postcoloniality. Literatures from Around the World*<sup>38</sup> parten del presupuesto que la escritura es sobre todo una actividad cultural y que en el caso de los países

---

<sup>35</sup> Véase Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London: Routledge, 1989; y de los mismos autores *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.

<sup>36</sup> Estos mismos autores nos recuerdan de manera casi obsesiva que el mundo poscolonial no es ni homogéneo ni monolítico, así como pudimos comprobar viendo las sobrecogedoras imágenes que nos llegaron de Ruanda (ex colonia belga) donde las fuerzas de Canadá (ex colonia británica) estuvieron intentando organizar sin éxito una red de distribución de viveres y medicamentos. Véase a este propósito la colección de ensayos *Colonial Discourse and Post-colonial Theory* editada por Patrick Williams y Laura Chrisman (London: Harvester/Wheatsheaf, 1993).

<sup>37</sup> Firdous Azim, *The Colonial Rise of the Novel*, London, Routledge, 1993.

<sup>38</sup> Mohanram, Radhica & Rajan, Gita, eds. *English Postcoloniality. Literatures from Around the World*. Westport, Connecticut-London: Greenwood Press, 1996.

des/colonizados no se puede separar de la experiencia colonial. Elleke Bohemer<sup>39</sup> declara que las representaciones culturales fueron instrumentales en el proceso de colonización; Homi Bhabha asume una posición parecida en el ensayo "Signs Taken for Wonder". Aquí Bhabha pone de relieve la importancia que la palabra escrita mantuvo en la construcción de la hegemonía colonial en la India, esta misma visión hegemónica fue la que forjó la noción de sujeto colonial. Según este crítico de origen indú pero afincado en Estados Unidos, el texto transmite unas verdades que ayudan a definir el sujeto colonizado en oposición al colonizador. El individuo colonizador ocupa un doble lugar dentro del conjunto de las prácticas discursivas y desempeña un papel dicotómico: es quien proporciona a la colonia una nueva cultura, pero también es quien la gobierna después de haberla convertido en colonia.

Esta relación, que Homi Bhabha define como mimética (la imagen del espejo), opera dentro del contexto cultural de la colonización: es en el encuentro/confrontación con el sujeto colonizado donde el poder colonizador define la identidad que se opondrá a la suya y que convertirá en el 'otro'. Las teorías de Bhabha introducen una nueva noción dentro del panorama crítico de la descolonización, la de híbrido cultural o 'hibridad' (*hybridity*). La cultura colonizada y la cultura colonizadora no se cristalizan en una relación de oposición, sino que están forzadas a encontrarse en un espacio común: se pierde la polarización entre las nociones de Oriente y Occidente para dejar sitio a un momento de hibridad cultural.

Lo que queda claro es que el discurso del colonialismo y/o del poscolonialismo no se puede resolver aplicando unos parámetros maniqueos de juicio. La complejidad del fenómeno de la descolonización, y como consecuencia de las teorías que ocupan sus teóricos, obliga a hacer referencia a toda una serie de factores socio-culturales que la acompañan y, al mismo tiempo, la definen: la violencia cultural del encuentro colonial, la promesa durante las luchas independentistas de una sociedad igualitaria (muy a menudo frustradas), la destrucción de culturas y tradiciones indígenas, la dependencia económica de las sociedades poscoloniales del mundo occidental. Por ello, en los siguientes apartados presentaremos el trabajo de dos de los autores más significativos dentro del panorama de la crítica poscolonial: Edward Said, artífice de un innovador y revolucionario análisis de la relación imperio/textualidad y Gayatri Chakravorty Spivak, cuyo complejo estudio socio-cultural se enfrenta de una manera novedosa y valiente a la idea de neo-colonialismo.

#### **4.1 Edward Said**

---

<sup>39</sup> Bohemer, Ellen: *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: O.U.P, 1995.

Edward Said, intelectual de origen palestino pero educado y afincado en Estados Unidos, relaciona constantemente en su trabajo la teoría literaria con la política y el compromiso social. Su posición crítica es compleja al mismo tiempo que estimulante. A lo largo de su extensa carrera ha analizado cómo una cultura (la occidental) construye de una manera ficticia a otra (la oriental) y lo ha hecho, paradójicamente, utilizando y reinterpretando las teorías de intelectuales occidentales como Georg Luckacs, Antonio Gramsci, Franz Fanon, Theodor Adorno o Michel Foucault<sup>40</sup>.

Aun mostrándose abierto a la teorización de la crítica marxista y utilizando la noción de hegemonía cultural de Antonio Gramsci, Said no acepta la sistematización ínsita en ella. Cree que el Marxismo necesita renovarse para poder sobrevivir y, si esta innovación no se lleva a cabo, vaticina una difícil reconciliación entre la presencia del Marxismo y la preservación de la crítica. Reconoce la importancia de la utilización de un método y de un sistema en el desarrollo de la crítica cultural, pero también entiende que si la defensa de dicho sistema se convierte en el fin último del proceso de interpretación, los intelectuales corren el riesgo de perder el contacto con la resistencia y la heterogeneidad que componen la que es, en términos gramscianos, la sociedad civil. Es decir, el conjunto de las prácticas discursivas y sociales que representan el origen mismo de la sistematización marxista.

