

# La literatura como ideología y la crítica literaria

PABLO JAURALDE POU  
*Universidad Autónoma de Madrid*

1. En estas páginas vamos a entender la crítica literaria como el conjunto de manipulaciones posibles que suceden a la contemplación o conocimiento primero —su lectura— de un objeto «literario»<sup>1</sup>. Cuando estas manipulaciones afectan de algún modo la naturaleza, forma, apariencia, etc. del objeto en cuestión, incurrimos en una tarea investigadora. Cuando lo afectado es, por el contrario, esencialmente el conocimiento que provocan en el lector, hablamos de crítica literaria<sup>2</sup>. Ambas actitudes y sus resultados son, claro está, separables sólo en teoría: la modernización lingüística de un texto medieval, por ejemplo, es una mani-

<sup>1</sup> Cfr. Pablo Jauralde, *El acercamiento al objeto literario*, Granada, INEM E. Muñoz, 1978.

<sup>2</sup> Sobre la crítica literaria pueden consultarse en general: R. Wellek, *Conceptos de Crítica Literaria*, Caracas, Eds. de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968 (ed. orig.: 1963), sobre el concepto de «Crítica literaria», las págs. 25-35. R. Wellek y A. Warren, *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1974, 4.ª ed. (ed. orig.: 1948). V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972 (ed. orig.: 1967). M. Bradbury y D. Palmer (eds.), *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974 (ed. orig.: 1970). Max Wehrli, *Introducción a la Ciencia Literaria*, Buenos Aires, Nova, 1966. W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 4.ª ed. rev. (1.ª: 1948). D. Daiches, *Critical Approaches to Literature*, Londres, Longman, 1971, 10.ª ed. (1.ª: 1956).

pulación del investigador que afecta a la forma del objeto literario; pero redundante en extremis en un mejor conocimiento por parte del público. La separación teórica, con todo, tiene cierta base real: las tareas investigadoras tienden a la *exentidad* y limpieza del objeto literario como tal objeto; las tareas críticas —lógicamente posteriores— se preocupan del proceso que aquel objeto mundo va a establecer relacionándose con lectores, y de toda la casuística derivada de esta relación. Yo diría, para entendernos, que existe proporcionalidad entre estos términos y lo que la sicología moderna llama sensación y volición

Quedan en el párrafo anterior muchas cosas en el aire. Sobre todo, dos. La presunta y debatible naturaleza «literaria» del objeto de estudio, que ya hemos casi dado por supuesta. Y la nebulosa que un concepto tan amplio y oscuro como «crítica literaria» introduce en cualquier planteamiento cartesiano de un problema. En ambos casos se trata de hipótesis de trabajo que me apresuro a dar como totalmente provisionales.

Crítica literaria y concepto de «literatura» se hallan inextricablemente unidos. Pero nosotros, por ahora, no presumimos naturaleza literaria para el objeto de estudio, sino que nos quedaremos un peldaño más abajo, en la pura constatación de un hecho lingüístico o sígnico —por su forma— o de un hecho ideológico, por su contenido. La transmisión de un contenido ideológico —de ideas— mediante la utilización del lenguaje<sup>3</sup>.

En cuanto a la crítica literaria: se trata de un cuerpo de doctrinas movedizas, es decir, de un mundo de ideas que, al desplegarse, crean un espacio intelectual en el que necesitamos movernos, porque ese espacio «es el lugar de encuentro con las otras obras, la posibilidad de diálogo entre ellas»<sup>4</sup>. Necesitamos, en

<sup>3</sup> Por lo demás es un sentir común que «at the present state of knowledge, it is impossible to fruitfully do theoretical and empirical research into the exact nature of literary texts» (Hugo Verdaasdonk —et al.—, «Concepts of Acceptance and the basis of a theory of texts», en *Pragmatics of Language and Literature*, II, Amsterdam, 1976, p. 181).

<sup>4</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1973, 7.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup>: 1967), pp. 39-40.

fin, establecer generosamente los límites de ese espacio —la crítica— dentro del cual conceptos y términos quizá discutibles se muevan sin contradicción. Así lo hemos hecho —y se subraya ahora— al pensar la crítica literaria como el conjunto de manipulaciones posibles que suceden a la contemplación o conocimiento primero, a la lectura, de un discurso literario<sup>5</sup>.

2. El gran tema consciente y hasta pertinazmente soslayado, por tanto, es el de la naturaleza del objeto «literario»<sup>6</sup>, en razón de que cualquier tipo de aceptación previa en este sentido, 1.º) da por supuesto lo que la investigación y la crítica aún tienen que demostrar; 2.º) proyecta en consecuencia las manipulaciones críticas hacia áreas muy determinadas, desechando otras y convirtiendo la tarea del crítico en una mera explayación de su subconsciente ideológico. Sencillamente: el crítico que para realizar su función parte de que el objeto literario se caracteriza por a) su forma lingüística peculiar; b) el modo de tratar el contenido; c) la genial imbricación forma-fondo; d) la proyección de lo subjetivo sobre lo lingüístico-objetivo, etc.; no tiene más remedio que lanzarse a buscar esa «esencia» literaria —esté o no esté, sea o no sea— y hacer de ella el pretexto de su trabajo. Desarmemos al crítico de estos supuestos, sin negar ninguno, por la sencilla reducción del objeto literario a sus elementos moleculares generalmente admitidos: es un hecho lingüístico de contenido ideológico que se produce históricamente a partir de cierto momento. No hay perogrullada en tanta repetición: puede existir un hecho lingüístico no ideológico; una vez producido ese objeto lingüístico en un momento histórico determinado, se halla dispuesto a funcionar como tal en cualquier otro momento. Los semiólogos dirían: no es fungible<sup>7</sup>. Y ahí queda esa constatación abierta a

<sup>5</sup> Es un principio arbitrario, como es bien sabido, admitido por todos los lados. Cfr. B. Russell, *El conocimiento humano*, Madrid, Taurus, 1978 (ed. orig.: 1948), p. 250. L. Althusser, *Curso de filosofía para científicos*, Barcelona, Laia, 1975 (ed. orig.: 1967), p. 13.

