

TERMINOS
DE COMPARACION:

LOS ESTUDIOS
LITERARIOS
ENTRE HISTORIAS
Y TEORIAS

Academia Nacional de Letras
Montevideo

TERMINOS DE COMPARACION

Academia Nacional de Letras

**Términos de comparación
Los estudios literarios
entre historias y teorías**

Coordinación de Lisa Block de Behar

**Academia Nacional de Letras
Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada
Montevideo, agosto de 1989**

Términos de comparación Los estudios literarios entre historias y teorías

Primera Edición setiembre de 1991

© Academia Nacional de Letras, 1991

Coordinación: Lisa Block de Behar
Diseño de carátula: Fernando Alvarez Cozzi
Composición y armado: La Galera.
Bulevar Artigas 1439

ISBN 9974 - 571 - 006

Academia Nacional de Letras
Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada
Montevideo, agosto de 1989

Indice

Introducción:	
Arturo Sergio Visca	5
Lisa Block de Behar.	
LOS ESTUDIOS LITERARIOS ENTRE HISTORIAS Y TEORIAS	7
Tania Franco-Carvalho.	
LITERATURA COMPARADA;	
LA ESTRATEGIA INTERDISCIPLINARIA	15
Roland Posner.	
WHAT IS CULTURE? TOWARD A SEMIOTIC	
EXPLICATION OF ANTHROPOLOGICAL CONCEPTS	27
José Lambert.	
EN BUSCA DE MAPAS MUNDIALES DE LAS LITERATURAS	65
Geoffrey H. Hartman.	
EL RELATIVISMO CULTURAL Y EL CRITICO LITERARIO	79
Douwe Fokkema.	
PROBLEMES DE LA CONSTITUTION D'UN CANON:	
LES CANONS DU POSTMODERNISME	95
Joris Vlasselaers.	
SOCIOSEMIOTICA E HISTORIA LITERARIA	109
Raúl Antelo.	
ORIGEN Y VERDAD DE LA FICCION HISTORICA	
LATINOAMERICANA	123
Svend Erik Larsen.	
MALLARME: MODERNISTA Y MODISTA,	
POESIA Y PERIODISMO EN UN CONTEXTO URBANO	133
Enrico Mario Santi.	
EL TURISTA OCCIDENTAL: WALT WHITMAN	
EN AMERICA LATINA	149
Luz Rodríguez-Carranza.	
COMPARATISMO LATINOAMERICANO:	
UNA PERSPECTIVA PRAGMATICA	171

Introducción

El presente volumen reúne las comunicaciones leídas en el 2º *Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada* que, organizado por la Academia Nacional de Letras, tuvo lugar en Montevideo, del 28 al 30 de agosto de 1989. Este *Seminario* constituyó una segunda e importante etapa de las tareas, igualmente importantes, iniciadas en el primero, realizado en Porto Alegre (Brasil), durante los días 1, 2, 3 y 4 de junio de 1986 y organizado por la *Asociación Brasileña de Literatura Comparada*, entidad que promovió, a través de la *Asociación Uruguaya de Estudios Semióticos* y de la Ac. Dra. Lisa Block de Behar, la realización del *Seminario* montevideano. El mismo fue el primer seminario de literatura comparada realizado en un país hispanoamericano y contó con el auspicio de los siguientes organismos: *Ministerio de Educación y Cultura, Ministerio de Relaciones Exteriores, Ministerio de Turismo, Comisión Honoraria del Patrimonio Histórico de Salto, Instituto de Profesores Artigas, Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República, Asociación Uruguaya de Estudios Semióticos, UNESCO, Asociación Brasileña de Literatura Comparada*. Obtuvo, asimismo, la colaboración de la *Unión Postal de las Américas y España, del Círculo «Europa 93» del Grupo de Coimbra, de la Comisión Fulbright y del Instituto Goethe*. La *Academia Nacional de Letras* hace llegar a todos los organismos mencionados las expresiones de su agradecimiento, ya que, de diverso modo, todos contribuyeron al éxito de la organización del acontecimiento cultural de que se trata.

Inicialmente, y a fin de contribuir a la descentralización de la cultura uruguaya, la *Academia Nacional de Letras* decidió realizar el *Seminario* en la ciudad de Salto, para lo cual tuvo la valiosa colaboración de la *Presidenta* de la *Comisión Honoraria del Patrimonio Histórico* de dicha ciudad, Sra. Isidra Solari de Muró. Pero la entidad organizadora no recibió los recursos económicos prometidos por algunos organismos oficiales y se vio obligada, en consecuencia, a renunciar a su propósito inicial y realizar el *Seminario* en Montevideo. El éxito obtenido fue altamente satisfactorio. Al mismo contribuyó tanto la jerarquía de los disertantes, cuyas comunicaciones fueron todas de

real interés, como la cantidad y calidad del público asistente —aproximadamente 150 personas— entre las cuales se encontraban inspectores y profesores de literatura con extensa trayectoria docente, representantes del mundo intelectual uruguayo y estudiantes montevidéanos y del interior del país. Asistieron también estudiosos brasileños que viajaron a Montevideo especialmente para concurrir al *Seminario*, cuyas actas se publican en este volumen gracias a la contribución económica de UNESCO, que votó la suma necesaria para hacerlo posible y contribuir así al desenvolvimiento de una disciplina que ha alcanzado una solvencia notable en varias áreas culturales pero que ha tenido poco desarrollo en el Uruguay.

Arturo Sergio Visca
Presidente de la Academia Nacional de Letras

Lisa Block de Behar

Los estudios literarios entre historias y teorías

Con la alegría de Ana María Vázquez de Quiñones en la memoria.

Antecedentes

Las mismas razones que fundamentaron la realización del *Seminario Internacional de Literatura Comparada* en nuestro país, son las que justifican la publicación de este volumen donde se recogen los distintos trabajos, la mayor parte en español, presentados en esa oportunidad¹. Tanto entonces como ahora, al proponer estas actividades, se intenta llamar la atención, dentro de un marco institucional y académico adecuado, sobre el interés por actualizar y articular estudios literarios que, desde hace años, se habían realizado según las fluctuaciones más o menos espontáneas de una dedicación discontinua y esporádica.

Desde perspectivas universitarias diferentes, los diez ensayos que se incluyen en este libro abordan diversos aspectos de un mismo interés por comparar y son representativos de la puesta al día de una disciplina que, en la actualidad, permanece atenta a la emergencia de las aproximaciones teóricas necesarias para fundamentar la reflexión, a los requisitos metodológicos y a la formulación de definiciones y de registros descriptivos. Así se entiende la primera parte del texto de Tania Franco-Carvalho, las elaboraciones de Roland Posner, de José Lambert, entre otros escritos, que manifiestan los objetivos propios de una disciplina propuesta para establecer relaciones entre producciones literarias y estéticas procedentes de distintas lenguas, campos y culturas. El ensayo de Geoffrey Hartman, entre otras disquisiciones, asume una preocupación crítica relativa a planteos vigentes originados en nacionalismos todavía inquietantes y su derivación hacia formas de un relativismo cultural

1. Se intercala, además, «Problemas de la constitución de un canon: Los cánones del Postmodernismo» que no pudo ser presentada personalmente en el encuentro de Montevideo. Aquí se incluye en su versión francesa.

que se enfrenta a las dificultades de discernir identidades afianzadas en diferencias ideológicas. En otro ensayo, Douwe Fokkema, partiendo siempre de consideraciones teóricas, cuestiona los criterios de selección necesarios para consolidar la constitución de un canon literario dedicado al estudio de la ficción postmoderna. En un ensayo consecutivo, Joris Vlasselaers destaca la importancia de aproximaciones pluridisciplinarias orientadas hacia los estudios de una historia literaria que no ignora la evolución de los sistemas literarios ni las concepciones semióticas que los describen.

Otros ensayos dan cuenta de la actitud comparatista necesaria para verificar correspondencias entre realizaciones consideradas tradicionalmente diferentes: se observan así los antecedentes de la comparación interartística entre la novela y la música a fin de reconocer el espacio que ocupan las preferencias musicales en la obra de un escritor que las frecuenta (Franco-Carvalho, en el mismo artículo). Raúl Antelo examina los procedimientos textuales y las convenciones que definen las diferencias entre escritos históricos y de ficción, dirigidos a indagar características de la novela histórica latinoamericana y sus orígenes. Svend Erik Larsen responde sobre algunas tensiones que se verifican cuando un mismo escritor, poeta y periodista, cumple funciones textuales diferentes. Enrico Mario Santí encara las vicisitudes de una personalidad poética descomunal donde se inician mitos e ideales que se proyectan en otras visiones poéticas, las mayores, en un continente extendido, como el mundo, de norte a sur. Luz Rodríguez-Carranza observa las alternativas interpretativas del discurso literario en distintas zonas de América Latina, tomando en cuenta variantes de una perspectiva semiótica plural.

No se trata, en consecuencia, de introducir como nueva una disciplina con antecedentes conocidos ya que, desde hace tiempo, a partir del siglo XIX, la literatura comparada, con vigencia intermitente y suficiente vigor, se difundió estimulada tanto por la exaltación de un pensamiento positivista como por la afirmación de intereses nacionalistas que habían encontrado en las definiciones filosóficas, políticas, religiosas y lingüísticas, la acentuación de los rasgos tradicionales que esas posiciones defendían. En esa situación, la iniciativa de entablar relaciones entre literaturas diferentes respondía a la intención de establecer un principio regulador que atribuyera a los estudios comparados la función de hacer conocer nombres, temas, obras y tendencias, de propagar las particularidades de un «bien» cultural en espacios repentinamente abiertos a dimensiones de universalidad. Por medio de esas fugas accidentales, se aseguraba una reserva de cosmopolitismo conveniente, aunque no llegaban a disimular la clausura y el aislamiento propios de naciones y nacionalismos recién afianzados.

La necesidad de comparar

El curso del siglo precipitó acontecimientos tan desmesurados que los discursos de la historia apenas logra nombrarlos. Esa precipitación y desmesura han puesto en evidencia las limitaciones de sus registros, siguen cuestionando la validez de sus discursos y, finalmente, parecen imputar a la misma historia la

responsabilidad de referir y omitir episodios inauditos. Por otra parte, las iniciativas disciplinarias del siglo XIX, su fe en el progreso y en la ciencia, no pudieron prever que las imposiciones internacionalistas del comparatismo, necesario en un principio para aproximar las particularidades de culturas distantes, serían desplazadas, en un breve período, por una inevitable disposición a comparar, necesaria solo porque ya no puede ser de otra manera. Los desplazamientos masivos de viajeros, la pérdida de pasión y aventura en expediciones puntuales, normalizan las salidas a un mundo que, por su parte, está de vuelta, instalado por todos los medios en el recinto doméstico, donde imágenes y presencias comparten hechos presumiblemente exóticos, menos excéntricos, más familiares. Los enunciados que aparecen formulados en diversos idiomas, contextualizados por la banda sonora y los títulos superpuestos, confunden la diversidad de circunstancias en una misma contingencia; dentro de una sola imagen, no interfieren ni se descartan, apenas se reducen a su mínima expresión.

Desde la preocupación literaria, cinematográfica, intelectual, por alcanzar una comunicación que, por re-buscada, se mostraba cada vez más esquiva, hasta las violencias de la comunicación masiva multiplicada por todos los medios, de aquella «incomunicación» a los excesos contemporáneos de la comunicación mediatizada, el interés por conocer «al otro», «lo ajeno», de pensar lo extraño del extranjero sin desconocer lo propio, han alentado y transformado los objetivos y procedimientos de un ejercicio comparativo que se extiende en diversas direcciones.

Por la fuerza de las cosas, la atención se dirige hacia extremos que se aproximan, contactos que desvanecen los límites entre campos autónomos en busca de espacios interdisciplinarios; las diferencias entre formas artísticas, independientes por tradición, se asimilan apelando a recursos y variaciones transtextuales; las rivalidades entre autor y lector desaparecen en resonancias de voces que las citas multiplican; las clasificaciones genéricas quedan derogadas por contextualizaciones que descubren la afinidad —de la proximidad a la semejanza— entre discursos convencionalmente dispares; la contienda inconstante entre decir y mostrar desaparece revocada por una misma imagen visual que expone lo verbal; historia y ficción se confunden en una misma escritura. ¿Qué comparar, cómo comparar, cómo no comparar, por dónde empezar, dónde acabar?

En la actualidad, el vigor y la variedad de los estudios comparados revelan la urgencia por habilitar una formalización inicial, indispensable para encauzar los desbordes de ejercicios comparativos ubicuos que no pueden sustraerse, en la práctica, a la acumulación de culturas diferentes, ni a la coincidencia de discursos efímeros, cotidianos, contemporáneos que, procedentes de espacios diversos, compiten con los discursos literarios, sin dejar de extenderse y entrecruzarse a cada instante, en una encrucijada contradictoria: el lugar común donde no es fácil introducir diferencias. El prestigio y multiplicación de los compuestos con «inter-» o «trans-» que frecuentan las gestiones universitarias recientes, son indicio de la necesidad de encontrar un

refugio teórico o disciplinario capaz de abarcar los desafueros de un comparatismo salvaje que se prodiga más allá de los límites convenidos.

Desde el siglo pasado, cuando surgen, hasta los tiempos presentes, el interés por comparar los acontecimientos literarios y los estudios dirigidos a contrastarlos, se encuadran en experiencias distintas; comparar entonces y comparar ahora requieren operaciones y estrategias si no opuestas, seguramente diferentes.

De la historia a la teoría

Semejante al itinerario recorrido por otras disciplinas y sin desconocer las instancias de una historia que siempre precede, en estos últimos tiempos, la literatura comparada tiende a apartarse de las modalidades de una historiografía tradicional y positivista que dispensaba su mayor atención al rastreo de fuentes, a escudriñar influencias, a hacer patente (de) coincidencias, en registros que avalaban, por la fe de la pesquisa o la prueba del documento, la creencia en ciencias que acreditan la verdad con toda exactitud o en creaciones que revelan una originalidad a prueba de comparaciones.

De la misma manera que otras disciplinas determinadas por la historia, en sus comienzos, la literatura comparada aparecía y se consolidaba como una rama más de la historia tradicional. Los debates han multiplicado y complicado esos planteos. Por un lado, los teóricos siguen desacreditando los afanes historicistas de corte positivista por la fragilidad epistemológica de sus afirmaciones. Por su parte, los historiadores no dejan de objetar las contradicciones de requisitos teóricos que no sólo ignoran en el acontecer el tiempo sino que, en procura de sistemas, normas y doctrinas, sacrifican la unicidad, el carácter propiamente irreductible de lo irreplicable que confiere, a la obra literaria, la especificidad de una experiencia singular que la distingue.

Aproximaciones a distancia

Con los preparativos y programaciones del Seminario en el Uruguay, coincidió la publicación, en Francia, de la autobiografía de Etienne², uno de los estudiosos más comprometidos en defender la pureza de la lengua francesa contra los abusos de otros idiomas. Etienne no duda en definirse antes que nada, en comparatista —y no es una contradicción— alguien para quien el comparatismo debería enseñarse en escuelas y liceos, con la certeza de que la difusión de estos conocimientos conforme uno de los procedimientos válidos para luchar contra las discriminaciones del racismo que no cede. Decía que al leer ejemplos de la literatura aborigen de Australia, podía encontrar en esos textos, lo que él denomina las «invariantes», esos aspectos comunes que comparten culturas distintas, donde se soslayan extravagancias sólo superficiales a fin de acceder a un fondo compartido, descubriendo nada nuevo.

2. René Etienne: *Lignes d'une vie*. Paris, 1988.

Querer comparar no es diferente de querer conocer que es, desde los orígenes, una forma de querer. La curiosidad que encarece otras lenguas y culturas, el cuidado dedicado a comprenderlas, de suponer que más allá de fronteras geográficas, políticas o históricas, hay constantes que se repiten en idiomas, autores y obras diferentes, puede descubrir o inventar coincidencias; no son casualidades sino revelaciones que inciden en el tiempo y lugar común de una lectura. Basta con aproximar dos entes diferentes o entidades distantes, compararlos, para que esos próximos parezcan próximos, sus semejanzas, identidades.

Conocer en/con todos los sentidos

Se entiende que al conocer, que implica abstraer semejanzas y diferencias, se identifica. Identificar, conocer, comparar, no se diferencian. Sin embargo, y a pesar de que no se consideran operaciones exclusivas de ninguna disciplina, los estudios comparados intentan legitimar un orden en un mundo que no lo ha suspendido pero que prefiere, al finalizar este siglo, no definirlo ni defenderlo.

El crecimiento de los estudios comparados requeridos por comparaciones ilimitadas, todavía no disimulan el estupor (la noción de «estupefacción» se asociaba a la de «estudio» desde un principio³), frente a la dispersión y frecuencia que configuran un objeto casi inabarcable. Casi toda ocurrencia literaria es comparable, de manera que si hubiera que determinar un objeto propio, necesario para validar límites epistemológicos rigurosos, empezaría por la decisión de comparar.