Sin embargo, si Edward Said no se identifica completamente con el proyecto teórico marxista tampoco acepta en su globalidad la crítica desconstruccionista. Cuando examina la desconstrucción, lo que ve es una escuela crítica que se basa principalmente en una filosofía de la textualidad y en una política cultural de no-injerencia en el ámbito de lo social<sup>41</sup> y la relaciona con el surgir del reaganismo y el difundirse de actitudes conservadoras a finales de los años setenta y de los ochenta. Por el contrario, el crítico palestino reafirma la necesidad de relacionar el texto con la realidad histórico-social que nos rodea y que moldea nuestras vidas. De esta manera, el textualismo de Derrida ha de ser combinado con la preocupación de Foucault sobre la relación poder/saber y, a su vez, se tendrá que relacionar el pensamiento foucaultiano con el compromiso político y materialista de un intelectual como Gramsci. El objetivo de Said es el de hacer una crítica de oposición y así: «...reinvertir en el discurso crítico algo que vaya más allá de esfuerzo contemplativo o de la lectura que aprecie sólo la técnica textual y trate a la

---

<sup>40</sup> Una valoración crítica de la obra de Said se encuentra en el volumen de Leela Gandhi, *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*. Australia: Allen & Unwin, 1998.

<sup>41</sup> Véase Edward Said, *The World, the Text, the Critic*, London, Faber & Faber, 1984. Pag. 4.

obra como un objeto que no trasmite ningún significado ... La Crítica no puede dar por hecho que su campo de actuación se limita a ser exclusivamente el de los textos, ni siquiera el de las grandes obras canónicas» (Said, 1984: 224-25. Traducción mía).

En 1978 Edward Said publica uno de sus mayores trabajos de investigación, *Orientalism*<sup>42</sup>. El concepto de `orientalismo`, que el crítico introduce en el panorama intelectual, se ha convertido en uno de los parámetros de análisis cultural que más repercusión ha tenido en el ámbito de la crítica poscolonial. El estudio de Said se origina alrededor de tres términos claves: Oriente (*the Orient*), orientalismo (*Orientalism*) y el oriental (*the oriental*). Desde la perspectiva del intelectual occidental (sobre todo en el ámbito de la literatura francesa e inglesa del siglo XIX), Oriente existe sólo en relación, u oposición, con Occidente; dentro de esta relación dicotómica, y entendida jerárquicamente, la noción de Occidente ocupa una posición de superioridad frente a la de Oriente. De esta manera, Occidente es y representa todo lo que el mundo oriental *no* es. Said define como `orientalismo` la construcción cultural de esta oposición Occidente/Oriente. Por ello, la noción de orientalismo es el resultado de un conjunto de prácticas discursivas que construyen la idea de Oriente a través de la relación imperio/textualidad en el ámbito de la cultura, entendida en un sentido lato, y en el de las disciplinas académicas. Como consecuencia, el individuo oriental (*the oriental*) se convierte en objeto de discurso, en un individuo pensado desde una perspectiva occidental que, borrando toda diferencia de raza, cultura y nacionalidad, lo transforma en un estereotipo.

Los primeros orientalistas empezaron su trabajo a principios del siglo XIX. Es en este período que Oriente se convierte en uno de los objetos de estudio y de discurso de Occidente: «Creo que si no se examina el orientalismo como un discurso, posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular -e incluso dirigir- Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del período posterior a la Ilustración» (Said, 1990: 21). Lo que los estudiosos occidentales se proponían era interpretar culturas desconocidas y `exóticas`, discursos en los que se manifestaba todo lo que, a partir de este momento, se empieza a considerar como `ajeno` y diferente; lo que Edward Said apunta es que es entre finales del XVIII y principios del XIX cuando Occidente empieza a jugar un papel activo en este proceso de colonización cultural, mientras que la cultura oriental pasa a mantener una posición de

---

<sup>42</sup> New York: Pantheon, 1978. Utilizaré la traducción al castellano de María Luisa Fuentes (*Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1990).

pasividad<sup>43</sup>. Se silencian las voces de sus grandes pensadores para dejar sitio a la descripción que los escritores occidentales hacen de Oriente. Explica Edward Said: «¿Cómo ocurre este proceso? Eso es lo que este libro intenta exponer. También pretende demostrar cómo la cultura europea adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable de sí misma» (Said, 1990: 22). La noción de orientalismo se fragua , a partir de la primera mitad del siglo XIX hasta nuestros días, en un *corpus* textual y teórico<sup>44</sup> que Occidente transforma en un sistema de conocimiento que actúa como un filtro y que, finalmente, proyecta una visión globalizadora de Oriente construida desde la perspectiva occidental.

En *Orientalism*, Edward Said demuestra sus tesis concentrándose en obras de carácter histórico o novelas que no se han considerado de primera categoría (aunque se discutan en el texto figuras de gran importancia como Flaubert)<sup>45</sup>. Según el crítico palestino el problema del crítico reside en saber reconocer la complejidad interpretativa de los trabajos que pertenecen al *canon*<sup>46</sup> literario. El análisis se tiene que abordar desde dos perspectivas paralelas: el punto de vista lingüístico y, al mismo tiempo, demostrar que dichos textos pertenecen *siempre* a la realidad sociocultural de una época. Nunca hay que dejar de lado la centralidad de la historia en el proceso de producción cultural y en el de la interpretación.