<sup>6</sup> Cfr. Pablo Jauralde, *El actual concepto de Literatura*, Granada, INEM E. Muñoz, 1975.

<sup>7</sup> Cfr. F. Lázaro Carreter, *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976.

cualquier tipo de atribución que se le quiera ir añadiendo de acuerdo con lo que va a seguir.

3. Las manipulaciones críticas toman como punto de partida el objeto que es centro de sus intereses: el discurso «literario». Pero punto de partida no quiere decir objeto único de sus intereses, ni siquiera esencial, sino tan sólo aquel que permite un primer despliegue intelectual en el transcurso del cual aparecen con mayor claridad otra serie de hechos y objetos íntimamente relacionados con él, hasta el punto de ser absolutamente necesarios para su comprensión.

Acabamos de renunciar al señuelo de un «estructuralismo» entendido «sensu strictu», es decir: mal entendido, y decidimos por la complejidad del hecho mejor que por la falsa objetividad. Me gustaría reenviar como punto de referencia suficiente al terreno de la lingüística, en donde en términos parejos se discutió entre estructuralistas y generativistas<sup>8</sup>; entre el estudio de un elemento del proceso —la lengua—, o todo el proceso —el fenómeno lingüístico—. En nuestro caso el elemento sobreañadido no admite dudas: la crítica supone un doble proceso que convierte al objeto en casi puro accidente: el significado nace primero de la relación lector → texto (primer proceso), la manipulación crítica opera un nuevo proceso en sentido contrario: lector como crítico → texto (segundo proceso).

Todo estructuralismo aplicado al objeto es, por tanto, relativo. Una de las más recientes derivaciones de la crítica formalista —la mal llamada Textología, crítica del texto, etc.— hace muy bien en buscar esa unidad del objeto literario, con independencia de su relación cara al lector, al hablar de la «coherencia del texto»<sup>9</sup>. Pero también cabe indagar, ya en otros términos, «la estructura del proceso», que es por donde nosotros vamos a seguir.

<sup>8</sup> A mi modo de ver son más que suficientes las razones expuestas por V. Sánchez de Zavala en *Hacia una epistemología del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

<sup>9</sup> V. sencillamente A. García Berrio y A. Vera Luján, *Fundamentos de teoría lingüística*, Madrid, Comunicación, 1977, pp. 171 y ss.

En todos los casos, no hay inconveniente alguno en aplicar estos procedimientos de análisis —pues de eso se trata— siempre que se sepa salir a tiempo de ellos en busca de una auténtica función crítica.

Apresurémonos a decir que al producirse esta apertura de un campo el lector, el crítico, se abre tanto al que despliega el análisis del propio objeto como al que segrega él mismo en su afán comprensivo. O de otro modo: el crítico se constituye en elemento del proceso. Se produce entonces una tensión entre las intuiciones, los impulsos interpretadores del lector y los aspectos todos que conectan con el fenómeno literario. Como «las percepciones individuales son la base de todo nuestro conocimiento y no existe ningún método por el que podamos comenzar con datos que sean propiedad pública»<sup>10</sup>, nadie puede renunciar a aquella parte intuitiva, personal, aparentemente incontrolable en pro —por ejemplo— de un objetivismo absoluto, de un formalismo de cualquier tipo, en razón del carácter sígnico del discurso literario que sólo cuando se realiza como relación descarga un significado.

En esta lenta apertura del campo de relaciones y determinaciones del discurso literario, podemos asegurar nuestra intención guiándonos por principios generales, argumentos epistemológicos, confrontando nuestro propio despliegue con otros similares, etc. No existe un procedimiento único y seguro, desde luego; pero sí muchos para asegurar que nuestro camino no está equivocado o no es absolutamente caprichoso.

Por cierto que las teorías estructuralistas pueden proveer de modelos teóricos capaces de controlar esa falsa intuición, ya que, al término de este despliegue el campo al que pertenece el discurso literario debe constituirse cuidadosamente en constelación, es decir, en conjunto organizado de elementos contemplado desde la perspectiva del discurso en cuestión, no «como una caótica representación de un conjunto, sino como una totalidad rica, he-

<sup>10</sup> B. Russell, *ob. cit.*; pero cfr. más adelante lo que decimos del idealismo moderno.

cha de muchas determinaciones y relaciones»<sup>11</sup>. Es evidente que así no sólo se profundiza en el conocimiento del discurso «literario», sino también del fenómeno literario, como suceso complejo que compromete a otros muchos aspectos de nuestra existencia.

4. Se supone, pues, una lectura del objeto literario en cuestión. Y téngase en cuenta que no es exceso cartesiano el señalarlo. Por el contrario, hay corrientes críticas, para empezar, que se muestran reticentes al referirse a la lectura de discursos literarios<sup>12</sup>. De hecho, no sería nada extraño que, sobre todo desde el terreno de la historia, se quisiera considerar el objeto literario primero como objeto, es decir, como fenómeno o hecho que acaece en un determinado momento, independientemente de su significado concreto. Pero se trataría obligadamente de una consideración general y global de lo literario, no de un discurso literario concreto, perspectiva que tienden a adoptar, en efecto, filósofos y sociólogos con más propiedad que críticos literarios; a lo sumo se justificaría desde una perspectiva de una teoría de la literatura. Al lector primero y al crítico después le interesa, por el contrario, y ante todo, un determinado discurso literario, y debe pasar de su consideración objetiva a su consumición lingüística.