De ahí que la literatura comparada se plantee, en primer lugar, el problema de su propia definición, la cuestión de definir sus objetivos, de esbozar sus métodos específicos, proponer y describir teorías propias, formular normas de comparabilidad aceptables, atender las exigencias de indagaciones sin antecedentes (por ejemplo, las comparaciones dispares promovidas por la atracción fortuita de producciones realizadas con nuevos recursos tecnológicos) y organizar una disciplina que abarque esas necesidades y las modere institucionalmente.

Otras diferencias

La situación no deja de ser bastante desconcertante: esta época en la que las diferencias se atenúan, en la que los extremos se debilitan, coincide con la emergencia universitaria, en cátedras y departamentos, de comparatismos que no se reivindican como subsidiarios de estudios pasados. En la actualidad, son las semejanzas, no las diferencias, las que más cuentan y —por todos los medios, que participan en su difusión— parecen más insistentes o más numerosas. Una legitimación cultural creciente las avala estimulada por los entu-

3. Giorgio Agamben. «Idée de l'étude» in *Idée de la prose*. Paris, 1988. (Traducción al francés de *Idea de la prosa*. Milán 1985).

siasmos de demoliciones ideológicas repentinas o la tolerancia, incrédula o indiferente, de estereotipos que redundan sus estridencias melancólicas.

En otras épocas, fueron las diferencias tradicionales, nacionales, culturales, las que autorizaban una historia minuciosa en datos, relevamientos selectivos de una particularidad que entendía por propio aquello que concernía a las circunstancias. Más recientemente, fueron de otra índole las diferencias que fundamentaron la concepción de un sistema en el que, prescindiendo de variantes diacrónicas, se afirmaba la severidad de las exigencias teóricas. «...en la lengua no hay nada más que diferencias»⁴ fue certeza y consigna de una corriente rigurosa y sistemática que determinó, durante varias décadas, el destino estructural de las ciencias humanas.

Saussure había subrayado esa conclusión como corolario inmediato y consecutivo a reflexiones sobre el valor, una noción que ilustra a partir de signos gráficos. Las letras son sus ejemplos. Es curioso, Saussure habla de letras. De manera que no puede sorprender que, algunos años después, partiendo no de la lengua sino de esa misma escritura de la que, en varios pasajes, Saussure habla y reniega, sean las diferencias que apuntalaron el sistema, las mismas que lo desconstruyan. Son diferencias que ni se (a) notan, obliteradas ambiguamente por un sonido que no se pronuncia ni la letra puede reproducir. La lengua prescinde de esa «*différence*»⁵. Dicho de otro modo, no distingue «diferenciar», que es oponer, de «diferir», que es postergar. Contrariando los principios de un estructuralismo elemental que desconoce la escritura y, por la misma razón, la historia. Derrida introduce la letra «a» en «diferencia». En francés, cambia la vocal: «*différance*», y por esa huella literal, recupera el pasado. La diferencia imperceptible en la dicción, se revela y permanece en la escritura; la diferencia ya no es la misma; por una letra, el tiempo, postergado, retoma.

La traducción

Si bien el traductor suele renegar de traducciones literales, aun cuando se propusiera acometerlas, fracasaría. Una traducción letra por letra sería inconcebible, no sólo en el caso precedente. En la escritura, ambas vocales se diferencian, tanto en español (*diferencia*) como en francés; pero sólo en francés (*différance*) la voz las confunde en una misma pronunciación.

Pocas actividades requieren, en rigor, una visión y un aparato comparatista tan complejo como las prácticas y las teorías de la traducción. Al principio de todo estudio comparativo, de toda confrontación literaria, se encuentra la diferencia idiomática radicada en la escritura. Estados diferentes de una misma lengua (sincronías, dialectos, idiolectos) o formas poéticas o discursivas similares realizadas en lenguas diferentes. Sin embargo, en última instan-

4. F. de Saussure. *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Bs. As. 1945 p. 203 a partir del *Cours de linguistique générale*, 1915.

5. Jacques Derrida. «La *différance*» París, 1968. Texto traducido al español en Jacques Derrida. *Primeras (p)referencias*. Maldoror, Nº 21. Montevideo, 1985.

cia, las diferencias circunstanciales, locales, históricas, las diferencias entre historia y literatura, tienden, por la escritura, a atenuarse.

Un cuento de Borges donde la historia es el tema, «transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...»⁶. La ficción *hace pasar* de un medio a otro una historia que no cuenta o que cuenta poco. Lo que importa es hacer pasar: al traidor por héroe, un acto de justicia por un acto criminal, la ficción por verdad, al historiador por personaje, por narrador o por autor, una palabra por otra ya que, en realidad, traducir es hacer que las palabras pasen, de un idioma a otro: hacer pasar es *traducere* en latín, o en otros idiomas. Tratando de superar las diferencias, de suprimir fronteras, de dirimir desajustes, en cada traducción se reavivan los mitos de Babel, el desafío y la dispersión y la ansiedad de rescatar, por la traducción, que es uno de los objetivos de la tarea comparativa, la imaginación compartida de una civilización (en)tendida entre dos culturas. Aun cuando la traducción sea una interpretación, una versión de intermediación, entre dos textos, resulta un texto siempre a medias que, sin embargo, lo dobla.

Vuelve a ser contemporánea la tendencia a recuperar el fondo original, primitivo y primordial, paradisiaco o adámico sobre el que llaman la atención algunas teorías de la traducción, desde las contrariedades de la tarea/renuncia en que se debate Walter Benjamin⁷ hasta las nostalgias transcreadoras de Haroldo de Campos⁸ quien, a partir de las transparencias multilingües y las provocaciones sensoriales de su poesía concreta, emprende una poética de la traducción, retornando hasta los orígenes de la poesía. Si bien las fronteras, más que marcar, insinúan las fracturas políticas, históricas o geográficas, los límites reivindican *lo propio* en las particularidades idiomáticas, tanto que la traducción es uno de los trámites obligados para pasarlas. En ese cruce de caminos, las intermediaciones comparativas se proponen dispensar los procedimientos de pasaje, las estrategias de tránsito necesarios para investigar las particularidades que penetran zonas de frontera, para observar el carácter de un medio difuso al que no limitan los márgenes convencionales, un medio compartido que revoca los extremos.

Un mundo de citas

Con mayor intensidad que nunca, las correspondencias entre culturas diversas se verifica en todas direcciones. Los viajes, las traducciones, los intercambios

6. Jorge Luis Borges. «Tema del traidor y del héroe». *Ficciones*. Buenos Aires, 1944.

7. Walter Benjamin. «El oficio del traductor» («Die Aufgabe der Uebersetzer» 1921). Es uno de los ensayos decisivos para abordar los planteos comparatistas y aquellos relacionados con una teoría de la traducción.

8. Las realizaciones poéticas de la poesía concreta, en un principio, las formidables empresas de traducir autores, entre otros, Mallarmé, Maiakovsky, Goethe, Pound, Joyce, Paz y, en los últimos años su dedicación al Ecclesiastés, y a los primeros libros de la Biblia, son diferentes muestras de una misma aspiración: retomar a una unidad donde lo gráfico, visual, verbal, lingüístico, idiomático, textos sagrados o consagrados, coinciden en una acción que, como el Verbo, está al comienzo. «Más allá del Principio de la Nostalgia (Sehnsucht)» es uno de los ensayos de Haroldo de Campos donde formula su teoría de la transcreación. *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*. J. Derrida, E. Rodríguez Monegal, H. de Campos, J. Hillis Miller, G. Hartman. Presentación de L. Block de Behar Montevideo, 1987.

de profesores, de estudiantes, los coloquios, seminarios, congresos, multiplican las posibilidades de encuentros personales y profesionales. Siempre se procuraron los encuentros pero raramente las concurrencias y coincidencias fueron objeto de tanta dedicación y estima. Al mismo tiempo, la inevitabilidad de los logros tecnológicos propicia cada vez mayores encuentros: los departamentos universitarios no pueden prescindir de vastas conexiones que estrechan los vínculos de un mundo académico que se difunde tanto porque se extiende hacia todas partes como porque, difuso, se pierde en otros espacios.

La información se repite y la repetición suele ser objeto de mayor atención; por todos los medios, la repetición llegó a adquirir una dignidad que no tenía. Si en épocas pasadas, lo extraordinario y lo original se confundían en una misma valoración, en la actualidad la mayor parte de los recursos van dirigidos hacia los logros de una repetición perfecta. No sorprende que los medios tecnológicos se esmeraran en reproducir réplicas con la mayor fidelidad, pero era menos previsible que los medios estéticos les asignaran un estatuto de originalidad, y los medios teóricos las legitimaran en base a especulaciones sobre el discurso repetido, la transcripción enciclopédica de ideas recibidas, los recursos inscriptos en palimpsestos más o menos nítidos, las fascinaciones de la reflexión al borde del abismo, los prestigios catedráticos de la carnavalización, las menciones de segunda mano, las fórmulas de inter- o transtextualidades que afinan cada vez más sus sutilezas en obras que, según analizaba ambivalentemente John Barth, se agotan o se colman en procura de citas: la copia sin límites, sin comillas, sin reparos. Por cansancio, un personaje de Borges, desacreditando la utopía, imagina la conversación desgana de un hombre a quien no le quedan más que citas.

Desde hace tiempo, ya no es novedad pensar en repeticiones; uno de los libros más antiguos o más sabios, recuerda que todo es repetición. Solo que ahora la vanidad radica en creer que la novedad procede de los medios técnicos, mediáticos, académicos y estéticos que hicieron reconocer el estatuto de las técnicas de repetición, las estrategias citacionales, las transcodificaciones varias, los procedimientos de reescritura, las parodias más o menos transgresivas según se recurra a la ironía, al pastiche, al collage o a las paradojas de la repetición. Del *Verfremdungseffekt* se pasó rápidamente a los *efectos de repetición*, a la familiaridad de las citas, a la diversión del encuentro sentimental o textual que pretende terminar con las diversidades. Los autores, los artistas, los críticos y los estudiosos de todo el mundo le dedican su mejor atención a esas coincidencias: detectan su aparición, su frecuencia, su fidelidad, la categorizan, la denominan y especulan sobre distintos privilegios de sus fueros reiterativos.

Son tantas las coincidencias teóricas, críticas, mediáticas, geográficas, históricas y estéticas que, más que natural, parece ineludible empezar por compararlas.

Lisa Block de Behar
Academia Nacional de Letras

Tania Franco Carvalhal

Literatura comparada: La estrategia interdisciplinaria

Si en la época de su surgimiento en el siglo XIX, la literatura comparada relacionaba dos literaturas diferentes o perseguía la migración de un elemento literario desde un campo literario a otro, atravesando las fronteras nacionales, hoy es posible afirmar que su actuación se amplió considerablemente. Esa ampliación que corresponde al cambio de paradigmas y que provocó diversas alteraciones metodológicas en la disciplina, constituye la propia historia del comparatismo literario. De su fase inicial, en que era concebida como subsidiaria de la historiografía literaria («une branche de l'histoire littéraire», como diría Carré) pasa a ejercer otras funciones más adecuadas a otros tiempos. Surgida de una necesidad de evitar el encierro en sí de las naciones recién constituidas y con una intención de cosmopolitismo literario, la literatura comparada deja de ejercer esa función «internacionalista» para convertirse en una disciplina que relaciona diferentes campos de las ciencias humanas.

El contexto es, sin duda, diverso. Del mismo modo que se podría explicar la inexistencia de comparatismo literario como actividad sistemática en el siglo XVIII por no haberse fortalecido todavía integralmente el concepto de nación y el establecimiento de sus límites definitivos, se podría comprender las alteraciones por las que pasa la literatura comparada, en nuestro siglo, en el examen de la constitución de las diferentes disciplinas que comprenden el dominio de las ciencias humanas y de la necesidad que surge al relacionarlas para la comprensión de los fenómenos.

Visto el asunto desde otro ángulo, el de su definición, es aún, en una perspectiva histórica, que se podría decir que si antes la especificidad de la literatura comparada estaba asegurada por una restricción de campos y modos de actuación, hoy, esa misma especificidad se logra por el hecho de atribuir, a la disciplina, la posibilidad de actuar entre varias áreas, apropiándose de diversos métodos, propios a los objetos que ella pone en relación.

Este nuevo modo de entendimiento acentúa entonces, un trazo de movilidad en la actuación comparatista en cuanto preserva su naturaleza «mediado-

ra», intermediaria, característica de un procedimiento crítico que se mueve «entre» dos o varios elementos, explorando nexos y relaciones. Se fija, en definitiva, su carácter «interdisciplinario».

En ese contexto, cabe evocar que ya en el libro clásico de P. Van Tieghem, «*La littérature comparée*» (1931), el futuro de la disciplina se esbozaba en esa dirección. En el capítulo titulado «*Différents domaines de la littérature comparée*», se delineaba la ampliación de los dominios comparatistas hacia otras fronteras. Decía el autor: «*Les études de littérature comparée peuvent porter sur des sujets très différents*», y mencionaba a continuación: «*Le vaste domaine de la littérature comparée, domaine qui s'accroît peut-être encore des provinces nouvelles*». Es cierto que Van Tieghem no podía prever para dónde se encaminarían los estudios futuros en terrenos todavía inexistentes, pero intuía su expansión y la expresa en forma casi metafórica al hablar de «provincias nuevas». Más adelante, todavía acrecentaría: «*Toute étude de littérature comparée, avons-nous dit, a pour but de décrire un passage le fait que quelque chose de littéraire est transportée au-delà d'une frontière linguistique*».¹

De nuevo, al emplear el término «passage», Van Tieghem evoca metafóricamente la situación intermitente de la literatura comparada que se coloca «en medio de», registrando su característica esencial. Todos sabemos que aquel autor logró fijar en su manual pionero, lo que era usual en la práctica corriente: el estudio de la naturaleza de los préstamos y su historia. Utilizaba dos perspectivas: la del emisor, que proporcionaba el análisis del «éxito» o de la influencia y la del receptor, que permitía llegar a las «fuentes», recuperando en este trayecto el papel de los intermediarios. Esa terminología y su empleo fijo, no están reproducidos aquí para que sean sometidos a la crítica. Muchos ya la hicieron. René Wellek, el primero. Solamente interesan para aclarar el contexto en el cual el término «passage» fue en principio empleado, teniéndose presente su alcance inicial. En efecto, ese «passage» o traslado debía ser exclusivamente literario y comprendía diferentes sistemas lingüísticos, como correspondía en una época en que era preciso combatir el aislamiento nacionalista.

El primer gran paso de ampliación de ese proceso de «mise en relation», característico de la disciplina, se dio en el campo de las relaciones interartísticas. Es una ampliación sintomática: en los años cuarenta, en la Segunda Post-Guerra Mundial, emerge ese espíritu aglutinador que el filósofo Alain defendiera y que el simbolismo, con sus correspondencias, intentara ilustrar.

La obra de Thomas M. Greene titulada «*The arts and the art of criticism*» (1940) la expresa íntegramente. En un nuevo momento de fortalecimiento del espíritu nacional, el objetivo internacionalista que fundamentaba el traspaso de fronteras se expande hacia el terreno de las artes. Todavía guarda el comparatismo la exigencia de que uno de esos medios de expresión sea el literario, pero poco a poco pierde la perspectiva dominante de esa forma de expresión artística sobre las demás. Y sobre todo, es la primera manifestación clara de que la comparación no es un fin en sí misma sino apenas un instrumento de trabajo, un recurso para relacionar una forma de ver más objetivamente por medio del contraste, por la confrontación de elementos no necesariamente similares y, a veces, aún dispares. Además, queda igualmente

claro que comparar no es yuxtaponer o sobreponer, sino que es, sobre todo, investigar, indagar, formular interrogantes que nos digan no solamente sobre los elementos en juego (el literario) sino además sobre lo que los ampara (lo cultural, por extensión, lo social).

Aquí se inicia lo que hoy entendemos como el vasto campo de las relaciones intersemióticas.

Fue natural que esa expansión se diese también en el terreno de las artes que constituyan por sí mismas partes de una totalidad: el terreno de la estética. No se da más la visión romántica, como la de Schumann, que entendía la estética del arte como solo una, diversificada por la mudanza de material: solo un arte dividido en varios como la luz en colores. Al principio, se busca la «Correspondencia de las artes», para emplear el título del también clásico libro de Etienne Souriau de 1947.

No obstante, la diversidad lingüística ya no sirve de base a la comparación; ahora se habla de diversidad de «lenguajes» o de «formas de expresión» particulares y divergentes. Es, por el contrario, la especificidad (o la divergencia) que comienza a imponerse por encima de analogías o similitudes. Por eso, E. Souriau no deja de continuar indagando sobre lo que juzga fundamental, o sea, que a pesar de las semejanzas existentes entre el trabajo de un músico y el de un pintor, hay que recordar siempre que «el músico pensó musicalmente, el pintor plásticamente». Además de la diversidad de medios, la diferencia de concepción. Y completa el autor: «Y es en los propios principios del arte específico de cada uno y en la experiencia activa y concreta que adquirieron en sus respectivos trabajos, de los imperativos y optativos de estos, que estaban secretamente implicadas las razones de esa similitud».²

Es en esta línea perteneciente a una estética de interacción de las artes donde se sitúan las obras de Calvin S. Brown, «*Music and literature*», «*A comparison of the arts*» (1948) y Th. Munro, «*The arts and their interrelations*» (1949) y es en esa perspectiva que avanza U. Weisstein en su «*Introducción a la ciencia comparada de la literatura*» (1968) al dedicar el capítulo 8 a la «Iluminación recíproca de las artes». No interesa aquí hacer el inventario de los textos que promovieron la reflexión en ese campo interartístico sino recordar dos aspectos esenciales: aún tiene vigencia en esa concepción comparatista, la intención de abarcar, que todavía está presente el objetivo de dar cuenta de lo general por lo particular, y también, que esta ampliación corresponde a una alteración de definición y de paradigma.