Esta idea, que subyace al trabajo de Said y a su interpretación de la noción de orientalismo, sigue estando presente en otra de sus obra, *Culture and Imperialism* (1993)<sup>47</sup>. Aquí, el crítico palestino analiza el papel que la novela del XIX y de principios del XX juega en la construcción cultural de la noción de imperialismo. A través de la reinterpretación de unas obras que pertenecen al canon de la literatura inglesa, entre ellas *El Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y *Mansfield Park* de Jane Austen, Said

---

<sup>43</sup> Esta perspectiva cultural no se ha limitado a existir a lo largo del XIX, sino que sigue viva en la representación occidental de, por ejemplo, las culturas árabes. Véase Edward Said, *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*. New York : Vintage Books, 1997.

<sup>44</sup> «Por tanto, el orientalismo [...] es la *distribución* de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la *elaboración* [...] de una serie completa de `intereses` que, no sólo crea el propio orientalismo, sino que también [lo] mantiene...» (Said, 1990: 31-32). 12.

<sup>45</sup> «Por esto, me propongo examinar, no sólo trabajos eruditos, sino también obras literarias y políticas, artículos periodísticos, libros de viaje, y estudios religiosos y filológicos. En otras palabras, adopto una perspectiva híbrida que, en líneas generales, es histórica y `antropológica`» (Said, 1990: 44).

<sup>46</sup> Algunos críticos, entre los que Terry Eagleton es el más claro ejemplo, argumentarían que la crítica debe rechazar en su totalidad el concepto de textos canónicos y dedicarse al análisis de la textualidad entendida en un sentido mucho más amplio. Pero Said no parece estar dispuesto a rechazar la noción de `high art` como una categoría legítima.

<sup>47</sup> New York: Alfred A. Knopf, 1993.



estudia de una manera novedosa la relación imperio/textualidad. Según él, la presencia del imperio subyace a toda la producción cultural del XIX; para apoyar esta tesis cita textos como los de Dickens, Disraeli o George Eliot y remarca como la presencia de la cultura colonial no es todavía abiertamente visible sino que se manifiesta a través de una serie de códigos socioculturales familiares a la burguesía de la época («...as a codified, if only marginally visible, presence in fiction ...», Said, 1993: 63). Said compara los silencios que cubren la filosofía imperialista con los que silencian la presencia de los sirvientes en la novela decimonónica. Las nociones de clase social y de raza se niegan, o se silencian, para que de la masa socialmente invisible no surjan una identidades que reclaman su posición y su derecho a verse representadas. De ahí que se declare la necesidad de volver a releer los grandes textos canónicos desde la perspectiva de las culturas y de los individuos silenciados.

Esta relectura cuestionaría el posicionamiento ideológico colonial/ista, proporcionando al lector otro punto de vista o el punto de vista del *otro*. Said utiliza como ejemplos la representación de los personajes de Kipling o la descripción que se encuentra de una plantación de caña de azúcar en *Mansfield Park* de Jane Austen. En este segundo caso, la descripción se enfoca hacia la relación que dicho cultivo tenía con las costumbres inglesas y no se relaciona con la explotación económica que pesaba sobre la mano de obra y en la economía del país colonizado.<sup>48</sup> De ahí que, cuando leemos un texto, sea básico considerar no sólo la información que éste incluye sino, y sobre todo, la que excluye.

Para poder entender el papel que la novela inglesa del XIX y principio del XX<sup>49</sup> juega en la construcción cultural de la noción de imperio es necesario, señala Edward Said, utilizar esta perspectiva como punto de partida. La novela es una forma literaria que se relaciona con el surgir y afianzarse de la burguesía y así lo han entendido críticos como Ian Watt, Lennard Davis o Michael McKeon<sup>50</sup>. Sin embargo, ninguno de ellos ha ampliado su análisis al papel que el imperialismo ha jugado en este desarrollo ya que, insiste el crítico palestino, en la sociedad occidental del siglo XIX no se puede pensar en la burguesía y en el capitalismo sin pensar también en el Imperialismo: «...imperialism and the novel fortified each other to such a degree that it is impossible, I would argue, to read one without in some way

---

<sup>48</sup> A este propósito véase también «Subaltern Studies: Deconstructing Historiography» de Gayatri C. Spivak, en *The Spivak Reader*, pags.: 203-235.

<sup>49</sup> No olvidemos que *El corazón de las tinieblas* se publicó entre 1899 y 1900.

<sup>50</sup> Véanse: Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Penguin, 1970; Lennard Davis, *Factual Fictions: the Origins of the English Novel*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1997; Michael McKeon, *The Origins of the English Novel: 1600-1740*. Johns Hopkins University Press, 1988.

dealing with the other» (Said, 1993: 71). Siguiendo la lectura que Raymond Williams hace de la literatura inglesa del XIX, Said señala que autoras como Charlotte Brontë, Jane Austen o George Eliot han ayudado a levantar la barrera cultural e ideológica entre la noción de Inglaterra, o *Englishness*, y la de extranjero, sinónimo de diferencia y alteridad; en este sentido, la narrativa inglesa ha sido instrumental en la construcción de una identidad nacional.

Aunque no podamos limitarnos a considerar la novela desde una perspectiva exclusivamente sociológica, eliminando toda consideración estética, es también cierto que ningún texto es el producto de una mente que lo crea *ex-nihilo*. Las novelas realistas del XIX representan fragmentos de vida cotidiana en los que el lector o la lectora pueden reconocerse y en cuyos valores pueden reafirmar sus identidades. De ahí que la presencia de las 'colonias' que subyace en las obras de muchos escritores decimonónicos (Haggard, Rudyard Kipling, Conan Doyle o Joseph Conrad) ratifique la posición jerárquicamente superior que el sujeto colonizador mantiene sobre el colonizado y transforma la novela en «...a concretely historical narrative shaped by the real history of the real nations» (Said, 1993: 77).