Pero además una lectura correcta del objeto literario supone que sencillamente podemos acceder a él, lo cual no suele ocurrir

<sup>11</sup> Marx-Engels, *Cuestiones de Arte y Literatura*, Barcelona, Península, 1975 (ed. de bolsillo), p. 69; y cfr. «[La crítica] parte siempre de lo concreto, de la lectura de la obra, pero ésta se le presenta en la primera lectura como un cúmulo de impresiones subjetivas, sin necesidad alguna ni validez general. La mediación del gusto (y, por tanto, su universalización) se produce precisamente a través de una labor de análisis, que lleva a la descomposición de la obra en elementos abstractos; elementos abstractos en los que, sin embargo, se puede captar las relaciones de la obra con el ambiente cultural, el histórico social, el lingüístico, con los datos mismos de la biografía del autor. Después de esta labor de análisis, el crítico vuelve a lo concreto, es decir, a la poesía, con una capacidad de comprensión que ya no está confiada a impresiones subjetivas, sino a datos objetivos y científicos». Y cfr. P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1974, reimpr. (1.ª ed.: 1966); pp. 13 y ss.

<sup>12</sup> Para algunas prevenciones críticas en contra de la lectura, V. J. C. Rodríguez, *Teoría e Historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974. En otros casos, la cuestión se aborda con harta simpleza: cfr. Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981. Al otro extremo, la *Rhétorique de la lecture*, de M. Charles, Paris, Du Seuil, 1977. Y algo más clásico: A. Nisin, *La Literatura y el lector*, Buenos Aires, Nova, 1972.

con un tanto por ciento enorme de los discursos literarios: literaturas antiguas, extranjeras, orales, no publicadas..., a no ser que alguien se preocupe por hacérselos accesibles. Este alguien suele ser un técnico, un traductor, un profesional —normalmente: un filólogo o un historiador— que ejerce su función limpiando el texto de asperezas e impurezas para que el público pueda leerlo, y con este «leerlo» aludo a la casi pura tarea de deletrear el texto y captar su significado inmediato, para lo cual se reconstruyen o recuperan sentidos perdidos o trastocados por la evolución de las lenguas —Filología— o de significados muy concretos deformados por la evolución de las circunstancias históricas —Historia—.

5. Una vez consumido el texto lingüísticamente, una vez efectuada su lectura, se inicia ese despliegue analítico a que nos referíamos; pero, ¿en qué dirección?, ¿con qué objeto?, ¿qué criterios epistemológicos pueden presidir esas lucubraciones?

Trascender el objeto como tal significa, para empezar, introducir en nuestro campo de observación nuevos hechos y objetos que se relacionan con el discurso literario, esto es: pasar de la consideración de un objeto a la consideración de un fenómeno que compromete a ese objeto y a otros muchos más, es decir, pasar a la consideración de un proceso, uno de cuyos elementos es el objeto literario<sup>13</sup>.

Podemos ir huyendo del caos, si tratamos de representarnos estrictamente todos esos objetos y sus modos de relacionarse. Para esta ordenación y relación podemos servirnos de nuestra intuición solamente o, además, de nuestra intuición encauzada por sistemas y cuadros de análisis, etc., tomados de otras ciencias o de validez comprobada. En el primer caso, pensamos que la actividad crítica es un arte y que, como tal, hay que dejar al crítico que desarrolle sus actividades intuitivas y geniales sin pedirle una

<sup>13</sup> Téngase en cuenta este párrafo para la bifurcación posterior que vamos a ensayar: el hecho literario como objeto que se relaciona con sus circunstancias de producción y consumo —de lo que ahora vamos a hablar—, además de con nuestras propias circunstancias; y, en segundo lugar, el hecho literario exento, sólo conectado con nuestras circunstancias de lectores y críticos.

explicación u objetivización de su método. Pero, si intentamos acercar las tareas del crítico a una actividad científica, pretendemos que nos dé cuenta de su modo de ordenar y de relacionar todos aquellos hechos y objetos, para servirnos nosotros de su método o para, entre unos y otros, construir el o los métodos más adecuados a nuestros intereses. Obviamente y sin negar la existencia y valor relativo de una crítica artística, única y exclusivamente basada en las intuiciones del lector, nosotros suponemos la posibilidad de aproximar las tareas del crítico lo más posible a una tarea científica.

6. En el camino que hemos seguido —la trascendencia del puro «objeto literario»— se ha renunciado implícitamente a una tarea de descripción, taxonómica, sobre la que hay bastante que decir.

La llamada «crítica positivista», en sus casos extremos, se aplica a la detallada descripción de su objeto, del discurso literario, tanto a nivel de sus elementos simples (nos dice cuál es su género, su estilo, sus temas...), como —con alguna pretensión más— a nivel de su significado global. En este segundo caso, dicha crítica pretende culminar sus tareas resumiendo que tal obra significa tal cosa.

No parece entonces que su tarea sea sino la de crear identidades allanando el camino a los lectores no avezados, para que vean lo que hay que ver y entiendan lo que hay que entender. Bastaría realmente que dichos críticos pusieran en manos de los lectores los mismos conocimientos que ellos tienen para que aquellos extrajeran idénticas conclusiones. Conclusiones, por cierto, evidentes e inevitables: tal obra no puede pertenecer más que a tal género literario o tener como tema central X. Al igual que en la descripción concreta de textos —por ejemplo, en el comentario de textos—: el fragmento incluye o no algunas figuras, tiene determinado ritmo, etc. Como el ritmo de determinado poema no puede cambiar, ni los protagonistas de un determinado drama no pueden dejar de serlo..., la crítica positivista parece ejercer una desesperante tarea repetitiva, empobrecedora en cuanto reduce a esquemas la variedad de la obra. Si tal obra sig-

nifica tal cosa —dicho esquemáticamente—, ¿no expresa mejor ese significado y, sobre todo, lo matiza y enriquece más la obra misma que su formulación crítica?