Léase en ese sentido cómo C. S. Brown, al definir la literatura comparada, dirá que ella «incluye» el estudio de la literatura, más allá de fronteras lingüísticas y nacionales y cualquier estudio de literatura, abarcando por lo menos, dos medios diferentes de expresión.³

No estamos lejos de la definición de Henry H.H. Remak que irá más tarde a ampliar, en definitiva, el alcance de los estudios literarios comparados. Para Remak, «la literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país en particular, y el estudio de las relaciones entre literatura por un lado y otras áreas del conocimiento y creencia, como las artes (pintura, escultura, arquitectura, música), filosofía, historia, las ciencias so-

ciales (política, economía, sociología), las ciencias, religiones, etc., de otro. En suma, es la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana».⁴

Como se advierte, existe una ampliación gradual que se anuncia, en primer lugar, en las comparaciones interartísticas.

Entonces, esa ampliación de campos de investigación presupone una duplicación (o multiplicación) de competencias. Lo *comparatista* tendrá que profundizarse en más de un área, o sea, en todas aquellas que va a relacionar, dominando terminologías específicas y moviéndose en uno y otro terreno con igual eficacia. La exigencia de doble (o múltiple) competencia acarrea, sin duda, algunos inconvenientes. La doble especialización ocasiona una dispersión de esfuerzos que serían concentrados en apenas un área, pero tiene también sus ventajas: de enriquecimiento metodológico, de los contrastes y analogías que toman posibles esas relaciones, permitiendo lecturas mucho más ricas y esclarecedoras.⁵

Entendida así, la literatura comparada se torna por lo menos doblemente comparativa, actuando simultáneamente en más de un área.

Menos volcada hacia las investigaciones interliterarias, la literatura comparada va a privilegiar confrontaciones que digan más sobre los procedimientos textuales. Es el caso, por ejemplo, de las comparaciones de la literatura con los escritos históricos que analizan la presencia de ambos esquemas narrativos semejantes y similares esquemas de comprensión. Tales estudios llevan a la identificación de ciertas cualidades y ciertas operaciones de lenguaje que caracterizan la producción textual.

En esa dirección, no es difícil percibir cómo el comparatismo literario puede ser una forma de reflexión generalizadora y aún teorizadora sobre el fenómeno literario.

Ya nos distanciamos de la definición que consideraba la literatura comparada como apenas una rama de la historia literaria, pues ella será entendida como una «cierta tendencia o rama de la investigación literaria»⁶ que encontrará su especificidad justamente en los problemas que propone y en su movilidad para resolverlos.

Vista así, es una práctica intelectual que, sin dejar de tener en lo literario su objeto central, lo confronta con otras formas de expresión cultural. Es, por lo tanto, una manera específica de interrogar los textos literarios, concibiéndolos, no como sistemas cerrados en sí mismos, sino en su interacción con otros textos, literarios o no.

La comparación interartística: literatura y música

Esta ampliación interdisciplinaria de los dominios de la literatura comparada a que me vengo refiriendo, no es nueva en el campo de las relaciones interartísticas, sobre todo si pensamos que casi dos siglos nos separan del clásico estudio de G. E. Lessing, *LAOCOON*. Tampoco le ha faltado rigor ni tentativa de establecer una formalización de validez más universal, como se puede ver por los estudios de Roman Jakobson en «Questions de poétique», particular-

mente en el ensayo «Musicologie et linguistique».⁷ Con todo, es muy reciente su aceptación como un aspecto reconocido del estudio estético y como parte integrante de la literatura comparada. Las relaciones mutuas entre las artes han sufrido muchas restricciones. Algunas le niegan valor, sobre todo cuando se encuentran con estudios ligeros en los cuales son abundantes las metáforas o las tentativas de trasponer simplemente una nomenclatura de un arte para otro. Llamen «sinfonía» a un poema o un romance sin dar al epíteto la justa medida metafórica, señalando que «nada en pintura o en música puede jamás ser literalmente la misma cosa que el correspondiente literario»⁸. Otros critican, además de la nebulosa contaminación terminológica, la falta en esos estudios de aquel «esprit de géométrie» a que se refería Pascal, por oposición al «esprit de finesse».

En verdad, fuera de ciertos estudios sistemáticos como los realizados principalmente entre los comparatistas americanos, la gran mayoría de los trabajos efectúa aproximaciones episódicas y aún intuitivas.

Cabe recordar en ese contexto la pequeña historia contada por Calvin S. Brown en un prefacio reciente al libro de Jean-Louis Cupers, titulado «Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique». En este texto introductorio, Brown evoca que un día Abraham Lincoln fue involucrado en una disputa en la cual alguien insistía en confundir los temas en discusión alegando casos hipotéticos y adoptando definiciones arbitrarias. Exasperado, Lincoln interrumpe, «Digamos, que se le llame pata a la cola de un gato: ¿cuántas patas tendrá?». Cinco, respondió el interlocutor con seguridad, a lo que Lincoln retrucó que no. Habrá siempre cuatro. No basta respondió el interlocutor con seguridad, a lo que Lincoln retrucó que no. Habrá siempre cuatro. No basta solamente con cambiarle de nombre, para que la cola se convierta en pata».⁹

Este pasaje, cuasi anecdótico y simple, contiene un dato significativo para esas relaciones entre las artes: nada puede alterar la naturaleza de uno de los elementos relacionados. Así, el poema no se convierte en sinfonía por su simple designación como tal; continúa siendo un poema, con una estructura que le es propia y que jamás será exactamente la misma que la del otro arte.

Eso no invalida que las similitudes sean reconocidas y comprobadas ni que se tejan analogías y paralelos. Con todo, hay que mantener la diferencia de base, a la que aludía Souriau, aunque la literatura pueda aspirar tanto a la plasticidad de la escultura como a la sugestividad de la música o al colorido de la pintura.

Sabemos que una determinada forma de expresión puede apropiarse de las características de otra, aunque no pierda por eso su especificidad. A veces eso acontece debido a confluencias o a lo que podríamos aún denominar tendencias dominantes en la sensibilidad o en el gusto de una época dada; tal como lo observa Jules Romain en «*Les hommes de bonne volonté*»: «à chaque époque la littérature et l'un des autres arts se rencontrent curieusement autour de préoccupations analogues, et tentent des efforts d'expression parallèles».¹⁰

Como se advierte, también esa noción de confluencia nos auxilia en tratar la cuestión de las influencias con rigor. Paralelamente a los factores dominantes en determinado período, hay datos de la formación de cada autor y de

intereses manifestados por él, que nos permiten caminar con seguridad en ese terreno de las interrelaciones artísticas. No solo es el caso de los talentos dobles o aún múltiples como Da Vinci, sino la simple inclinación no desarrollada de un autor que intenta recrear, en los dominios de su arte, efectos o recursos técnicos de otra forma de expresión con la que está familiarizado. Son esas «transposiciones» que nos posibilitan estudios de resonancias de un arte sobre otro, a la par de aquellos que tienen por objeto las obras donde dos artes se conjugan o se encuentran: la ópera, el lied, etc.

Sin duda, el estudio y la descripción de los elementos comunes a las dos artes es indispensable en ese tipo de investigación porque envuelve otro tipo de pesquisa, esencialmente estética, que procura articular en el esquema general de las artes, las posiciones respectivas de las formas confrontadas.

Son temas como esos los que Jean-Louis Cupers discute en el libro publicado en 1988 con el subtítulo de «*aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*». Además de darnos allí la historia implícita de los estudios que relacionan música y literatura, el autor se detiene en aspectos metodológicos que son indispensables para trabajos de esa naturaleza. Para él, «le tout littéraire est, en réalité, beaucoup plus proche qu'on ne le dit souvent, tant en qualité qu'en structure, du fait musical. En d'autres termes, ni la littérature ne peut se faire uniquement musique, ni la musique uniquement littérature. Cela ne les empêche pas de pouvoir s'avancer très loin, la musique du côté littéraire, la littérature du côté musical».¹¹ Y con Brown, opina que la música ha sido una importante fuente de inspiración y de técnicas para la literatura moderna, bastando citar autores como M. Proust, Conrad Aiken y Thomas Mann. A esas consideraciones, agrega que los autores recurren a la música no para reproducirla simplemente sino para, a través de ella, traducir lo intraducible. Es en esa colaboración así enunciada que se puede entender la presencia del componente musical en lo literario, no como algo accesorio, constituyente de una atmósfera, sino como elemento integrante y fundamental de la creación literaria.

En todas las épocas, la literatura está llena de ejemplos de esa naturaleza. Sobre todo entre los modernos, no es difícil encontrar la trasposición para el campo literario de elementos de otras artes. Muchos, como Baudelaire, se dedicaron a la crítica de otra forma de expresión distinta a la literaria. Y como el hibridismo de géneros es una dominante en la literatura contemporánea, es frecuente que la propia disolución de las características formales de un texto, por oposición al modelo clásico, sea marcada por esa interpenetración artística.

Así, un vasto campo de investigación se desdobra ante el investigador que se ocupa de saber qué atrae a un artista hacia otro modo de expresión, además del suyo, al punto de querer transponer su propia realización.

En el fondo, es cierto que el crítico desea descubrir qué existe de misterioso en esas contaminaciones, pues como observa Jean-Louis Cupers en sus conclusiones, «qu'elle soit littéraire, musicale, picturale, l'un des problèmes fondamentaux de toute étude esthétique, de toute critique d'art, est bien cette difficulté de dépasser le niveau de la pure description de structures, squelettes décharnés et vides, afin d'éclairer en quelque sorte la fascination de la chair même de l'art. Sans doute est-ce d'ailleurs parce qu'elles offrent une sorte de

templin idéal que permet de s'attacher à l'essentiel, que les études interartistiques en général fascinent le chercheur. Il lui semble qu'il va enfin pouvoir saisir le secret de l'art, non ses structures. Il va pouvoir enfin transcender ces différents schèmes qu'il veut comprendre en les comparant».¹²

Si por un lado, relacionando dos o más literaturas el investigador quiere comprender mejor la literatura en sí misma, por otro, relacionar dos o más formas de expresión artística nos diría más sobre los fenómenos estéticos en sí.

Por eso, en la obra de Machado de Assis (1839-1908), uno de los grandes novelistas brasileños, muchas veces esa apropiación de elementos musicales tiene la intención de traducir aspectos fundamentales de su proyecto estético: se vale de la música (y de los músicos) para hablar sobre la creación literaria y sus problemas.

Hay entonces en Machado una correspondencia estrecha entre proyecto musical y proyecto literario: la música para él simbolizaría lo eterno y lo universal. Más que la literatura, un arte supuestamente impuro. Es natural por lo tanto, que la música esté íntimamente vinculada a su producción, aunque Machado no fuese un conocedor profundo de la lectura musical ni un ejecutor de algún instrumento. Era, eso sí, un oyente privilegiado, con formación autodidacta, gracias a sus amigos compositores y artistas.

En el contexto literario brasileño, Machado de Assis es conjuntamente con Mario de Andrade un ejemplo significativo de esa relación interartística. La obra de ambos manifiesta la implicación entre música y literatura tanto desde aspectos más superficiales como en repercusiones estructurales profundas. Basta pensar en el subtítulo de «Macunaima», esa «rapsodia» que es una de las llaves para su lectura.¹³ En Mario, profesor de música y pianista, autor de una «Historia de la música en el Brasil», es mucho más fácil entender esa articulación. Con todo, Machado de Assis, aun en su condición de «oyente», también explota con exceso las relaciones musicales, basándose en «Tristán e Isolda» de Wagner, por ejemplo, para la escritura del «Memorial de Aires», como ya lo hizo notar la crítica.

Y por eso, a los 150 años de su nacimiento, cabe revisar esas transposiciones que traducen la presencia frecuente de la música en sus textos literarios. La obra de Machado de Assis ilustra así esa actuación interdisciplinaria que es uno de los campos más fecundos de la investigación comparatista.

Machado de Assis: proyecto musical y proyecto literario

Es necesario destacar, desde luego, que la música no tiene en la obra de Machado de Assis una función decorativa o que está allí solamente para crear atmósfera. Es cierto también que la gran mayoría de los textos machadianos hacen referencia a la música, pues hay casi siempre personajes que cantan o tocan un instrumento —piano o violín— o cantan un aria de ópera o simples melodías callejeras. Valses, polcas, pregones y cuadrillas, pueblan los textos de Machado al punto de que podamos decir que el autor, al escribir, usaba un oído musical y aún, tal como el Consejero Aires, de su último romance, tuviese una cierta frustración por no saber cantar o ejecutar.

Pero, aparte de esas hipótesis de naturaleza biográfica, que podrían ser ex-

plotadas en el propio texto, interesa aquí sobre todo destacar que hay en Machado una intención clara de apropiarse literariamente de formas o elementos musicales. Apropiaciones que no fueron fruto de un estudio o investigación sino que surgen del dominio de la experiencia. Las asociaciones musicales en su producción son, por tanto, motivadas por el conjunto de experiencias que constituyen su universo cultural. Desde las «musas» cantoras a que Jean-Michel Massa se refiere en la «La juventud de Machado de Assis»¹⁴ a los amigos músicos como Francisco Braga, Leopoldo Miguez y el pianista Artur Napoleão, hasta su gusto por el teatro lírico que se expresó en la crítica musical de la que se ocupó, es posible notar ese «gusto» con que se enriqueció.

Dirá sobre eso Raymond Sayers en «La música en la obra de Machado de Assis»: no sabía tocar ningún instrumento, no conocía la teoría musical, pero había escuchado mucha música con su oído de hombre inteligente, y conocía a compositores y artistas.¹⁵

Convivió también con Alberto Nepomuceno, regente y compositor conocido, quien probablemente le aguzara el interés por la música alemana, particularmente Wagner.

Además, en la obra de Machado, la presencia constante de la música refleja también un dato sociológico, pues testimonia hábitos de la época. En el Brasil de fines del Siglo XIX «Se toca y se canta en todos los saraos, tanto en los palacetes de los ricos como en las casas más humildes, y la música o la vida musical son un asunto infalible de conversación».¹⁶

Pero lo que despierta la curiosidad del investigador es la frecuencia de esas anotaciones musicales en la obra. Se diría, usando una expresión de E. Souriau, que la música es «la forma de fondo» de la producción machadiana. Si eso ocurre en forma dispersa en los textos en general, en algunos centraliza la narrativa. Es el caso de «Trío en La menor», de «Varias historias», de «Cantiga de esponsales», de «Historias sin fecha» y de varios otros textos. Bastaría para ilustrar algunos aspectos de esa interrelación, la lectura atenta del cuento «Un hombre célebre».¹⁷ Allí, la figura de un músico centraliza lo narrado, dividido entre vocación y ambición: un festejado autor de polcas que ambicionaba componer obras más perennes.

Machado retoma a través de la figura del músico Pestana lo que ya desarrollaba en otros textos: la búsqueda frustrada de la gloria permanente. Pestana quiere componer obras elevadas, pero traicionado por la memoria, solo consigue reproducir a Mozart y Chopin. Su creación más legítima genera apenas polcas que rápidamente alcanzan la popularidad pero que serán también de efímero recuerdo. A diferencia de otros pasajes, la música es, en esta narrativa, el tema central, sin repercusiones en la estructura. Pero, bajo el tema de la música, el autor explota el tema de la propia creación artística como se percibe en este fragmento:

«A veces, como que iba a surgir de las profundidades del inconsciente otra idea; él corría al piano, para exponerla entera, traducirla en sonidos, mas era en vano; la idea se desvanecía. Otras veces, sentado al piano, dejaba correr los dedos a la ventura para ver si las fantasías brotaban de ellos, como los de Mozart; pero nada, nada, la inspiración

no venía, la imaginación se dejaba estar, durmiendo. Si acaso una idea aparecía definida y bella, apenas era un eco de alguna pieza ajena que la memoria repetía y que él suponía inventar. Entonces, irritado, se erguía, juraba abandonar el arte, ir a plantar café o a empujar carrozas; mas luego de diez minutos ya estaba otra vez, con los ojos en Mozart, para imitarlo en el piano».