En *El Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, el crítico palestino explica como Conrad, de una manera implícita, compara el colonialismo rapaz de los belgas con la colonización de tipo racional de los británicos que, desde la perspectiva del autor anglo-polaco, representan un imperialismo negativo y otro más razonable. Esto le permite a Conrad presentar dos aspectos aparentemente distintos pero complementarios del fenómeno de la colonización. Por una lado la mera y obtusa explotación económica que llevaron a cabo los belgas en el continente africano y, por otro, el desarrollo de la noción de colonización que además de englobar el aspecto económico, prioritario en el proceso imperialista, amplía dicho proceso al ámbito de lo cultural, es decir a la relación imperio/textualidad.<sup>51</sup> Said señala que *El corazón de las tinieblas* no se puede leer como una crítica al imperialismo en términos generales, sino como una crítica al imperialismo belga. El relato de la locura de Kurtz y del viaje de búsqueda de Marlowe se diferencian de otros textos colonialistas de la época sólo porque Joseph Conrad, él mismo un polaco hijo de exiliados, era consciente de lo que se estaba haciendo. Es decir, reconocía abiertamente los

---

<sup>51</sup> El punto de partida del análisis de Said es un breve estudio introductorio de la representación contemporánea de la descolonización, sobre todo en relación con los países en vía de desarrollo. Según Said, y siguiendo el discurso empezado por Franz Fanon, las imágenes y la información que se transmiten al espectador occidental le comunican una serie de ideas estereotipadas que sugieren, entre otras cosas y cada vez más a menudo, por un lado como la intervención de occidente siga siendo necesaria y, por otro, que los ideales que guiaron los procesos de independencia se han quedado en una quimera de los intelectuales nativos que pertenecían a las élites políticas y culturales.

daños morales y materiales que infligió la colonización (belga) al continente africano, pero en ningún momento se hace referencia al otro imperio, el de Victoria.

Allí donde Said ha sido capaz de combinar con éxito el método crítico posestructuralista con un compromiso político e intereses culturales ha sido en el área de su trabajo que se aleja de la literatura entendida en un sentido estricto. En 1993, Edward Said fue invitado por la BBC a impartir las prestigiosas 'Conferencias Reith' y decidió centrar su intervención en la noción de intelectual. El resultado de este ciclo de clases magistrales (que se difunden a través de la radio) es un librito cuyo título es *Representations of the Intellectual*<sup>52</sup> y donde el estudioso palestino intenta definir qué papel juega el intelectual en la sociedad contemporánea. A lo largo de las seis conferencias que complementan la obra se asoman las ideas de Michel Foucault y Antonio Gramsci, los dos filósofos que con más intensidad han marcado el proyecto intelectual de Edward Said y que, como ya hemos recordado, representan una parte importante de sus raíces culturales. El texto se convierte en un documento valioso porque la elección del argumento que ocupa *Representaciones del intelectual* nace de la inquietud del crítico palestino de explicar a un público más amplio y más variado del que solitamente se acerca a sus obras qué significa ser y actuar como un intelectual: «Para mí, el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público» (Said, 1996: 30).

En términos generales, se podría decir que el intelectual de Said es una persona que se enfrenta a la realidad que lo rodea desde una perspectiva comprometida. En la tarea de interpretación que lleva a cabo el crítico están presente las vertientes pública y la privada: el intelectual que encarna Said no podría ser quien es sin tomar en consideración su trayectoria vital. Así es como lo explica el propio Said: «Se produce por lo tanto una mezcla sumamente compleja entre el mundo privado y el público, mi propia historia, mis valores, escritos y posturas tal como se derivan de mi experiencias, por una parte, y el modo como cada uno de estos elementos penetra en el mundo social donde determinadas personas discuten y toman decisiones acerca de la guerra, la libertad y la justicia, por la otra» (Said, 1996: 30). Lo que quiere poner de relieve Edward Said es que la doble dimensión que él toma en consideración engloba, como es obvio, una reflexión sobre su propia condición de sujeto exiliado y 'diferente' (en tanto en cuanto

---

<sup>52</sup> *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Pantheon Books, 1994. (*Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996. Traducción de Isidro Arias). Cito de la traducción al castellano.

palestino) junto con una reflexión sobre su condición de académico y de personaje público (y, por lo tanto, productor de discursos).

El de Said se puede considerar como un análisis rompedor e innovador en campo de la crítica poscolonial y que, como ya se ha puesto de relieve, no se ha quedado como un proyecto aislado. Gayatri Chakravorty Spivak, por ejemplo, utiliza unas categorías filosóficas que también reconocen la importancia de la idea de raza, clase social y marginación (a la que ella se refiere como 'subalternidad') a las que, sin embargo, añade la de género.