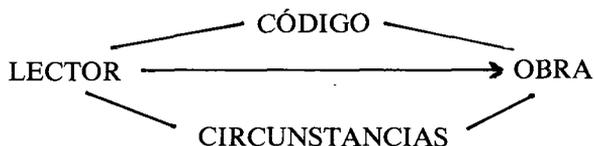
No todo es tan oscuro, sin embargo, en este terreno. Nos estamos refiriendo, como quien no quiere la cosa, a uno de los más debatidos problemas de la epistemología actual. Si adoptáramos la postura antipositivista tal cual va enunciada en los párrafos anteriores, acabaríamos por condenar cualquier tipo de indagación o conocimiento, previendo siempre que no cabe más que conocer lo que es y que el conocimiento es la recreación de lo real, una tarea vana. Para arrojar piedras a nuestro propio tejado: nuestro ejemplo, aquella reconstrucción del proceso, aquella constelación, siempre será un esquema de la realidad estudiada y, como tal, copia pobre y quizá inválida. No es así, claro. El hombre necesita conocer y asimilar lo que le rodea no tal cual, sino según sus peculiares características de actuar cognoscitivamente, es decir, a través de la reconversión esquemática, de la reproducción mental, de la síntesis, etc. La famosa «relación crítica» de Starobinski era un problema gnoseológico llevado ladinamente al terreno de la crítica literaria y en el que no podemos volver a incurrir. Y no sólo porque a nivel general de teoría del conocimiento ocurra así, sino también por la efectividad de ese tipo de conocimiento en concreto<sup>14</sup>. En efecto, la crítica positivista cumple su función cuando nos provee de elementos de juicio abstractos, simplificaciones sobre el objeto literario fáciles de manejar o de introducir en esquemas conceptuales en sustitución de la obra o de alguno de sus aspectos.

7. Si no se trata, pues, tan sólo de una tarea descriptiva, ¿qué puede seguir haciendo la crítica literaria, cuál es su finali-

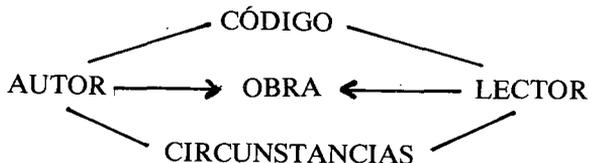
<sup>14</sup> Jean Starobinsky, *La relación crítica*, Madrid, Edicusa, 1975, p. 22: «La soledad del discurso crítico es la gran trampa de la que hay que escapar. Excesivamente sometido a la obra, comparte su soledad; excesivamente independiente de aquélla, recorre un camino singular y solitario, en el que la referencia crítica no es ya sino un pretexto accidental que, en rigor, debería ser eliminado; idolatrando el rigor científico, se encierra a solas con los «hechos» correlativos al método adoptado, resbala sobre ellos y se ensucia con ellos. Cada uno de estos peligros se puede definir como un pérdida de la relación y como una pérdida de la diferencia».

dad? Ya lo anunciamos: relaciona unos objetos con otros, o, mejor dicho, pone en claro las relaciones de su objeto con otros.

Nada más conveniente que en este preciso momento recordar tantos modelos de descripción del hecho literario que juegan a representar las relaciones inmediatas o necesarias del objeto literario, por ejemplo los que derivan de las funciones del lenguaje de Jakobson, o los que construyen los semiólogos (Petöfi, Umberto Eco, J. Kristeva...) <sup>15</sup>. Todos ellos describen el fenómeno, no el objeto, en términos de relación entre un lector y un objeto estando presentes en una circunstancia y utilizando una serie de códigos de significación. He aquí un ejemplo simple:



En el que prima la recepción de la obra literaria. He aquí el mismo, subrayando ahora su creación literaria:



No es ningún secreto que se trata de dos cuadros que tratan de iluminar los aspectos del consumo —el primero— y de la creación —el segundo— literarios. El desarrollo y análisis de una teoría crítica basada en estos esquemas nos llevaría muy lejos; no

<sup>15</sup> El origen del modelo semiológico se halla en la famosa conferencia de Jakobson «Lingüística y Poética» (1960), ed. en español en el vol. *Estilo del lenguaje*, ed. por T. A. Sebeok, Madrid, Cátedra, 1974. Otros de los que se citan, tan sólo como ejemplo, pueden ser los de Umberto Eco en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972 (ed. orig.: 1968), pp. 210-11. O los que salpican la revista *Semiótica*, pionera en estas lucubraciones.

vamos a hacerlo porque precisamente vamos a intentar trascenderlos a través de una doble crítica hacia lo que ellos representan.

En primer lugar todos estos cuadros consideran que existe un sujeto creador que es quien origina el fenómeno e implícitamente introducen la primicia de esta categoría ideológica, es decir, definen implícitamente el discurso literario como creación de un sujeto, creación libre. Recordemos que estamos huyendo de adjetivar el hecho literario, para no desvirtuar nuestro cauteloso acercamiento al fenómeno. La categoría «sujeto libre» se halla también implícita en otros muchos aspectos de estos cuadros: la comunicación, por ejemplo, parece establecerse limpiamente entre dos sujetos.

En segundo lugar —y enseguida se verá de qué modo se relaciona con nuestra primera objeción—, estos cuadros no nos van a decir nada de la causa por la que se produce el hecho literario, a lo más se van a limitar a constatar su mecánica y a dejar entrever que la causa se halla en el «autor» o sujeto que libremente actúa creando el discurso. Son dos peligros de los que hay que huir.