El fragmento reproduce, sin duda, el esfuerzo creador independiente de tratar, en este texto, la creación musical. Los datos están en juego: inspiración, imaginación, memoria e invención, son constituyentes básicos del proceso creador, y pueden referirse indiferentemente tanto a la creación literaria como a la musical o cualquier otra. Entre inspiración e invención, estaría contenida toda la secuencia de procedimientos creativos y la invención, en ese contexto, supone originalidad. Llamen la atención las metáforas empleadas: «la aurora de idea» para evocar el despertar, la imaginación «a dormir» como en estado de pereza, la repetición de la memoria que conduce a la imitación y a la copia. Colocados juntos esos términos, se observa que hay una tentativa de insinuar un movimiento lento de esa idea que debería funcionar como factor de descubrimiento. Solo en esa idea parece estar lo original, lo único, lo nuevo. Esas tres cualidades Pestana las encontraría en la elaboración de las polcas: ligeras, alegres y propias, tal como describe Machado:

«Corrió a la sala de los retratos, abrió el piano, se sentó y extendió las manos sobre el teclado. Comenzó a tocar algo propio, una inspiración real y pronta, una polca, una polca bulliciosa, como dicen los anuncios. Ningún rechazo de parte del compositor, los dedos iban arrancando las notas, uniéndolas, meneándolas; se diría que la musa componía y bailaba a un tiempo. Pestana olvidaba las discípulas, olvidaba hasta el negro que lo esperaba con la bengala y el paraguas, olvidaba hasta los retratos que pendían gravemente de la pared. Componía solo, tecleando o escribiendo sin los vanos esfuerzos de la víspera, sin exasperación, sin pedirle nada al cielo, sin interrogar los ojos de Mozart. Ningún tedio, vida, gracia, novedad, se le escurrían del alma como de una fuente perenne».

Confrontado con el texto anterior, este último sintetiza la facilidad de la composición, más aún, el carácter embriagador del acto creador. Si Machado, en este cuento, se ocupa de la creación, paralelamente desdobra en él el tema de la insatisfacción, de la exigencia del compositor consigo mismo.

Se advierte, entonces, que la experiencia del artista le sirve para alcanzar lo humano, entrelazando los dos temas. De ahí la ironía del título, «Un hombre célebre»: una celebridad efímera e insatisfactoria, celebridad que encubre el drama humano de la no-realización.

Se trata de la misma insatisfacción que persigue Mestre Romão, personaje de «Cantiga de esponsales», destinado a regir músicas ajenas. Dice Machado sobre eso: «¡Ah! si Mestre Romão pudiese, sería un gran compositor. Parece que hay dos clases de vocación, las que tienen lengua y las que no tienen. Las primeras se realizan; las últimas representan una lucha constante y estéril entre el impulso interior y la ausencia de un modo de comunicación con los hombres. Romão era de estas últimas. Tenía la vocación íntima de la música; traía dentro de

sí muchas óperas y misas, un mundo de armonías *nuevas y originales* que no alcanzaba a expresar y poner en el papel». (El subrayado es mío).

Retorna aquí no solamente el tema de la imposibilidad de expresión, de la incapacidad de traducir todo lo que desearía manifestar, sino que surgen, explicitados, los conceptos de «nuevo» y de «original» que en el texto de «Un hombre célebre» estaban implícitos.

A partir de esa confrontación se podría decir que para Machado la creación estaba estrechamente vinculada a la noción de originalidad, no solo aquello que sería particular sino también aún no realizado.

En Mestre Romão el drama de la creación frustrada se resuelve por el de la ejecución exitosa: a unos les es dado crear; y a otros, ejecutar, sugiere Machado. Todavía, en el centro de esa trama está la ausencia de los medios de expresión, la «lengua» a que él se refiere como vehículo, como recurso único y factible entre inclinación y realización. Entretanto, no hay en Machado aclaración sobre el esfuerzo de obtención de esa «lengua» pero su entendimiento, como don concedido, regalo de las musas o del cielo. De ahí la imagen expresiva que encuentra para aludir a la imposibilidad de expresión: la inspiración que no logra concretarse en acto creador es «como un pájaro que acaba de ser apresado y forcejea para traspasar las paredes de la jaula, abajo, arriba, impaciente, aterrado...».

La figura de ese pájaro encarcelado y la representación de su lucha dramática por la libertad, igualmente presente en otros textos machadianos, es aquí un símbolo de la dramaticidad interna en que se encuentra el personaje sin traspasar el «la... la... la» donde interrumpiera su composición. La frase musical, inacabada, alude, al final, a la imposibilidad de traducir algo que se ansía decir pero cuya búsqueda no tiene retorno.

Observa con justeza Sayers que son raras las metáforas musicales en la obra de Machado. No recurre el autor a elementos de otra forma de expresión artística para insertarlos en el texto literario a no ser sugerencias estructurales o componentes temáticos. Sus metáforas son predominantemente literarias y aún así solía ser bastante parsimonioso con ellas. La crítica a las metáforas de adorno es también una constante en su obra. Las considera casi siempre «excesos de estilo» propios del lenguaje de oratoria corriente, en la época: citas, metáforas, lugares comunes y adjetivación, hacían las delicias de los oyentes mientras servían para encubrir la mediocridad del pensamiento.

De este modo, metáforas y comparaciones en Machado son extremadamente eficaces y nunca funcionan como ornamento de la expresión. Al contrario, ellas emergen como surge la música en sus textos: como un recurso eficaz para expresar por alusión.

Es por eso tal vez que él privilegia a los compositores para explotar el tema de la creación. Posiblemente para él la música fuese la forma de expresión más fácil cuando había talento y la más difícil ante la inexistencia de este. Al mismo tiempo, un campo tan vasto y matizado a partir del cual es posible la realización y el éxito menor, por contraste, con las grandes realizaciones que aseguran la eternidad y lo universal. Sin hablar de literatura ni de literatos, sino de música y compositores, Machado alcanza la primera a través de la última.

No es entonces por casualidad, que Machado de Assis recurre tantas ve-

ces a la figura del músico. Dicho de otro modo, se preguntaría ¿en qué medida la representación del músico podría estar vinculada a la del escritor? ¿En qué medida las polcas no serían los textos fáciles, de agrado popular? ¿En qué medida no hablando de sí mismo, ni de sus pares, Machado podía reflexionar sobre la creación literaria por el sesgo de la creación musical?

Esa relación entre proyecto literario y proyecto musical queda aún más explicitada si pensamos que, en el *Memorial de Aires* el Consejero lamenta no componer o tocar algún instrumento. Para él «el arte es también lengua»¹⁸, una manera de expresarse, la única posible. Del mismo modo, el arte «naturaliza a todos en la misma patria superior». Las consideraciones del Consejero Aires, registro de memoria, nos autorizan a pensar en un concepto de instrumental y en una noción de universalidad que estarían en la base del pensamiento machadiano, justificando la identificación entre música y literatura que transcurre en su obra.

Si las hipótesis se confirman, el proyecto estético de Machado de Assis tendría su equivalente en el proyecto musical donde él esboza criterios como «puro» (en el sentido de clásico) y eterno. A lo largo de sus textos queda claro que, para él, es la música la forma de expresión más completa y universal. Tal vez la única que pueda manifestar tantos matices de emociones como por las que pasa el Consejero Aires que recupera, por la memoria, lo que ya fue y se ve en los otros, en la mocedad de Fidelia y Tristao que le dan conciencia de su vejez y le hacen sentir «nostalgias de sí mismo».

Son asociaciones entre la música vigorosa de Wagner, la vivacidad de Mozart, la nostalgia de los compositores románticos alemanes y los momentos inestables del sabio Consejero que dicen más sobre él mismo de lo que las palabras registran en su «Memorial».

Por otro lado, en el momento de la lectura de los textos machadianos, esas asociaciones se reproducen de inmediato en la sensibilidad del lector, también él un oyente. Se forma una red de asociaciones resultantes del estímulo auditivo que el autor sugiere a partir de su contexto cultural. Estas se transfieren en el acto de la lectura al lector, oyente cómplice de aquellas melodías. Este a su vez, las reinterpreta y las enriquece con sus propias motivaciones e inferencias culturales. Por eso nos es posible hablar de un denominador común en los lenguajes estéticos y de la propiedad que tienen al funcionar como sistemas de signos que ponen en movimiento toda una serie de asociaciones fundadas en experiencias individuales y colectivas. Estamos, sin duda, en el terreno de la recepción cuando todo resuena en los oídos del lector donde las asociaciones, por fin, toman sentido.

Machado lo sabía. El Consejero Aires también.

Tania Franco Carvalhal
Profesora titular de Teoría y Crítica Literaria de la UFRGS
Traducción de Susana Morán

Notas

1. Van Tieghem, P. *La littérature comparée*. París, Col. A. Collin, 1931, p. 67/8.
2. Souriau, E. *A correspondência das artes*. Elementos de Estética comparada. São Paulo, Cultrix/Ed. USP, 1983, p. 31.
3. Brown, C.S. «The relations Between Music and Literature as a Field of Study. In: *Comparative Literature*, XXII (1970), 2, p. 102
4. Remak, Henry H.H. «Comparative Literature, Its Definition and Function». In: Stallknecht & Frenz (ed) *Comparative Literature. Method and Perspective*. (revised ed.) 1971, p. 1
5. Cf. Weisstein, U. apud J-L Cupers. Bruselas, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1988, p. 83: «The linking of classical philology with the study of German literature has, for him who is only moderately equipped, the disadvantage of dissipating his strength and not letting him attain in both areas what he could perhaps achieve in one, but it has advantages which compensate for that drawback».
6. Guillén, C. *Entre lo Uno y lo Diverso*. Introducción a la literatura Comparada, Barcelona, Ed. Crítica, 1985, p. 14. Guillén la define como «una tendencia de los estudios literarios, o sea, una forma de exploración intelectual, un quehacer orientado por inquietudes e interrogaciones específicas».
7. Jakobson, R. *Questions de Poétique*. París, Seuil, 1977. Véase también en el mismo libro, «Sur l'art verbal des poètes-peintres-Blake, Rousseau et Klee».
8. Véase Calvin S. Brown, «Preface» a la obra citada de J-L. Cupers, Bruselas, 1988.
9. Véase Calvin S Brown, «Preface» cit. nota 8.
10. Apud Cupers, J-L op. cit. p. 20.
11. Cupers, J-L, op. cit. p. 36.
12. Cupers, J-L., op. cit. p. 147.
13. Véase, en ese sentido, *O tupi e o alaúde* una interpretación de *Macunaima*, de Gilda de Mello e Souza, São Paulo, Librería «Duas Cidades», 1979.
14. Massa, Jan-Michel, op. cit. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
15. Sayers, R. op. cit. In: *Onze estudos de literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira /INL, 1983, p. 170. Texto suministrado por Zila Bernd.
16. Sayers. R. Op. cit. 1983, p. 164.
17. Machado de Assis, J-M. fue analizado por Antonio Cândido en *El Observador Literario* (1959) teniendo presente la presencia de la música en la narrativa machadiana, sobre todo en *Memorial de Aires* confrontándola con su resonancia en «O Ateneu», de R. Pompeia. Véase también, sobre relaciones interartísticas Cândido, A. *Tese e Anttese* (1964). «Melodía Impura», ensayo sobre el gusto y las experiencias musicales de Stendhal.
18. Machado de Assis, J-M op. cit. Rio de Janeiro, Ed. Jackson, 1957, p. 131.

Roland Posner

What is culture? Toward a Semiotic Explication of Anthropological Concepts

0. Introduction

«[...] I have been entrusted with the difficult task of speaking about culture. But there is nothing in the world more elusive. One cannot analyze it, for its components are infinite. One cannot describe it, for it is Protean in shape. An attempt to encompass its meaning in words is like trying to seize the air in the hand, when one finds that it is everywhere except within one's grasp».

This is what the former President of Harvard University, A. Lawrence Lowell wrote half a century ago (1934: 115) in an essay with the title «Culture». The difficulties he described are emphasized by many scholars. Norbert Elias (1939: 2-10) points out how an apparent lack of specification in the concepts of culture and civilization tends to attract socially or nationally biased interpretations such as can be found in the self-characterization of German bourgeoisie («die gebildeten Schichten») against French nobility (les gentilhommes civilisés) or of French and English ways of life («Western civilization») against German and Russian ones («die Kulturmationen»). However, the term «culture» can be more than a weapon in class warfare or in the struggle of chauvinist ideologies and the present essay was written to discuss the two principal approaches to the definition of this concept that are available for the human and social science today.¹

1. History

1.1 From Antiquity to Enlightenment

The origins of the term «culture»² can be traced back to the Roman philosopher Marcus Tullius Cicero, who claimed in his *Tusculan Disputations*^{2, 5, 13},

2000 years ago: «Cultura animi philosophia est» This formulation 3 makes sense only if «cultura» denotes a process, as it is also does in «agricultura» («agriculture») This cultivation of land, plants and animals was the conceptual basis on which Cicero postulated a cultivation of the mind which he called philosophy.

Cicero's approach had long receded into the collective memory of the European nations when the Baltic vicar Johann Gottfried Herder took it up 1800 years later in his *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, which appeared in the 1780s. For Herder, «Cultur» also denotes a process, but on which he related to the central goal of his age, «Enlightenment»:

«Wollen wir diese zweite Genesis des Menschen, die sein ganzes Leben durchgeht, von der Bearbeitung des Ackers *Cultur*, oder vom Bilde des Lichtes *Aufklärung* nennen, so steht uns der Name frei, die Kette der *Cultur* und *Aufklärung* reicht aber sodann ans Ende der Erde»

(Suphan 13:348, originally volume 9:1).4

In Herder's view, human faculties are progressively cultivated generation after generation, and the resulting «chain» of culture and enlightenment is what he conceived of as tradition.

The evolutionary concept of culture defined by Herder was to spread to all European languages and, divested of its evaluative features, it also became a basic notion in a host of academic disciplines that took up the study of cultural matters in the last two centuries. They include philosophy, universal history, anthropology, biology, sociology, paleontology, archeology, ethnology, ethnography, folklore studies, the humanities at large and semiotics. It is impossible to quote here all the characterizations of culture to be found in these disciplines. It is even impossible to examine in depth all the various types of definition. What can be done, however, is an analysis of the approaches taken by those two disciplines that claim to study not only special aspects of culture but culture as a whole: anthropology and semiotics.

1.2 The tasks of anthropology

After a long series of *Culturgeschichten* published in the wake of Herder, Gustav E. Klemm (1802–1867) wrote not only an *Allgemeine Culturgeschichte der Menschheit* (10 volumes, Leipzig 1843–52) but also an *Allgemeine Culturwissenschaft* (2 volumes, Leipzig, 1854–55). In the first volume of his *Culturgeschichte*, Klemm explains to his reader:

«Der Standpunkt, den ich mir ersucht habe, ist [...] weder der politische der Menschheit in ihrem Verhältnisse zum Staate, noch der literarische, der artistische, der antiquarische, der gewerbliche, —sondern mein Versuch gehet dahin, die allmälige Entwicklung der Menschheit von den rohesten, an die schwächste Kindheit, ja an das thierische Wesen gränzenden Uränfangen bis zu deren Gliederung in organische Volkskörper nach allen Richtungen, also in Bezug auf Sitten, Kenntnisse und Fertigkeiten, häusliches und öffentliches Leben in

Frieden und Krieg, Religion, Wissen und Kunst, unter den in Klima und Lage von der Vorsehung dargebotenen Verhältnissen zu erforschen und nachzuweisen.» (1854–55:I,21)⁵

This heterogeneous list of items is employed by Klemm to characterize «Cultur». It was taken over with few modifications by the British-American anthropologist Edward B. Tylor in his book *Primitive Culture* (London 1871). There on page 1, Tylor defines:

«Culture or Civilisation, taken in its widest ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society»

Having given a characterization of what is the total of a culture, Tylor could enter the investigation and comparison of specific cultures. Hundreds of anthropologists have followed his approach and have attempted to systematize his definition. Their efforts until the 1950s are neatly summarized in Kroeber & Kluckhohn's *Critical Review of Concepts and Definitions of «Culture»*, published in 1952.

1.3 The task of semiotics

Semioticians started to make culture as a whole their object of investigation only half a century after Tylor. It was Ernst Cassirer who set the task in the introduction to the first volume of his *Philosophie der symbolischen Formen* in 1923. He writes:

«Die Philosophie ist sich im Verlauf ihrer Geschichte der Aufgabe einer [...] Analyse und Kritik der besonderen Kulturformen immer mehr oder weniger bewusst geliebt; aber sie hat zumeist nur Teile dieser Aufgabe, und zwar mehr in negativer als in positiver Absicht, direkt in Angriff genommen. Ihr Bestreben ging in dieser Kritik häufig weniger auf die Darstellung und Begründung der positiven Leistungen jeder Einzelform, als auf die Abwehr falscher Ansprüche.» (1923–29:I,12)⁶

According to Cassirer (1923–29:I, 18) the analysis and justification of each symbolic form present in a culture can only be accomplished with the help of what he calls a «Symbolik» or «Semiotik». Supplying a representation⁷ in which «alles wahrhaft strenge und exacte Denken erst seinen Halt findet», semiotics also has to demonstrate for each culture that it is not an incoherent conglomerate of various symbolic forms but unified by being a manifestation of the human mind.