## 4.2 Gayatri Chakravorty Spivak

Gayatri C. Spivak ha afirmado con fuerza que los textos poscoloniales están atrapados en la ideología neoimperialista y que se suelen leer como si, de manera implícita, sirvieran los intereses del capitalismo de las multinacionales.<sup>53</sup> Gayatri Spivak lo ha repetido en cada uno de sus trabajos, desde los primeros hasta, por ejemplo, *Imagining Maps: Three Stories by Mahasweta Devi*<sup>54</sup> que es la traducción de tres relatos breves de Mahasweta Devi y que Spivak utiliza para señalar y problematizar la experiencia histórica del sujeto subalterno durante la descolonización de la India. En otro texto, *Bringing It All Back Home*,<sup>55</sup> publicado en 1994, aplica los parámetros teóricos del Marxismo y del Feminismo al estudio de las relaciones de poder dentro del ámbito familiar. Nos enfrentamos a una trayectoria intelectual que se cuestiona sobre el problema de la representación, el posicionamiento del crítico poscolonial o el papel que la teoría cultural juega en el ámbito del multiculturalismo. Además, según esta autora de origen indú es fundamental evitar examinar o aproximarse al mundo poscolonial desde una perspectiva romántica (y que por supuesto excluye todo factor económico y de producción) y verlo simplemente como el lugar en el que se constituye la alteridad.

En términos generales podemos afirmar que el análisis cultural de Spivak engloba tres perspectivas teóricas básicas: el marxismo, el feminismo y paradójicamente la desconstrucción derrideana, no olvidemos que fue Spivak la que tradujo en 1975 *De la gramatología* de Derrida al

---

<sup>53</sup> Véase el capítulo «Poststructuralism» en G.C. Spivak, *Outside in the Teaching Machine*. London: Routledge, 1995.

<sup>54</sup> London-New York: Routledge, 1995.

<sup>55</sup> London: Pluto Press, 1994.

inglés.<sup>56</sup> Estos tres marcos de referencia son patentes en todo su trabajo crítico y señalan un proyecto intelectual decididamente radical y complejo que amplía los márgenes de la investigación literaria hacia el papel que ésta juega en el ámbito de lo político. Se desarrolla, de esta manera, un discurso que Landry y MacLean definen como 'un activismo político-social global y continuo'<sup>57</sup> y que no se puede entender como algo fijo, sino como un proceso que evoluciona constantemente y que se relaciona directamente con la labor pedagógica de Spivak. Si se usan los parámetros de análisis propuestos por ella, se llega a entender que la producción literaria no está ligada a unos valores universales (que se originan en la metafísica occidental), sino a la materialidad del discurso y a su conexión con el psicoanálisis, la sociología, la economía política y la sexualidad.

Según Spivak existen dos tipos de críticas, una interna (*internal criticism*) y otra externa (*external criticism*). La crítica interna se centra en el estudio de los mecanismos que proporcionan una coherencia interna al sistema (¿cómo funciona?) mientras que la crítica externa estudia los procesos externos que influyen en la construcción de la teoría que luego aplicaremos al análisis del panorama sociocultural (¿cómo se producen?).<sup>58</sup> Como ella misma declara en su ensayo «Feminism and Critical Theory»,<sup>59</sup> el objetivo de su investigación no es sólo el de dibujar la historia de la mujer tercermundista o analizar su testimonio, sino el de estudiar cómo las grandes escuelas y corrientes literarias europeas han definido y construido al sujeto colonial.

En este sentido, el papel que la literatura inglesa del siglo XIX ha jugado en la construcción de la identidad del sujeto femenino colonizado ha sido esencial; sin embargo, insiste Spivak, la crítica literaria no se ha ocupado del asunto y no ha analizado en profundidad la relación imperio/textualidad. En el artículo «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism»,<sup>60</sup> dedicado a analizar *Frankenstein* de

---

<sup>56</sup> *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1975. Con una introducción crítica de Jacques Derrida. Una buena introducción a la(s) base(s) teórica(s) del pensamiento de Spivak es el prefacio de Colin MacCabe a *In Other Worlds. Essays on Cultural Politics*. London-New York: Routledge, 1988. «Foreword», pags.: ix-xix.

<sup>57</sup> Donna Landry y Gerald Maclean, 'Introduction' en *The Spivak Reader*. London-New York: Routledge, 1996. Pag.: 4.

<sup>58</sup> Véase «Explanation and Culture: Marginalia». En *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Pags.: 103-117.

<sup>59</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Pags.: 77-92.

<sup>60</sup> Gayatri Spivak, «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism», *Critical Inquiry* (12) 1, 1985. El artículo se ha publicado varias veces desde su aparición en *Critical Inquiry*. La versión que se utiliza en este ensayo es la que encontramos en *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, editado por Catherine Belsey y Jane Moore. Oxford: Blackwell, 1989. Pags.: 175-95.

Mary Shelley, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y *Wide Sargasso Sea* de Jane Rhys, Gayatri Spivak afirma que la literatura del siglo XIX no se puede leer dejando de lado la noción que: «...el imperialismo, entendido como la misión social de Inglaterra, fue una parte crucial de la representación cultural de Inglaterra a los ingleses» (Spivak, 1989: 175. Traducción mía).