8. En efecto, entre el complejo de relaciones que podemos establecer a partir del discurso literario hay algunas que serán, por su carácter, esenciales: las relaciones de origen o determinación, esto es: las que reproducen teóricamente el proceso que ha debido originar el discurso literario, las que dinamizan nuestra descripción. Primero, porque así evitamos caer en la trampa de crear nuevas identidades, a nivel esta vez superior (hechos, objetos y sus relaciones); y después y sobre todo porque así construimos un modelo teórico que reproduce aproximadamente la producción del discurso literario. Modelo que, como teórico, podemos intentar aplicar a otros muchos objetos de la misma naturaleza y en el que no habremos escamoteado las causas del fenómeno. Como ya se habrá observado se trata sencillamente de «historiar» el fenómeno.

Son, pues, dos los problemas generales que el crítico debe plantearse, 1.º) conjunto de hechos y fenómenos relacionados con el discurso literario; 2.º) modo de esa relación, esencialmente se-

ñalado por su conexión genética y por su grado de determinación, ya que «si la percepción ha de ser una fuente de conocimiento del objeto, debe ser posible inferir la causa desde el efecto o al menos inferir algunas características de la causa» (B. Russell).

9. Es ahora, sin embargo, cuando comienzan a plantearse los mayores problemas. En efecto, la contemplación del objeto literario despliega ante nosotros un campo inconmensurable que compromete realmente al universo todo: asuntos, obras, épocas, autores, etc. Los cuadros anteriores relegaban el problema al cajón de sastre llamado «circunstancias»; pero ya vimos que primando entonces la categoría de sujeto —creador y lector—, dando u otorgando una posición central y absoluta al objeto y refiriéndose al código lingüístico. Es evidente que esa esquematización del hecho literario, pregonada por idealistas y formalistas, aboca a un estudio de los aspectos formales de la obra literaria, o a su consideración como producto individual y artístico.

Mas también resulta incuestionable que no podemos intentar relacionar el fenómeno literario indiscriminadamente con todo el universo.

He aquí que, justo en estos momentos, necesitamos concretar algo más, adelantar algunas de las características del discurso literario para que nos ayuden a encontrar los elementos pertinentes de esa relación. Todavía sin dogmatizar ni definir, estas características podrían ser una matización de los rasgos moleculares señalados: ideas transmitidas lingüísticamente. Utilizando ponderadamente lo que la crítica ha venido estudiando y analizando acerca de cada uno de estos aspectos podríamos señalar cosas como:

1.º) Que el discurso literario es un discurso histórico (se produce en determinado momento).

2.º) Por el que se transmiten o comunican contenidos, ideas, etc., a veces ficticios o desviados de la realidad.

3.º) Que puede, sin embargo, transmitirse o funcionar en momentos distintos a los de su creación (no suele ser «fungible»).

4.º) Y cuya forma lingüística puede revestir cierta originalidad o poseer alguna peculiaridad a cualquier nivel (estructural, estilístico, gramatical, etc.).

Un análisis pormenorizado de estos rasgos demostraría fácilmente que sólo uno es rasgo permanente y esencial del llamado discurso «literario», en tanto que los tres restantes, y sobre todo los dos últimos, se difuminan, aparecen y desaparecen, etc. según qué momento histórico y constituyen, en definitiva, accidentes del llamado hecho «literario». Aunque no es el objeto de estas páginas, ese análisis mostraría sencillamente la identidad total del discurso ideológico con el discurso literario, que no es sino aquel mismo cuando intenta presentarse empapado por una serie de rasgos —el estilo, la ficción y la subjetivación— que intentan caracterizarlo como algo distinto. Ni siquiera los más refinados análisis neomarxistas han podido desentrañar la naturaleza evidente y constante del llamado discurso «literario» como algo distinto del mero discurso ideológico.

Pero si nos hemos desviado ligeramente de nuestro camino inicial ha sido para explicarnos cómo de hecho la mayoría de los acercamientos críticos tradicionales —estilístico, psicológico, psicoanalítico, etc.— operan teniendo en cuenta implícitamente un modelo, en el que como es natural intentan poner de relieve los aspectos que ellos consideran esenciales en el objeto literario: ser creación de un sujeto, ser un hecho histórico, ser un fenómeno lingüístico, etc.

Piensen los estilólogos que un modelo sería el que explicara la obra a partir de la lengua; los psicoanalistas, a partir de la mente humana; los sociólogos, de las circunstancias histórico-sociales, etc. Se podrían representar estos modelos gráficamente por una serie de matrices que de izquierda a derecha representan los momentos esenciales del proceso de producción abocando siempre a una matriz «discurso literario».

El despliegue del campo en estos casos es, se observa a simple vista, empobrecedor en exceso de la realidad. Se ha debido prescindir de demasiadas cosas en beneficio de algún aspecto,

que es el que aparece destacado en la matriz inicial. Diríamos que este tipo de aproximación crítica tiene los siguientes fallos:

- es empobrecedor de la realidad literaria
- es dogmático, por lo mismo, porque al restar importancia a los aspectos rechazados, carga la mano con el admitido
- es incompleto, por cuanto no nos da las causas, las razones de la obra a que se refiere.

10. Como contrapartida necesitaríamos un modelo que fuera capaz de dar cuenta de mayor número de aspectos en la obra literaria, que no se conformara con una sola dimensión, esto es: que pusiera en juego mayor número de elementos, conceptos, hechos. Un modelo que no presentara ninguno de estos objetos, hechos, etc. como preeminente, sino la ordenación cabal de todos los puestos en juego, es decir, que en su representación gráfica no admitiera matriz teórica alguna más a la izquierda, de modo que fuera por este lado también finito.

¿Es posible este modelo crítico? Puede serlo si razonablemente devolvemos al hecho literario su estatuto de discurso ideológico o histórico, y sí es este aspecto el que destacamos y colocamos como causal en el modelo crítico.