«Mehr und mehr zeigt [...] sich (der Geist) jetzt in seinen eigenen Schöpfungen —in den Worten der Sprache, in den Bildern des Mythos oder der Kunst, in den intellektuellen Symbolen der Erkenntnis— befangen, die sich gleich einem zarten und durchsichtigen, aber nichtsdestoweniger unzerreißbaren Schleier um ihn legen. Die eigentliche, die tiefste Aufgabe einer Philosophie der Kultur [...] scheint eben darin zu bestehen, diesen Schleier aufzuheben. [...] (Erst damit hat sie) ihre Aufgabe, gegenüber der Vielheit der Äusserungen des Geistes die Einheit seines Wesens zu erweisen in einem neuen Sinne erfüllt» (1923–29:I,50f).⁶

After Cassirer (cf also Cassirer 1944), many other semioticians have claimed culture to be a central object of investigation for semiotics, among them Bogatyrev (1936, 1971), Mukarovsky (1936, 1977, 1978) and Jakobson (1953, 1968, 1975) of the Prague School, Lotman (1967, 1970–73, 1985) and Lotman, Uspensky, Ivanov, Toporov, and Piatigorsky (1975) of the Moscow–Tartu School, as well as Barthes (1964), Greimas (1966, 1970), Bense (1967), Rossi–Landi (1968, 1975) Eco (1975, 1976) Segre (1977, 1979, 1980, 1984) and others.

In order to compare the consequences of the anthropological and the semiotic approaches to culture, let us examine basic concepts of an updated version of semiotic theory with those of anthropological theory.

2. Systematics

2.1 Basic concepts of semiotics

Semiotics deals with semioses (sign processes), and a semiosis is generally said to consist of the following components:

A *sender*, who intends to convey a *message* to an *addressee*, makes sure that he is connected with him through a *medium*. He chooses an appropriate code and selects from it a *signified* (a meaning) that includes the intended message. Since the *signified* is correlated through the code with a corresponding *signifier*, the sender produces a *sign* that is a token of this signifier.

If everything goes as intended by the sender, the addressee perceives the sign through the medium and takes it as a token of the signifier, which refers him to the signified on the basis of the code. He then reconstructs the message from the signified with the help of the *context* given in the shared situation.

Examples of Semioses containing all components mentioned are the production and comprehension of a verbal utterance (Saussure 1916), the conveying of a message through emblematic gestures (Ekman & Friesen 1969), as well as the operation and observation of traffic lights (Prieto 1966). Sign processes of this type are called «*communication*» by Buyssens (1943) and Mounin (1970) and «*actes sémiqques*» by Prieto (1966, 1975).

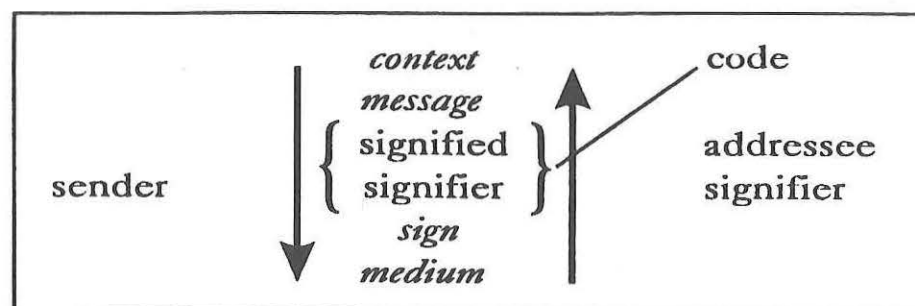


Figure 1. Components of semiosis. The terms denoting the components whose presence is necessary and sufficient for semiosis to take place are underlined. The left-hand arrow indicates the sequence of the sender's choices, the right-hand arrow that of the addressee's

However, we must also take into account sign processes without a sender where the addressee is but a simple recipient as when someone takes a fact as a symptom of another state of affairs. Examples are the red spots on the skin taken by a doctor as signs of measles, or the silhouette of a person with a skirt taken by Europeans as a sign of a woman.

In these cases we also have a medium (light) transporting a sign the redness of the skin; the form of the silhouette) which involves a signifier (the pattern of red spots; the skirt); there is a code correlating the signifier with a signified ('measles', 'woman') which is in the given context, the basis for inferring the message ('the organism with the red skin has measles'; 'the silhouettes is that of a woman'). But there is no intentional sign production here since there is no sender.

In addition to senderless sign processes we have to consider sign processes which function without a code. These are cases where there is no standard (conventional or innate) connection between a signifier and a signified intervening in the interpretation of the sign. Examples of senderless sign processes without a code are the scratching noise in a conference room taken by the audience as a sign of the microphone being in operation, or a person crossing the main street taken by a driver in a side street as a sign of there being no fast traffic in that part of the main street. In these cases we have a medium (the air in the conference hall; the light in the street), a sign (the fact of the scratching noise; the fact of the person's crossing the main street), a message ('the microphone is in operation; 'there is no fast traffic in that part of the main street'), recipients (the members of the audience; the driver in the side street) and a context (the conference; the cross-roads), but no sender and no pre-existing code systematically correlating signifiers and signified.

The presence of a sender and of a code do not imply each other. There are senderless sign processes which function on the basis of a code, as when a doctor diagnoses an illness from given symptoms or when we classify an abandoned piece of clothing as a skirt or as a dinner-jacket. And there are codeless sign processes which senders perform intentionally in order to convey a message, as when a young man in the presence of a woman who happens to look at him, imitates one of her involuntary body movements in order to express his sympathy to her.

For our present purposes no further differentiations are necessary and so we may define the following type of sign processes:

1. If a semiosis involves a sender who produces a sign intentionally and openly in order to make an addressee receive a message, the resulting sign is a communicative sign, and if the addressee receives the message, the resulting process is called communication. Communication can occur without signifiers and signifieds, but not without senders and addressees, signs and messages, media and contexts.
2. If a semiosis involves a code (a standard connection between a signifier and a signified), the sign in question is a signifying sign and the resulting process is called signification. Signification can occur with

hout senders and addressees, but not without signs and messages, signifiers and signified, recipient, media and contexts.

3. If a semiosis involves no code, the sign in question is an indicating sign and the resulting process is called indication. Indication can occur without signifiers and signifieds and without senders and addressees, but not without signs and messages, recipients, media and contexts.

As shown in Figure 2 and illustrated by the examples given above, signifying signs may occur without a sender, but a sender may make use of signifying signs in order to communicate a message. The same is true of indicating signs. They are the basis of the most elementary sign processes in humans and primates, but they play a role also in the most complex sign processes, such as oral or written verbal interaction in legal matters or literature, where they occur in connection with signifying and communicative signs. Nevertheless, indication is the simplest of the three types of semioses since it can be covered with a minimal description involving only the five components whose terms are underlined in Figure 1.

The purpose of a sign process for the sign user is often said to be either cognition or interaction. When someone produces or interprets something as a communicative sign, his immediate interest is interaction; when he takes something as an indicating sign, his immediate interest is cognition; only signifying signs seem to be able to serve both purposes equally well. Apart from that, cognition may be strived for as a means to enhance interaction, and vice

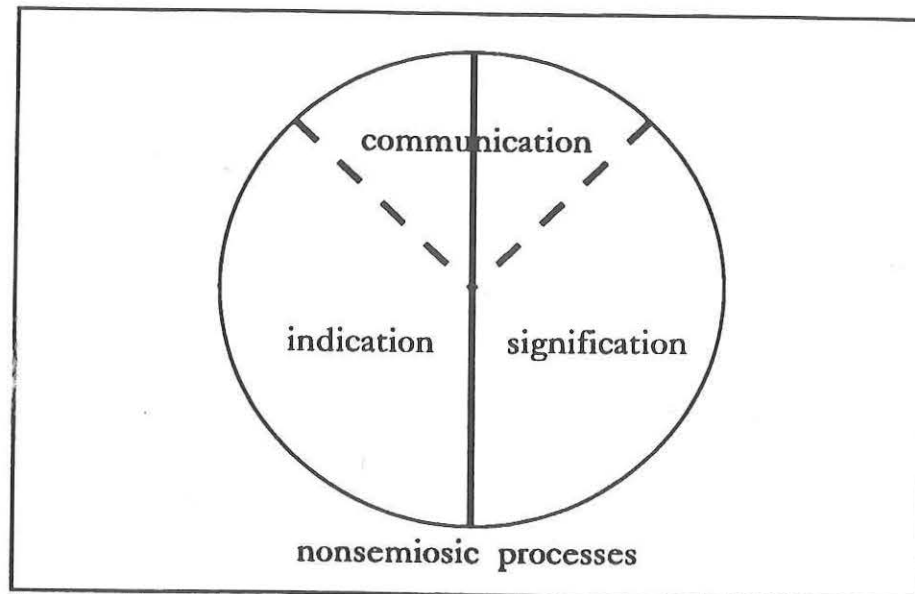


Figure 2. The relations between communication, signification and indication as types of Semioses.

versa. The resulting relationships between the primary and secondary functions of the three types of semioses are shown in Figure 3.

Secondary function primary function semiosis structure cognition indication through via via signification (requires code) interaction through interaction via via communication (requires sender)

In conclusion of this section it may be pointed out how the analysis which was given of the subject matter, semiosis, lends itself as a basis for a division of the discipline, semiotics. Since Morris (1938 and 1946), semiotics is generally divided into three branches¹⁰

- a) Pragmatics deals with sign users (such as senders, addressees and recipients) and their relations to the other components of semiosis.
- b) Semantics deals with the coded relations between signifiers and signifieds (meanings).
- c) Syntactics deals with signifiers, their constituents and their relations to other signifiers.

2.2 Basic concepts of anthropology

Anthropology deals with cultural facts. But these are usually presented in long lists with varying terminology, because anthropologists have not yet agreed upon what cultural facts really are. So it is not possible here to give a minimal description of a cultural fact that would correspond to the minimal description of a semiosis which I presented above.

However, there is a fair amount of agreement about the branches of anthropology, their respective domains of investigation, and their basic objects. Anthropology may be divided into social, material and cultural anthropology.¹¹

- a) Social anthropology studies social culture, i.e. *society*; and a society consists of institutions, including the rituals performed by them. Take as an example religious institutions such as a Christian church and the rituals of the church service.

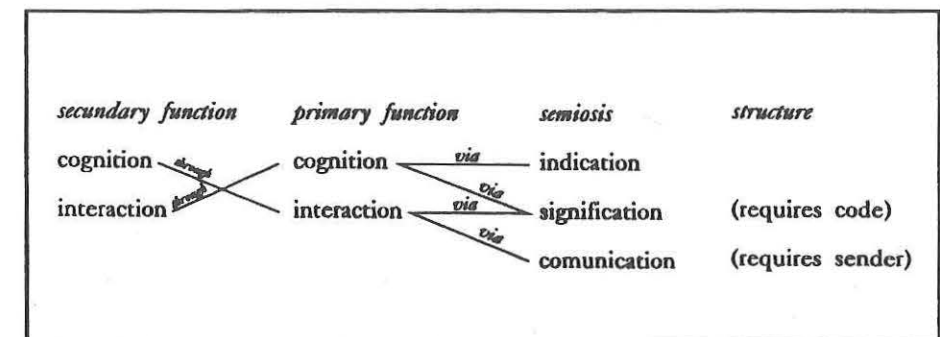


Figure 3. Basic types of semioses and their functions

- b) Material anthropology studies the material culture of society, i.e. *civilization*; the civilization of a society consists of artifacts and the skills of producing and using them. Examples of artifacts used in religious institutions are crosses, hosts, rosaries, church, songs, bibles.
- c) Cultural anthropology studies the mental culture of society insofar as it is manifested in civilization, i.e. it studies *culture* in the narrow sense. The mental culture manifested in the civilization of a society consists of mentifacts (i.e. systems of ideas and values believed in) and the conventions governing their use and expression. Examples of religious mentifacts are the Catholic saints and their emblems, the classification of sins with the corresponding terminology, and the gestural codes of priests.

The unifying interest of anthropology as a whole is in the transmission of social culture (institutions and rituals) material culture (artifacts and skills) and mental culture (mentifacts and conventions) from one generation to the next. The mechanisms of transmission (cf. Mead 1912, Thurnwald 1936–37 and 1950, Lotman & Uspensky 1971 and Lotman et al. 1975) are known as «tradition».

What is important in this account of anthropology is the systematic division and its underlying principles, not so much the terminology used here. Thus the difference between «civilization» and «culture» continues to be an object of controversy. While Weber (1920) and Thurnwald (1936–37), who belong to the German tradition of ethnosociology, take «civilization» to designate material culture, and restrict the use of «culture» to mental culture British and French anthropologists follow the example of Tylor (1871:1), and equate «civilization» with «culture»; with each of the two terms they refer to the whole of social and mental culture distinguishing it from material culture, which is then called «technology» (Bidney 1953, Clarke 1978) or «industry» (Oakley 1961, Leroi-Gourhan 1964–65). American anthropologists (cf. e.g. Blumenthal 1937, Bernard 1942, Sorokin 1947, White 1949, Kluckhohn 1951) tend to take mental culture and material culture together under the term «culture», and contrast it with «society». ¹² Such terminological conventions enable the various researchers to formulate their favorite questions in a simple way, e.g.: which type of society has which type of culture (i.e. material and mental culture)? Or: which type of culture (i.e. social and mental culture) has which type of industry (i.e. material culture)?

In this way, however, the anthropological term «culture» has become fourway ambiguous:

- «Culture₁» designates mental culture (c) without society and civilization;
- «culture₂» designates mental plus material culture (c+b) without society;

- «culture₃» designates mental plus social culture (c+a) without technology;
- «culture₄» designates the whole of mental plus material plus social culture (c+b+a)

In what follows I will use the word with its widest meaning as in «culture₄» unless otherwise indicated. ¹⁴

Terminological variations can also be found in the names for the branches of anthropology, as when that branch which investigates mental culture is called «symbolic anthropology» (cf. e.g. Schwimmer 1973ff. and Schneider 1976) «semantic anthropology» (cf. Crick 1976) or «semiotic anthropology» (cf. Singer 1978, 1980) or when the term «cultural anthropology» is used for the discipline studying not only mental culture («culture₁»), but the total of mental and material culture («culture»). However, all such variations presuppose the tripartite classification of anthropology given above. It is well founded in anthropological literature, having been introduced by Alfred Weber (1920), taken up by Teggman (1930), Menghin (1931), MacIver (1931, 1942), Thurnwald (1932, 1936–37, 1950) and Merton (1936), developed further by Murdock (1941), Malinowski (1944), White (1949), and Kroeber (1952), and systematically examined in Kroeber & Kluckhohn (1952: 97f). Also later publications such as Bidney (1953), Lévy-Strauss (1958), Bagby (1958), Harris (1968), Clarke (1968, 1978), Goodenough (1971), Leach (1972, 1976), Geertz (1973), Cohen (1974), Schneider (1976, 1980), Dawkins (1976, 1982), Bernardi (1977), Lumsden & Wilson (1981), Ball (1984) and Douglas (1986) proceed on its basis.

After the introduction of basic concepts in anthropology and semiotics, we are now facing the problem: What is the theoretical connection between such things as signs, recipients, codes, media, and messages on the one hand and such things as institutions, artifacts, mentifacts, and cultural mechanisms on the other? Is there any connection at all?

I submit that there is more than one connection. And in the task of finding out which connections there are, we have two alternatives available:

- i) We can take the components of sign processes and examine their anthropological status, asking whether institutions, artifacts, mentifacts and cultural mechanisms play a role in them.
- ii) We can take the three areas of anthropological subject matter and examine their semiotic status.

Both strategies seem fruitful, but for lack of space we will only be able to apply one of them. So let us apply the second one and attempt to reconstruct the notions of institution and society, of artifact and civilization, of mentifact and culture in the narrow sense on the basis of semiotic concepts. If successful, our analysis will result in a semiotic explication of these anthropological terms.

3. The semiotic status of anthropological entities

3.1 Society

Society is a set of individuals, which is structured by the relations that hold among them (cf. among others Radcliffe-Brown 1940, Merton 1957, Evans-Pritchard 1962 and Cohen 1971). Each society has a material and a mental culture. But the boundaries between two societies may differ from the boundaries between their material and between their mental cultures (cf. Clarke 1978). Individuals belonging to one society may also be carriers of parts of the mental culture of another society. Artifacts belonging to one society may also be reproduced and used by another society; mentifacts underlying the behaviour of individuals in one society may also underlie the behaviour of individuals in another society.

So who is it in a society that carries its material and mental culture? The answer (given in the anthropological literature quoted above) is threefold:

1. Each individual in a society has a specific set of artifacts and mentifacts and is thus a carrier of culture.
2. Each society as a whole has a specific set of artifacts and mentifacts and is thus a carrier of culture.
3. Certain (possibly overlapping) groups of individuals in a society act as carriers of culture. They are called «institutions» and are also characterized by specific artifacts and mentifacts. Cases in point are religious institutions as exemplified above.

Now it so happens that individuals, institutions and societies also act as sign users. Concerning individuals it may well be asked if they are not called «individuals» (i.e. undividable) precisely because they are capable of playing the role of a sender, addressee or recipient of messages (at least messages of a certain type, not those carried by enzymes, neuron firing and infra-red waves). Individuals are sign users and they lose that capacity when divided into pieces.

This is also true of institutions, such as a church, a clinic, a parish, a prison, a theatre, an administration: we may address our university administration as a unified body and it will answer as such.

And it holds for a society as a whole: in the form of a political state it may conduct negotiations, declare war or peace, ratify and break treaties.