La elección de las novelas en las que Spivak basa su análisis no es casual. *Jane Eyre* es un texto de gran relevancia en el ámbito del feminismo blanco y anglosajón<sup>61</sup>. La historia de la institutriz que busca su identidad, y que logra encontrarse a sí misma, se opone a la narrativa victoriana que se centraba en la descripción del sujeto social burgués y productivo, es decir masculino. *Jane Eyre* no es simplemente una mujer que decide de una manera autónoma elegir su destino, sino que es la primera figura literaria que proporciona a la mujer victoriana un modelo de este tipo.<sup>62</sup> Sin embargo, Spivak no está conforme con esta interpretación y acusa a la crítica feminista de reproducir los mismos patrones teóricos del patriarcado y silenciar, de esta manera, el sujeto femenino colonizado. La pregunta que plantea Spivak es, ¿cómo se define la identidad de *Jane Eyre*? o, dicho de otra manera, ¿en oposición a quién?. La respuesta se halla en el personaje de Bertha Mason, la primera mujer de Rochester, que simboliza lo que *Jane* no es. De manera que, si *Jane Eyre* es la representación del sujeto femenino racional, Bertha Mason es la representación de lo irracional, es 'la loca en el desván', alcohólica y de otra raza. La lectura de Spivak se basa en el presupuesto que el orden simbólico que construye a *Jane Eyre* como un modelo literario al que el feminismo blanco hace referencia, encuentra su origen en un racismo larvado que vuelve a encerrar a la mujer colonizada en el ámbito de lo diferente. Pero, añade Gayatri Spivak, no todas las novelas inglesas del XIX escritas por mujeres siguen estos patrones ideológicos. La novela que se utiliza como ejemplo de discurso contra-hegemónico es *Frankenstein* de Mary Shelley. Spivak define como críptico el lenguaje de Shelley y subraya como la autora no habla el idioma individualista del feminismo blanco.

---

<sup>61</sup> Cuatro entre las lecturas clásicas que las feministas han dedicado a *Jane Eyre* se encuentran en *A Practical Reader in Contemporary Literary Theory* (London: Prentice Hall, 1996), editado por Peter Brooker y Peter Widdowson. Nos referimos a los análisis de Virginia Woolf (*A Room of One's Own*), el de The Marxist-Feminist Literature Collective («Women's Writing *Jane Eyre*»), el de Sandra Gilbert y Susan Gubar («A Dialogue of Self and Soul: Plain Jane's Progress») y finalmente al de Gayatri C. Spivak. Pags.: 107-143.

<sup>62</sup> Es también cierto que su declaración de independencia nos puede parecer tímida y que, al fin y al cabo, la heroína de Charlotte Brontë finalmente cumple con todos los requisitos que la sociedad victoriana le requería a una mujer honrada. Su tan anhelada independencia económica, por ejemplo, se debe a una herencia, una de las pocas maneras que las que las mujeres de la mitad del XIX tenían para emanciparse sin poner en entredicho su reputación.

Con toda probabilidad es la dimensión ontológica de la criatura del Dr. Frankenstein la que marca el análisis que Spivak hace del texto, en tanto en cuanto la novela rompe con la tradición dicotómica de la racionalidad occidental. No existe una oposición de los términos hombre/mujer o de la noción de producción/reproducción, ya que la criatura, obviamente un varón, no tiene madre (sino sólo un padre) y se convierte en un ser marginado, habita la esfera de lo femenino (aun no siendo una mujer). En otras palabras, lo que Shelley hace es, desde una perspectiva crítica contemporánea, desconstruir las categorías que han forjado el discurso de la racionalidad cartesiana.

Sin embargo, es el análisis de *Wide Sargasso Sea* (1966) el que le acarrea a Spivak problemas con la crítica feminista poscolonial. Esta novela se propone como la re/escritura de la historia de *Jane Eyre* y el objetivo de su autora, Jean Rhys, es el de devolverle la voz al sujeto silenciado; por ello, la narradora es Bertha Mason.<sup>63</sup> Bertha se transforma en un símbolo y, como subraya Spivak: «Al menos Rhys no la sacrifica como si fuera un animal enloquecido en aras de la consolidación [de la identidad] de su hermana [Jane Eyre]» (Spivak, 1989: 185. Traducción mía). El personaje que, sin embargo, queda desdibujado en el análisis de la novela y cuya fuerza Spivak parece no intuir es el de Christophine, la criada de color de Antoinette.

Benita Parry,<sup>64</sup> una intelectual feminista de color, no pasa por alto este `descuido` de Spivak a la que acusa de silenciar el sujeto subalterno y de centrar su análisis principalmente en el ámbito de las prácticas discursivas, dejando de lado, paradójicamente, las prácticas socioeconómicas y políticas. Según Parry, Gayatri Spivak concede un poder absoluto al discurso del imperialismo que, como consecuencia, ha dejado el sujeto colonizado sin voz y sin posibilidad de crear unos focos de resistencia propios. Spivak, subraya Parry, no toma en consideración que la noción de hegemonía, así como la teorizó Gramsci, no se puede separar nunca de las de discurso contra-hegemonico y de intelectual orgánico. La lectura que, en opinión de Parry, hace Spivak de la relación imperio/textualidad se convierte, de esta manera, en un análisis estático y dicotómico en el que se estudian por un lado el poder colonial y, por otro, una masa aplastada que se queda sin voz y es socialmente invisible. Por ello, que Antoinette/Bertha recupere su voz es importante hasta cierto punto ya que, insiste Parry, no se considera el único personaje que sí se

---

<sup>63</sup> En *Wide Sargasso Sea*, el verdadero nombre de Bertha es Antoinette, pero su marido Edward Rochester le impone otro nombre, imposición que es una metáfora clara de la violencia cultural y ontológica que ha padecido el sujeto colonizado.