De hecho algunas corrientes marxistas han explicado la literatura —por lo demás como cualquier otra manifestación artística— como un hecho social que se debe situar entre las superestructuras y que mantiene ciertas relaciones con otros elementos de las superestructuras y, en último término, con la infraestructura, lo que viene a querer decir que la matriz izquierda de un modelo teórico es resueltamente una formación social, de la que derivan las ideologías. Frente al marxismo, la crítica idealista colocará al extremo izquierdo de su modelo un conjunto de ideas y creencias, del que dependerán también las ideologías representadas en las matrices siguientes. Se trata, desde luego, de dos posturas clásicas e irreductibles, que no voy más que a señalar.

Ahora bien, entre esta determinación última —la idealista o la materialista— y el objeto literario, ¿cuáles son las matrices intermedias, esto es, los elementos, hechos, objetos, etc. por los

que discurre la voluntad expresiva del autor, de un emisor que encamine esencialmente esa voluntad hacia una obra literaria concreta? O, de otra manera, los hechos y objetos que se relacionan íntimamente con el discurso literario, hasta el punto de que explicar su relación constituye uno de los fines esenciales de la crítica literaria.

La crítica tradicional habla de temas, ideas, circunstancias sociales, sicología del autor, género, estilo, fuentes literarias, etc. De hecho cada uno de estos aspectos podría representarse como una matriz intermedia de las que buscamos. La voluntad expresiva del autor tiene en cuenta, se relaciona, está supeditada a todos y cada uno de estos aspectos que influyen realmente en la conformación final de la obra. Por eso hablaba antes de acudir a la tradición crítica tomando de ella este corpus de motivos determinantes. Cualquier ordenación coherente de todos estos elementos en una constelación que tenga en su lado izquierdo una matriz idealista o materialista y como producto final el discurso literario en cuestión puede servirnos como modelo crítico.

Todos estos modelos teóricos pueden enriquecernos con infinidad de matrices intermedias destinadas a dar cuenta de motivos cada vez más concretos de la obra literaria. Pero es quizá lo más importante no descuidar los motivos generales, ya que por su propia naturaleza deben ser los que permitan utilizar el modelo para explicar fenómenos literarios, la producción del discurso literario cualquiera que éste sea, y no «un» solo ejemplo literario.

De esta manera habremos logrado algunos de los requisitos esenciales de los que hablábamos: 1.º) identificación de lo literario como un proceso y no como un «objeto». 2.º) intento de captar la dinámica de ese proceso a través de sus elementos esenciales, relacionándolos por sus determinaciones de origen. 3.º) reducción o esquematización, necesaria para reconvertir la realidad de ese hecho en un objeto mental.

11. Una paráfrasis sencilla del modelo expuesto vendría a decir lo siguiente. Cualquier obra literaria encuentra su razón de ser primera y la explicación de sus características esenciales en

una formación social o un conjunto de ideas y creencias, que conforman o determinan una ideología. Esa ideología es la que sustenta una clase social (o individuo) a la que pertenece el escritor, quien, aun poseyendo esa ideología común a una clase social determinada, creará su obra de acuerdo sobre todo con características psicológicas peculiares y con sus preferencias literarias y lingüísticas.

Téngase en cuenta, no obstante, que una discusión más pormenorizada de todos estos aspectos sacaría a relucir multitud de problemas. Por ejemplo, nos dirían enseguida, las selecciones lingüísticas y literarias están también determinadas por la ideología del escritor —evidente—, lo mismo que sus características síquicas, con lo que volveríamos a subrayar el valor determinante de los aspectos primarios (la formación social y el conjunto de ideas y creencias). Llegado el momento de hablar en concreto de los diversos tipos de acercamientos críticos, tendremos ocasión de subrayar cómo este hecho debe fecundar, en efecto, las técnicas precisas (crítica de fuentes, estilística, etc.) de acercamiento al objeto literario, refiriéndolas siempre a motivaciones anteriores. Se trata de dos cosas: 1.º) de una manera lógica y sencilla de huir de los formalismos extremos; 2.º) de considerar cabalmente la famosa unidad forma-fondo mostrando de qué manera es una realidad su imbricación absoluta. En la práctica, la aplicación de un motivo —de un modelo— de ese tipo se revelará sin duda enojosa. Si para explicar un soneto, un cuentecillo, un motivo literario hace falta estudiar la formación social, ideología, síque, estilo lingüístico, etc. del autor y el momento, nos condenamos a una tarea desmesurada. Cabe, sin embargo, el buen criterio de, sin renunciar a priori a explorar la relación de ninguna de estas matrices, intuir de la lectura del discurso literario las que cobran especial importancia en cada caso y profundizar en ellas. El discurso crítico conjugaría así coherencia y efectividad.

13. Estamos llegando a primera conclusión importante. De la correcta aplicación de este método podemos 1.º) superar el objetivismo que pregona ceñirse al objeto literario renunciando incluso a relacionarlo históricamente con los hechos y objetos o as-

pectos más inmediatos que lo produjeron; 2.º) de esta manera conseguiríamos también no anular el discurso crítico ante el discurso literario: no se trata ya de reproducir este último tal cual en un juego malabarístico de identidades; 3.º) y, en fin, conseguiríamos, razón final y más importante, explicarnos el objeto literario: por qué es así y por qué se ha producido en determinado momento.