The question relevant here is to what degree the various types of institutions can be distinguished on the basis of semiotic criteria. How do the sign processes that occur in a church service differ from those that occur in a session of parliament or in a university seminar? This is a line of thought that has unfortunately not been followed up by many anthropologists (exceptions are Homans 1950, Blumer 1962, Tenbruck 1963, Goffman 1963, 1981, Pike 1967, Gumperz & Hymes 1972, Bourdieu 1982, Douglas 1986). Nor has it been taken adequately into account in semiotic research (for first attempts see

Seibert's special issue of *Zeitschrift für Semiotik*, of 1980 Enninger & Raith 1982 and Posner 1985).

In these circumstances, a final assessment of the limits of a semiotic reconstruction of society is not yet possible today

3.2 Civilization

A civilization was defined above as the totality of the artifacts of a society, including the skills of producing and using them. Civilization in this sense gives rise to many kind of semioses. In order to find out more about them, let us see what an artifact is conceived to be.

3.2.1 Artifacts

Artifacts are usually defined by sociologists, archeologists and anthropologists as everything that is *produced* by men. Thus J.Folsom, (1928:15) writes:

«Culture is the sum total of all that is artificial. It is the complete outfit of tools [...] which are invented by man and then passed on from one generation to another»

For C.Kluckhohn (1951:86), «culture designates those aspects of the total human environment, tangible and intangible, that have been created by men»

The problem of intangible artifacts is emphasized by L.L.Bernard(1942:699) when he writes:

«The term culture is employed in this book [...] (as) signifying anything that is man-made, whether a material object, overt behaviour, symbolic behaviour or social organization»

Such sweeping formulations show that the concept or artifact needs some specification.

In order to gain a basis for a definition, let us distinguish an individual's behaviour from its results and intentional behaviour from unintentional one. Then everything that is a result of intentional behaviour (whether the result itself is intended or not) can be called an *artifact*.¹⁵

Artifacts may be *instantaneous* as when they last only for one moment (like the noises produced by a girl with high-heeled shoes walking in the street) or they may be *persistent* (like the footprints left by her steps in the mud).

3.2.2. Instruments

When an artifact is used for a specific purpose, it becomes an instrument. Not every instrument is an artifact; thus a dead branch of a tree found in the woods is no artifact, but may be used as a walking stick and thus become an instrument (cf. Rossi-Landi 1975: 34).

A persistent object which is both an instrument and an artifact is called a *tool*. While it is decidable on the basis of objective evidence whether a given object is an artifact, its identification as an instrument or tool poses a prob-

lem. It depends on the object having a use for some human being. Persistent objects can have many different uses, as when one and the same stone serves to thrust a post into the ground on one occasion and to keep the laundry from being blown away on another. A persistent instrument that is artificially produced, however, usually has one standard purpose: the function for which it was made. Functions are assigned to tools by culture-specific conventions, and therefore the answer to the question of whether a given object is a tool, is culture-dependent. something may be a tool in one culture and a functionless artifact in another. All cultures classify their tools according to their functions, which is illustrated by the majority of English terms for tools: «chopper», «scraper», «spear», «drill», «dagger», «saw», «pliers», «screw-driver», «hammer», «type-writer», etc.

3.2.3 Texts

If something is an artifact and has not only a function but also a coded meaning in a culture, then we call it a *text of that culture*. Thus whether something is a text depends on three conditions:

- 1) It must be an artifact.
- 2) It must be an instrument, i.e. there must be a culture which has a convention that gives (at least) one function.
- 3) It must be coded, i.e. there must be a culture where a code is valid which determinates its meaning(s).

This can be illustrated again with the noises and imprints of footsteps. A sequence of noises produced by high-heeled shoes, will in Western cultures be taken as signifying the presence of a woman, and thus as a text. In many other cultures the same event may at most be regarded as unusual noise. Similarly, a trapper will take the imprints of footsteps as signifying the sex, weight, speed, and mood of the person that produced them, and thus as a text, while others will regard them as part of the accidental ruggedness of the ground. As these examples show, leaving footprints may be of signification even though this signification may not be intended. On the other hand, leaving footprints may be intended to be of signification to others, but not be regarded as signifying by them. In both cases, however, the traces in question constitute a text in the given culture if there is a code known in it which can be used to guide their interpretation.

Texts are always the result of intentional behaviour, although not all their properties need be intended. This fact enables the recipient of a text to assume a text producer and to attribute an intention to him, without having to assume that this intention is fully realized in the text (for a discussion of the various types of «intentional fallacy» that may be involved here, cf Beardsley & Wimsatt 1946, Hirsch 1967, Grice 1973 and Danneberg & Müller 1983).

A text may be produced by an individual, by a collective group or by a sequence of individuals each of whom modifies the result left by his prede-

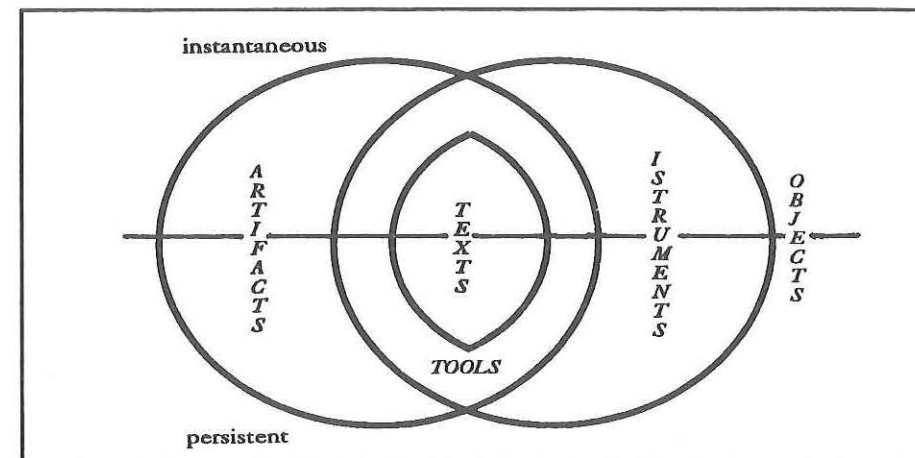


Figure 4: The relation between artifacts, instruments, tools and texts

cessors. Compare an individual who walks alone with a group walking together, and a sequence of individuals that walk in the same place at different times, and imagine how every time the configuration of footprints can be manipulated after its production. Another more widely discussed example is the bible, the way it was written, and the manipulations that have been carried out with it afterwards by the various institutions that have administered it.

Text are artifacts and artifacts may be reproduced. In this way, ones arrives at two artificial tokens of the same artifact type. Industrial products, such as pieces of plastic furniture, ready-made clothes, and cars, are cases in point. When a text is reproduced as such, its coded features (i.e. its signifiers and signifieds) remain unchanged. That is why I can say that your bible is the same text as my bible (e.g. if they both are the result of the first printing of the Lutheran translation). In this case, we also distinguish between your and my text token and contrast them with the text type¹⁶ of the edition.

But what is the point of having such a wide concept of text that includes footprints as well as written verbal utterances? Originally, only written verbal utterances were called texts and this kind of text is still regarded as prototypical by many (cf. Fine 1984). Nevertheless, the need for generalizations soon arose, and the controversy about them has not yet ended.

In the *first generalization*, which is widely accepted today, it was abstracted from the written character of the text, so that also an oral verbal utterance (i.e. the result of the process of uttering words) could be called a text. In the terminology just introduced, this is an instantaneous artifact which has a meaning determined by a verbal code. If such an utterance is recorded on tape, we obtain a persistent artifact. As pointed out above, there is a big difference between persistent and instantaneous artifacts: each persistent artifact can have many different uses in the various situations in which it is employed, and so a text can have many readings which may differ according to the

changing contexts. In order to restrict the number of possible uses, the intended purpose of a persistent artifact tends to be coded itself. This is done via standardised forms in tools and through genre indicators in verbal texts.

While the first generalization abstracted from the written quality of the text, it retained its verbal character. As a result, texts are sequences of words in time or space. However, it proved convenient to add a *second generalization*, and to abstract also from the verbal character and call any sequence of coded signs «a text». For instance, when you drive on a highway, and there occurs:

1. a sign instructing you to reduce your speed to 80 km,
2. a sign instructing you to go no more than 60 km,
3. a sign warning you that there is roadwork in progress,
4. a sign informing you that the two lanes you are on will merge in one after 400 m.

....
this sequence of non verbal signs is also a text.

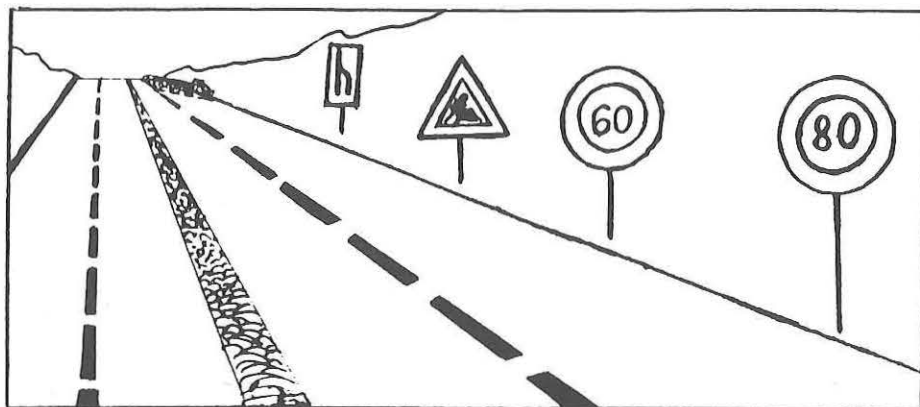


Figure 5: A text consisting of a sequence of traffic signs with intrinsic ordering.

In the example just given, there is a parallel between the sequence of the injunctions and the order in which they are to be taken into account, but this is not necessarily always so. Take a sequence of traffic signs informing about the directions of the exits in a roundabout lying ahead such that there is

1. a sign announcing a roundabout lying ahead,
2. a sign giving the direction of the exit directly opposite to the entrance,
3. a sign giving the direction of the exit immediately to the right and to the left of the entrance,

4. a sign giving the direction of the exit which is three quarters of a circle away from the entrance.

In this case the sequence of signs 2 through 4 is totally arbitrary and its permutation would not change anything in the resulting message. Thus sequences of coded signs may be intrinsic, as in the first case, or extrinsic, as in the second.

If the information given has no intrinsic ordering it need not be sequentialized. In the second traffic example sequentialization seems appropriate only because the complex information can be made more easily understandable for fast drivers when it is chunked into quickly digestible doses. But for pedestrians in a park, information of similar complexity can all be given on one signpost, so that they can read it in whatever order they please (see Figure 7).

Thus it appears fitting to abstract even from the sequentiality and discreteness of the component signs in a text. This *third generalization* makes

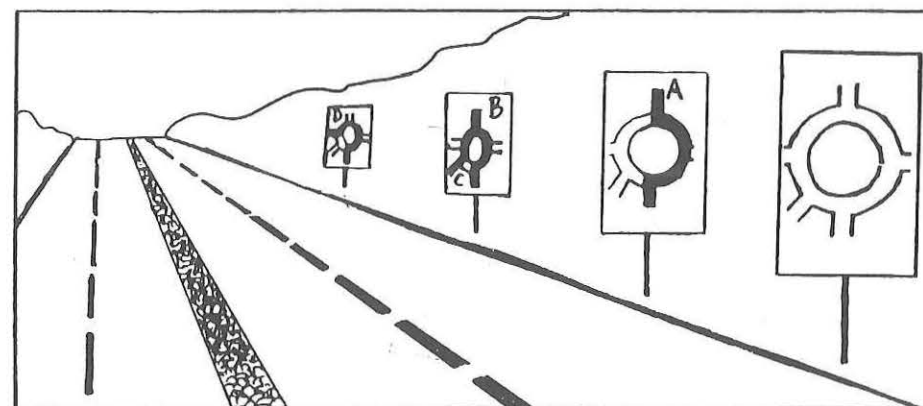


Figure 6: A text consisting of a sequence of traffic signs with extrinsic ordering



Figure 7 Collection of prohibition signs on a plate in a Berlin park.

every coded sign token a text, whether it is a single traffic sign or a sequence of traffic signs, a painting or a sculpture, a piece of music or a dance.¹⁷

Since text tokens may be reproduced, also each replica of a painting and of a sculpture and each performance of a piece of music is a text, and moreover it may be called the same text, i.e. a text token of the same text type. One can formulate texts about text types, and so also musical scores are texts, and when they are duplicated, there are several text tokens of a text type describing a type of musical performance (cf. Goodman 1968).

The three generalizations made are all within the frame of the above text definition. This is why I suggest their acceptance.

But why is it necessary to go through all these details and to explicate the concept of text in such a general way? The answer is that a number of semioticians and anthropologists have gone so far as to claim that culture in nothing but a set of texts (cf. e.g. Lévi-Strauss 1958, Barthes 1964, Lotman & Piatigorsky 1968, Galaty 1981).

The questions raised by this claim is to what extent it accounts for culture in the sense of civilizations or material culture introduced above.

Does such an approach not exclude from culture all instruments such as hammers, screw-drivers, drills, daggers, walking sticks, traps, type-writers, bicycles, and cars? This would certainly be too great a price to pay since at least the artificially produced persistent instruments, i.e. the tools have always been of central concern to anthropologists.

But are they really excluded? As I said earlier, persistent instruments tend to be guarded against ad-hoc use through the coding of their standard purpose. Take an early stone-age chopper, i.e. a stone which has only one artificial edge for cutting and scraping. If it has no sharp edge it cannot be used for cutting and scraping; and that amounts to saying: it is no chopper at all. A bad chopper is no chopper, you cannot even recognize it as a chopper. Now take a bronze-age knife, i.e. an instrument with a handle and a metal blade for cutting materials. Bronze-age knives were imitated in stone by stone-age cultures (cf. Oakley 1961:22). But such a stone knife was often not fit for cutting because it was too small, too heavy for its size and not always sharp enough. Thus it was a bad knife. Nevertheless it was recognizable as a knife. Even if it would have been made of rubber, we would recognize it as a knife. A rubber knife is not usable for the standard purpose of a knife, but we would nevertheless call it a knife. This is because it has the form of objects that are standardly used as knives. It is coded as a knife. Its form signifies the function of a knife. In conclusion we can say: the original stone-age chopper has the function of a chopper without having additional formal properties that can signify this function; the bronze-age knife has the function of a knife and also a form that can signify it for bronze-age people; the stone-age imitation of a bronze-age knife does not have the function of a knife, but it has a form that can signify this function for both bronze-age and stone-age people. In short the bronze-age knife and its imitation are both texts while the chopper is not.

If a society is to have craftsmen who intentionally produce artifacts that

have the form of a tool but cannot be used to perform its function, the following three conditions must be fulfilled: First, the form of the tool must be recognizable outside of its context of use. Figure 8 shows the evolution of axes into such forms.

Second, there must be a code valid in the society according to which the form signifies a distinct function. Third, artifacts which have that form without having the function signified by it, must serve another function which is different from but related to the function signified. Figure 9 shows bronze artifacts from China and Europe which are clearly recognizable as blades that signify the function of hacking, but are unsuitable for hacking because of their construction. It is assumed that these instruments were used in ceremonial contexts in which hacking was not performed but simulated. Of course not only the function of hacking but also the ceremonial character could be coded, and it is the ornaments on the blades of the axes in Figure 9 that serve as signifiers of their function as ceremonial hacking devices.

In accordance with our definition, all artificially produced instruments, whose form signifies their function to the members of a culture, can be regarded as texts of that culture. Except for the undifferentiated artifacts of the ear-

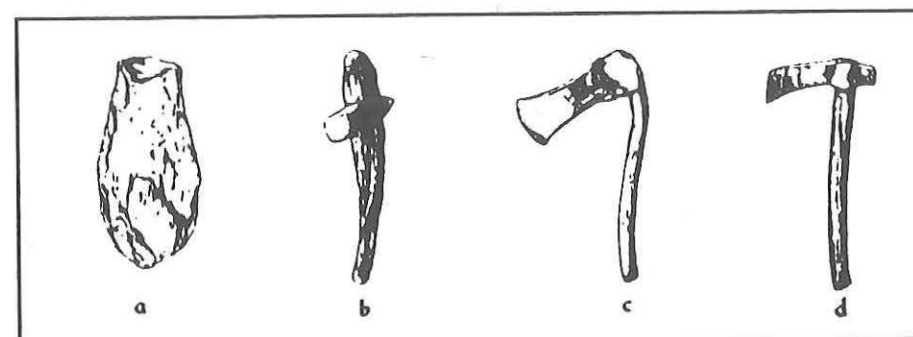


Figure 8: The evolution of axes (according to Oakley 1961:18); a. early stone-age; b. axe from the late stone age: stone blade and wooden handle; c. axe from the bronze age: bronze blade and wooden handle; d. axe from the iron age: iron blade and wooden handle.