<sup>64</sup> Véase «Problems in Current Theories of Colonial Discourse». En *Oxford Literary Review* 9 (1 & 2), 1987. La crítica de Parry va dirigida a Gayatri Spivak y a Homi Bhabha.

resiste a la violencia colonial: el de Christophine. Es ella la que da voz a la cultura criolla y hace visible la presencia del sujeto colonizado que crea sus propios focos de resistencia: en el ámbito de lo público cuando, aun siendo propiedad de Antoinette, se niega en llevar su apellido y, en el ámbito de lo privado, todas las veces que rechaza casarse con los padres de sus hijos.

Dejando de lado la polémica entre el feminismo de color y el trabajo de Gayatri Spivak, podríamos afirmar que, en términos generales, el punto central de su interpretación es la idea que el centro del discurso admite y acepta la existencia de los sujetos sociales que viven en los márgenes para poderlos controlar mejor y mantener la supremacía sobre los grupos subalternos. No se silencian las voces que no pertenecen a la clase hegemónica, así como había afirmado Pierre Macherey, sino que por un lado se les concede visibilidad para, por otro lado y a través de la textualidad, encerrarlos dentro de unos estereotipos que definen el sujeto colonizado. De esta manera, y en términos althusserianos, nos convertimos al mismo tiempo en sujetos y objetos de una cultura que nos define (en tanto en cuanto objetos de discurso) y que, a su vez, ayudamos a reproducir (en tanto en cuanto agentes de este mismo discurso). La posibilidad de actuación reside en poner en marcha una dinámica de desconstrucción de los conceptos que construyen este sistema y en volver a pensar la cadena de producción de los mismos. En este sentido, Gayatri Spivak cuestiona la categoría de Historia así como se ha entendido en términos occidentales.

La cultura occidental se ha propuesto a sí misma como modelo a seguir y ha priorizado, frente otras culturas, su versión de la Historia. La narrativa histórica propuesta por occidente se ha convertido en la `normativa`, en el centro del discurso, empujando todas las demás hacia los márgenes o fuera de ellos. De ahí que la clase hegemónica, europea y colonizadora, se oponga a los grupos sociales subalternos, no europeos y colonizados.

Por ello, uno de los conceptos que hay que analizar y volver a pensar es el de `sujeto subalterno` que, también a raíz de las polémicas suscitadas,<sup>65</sup> la autora vuelve a retomar en más de una ocasión. Spivak amplía, problematiza y aplica al fenómeno de la descolonización la noción de `sujeto subalterno` (que tiene su origen en la filosofía de Antonio Gramsci). En 1988 se publicó el artículo «Can

---

<sup>65</sup> Véase a este propósito la entrevista concedida por Spivak a Donna Landry y Gerald MacLean en la que, entre otras cosas, declara que: «No he leído todas las reacciones que el ensayo [«Can the Subaltern Speak?»] ha provocado. ... la opinión general ha sido que no le he reconocido al sujeto subalterno la capacidad de hacer oír su voz. Alguien ha llegado a sugerir que no dejo espacios de resistencia para que se pueda expresar». «Subaltern Talk. Interview with the Editors» (en Landry y Maclean, 1996: 287. Traducción mía).



the Subaltern Speak?»<sup>66</sup> que causó un gran impacto en el mundo cultural y que la autora ha vuelto a editar, profundamente reestructurado, en 1999 en la colección de ensayos *A Critique of Postcolonial Reason*.<sup>67</sup>

En las diferentes versiones del ensayo «Can the Subaltern Speak?» Spivak se pregunta si el sujeto subalterno tiene la posibilidad de hacerse visible y de dejar oír su voz ya que, según ella, hasta los discursos más radicales que se han producido en Europa acaban conservando el sujeto eurocéntrico como punto de referencia. Si el sujeto normativo, aunque transformado, sigue siendo la representación de lo aceptado, lo diferente se construye a través de la oposición entre el colonizador y el colonizado: de ahí que el 'otro' se definirá como la sombra de lo Mismo (*Self's shadow*). Según Spivak, esta trampa de carácter teórico, en la que cae parte de la escuela posestructuralista francesa, se debe a que sus pensadores no engloban en su análisis la perspectiva económica e inscriben el texto sólo dentro de la dimensión ontológica. Sin embargo, Spivak amplía este punto de vista y subraya que la idea de sujeto colonizado subalterno no es una categoría homogénea sino irremediabilmente heterogénea. Además, la situación empeora cuando se profundiza el análisis añadiendo la perspectiva de género. Si el sujeto colonial es un producto de la cultura de la colonización y pierde su voz, la posición del sujeto colonial femenino es doblemente marginada. Según la estudiosa, y aquí radica el origen de todas las críticas que ha provocado su postura, el sujeto subalterno no tiene la posibilidad de que se oiga su voz.

Para poder entender los términos de la polémica, es necesario definir quiénes son los sujetos subalternos según Gayatri Spivak. Si consideramos como sujetos subalternos a los intelectuales, éstos pierden su categoría de subalternidad cuando, en términos gramscianos, se reconocen a ellos mismos como intelectuales orgánicos. Este cambio tiene lugar en el momento en que los y las intelectuales subalternos reconocen su papel de portadores y transmisores de ideología y se ven a ellos mismos como lo que realmente son y a su trabajo como lo que realmente representa: unos individuos históricamente e ideológicamente determinados que producen unos discursos ideológicos e históricamente determinados. Una vez admitido este posicionamiento dentro de la relación poder/saber, los sujetos subalternos se transforman en 'intelectuales orgánicos'. Esta posición les alejaría de una visión esencialista de la realidad e impediría el difundirse de una ontología esencialista ligada a las dicotomías verdadero/falso o

---

<sup>66</sup> «Can the Subaltern Speak?» en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds. London: Macmillan, 1988. Pags.: 271-313.