No se trata, ya se habrá echado de ver, de un procedimiento científico ni mucho menos, si entendemos por tal —como se suele— la aplicación de un método mecanizado, cuantificado en grado tal que —dada la fórmula de aplicación— hasta una máquina podría obtener los mismos resultados. En muchos momentos de nuestra disertación hemos subrayado la importancia de la intuición como impulso explicatorio: sobre todo para establecer el conjunto de hechos y fenómenos que se relacionan con el literario, su modo global de organizarse y cuál de entre todos ellos puede empezar a analizarse como especialmente fecundo. Para el que tenga otra idea de lo científico, le cabe el consuelo de que tales impulsos intuitivos, absolutamente necesarios, pueden reafirmarse o corregirse paulatinamente haciendo y deshaciendo el modelo a la vista de los resultados obtenidos.

14. La epistemología moderna —sobre todo la popperiana— reconoce sin embargo la relativa autonomía de los objetos mentales, creados o creables por la conducta humana. Quizá en ningún trabajo se haya expuesto con más claridad y precisión la existencia de «contenidos de pensamiento objetivos» como en la conferencia de Popper titulada «Epistemología sin sujeto cognoscente»<sup>16</sup>.

Ello quiere decir que, si esto es así, es probablemente equívoca una consideración histórica e ideológica de la obra literaria: lo que interesa no es su modo de producirse, su historia, sino la

<sup>16</sup> Para no complicar la bibliografía con un aspecto que quizá pueda considerarse alejado de la crítica literaria me limito a reseñar lo esencial del propio Popper; desde luego su *Lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1962 (ed. orig.: 1959); y la recopilación del volumen *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1974 (ed. orig.: 1972), de donde extraigo las citas.

obra como tal una vez producida e independientemente del sujeto que la produjo. Veamos cuáles son los argumentos de Popper.

«Podemos distinguir —dice— los tres mundos o universos siguientes: primero, el mundo de los objetos físicos o de los estados físicos; en segundo lugar, el mundo de los estados de conciencia o de los estados mentales o, quizá, de las disposiciones comportamentales a la acción; y en tercer lugar, el mundo de los contenidos de pensamiento objetivo, especialmente de los pensamientos científicos y poéticos y de las obras de arte». [Entre los inquilinos de este tercer mundo] se encuentran especialmente los «sistemas teóricos» y tan importantes como ellos son los «problemas» y las «situaciones problemáticas». Demostraré también que los inquilinos más importantes de este mundo son los «argumentos críticos» y lo que podríamos llamar —por semejanza con los estados físicos o los estados de conciencia— «el estado de una discusión» o «el estado de un argumento crítico», así como los contenidos de las revistas, libros y bibliotecas». Popper recuerda alguno de sus argumentos típicos para demostrar la existencia de este tercer mundo: la destrucción de máquinas y herramientas y la conservación de los libros, que servirían para la reconstrucción de todo el saber perdido.

Su tesis defiende que el conocimiento objetivo no es el que estudia el conocimiento radicado en un sujeto, sino que pertenece al tercer mundo. Ello «entraña la existencia de dos sentidos distintos de conocimiento o pensamiento: 1.º) conocimiento o pensamiento en sentido subjetivo que consiste en un estado mental o de conciencia, en una disposición a comportarse o a reaccionar; y 2.º) conocimiento o pensamiento en sentido objetivo que consiste en problemas, teorías y argumentos en cuanto tales. El conocimiento en este sentido objetivo es totalmente independiente de las pretensiones de conocimiento de un sujeto; también es independiente de su creencia o disposición a sentir o actuar. El conocimiento en sentido objetivo es conocimiento sin conocedor: es conocimiento sin sujeto cognoscente».

Popper admite que el estudio de este tercer mundo puede hacerse desde el punto de vista de su origen, a través del comporta-

miento; pero que también se pueden estudiar las estructuras mismas. En todo caso apunta que «ambos tipos de problemas dependen del hecho de que existan tales estructuras objetivas, hecho que por sí mismo pertenece a la segunda categoría». Es decir: es más fundamental este segundo tipo de problemas. Existen, en fin, en la esfera humana-mental «problemas de producción por un lado, problemas relativos a las estructuras mismas producidas por otro». «En contra de lo que pueda parecer a primera vista, estudiando los productos mismos podemos aprender sobre el comportamiento productivo más de lo que podemos aprender, sobre los productos, estudiando el comportamiento productivo». «El atractivo del enfoque subjetivo se debe en gran medida al hecho de que es causal».

«Podemos decir, pues, que hay una especie de tercer mundo platónico (o bolzanescos) de libros en sí mismos, situaciones problemáticas en sí mismas, argumentos en sí mismos, etc. Afirmando que, además, aun cuando este tercer mundo sea un producto humano, hay muchas teorías, argumentos y situaciones problemáticos en sí mismos que nunca han sido producidos o entendidos por el hombre y puede que nunca lo sean».

«Todo trabajo científico está dirigido a acrecentar el conocimiento objetivo».

Desde este punto de vista —que Popper delimita cuidadosamente del platonismo y del hegelianismo— Popper ataca la concepción expresionista del arte; y sugiere que es mucho más importante la relación obra → perceptor que la del sujeto que expresa a través de la obra → perceptor.

Las objeciones a la teoría de Popper suelen subrayar que este tercer mundo está formado sencillamente por expresiones simbólicas o subjetivas, expresiones lingüísticas de estados mentales subjetivos. Es decir: son medios de comunicar esos estados mentales subjetivos.

Llevemos el «tercer mundo» al terreno de la obra literaria y analicémoslo con todas sus consecuencias.