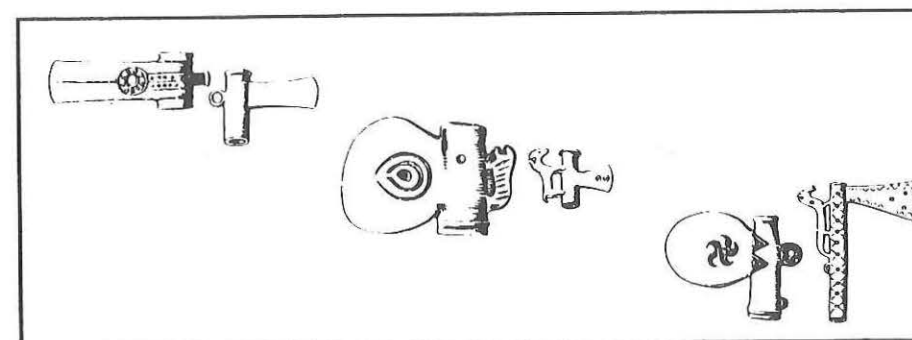


Figure 9: Ceremonial axes from the bronze age. Left: three examples from China; right: three examples from the Hallstatt Culture (Janse 1930:177)

liest stone age, the tools of every civilizations are texts in the sense that their forms are perceived as signifiers of their functions in the culture involved. Instruments which do not signify in this way, are of private interest only and thus play no role in the material culture of the society in question.

The result of this argument is that the claim according to which a civilization is a set of texts, includes written and oral verbal texts as well as linear and nonlinear, discrete and nondiscrete nonverbal ones, which comprise as the simplest case, artifacts that signify nothing but their own function. In this way, our approach covers all aspects of material culture that are relevant to anthropologists, archeologists and prehistorians.

However, it should be pointed out that this approach excludes artifacts which are not instruments, i.e. which have no specific purpose (such as the traces of involuntary human behaviour), as well as artifacts which have no standard purpose (e.g. rubble, noise, left-overs from the dinner table, etc. cf. Enzensberger 1968 and Thompson 1979).

3.3 Culture

There are anthropologists and semioticians who regard it as inadequate to exclude purposeless artifacts from consideration in the study of culture, among them David Schneider (1968:7f) and Umberto Eco (1976: 21–28). They argue that everything that has been conceptualized in a society is part of its culture. Conceptualization in this sense need not necessarily be connected with verbal formulation, nor indeed with the existence of a lexical unit; it only requires that something must be an element in a category of objects that plays a role in some convention of that society. Not only tools with standard functions are usually conceptualized but also types of artifacts that have no specific or no standard purposes.

This approach accounts for those parts of material culture which are left out in text-semiotics analysis. But it is extremely inclusive, since it declares everything for which a society has a concept to be part of its culture. In this way not only walking sticks and cars but also birds and unicorns (which are not artifacts in the sense defined) as well as the nirvana and black holes in the universe would become part of our Western culture as we have a concept of them, even a verbalized one.

In fact, this way of handling the problem is no solution to the tasks of semiologically analyzing material culture but is rather an approach to mental culture. Concepts are mentifacts, and if culture is a set of mentifacts governed by conventions, then we need not bother about artifacts as long as they are covered by this set. And that seems always to be the case for the artifacts produced in a culture.

So let us finish this discussion by examining the semiotic status of mentifacts. In the present context this does not pose a big problem since mentifacts exist for a society only when it has substrata available, that carry them: signifiers. Note also that mentifacts come in systems. Thus mentifacts are the signifieds in systems of signifiers and signifieds, i.e. codes. Mental culture

branch	(studies) domain	(consisting of:) anthropological subject matter	(consisting of:) semiotic subject matter
Social anthropology	social culture	society (institutions)	sign users
Material anthropology	material culture	civilization (artifacts)	texts
Cultural anthropology	mental culture	culture i.n.s. (mentifacts)	codes

Figure 10: The semiotic status of basic anthropological entities.

re can therefore be regarded as a set of codes. This answer assigns a semiotically defined status also to the domain investigated by the third branch of anthropology, cultural anthropology. And what is more, it provides a non-arbitrary way of relating the three domains of anthropology to each other: if society is definable as (a set of) signs users, civilization as (a set of) texts, and culture in the narrow sense as (a set of) codes, then the three domains turn out to be systematically related and none of them can be investigated without recourse to the others.

The semiotic approach thus provides a basis for the demonstration of the unity of anthropological subject matter.¹⁸ It rests on the assumption that cultural activity is essentially convention-based semiosis, i.e. signification including codes, texts, and sign users.

This statement may, however, give rise to a final objection. What about the relationship between culture and communication? Are the communication processes in a society not part of its culture? The answer requires a distinction that has already been introduced. Communication can either rely on codes and make use of signifying signs; in this case, it belongs to the culture of a society that has these codes available. Or it can proceed on the basis of indicating signs; these are ad-hoc instruments and not part of a socially available code, which is why they do not belong to culture in the narrow sense. The production of indicating signs of a certain type may, however, become an individual habit of a sender and then be taken up by his addressees. In this way, these signs may lose their ad-hoc character and become incorporated into a convention that may eventually spread to a great part of the society concerned. Before that happens, however, communication by means of these signs is not yet part of that society's culture.¹⁹

With these comments we have completed the discussion about the semiotic status of anthropological entities. The analysis has shown that there are systematic connections between social, material and mental culture and the components of semiosis. From this it follows that social, material and cultural anthropology should not be regarded as competing approaches of which only one can be right, but as complementary branches of a unified discipline which will only succeed if they work in close cooperation.

4. The mechanism of culture

The explication of a concept is no end in itself. The explicated concept must be a suitable basis for fruitful further research, with special emphasis on those areas where the main interest of the discipline in question lies (cf. Stegmüller 1969: 373–376).

When the division of anthropology into three branches was introduced in section 2.2, I did not leave their unifying interest unmentioned. It lies in the question of how social, material and mental culture is transmitted from one generation to the next; or in Herder's words: «die Kette der Kultur und Aufklärung reicht [...]ans Ende der Erde» (Suphan 13: 348; cf. footnote 3). Indeed, if anthropologists ever had a unifying principle in mind when they compiled the various lists of anthropological objects, it was the fact that all of them play a role in *tradition* or heritage. This is made explicit in Kluckhohn and Kelly's formulation:

«[...] culture in general as a descriptive concept means the accumulated treasury of human creation: [b] books, paintings, buildings and the like; [a] the knowledge of ways of adjusting to our surroundings, both human and physical ; [c] language, customs and systems of etiquette, ethics, religion and morals that have been built up through the ages» (1945:96).²⁰

Apart from the question of what is selected for storage in the «accumulated treasury» of human creation, it was the question of how this treasury determines the way of life of the organisms which have it at their disposal, that motivated anthropological research. Kroeber claims:

«Culture [...] is at one and the same time the totality of products of social men and a tremendous force affecting all human beings, socially and individually» (1948:8f)

The problem is: In what way does culture condition human behavior? or in the words of Thurnwald (1936–37, 1950): What is the «mechanism of culture»?

It seems that the semiotic explication of «culture» given in section 3 can serve as a basis for an answer to Thurnwald's question. Such an approach was taken by the Baltic semiotician Yury Lotman and his colleagues of the Moscow–Tartu School in the 1950s, and the first steps toward an answer were formulated in a comprehensive way in the «Theses on the Semiotic Study of Culture» defended by Lotman, Uspensky, Ivanov, Toporov and Piatigorsky at the Moscow Congress of Slavists in 1973. According to Lotman and his colleagues:

«culture may be regarded [c] as a hierarchy of particular semiotic systems , [b] as the sum of texts and the set of functions correlated with them, or [a] as a certain mechanism which generates there texts» (Lotman et al. 1975: 73).²⁰

Culture is considered to be a concentric system of semiotic spheres, surrounded by a multi-layered arrangement of non-semiotic spheres (cf. Lot-

man 1985 and 1989). Each sphere may be said to occupy a segment of reality. In the semiotic spheres these segments are structured by the codes of the culture: in the non-semiotic spheres they are left unstructured. The set of spheres may be classified into four different areas:

1. The extra-cultural, which lies beyond the mental horizon of a society because it is entirely unknown;
 2. The non-cultural which is known to a society but regarded as opposite to their own culture;
 3. The culturally peripheral, which a society regards as part of its culture but not as central;
 4. The culturally central, which a society uses to define its own identity.
- Seen from this perspective, cultural change can be described as a change in the segmentation of reality. There are three possibilities
- a. The borderline between that is extra-cultural (1) and what is non-cultural (2) for a society may shift.
 - b. The borderline between what a society regards as cultural (3 and 4) vs. non-cultural (2) may shift.
 - c. The borderline between what is peripheral (3) and what is central (4) for a society's conception of itself may shift.

The question is which semiotic status these three types of changes have. For the transition between the extra-cultural and the non-cultural the answer is straightforward, since the borderline coincides with that between the non-semiotic and the semiotic spheres. When a society discovers a segment of reality (e.g. a new continent, a new type of radiation, a new way of producing plastic materials, etc) it introduces a rudimentary code, since the reality in question has to be identified, labelled and put in relation with known segments of reality. When a previously known segment is obliterated, then the code for it gets lost too. We have to do with the creation and destruction of a code, and these processes may be called *semiotization* and *desemiotization*, respectively.

In order to find out what is the semiotic status of the other two types of change, which occur within the semiotic spheres of a culture, we have to go into more detail.

4.1 Culture vs. Non-Culture

Among the codes of a society we may distinguish those which structure their domains in a differentiated way and those which only give global categorisation. The former provide orientation, and that is why the society considers everything they cover as orderly and contrasts it with the rest of the known world. Each historically given culture thus stands against a certain type of non-culture which, from the point of view of an observed immersed in that

culture appears as non-organized, though to an outsider it would rather appear as differently organized.

All available examples of non-culture are, of course, culture-dependent. They take the form of:

- 1) «barbarianism» for classical Greek culture
- 2) «paganism» for the religious culture of the Middle Ages
- 3) «heresy» for the orthodox religious cultures in the times of the Reformation
- 4) «exoticism» for European cultures after the age of Discoveries
- 5) «ignorance» for the cultures in the era of the Enlightenment
- 6) «uncivilizedness» for 19th-century French culture which called itself «la civilisation française»
- 7) «Western civilization and decadence» for the Russian and the German cultures at the beginning of the 20th century
- 8) «aliennes» for the multi-ethnic culture of the United States
- 9) «childishness» (infantility) for the adult culture of many of the imperial powers between the 16th and 17th centuries
- 10) «the subconscious» for middle-class cultures in the 19th and 20th centuries
- 11) «the pathological» for fascist cultures in the 20th century
- 12) «the reactionary» for working class cultures in the Soviet Union and for China after the Cultural Revolution
- 13) «wild nature» for all of us today

These labels vary from culture to culture because they serve not only to identify the respective segment of reality but also to relate it to the leading ideas and values of the society and to contrast it with them. The ambivalence shows in the way each culture behaves toward its non-culture. According to its self-conception it tries to transform non-culture into culture, i.e.

- To cultivate the barbarian,
- to christianize the pagan,
- to exorcize the heretic,
- to integrate the exotic,
- to inform the ignorant,
- to civilize the uncivilized,
- to enculture the uncultured

- to nostrify the alien,
- to educate the childish,
- to raise to the level of consciousness the subconscious
- to heal or eradicate the pathological,
- to re-educate or kill the reactionary, and
- to cultivate nature.

Formerly opposed elements become either eliminated or marginally integrated in the given culture. And if there is integration, there is also a process of elaboration to be observed in the codes used by the culture for the segment of reality in question. Instead of one global label, many different ones come into use and are applied in a differentiated way. Thus the process of semiotization which started when a segment of reality was discovered and classified as non-cultural, reaches a new stage when it is incorporated in a culture and accepted as cultural.

However, in this new stage, the process of semiotization presents a problem. A culture that functions not only through the opposition between the cultural and the non-cultural but also through the incorporation of the non-cultural, has a continuous need to make available (i.e. to discover or produce) new chaos, which can then be eliminated or incorporated.

Present-day Western cultures have become aware of this moloch-type operation of culture through the problem of pollution. This can no longer be regarded as a problem that pertains to «the environment», i.e. to non-culture, since it clearly affects also the cultural sphere. It takes the form of «cultural pollution» when an area is invaded by prestigious but insufficiently mastered new codes which invalidate the originally used ones. The result is semiotic debris, connected with a sharp decline in the people's capacity to structure this area. If this occurs in a peripheral semiotic sphere, then the segment of reality concerned may be either marginalized and eventually expelled from the given culture or semiotized anew in accordance with the patterns of the more central codes of that culture. If, however, the pollution process takes place in a central semiotic sphere and the new codes that trigger it come from another culture, then this is the beginning of the other culture replacing the original one in the society concerned.

4.2 Center vs. periphery

A culture's tendency toward semiotization does not stop when a segment of reality has been codified and made part of a cultural sphere. Each code tends to occupy a central position. However, the very changes effected by centralization eventually push it to the periphery again (cf. Even-Zohar 1979 and 1986). How does this happen?

The degree to which a code is central in a culture, can be inferred from the following properties:

- i) wide distribution: this code is mastered by more members of the society than other codes;
- ii) great frequency: this code is used in the society on more occasion than other codes;
- iii) high prestige: the use of this code in a given situation is more highly valued in the society than the use of equivalent codes.

Which codes are central in a culture of a given epoch is open to empirical research. It may be.

- the auditive (i.e. oral) linguistic code and the genre code of epic song, as in early Greek culture;
- the visual (i.e. written) linguistic code and theoretical reasoning, as in European cultures of the Enlightenment;
- the visual non-linguistic code of the moving pictures (in comic strips, films, television, and video), as in present-day Western cultures;
- the auditive non-linguistic code of *Hausmusik*, as in the age of Biedermeier;
- the plastic code of stone architecture, as applied in the pyramids of Egypt and in Europe in the castles of the early and the cathedrals of the late Middle Ages.

The centrality of a code has a number of consequences.

- a) The artifacts produced according to a central code becomes *models* for other artifact types. Thus
 - the plot of the episodes in oral Greek epic became a model for the plot in classical Greek drama;
 - the figures or argumentation applied in Enlightenment theoretical reasoning invaded most other genres of Enlightenment literature;
 - the montage structure of films was increasingly applied in literary novels as well as in music since the late 1920s;
 - the genres and patterns of chamber music re-occurred in Biedermaier poetry;
 - the architectonic structure of the medieval church was repeated in medieval town halls and hospitals and even determined the form of scientific treatises or the time.
- b) When a code becomes more central in a society, the degree of *elaboration* of its artifacts increases. This can be seen when one compares early Christian meeting places in Western Europe, with medieval Gothic cathedrals, where not only the building as a whole signifies its function, but also its parts have become signifiers: the main entrance is formed as a passage from earth (via the purgatory) to hea-

ven; the choir houses the tabernacle, which signifies God's presence also through its outer appearance; the plan of the building takes on the form of a cross oriented toward the East, thus making the whole cathedral a *Domus Dei* and an instrument of salvation. This configuration of signifiers turned the cathedral into a complex text which had to be read with close attention and in fact was given a new reading each time that the parish convened in it to celebrate the Holy Mass. Comparable developments could be pointed out in classical European music, present-day entertainment films, mathematical treatises of the 18th century and Greek classical drama.

- c) The increased elaboration of the artifacts requires a greater *standardization* in the underlying sign system. Most codes are learnt through imitation by way of examples. Thus they need not be signified themselves through specific texts. But the more complex a code becomes, the greater becomes the need to communicate about it and to formulate instructions, directions and regulations. This is mostly done on the basis of another code, as when the syntactic structure of sentences is laid down in phrase-structure markers, when the rules of musical composition are formulated with the help of scores, or when the meaning of traffic signs is put down in verbal descriptions. The basis for a total standardization of a code is reached when it is exhaustively described in a complete metatext such as a grammar for a language, a handbook of musical composition, or a system of laws for the regulation of road traffic. The exhaustive fixation gives such metatexts a peculiar role in the functioning of the code in question. Originally intended only as a description of the rules in use at the time of fixation, they become converted into a prescription of which rules should be applied. In this way the metatext becomes not only a standardization device, but also an obstacle to the further development of the code, since each item in a prescriptive metatext must be changed first before a new practice may commence.
- d) Model function, elaboration and standardization lead to a high degree of *automatization* in the use of a code. Its variants are either suppressed or semanticized and its use is increasingly restricted to standard situations and standard topics. Automatization maximizes economy in the use of the system, but this is done at the cost of flexibility. The problems which can be solved with the help of the code, get stereotyped, and when the overall context changes, the code may lose its applicability (cf. Posner 1982:118ff).

Thus, the longer a code has been central in a culture, the greater the danger of it becoming ossified and therefore unattractive for the society in question. Other more flexible codes will then become more prestigious, take over the role of the formerly central ones and push them to the periphery within the cultural spheres.

The account given of the changes that occur in codes which have become central in a culture confirms the picture of the other two types of cultural change. It is semiotization which takes place until the bitter end. Over-standardization and over-automatization can only be avoided if other equally central codes interfere. This is possible if they have the same or similar domains of application and are used in contiguity with the code in question.

An example is translation. When a text is not only given in one language but circulates also in other languages within a culture, as was the case with the bible for centuries, then each version de-automatizes the language of the other. Incongruities in the text versions or difficulties of translation reveal the presuppositions of each language and exert pressure on its users to introduce innovations that make it more adequate for the use in question.