<sup>67</sup> Harvard: Harvard University Press, 1999. La lectura que propongo toma en consideración las varias versiones del artículo en cuestión.

mismo/otro. Dicho de otra manera, se eliminaría la jerarquización ínsita en la definición de intelectual colonizador e intelectual colonizado, los dos discursos existirían en un mismo plano y la única diferenciación residiría en su posicionamiento ideológico. En este sentido, insiste Spivak, los intelectuales entendidos como sujetos subalternos no pueden hablar ya que pierden su carácter de 'subalternidad' para convertirse en intelectuales orgánicos.

Sin embargo, insiste Spivak, la noción de sujeto subalterno está marcada por su heterogeneidad: por un lado el intelectual nativo que proporciona información al intelectual occidental (*native informants for first-world intellectuals*) y, por otro, todos los sujetos subalternos que no han tenido la posibilidad de dejar oír su voz (*the politics of the people*). El interés de Gayatri Spivak se centra sobre todo en esta última categoría a la que considera como a un grupo que no ha tenido acceso a la representación.

No hay documentos sobre los campesinos nativos y sus luchas de la misma manera que no hay documentos sobre las mujeres hindúes que habían padecido el *sati*, el sacrificio de la viuda en la pira funeraria de su esposo. Lo que en ambos casos tenemos (principalmente por lo que concierne el *sati*) son los registros de la autoridad británica, en ningún caso está representada la voz de los y de las protagonistas de estas historias; como subraya Spivak: «...los informes de la policía que se incluyen en los registros de la Compañía de las Indias no pueden proporcionarnos una 'voz'» (Spivak, 1999: 287. Traducción mía). Los y las protagonistas de los hechos no tienen la posibilidad de dejar constancia de sus propias vivencias. Gayatri Spivak recoge el caso de Bhubaneswari, una joven indú comprometida con la lucha independentista que, no pudiendo llevar a cabo un asesinato que se le había encargado, decidió ahorcarse a finales de la segunda década del siglo XX. Bhubaneswari y muchas otras mujeres ya no pueden darnos una lectura de los hechos diferente de la de los intelectuales nativos y de los occidentales, feministas incluidas<sup>68</sup>. De ahí que la respuesta que da Spivak a la pregunta ¿puede hablar el sujeto subalterno? es: no, no puede porque no tiene, o no tuvo, acceso directo a la representación. La conclusión de Spivak es que no sólo los sujetos subalternos no tuvieron la posibilidad de dejar oír su voz, sino que el proceso de globalización actual ha puesto en marcha una maquinaria neocolonial: lo que ella define como el 'Nuevo Imperio' (*the New Empire*). Así es como la estudiosa describe el panorama contemporáneo:

---

<sup>68</sup> «Las mujeres blancas-desde los registros de las misiones británicas del siglo XIX hasta Mary Daly-no nos han presentado una versión alternativa» (Spivak, 1999: 287. Traducción mía).

Bhubaneswari luchó en aras de la liberación nacional. Su sobrina nieta trabaja por el Nuevo Imperio. Ésta también es una manera de silenciar al sujeto subalterno. Cuando en la familia de la joven se recibió con júbilo la noticia de su promoción, no pude evitar susurrar al oído de la matriarca de la casa: “Bhubaneswari” -su apodo era Talu- “se suicidó en vano”. ¿Es extraño que esta joven mujer sea una convencida multiculturalista, crea en el parto natural y sólo lleve indumentos de algodón? (Spivak, 1999: 311. Traducción mía).

### Fuentes primarias:

- Althusser, Louis. «Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado». En *Posiciones*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- Bocock, Robert. *Hegemony*, London: Tavistock, 1986.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Brighton: Harvester Press, 1984.
- Gallagher, Catherine. «Marxism and New Historicism». En Kiernan Ryan, ed. *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader*. Oxford: O.U.P., 1996.
- Foucault, Michel. *La microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1978.
- , *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- , *Shakespeare Negotiations. The Circulation of Social Energy*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Meuthen, 1981.
- , *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991. (Traducción al castellano: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995. Traducido por José Luis Pardo Torío).
- , «The State of the Subject», *Critical Quarterly*, Winter 1987.
- Landry, Donna-Maclean, Gerald, eds. *The Spivak Reader*. London-New York: Routledge, 1996.
- Lauter, Paul. *Canons and Contexts*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism. From the 30s to the 80s*. New York: Columbia University Press, 1988
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978 (Traducción al castellano por María Luisa Fuentes. *Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1990).
- , *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- , *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993
- , *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996. Traducido por Isidro Arias.
- Spivak, G.C. «Three Women's Texts and a Critique of Imperialism». En *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, editado por Catherine Belsey y Jane Moore. Oxford: Blackwell, 1989. Pags.: 175-95.

----- *A critique of Postcolonial Reason*. Harvard: Harvard University Press, 1999.

Raymond Williams, «Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory». En Kiernan Ryan, ed.,  
*New Historicism and Cultural Materialism*. Oxford: O.U.P., 1996.

Zhang, Xudong (1998): «Marxism and the Historicity of Theory: An Interview with Fredric Jameson».  
*New Literary History*. Vol.: 29 (353-383).