15. La existencia de obras sin sujeto cognoscente quiere decir que, independientemente de su lectura, comprensión y crítica existen poemas, ensayos, novelas, etc. Estas obras podrían estudiarse como el resultado comportamental de una mente humana, es decir, psicológicamente, y por extensión, histórica o sociológicamente. Resulta evidente, en todo caso, la importancia de la obra literaria a partir de la cual se traza el panorama o la conducta del productor. Pero también quiere decir que si no supiéramos nada de los autores o sus circunstancias históricas, la obra como tal podría ser estudiada de modo exento, como estructura en sí misma, dice Popper. En este caso consideraríamos que existe un campo autónomo —el de la literatura— con toda una serie de objetos dados, desconocidos, presumibles y posibles cuyo conocimiento podríamos ir adquiriendo paulatinamente. Las hipótesis críticas en este sentido podrían enunciar respecto al campo cosas como las posibilidades combinatorias de elementos narrativos, los procedimientos capaces de crear un campo metafórico, el corpus de argumentos dramáticos, etcétera.

Sin embargo, una diferencia se impone enseguida con respecto a otros campos no artísticos: el conocimiento objetivo en otros casos remite a aspectos externos (del primer y del segundo mundo, por emplear la terminología de Popper); en el terreno de la literatura y del arte en general estos conocimientos remiten de nuevo a ese mismo campo autónomo. Por decirlo de otro modo: son puramente formales. En cuanto las referencias del campo artístico nos lleven a otros terrenos (la conducta, la historia, la realidad, etc.) nos las habemos con otra cosa que no es el arte sino el tercer mundo de la psicología, la historia o cualquier otra ciencia. Si intentamos reconcentrarnos en la sola faceta literaria, artística, su conocimiento se convierte en un puro enriquecimiento formal, de aspectos desconectados con la realidad, absolutamente artificiales: no es conocimiento lo que produce sino creación imaginativa.

La disyuntiva nos recuerda el viejo problema de caracterizar lo literario: si por su contenido, no es literario sino perteneciente al campo de sus referencias; si por su forma, condenamos lo lite-

rario al malabarismo de las formas exclusivamente. En ninguno de los dos casos hay salida.

Otras conclusiones, quizá perogrullescas, a las teorías de Popper se refieren a: ese tercer mundo objetivo no puede más que darse a conocer o realizarse a través de un sujeto cognoscente. En el plano literario: la faceta lector no puede faltar para la realización o el conocimiento de la obra literaria. Lo que realmente se pone en entredicho es la dimensión psicológica e histórica de la obra, o como él explicó en otro ensayo, «la miseria del historicismo».

16. La literatura, pues, expone ideas, una de las cuales es que existe la «literatura» y que por ese medio puede uno explicarlas de manera más conforme a sus intenciones, por ejemplo, no necesariamente tal cual, directa y doctrinalmente, sino con la presentación ficticia de pensamientos, personas, relaciones, acaeceres, etc. El lector capta, así, en esta tramada complejidad, lo que el escritor ha querido expresar; incluso lo capta mejor por el hecho de que lo expongan literariamente, porque ese vehículo es un ingrediente más —como los detalles de ese vehículo: género, estilo, estructura, etc.— del complejo ideológico puesto de manifiesto. En general, la literatura prefiere la reconstrucción de vivencias, experiencias, hechos, etc. que son resultado de la ideología directa <sup>17</sup>.

¿No puede trascender un artista las ideas de su época? La pregunta se ha hecho a veces disparatadamente en el sentido de ¿no hay nada que no sea ideología en la obra literaria? Evidentemen-

<sup>17</sup> Para el concepto de «ideología» en el marxismo actual, y sobre todo en Althusser, con referencias a la Literatura, cfr. de este autor «Marxismo y humanismo» en *La revolución teórica de Marx*, Madrid, Siglo XXI, 1973, 9.ª ed. (1.ª ed. orig.: 1965), pp. 182-206 y en particular pp. 191-6. «Sobre el concepto de ideología» en *Polémica sobre el marxismo y el humanismo*, México, Siglo XXI, 1973, 4.ª ed. (1.ª: 1968), pp. 176-86. En «Sobre la Ideología y el Estado», en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1974, pp. 103-170, especialmente pp. 112-16, 126-7. Así como el *Curso de filosofía para científicos*, ya citado. La cuestiones artísticas y literarias se hallan tratadas casi siempre tangencialmente (por ejemplo en la «Carta a Michel Simon», de 1965, en *Polémica...*, p. 194, *Curso de Filosofía...*, pp. 40-51; etc.) a no ser en el brevisimo artículo aparecido en *Literatura y Sociedad*, colectivo editado en Buenos Aires, 1972.

te nada puede haber que no lo sea; pero el autor puede expresar mediante su versión artística los anhelos, las críticas, la disconformidad —consciente e inconsciente— con la ideología dominante. En este sentido trasciende las ideas de su época; mas tales anhelos y tales críticas no dejan de ser por ello elementos ideológicos que él posee y manifiesta. La pregunta se contesta, por tanto, por sí misma: el escritor no puede expresar lo que ni siquiera inconscientemente conoce.

Por otro lado no se trata sólo de que la literatura «exponga» ideas, con lo cual uno puede entender —y así se hace con mucha frecuencia— que son las ideas nítidamente presentadas por el autor, por sus personajes, etc. Se trata, en realidad, de algo infinitamente más complejo: la literatura «explaya» ideas y no tanto cuando el autor cree estarlas exponiendo como cuando adopta la expresión literaria, elige un género, utiliza un estilo y otras mil circunstancias de su quehacer. No es lo que su texto dice, sino lo que él hace con ese texto. Su ideología está en toda la obra literaria y sobremanera en aquellos lugares en los que parece no haber densidad temática.

Bien se habrá echado de ver que hemos recuperado el ritmo marxista en el tratamiento del tema; pero lo que ha de seguir es un capítulo aparte<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> A la hora de corregir pruebas leo el artículo de Walter G. Creed, «René Wellek and Karl Popper on the Mode of existence of Ideas in Literature and Science», en el *Journal of the History of Ideas*, 44 (1983), 639-56, que coincide en parte con lo que yo discuto al final de este trabajo y señala «he has not worked out the implications of his ontology for Literature».