Another example is the combination of two different codes in a complementary fashion, as in Baroque emblems, where a picture, a proverbial sentence and a philosophical treatise elucidate each other. The fact that pictures have a continuous structure and language is systematically discontinuous, makes their combination very effective. On the other hand, it induces the reader to see the written text as a picture or read the picture as if it were a written text. The result of this mutual interference is an increased awareness of the possible pictorial qualities of writing (e.g. concerning the choice of letter types, their distribution on the page, etc.) and of the possible linguistic properties of painting (e.g. concerning the division of the picture into components, their syntactic relations, etc.)

The rich empirical evidence available for all these transitions could only be hinted at in the context of this essay. But the presentation may have been detailed enough to confirm the main thesis of this section, i.e. that the mechanism of culture consists in the progressive semiotization of reality. The formation of a code, its incorporation in the cultural spheres, its centralization and its eventual replacement by newly developed alternative codes which are less semiotized and more flexible: this is a cyclical process, which ends only when a culture ceases to exist. Processes such as this one would not have been easily describable without the concept of a code and without the explication of the concept of a culture as a hierarchically structured set of codes.

4.3 Culture as collective memory

What would the members of a culture lack if it did not have the complex structure of semiotic spheres including the cyclical processes of semiotization? What would be the case if the mechanism of culture did not exist? The answer becomes evident when one investigates animals which have no culture. Our culture keeps the experiences of our ancestors available for each new member of society, so that he or she can repeat and refine the good experiences and need not go through the bad ones again. Thus culture does for the society what memory does for the individual. It is a collective mechanism for the storage of information.

Collective information storage presupposes codes as well as communica-

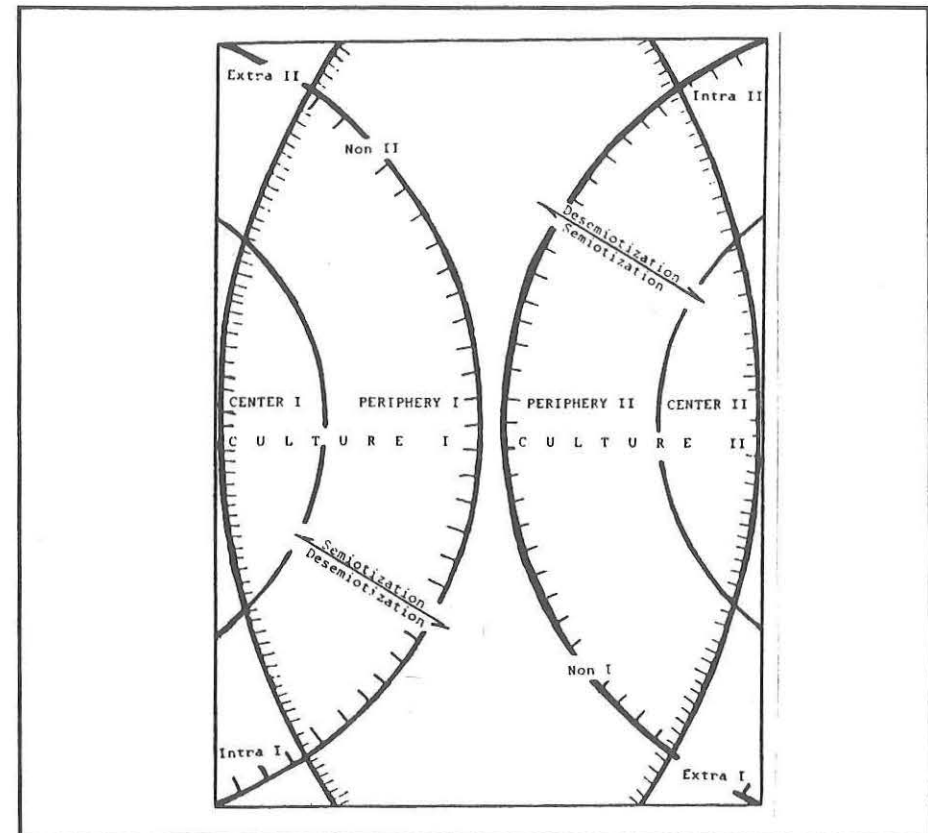


Figure 11: The segmentation of reality by two different cultures.

tion, signification and indication. It would not be possible without communication because the original experience can only be transmitted if there is an experiencer who functions as sender. It would not be possible without signification because if all communication among individuals relied exclusively on indicating signs the experience in question could only be transmitted from the sender to his addressees, from them to their addressees and so forth; individuals outside the communication chain would have no access to the information. And it would not be possible without indication because only indication allows the sender to transmit unprecoded messages and the recipient to draw unintended inferences from coded texts and thus to adapt the sender's message to his own situation, which may differ widely from what the sender had in mind.

Thus collective information storage depends on the production of texts with underlying cultural codes and on their reception with the help of indication processes. This combination guarantees that a given experience may be taken into account hundreds or thousands of years after the experiencer's death.

But information is not only stored in *individual texts*. On the contrary, this type of storage is most vulnerable, because the information gets lost when the text is destroyed.

A way of overcoming this problem is to multiply the number of text tokens by replication and to increase the frequency of text reception by making it part of a *ritual*. In addition, text fragments may become proverbial and survive through their frequent repetition.

Frequent repetition is ensured when a piece of information becomes an obligatory part of a whole set of texts. This is the case in *genre-specific formulae* such as the introductory «Once upon a time» in fairy tales or the concluding «Quod erat demonstrandum» in argumentation. Schematic information is also held available in sentence connectives, such as the stereotypical «and then» in narratives, as well as the «because» and «therefore» in argumentation.

The chances of long survival for a piece of information are highest when there is a *code* which requires its renewed expression with each of its applications. Such is the case with grammaticalized information in natural languages; thus the obligation to use an inflected verb in every sentence has kept alive old categorisations of the time and mobility of actions in the Indo-European languages.

These devices store a condensed frame of action that has formed in a culture during the course of its evolution. They maintain the culture's identity and hold available the structural information that determines its further development.

However, compared with the wealth and diversity of information that is directly available from every individual, the information that remains after his or her death is minimal and strongly reduced in kind. The procedure of text formulation, ritualization, stereotypization and grammaticalization, function as a severe filter.

Thus culture as a collective memory is not only a storage mechanism but also a selection device: philologically speaking a *dictionnaire raisonné*; biologically speaking a survival machine.

This brings us to the final question of this paper. What is it in the last analysis whose survival is at stake:

- the mentifacts or semiotically speaking the codes, i.e. culture,
- the artifacts or, semiotically speaking the texts, i.e. civilization,
- the institutions or, semiotically speaking the sign users, i.e. society?

Or is it simply the genes?

Roland Posner.
Universidad Técnica de Berlín, Alemania.
(Berlin and Wassenaar)

Notes

1. Research for this paper was carried out during my stay at the Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences; it would not have been possible without the Institute's excellent library service.

For helpful comments on earlier versions of the paper I am grateful to Myrdene Anderson (Purdue), Aleia Assmann (Tubingen), Gerard van den Broek (Utrecht), Werner Enninger (Essen), Yoshihiko Ikegami (Tokyo), Sabine Kowal (Berlin), Peter Meyer (Augsburg), Thomas A. Sebeok (Bloomington) and Thomas G. Winner (Cambridge, Massachusetts). I also want to express my gratitude for stimulating discussions of the material involved to students of anthropology, semiotics, linguistics and philosophy at the universities of Harvard, Princeton, Holy Cross, Oslo, Groningen, Tilburg, Geneva, Mannheim, and last but not least the Technische Universität Berlin. The usual disclaimers apply, of course. A German version of the paper is published simultaneously in Aleida Assman and Dietrich Harth (eds.) *Kultur als Lebenswelt und Momentum*, Frankfurt: Suhrkamp 1989.

2. There are many authors who discuss the history of the concepts of culture and civilization. General surveys can be found in Eucken 1878:187 ff., Barth 1897: 597–613, Weber 1920, Tonnelat 1930, Niedermann 1941, Baur 1952, Kroeber & Kluckhohn 1952, Schneider & Bonjean 1973, Bénétou 1975, Steinbacher 1976, Europäische Schlüsselwörter 1976 and Goudsblom 1980: 51–86. For the development in France and Germany see Elias 1939: I,1–64, and 302–306, as well as Huizinga 1954, and Hell 1981; for England see Cowell 1959: 237–348; for the United States see Erasmus 1953, Singer 1968, Geertz 1973, Umiker-Sebeok 1977 and Schwimmer 1986.

The use of these concepts in the philosophical and philological traditions is discussed in Bagby 1958: 77 ff.; other publications useful in this connections are Arnold 1869, Powys 1929, Freud 1930, Ortega 1933, Jaeger 1945, Eliot 1948, and Huizinga 1954.

For an account from a materialist perspective see Haug & Masse 1980. Biological approaches are to be found in Lorenz 1975, and Bonner 1980, as well as in Dawkins 1976 and 1982, Cavalli-Sforza and Feldman 1981, and Lumsden & Wilson 1981 and 1983.

3. English translation: «The cultivation of the mind in philosophy»

4. English translation: «If we want to call this second genesis of man, which goes through all his life, *culture*, according to the cultivation of the field or *enlightenment* using the image of light, then the choice of the name is free; but the chain of culture and enlightenment will last until the end of the world».

5. English translation: «The position that I have chosen for myself is neither the political one of mankind in its relation to the state, nor the literary, artistic, antiquarian or commercial one; my attempt rather aims at investigating and demonstrating the gradual development of mankind from its rudest first beginnings which are not far from weakest infancy, even brutish character, to its organization into organic nationalities in all respects, that is to say with reference to customs, arts and skills, domestic and public life in peace or war, religion, science and art, and this in the restrictions made by fate through climate and localization».

6. English translation: «Philosophy has, in the course of its history, always been more or less aware of its task of analyzing and criticizing the particular forms of culture. But it mostly attacked only parts of this task directly, and even that more with a negative than with a positive intention. In this criticism it often sought less to present and justify the positive achievements of each particular form, than to ward off false claims»

7. Semiotic representations are said to «give the support which is needed by all truly strong and exact thinking» (Cassirer 1923–29: I, 18)

8. English translation: «(The mind) shows itself more and more restrained by its own creations—in the words of language, in the images of myth or art, in the intellectual symbols of knowledge—which draw a veil around it, tender and transparent but nevertheless indestructible. The proper task and the deepest duty of a philosophy of culture seems to consist in the lif-

ting of this veil. [...] (Only then will it) have fulfilled in a new sense its old obligation of demonstrating the unity of the mind in the plurality of its expressions.»

9. The term «sign» is multiply ambiguous. It is used here in the sense of «sign vehicle» (Morris 1938) and «signal» (Prieto 1966 and 1975). Signifier and signified are together what Prieto calls a «sème».

The term «sender» is used here for the agent of intentional sign production. Not every «source» of a sign as described in information theory is a sender in this sense.

Concerning the terminological difference between semiosis (sign process, semiosical process) and semiotic(s) (sign theory, semiotic(al) theory; see Morris 1946: 353 f. according to whom semiotic(s) is the discipline that provides the tools for the description of semiosis.

10. The tripartite division and its relation to other classifications is further discussed in Posner 1986 and 1987.

11. This classification is intended to be exhaustive. Other disciplines that have been postulated as sub-disciplines of anthropology, can be assigned to one or more of the three sub-disciplines discussed here. Linguistics is part of cultural anthropology, economics part of social anthropology; archaeology is characterized by its particular methods and thus a specialization of the total of social, material and cultural anthropology. Less easily specified are the relations between social, material and cultural anthropology and physical anthropology, which deals with the anatomical and physiological equipment of mankind as well as its division into races (see e.g. Evans-Pritchard 1962: 3f. and the *Journal of Physical Anthropology* (New series: vol.1ff., 1943ff.) as well as the *Yearbook of Physical Anthropology* (vol.1ff. 1946ff.) There is clear evidence that while the evolution of culture took place on the basis of the physical properties of man, these properties were also affected by cultural evolution. Such questions are treated within sociobiology today (see Dawkins 1976 and 1982, as well as Lumsden & Wilson 1981) and may thus be taken together with social anthropology. For further specializations of anthropology see Mühlmann 1948, Harris 1968 and Vivello 1978.

12. This view has been taken up by Dawkins 1976 and 1982 as well as Ball 1984, who tend to designate artifact types and mentifacts as «memes» («meme pool») in order to contrast them with the genes (gene pool), which underlie the population of individuals in a society. Lumsden & Wilson 1981 and 1983 contrast the genetic outfit of a society with the behaviour, artifacts and mentifacts that are passed on in it through imitation, learning, teaching and symbolization. They group such behaviour, artifacts and mentifacts together and call them «culturgens». For a comparison of this terminological construct with those of other authors see Lumsden & Wilson 1981: 7, 27, 316.

13. In the terms «social culture», «material culture» and «mental culture», «culture» may be understood to have the meaning of «culture₄», the restricted interpretation of each complex expression being effected by the use of the modifiers «social», «material» and «mental» respectively.

14. Even when I speak of a society's culture, this includes cultural institutions as well as artifacts and mentifacts.

15. In this sense, also plants and animals (as well as plant and animal types, i.e. species) are artifacts if they are the result of intentional breeding.

16. The term «text type» used here should not be confused with that of a «text sort» (cf. Gülich & Raible 1972) or of a «text genre» (cf. Hempfer 1973 and Segre 1980 and 1988). A text type can be reconstructed as a set of text tokens (cf. Peirce 1931–35, IV, # 4.537). The Peircean distinction of type vs. token is related to the distinction of «emic» vs. «etic» artifacts which is popular within American ethnology (cf. Posner 1986: 1048f).

17. The complex structural conditions which give coherence to a text cannot be discussed here (cf. e.g. Beaugrande 1980 and Bal 1980)

In order to avoid the third generalization Kowzan (1988) proposes the application of the

term «texture» to configurations of instantaneous or persistent non-linguistic artifacts, as they occur in theater, opera, ballet, pantomime and other performing arts. This term be useful in the analysis of the performing arts, but it should not be confused with the generalized concept of a text advocated here, since «texture» is applied to configuration of objects even in cases when they are not artifacts or have no coded meaning and therefore fail to be texts.

Another term that has proved to be useful in the analysis of civilization is that of a «work» (of literature, arts or music). Since a work can have many variants which are themselves text types, it must be reconstructed as a set of text types that share certain properties (such as being different versions of the same original); see Lieb 1982 and Posner 1989)

18. This result is also a first step in the direction of what Koch (1986: 66ff.) considers one of the most difficult tasks of future semiotics, i.e. to find specific structural hierarchies which permit the study of culture as a unified entity comparable to other forms of organization in nature.

19. If such distinctions are not made and carefully observed, the result is confusion. This can be seen in all descriptions of «culture as communication». Leach (1976) e.g. feels himself obliged to claim in the introduction to his book that «culture communicates», without being able to say what kind of sender is involved, what the intention of the communication is and who the addressees are.

20. The letters inserted in angular brackets are to indicate the parallels between the specifications given in the quotation and the tripartite classification of anthropological subject matter discussed in section 3.

Bibliography

- Adelung, J. C. (1782), *Versuch einer Geschichte der Cultur des Menschlichen Geschlechts*. Leipzig.
- Adelung, J. C. (1973), «Cultur». In JC Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. 2nd edition. Leipzig.
- Assman, J. and T. Hölscher (eds.) (1988), *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt.
- Arnold, M. (1869), *Culture and Anarchy*. New York.
- Bagby, Ph. (1958), *Culture and History. Prolegomena to the Study of Civilizations*. London.
- Bal, M. (1980), *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg. English translation by C. van Boheemen: *Narratology. Introduction to the Theory of Narratives*. Toronto 1985.
- Ball, J. A. (1984), «Memes as Replicators». *Ethnology and Sociobiology* 5: 145–161.
- Barth, P. 1987, *Die Philosophie der Geschichte als Soziologie*. 2 vols. Leipzig.
- Barthes, R. (1964), *Éléments de Sémiologie*. Paris. English translation by A. Lavers and C. Smith: *Elements of Semiology*. London 1967.
- Baumann, Z. (1971), «Semiotics and the Function of Culture». In J. Kristeva, J. Rey-Debove, and J. Umiker (eds.), *Essays in Semiotics*. The Hague.
- Baur, I. (1952), *Die Geschichte des Wortes «Kultur» und seiner Zusammensetzungen*. Munich.
- Beardsley, M. C. and W. K. Wimsatt (eds.) (1946), «The Intentional Fallacy». *Sewanee Review* 54. Reprinted in W.K. Wimsatt (ed.), *The Verbal Icon*. Lexington 1967: 1–20.
- Beaugrande, R. de (1980), *Text, Discourse, and Process. Toward a Multidisciplinary Science of Texts*. Norwood, New Jersey.
- Bénétou, Ph. (1975), *Histoire des mots: culture et civilisation*. Paris.
- Bense, M. (1967), *Semiotik: Allgemeine Theorie der Zeichen*. Baden-Baden.
- Bernard, LL. (1942), *An Introduction to Sociology*. New York.
- Bernardi, B. (ed.), *The Concepts and Dynamics of Culture*. The Hague.
- Bidney, D. (1953), *Theoretical Anthropology*. New York.
- Blumenthal, A. (1937), *The Best Definition of Culture*. Marietta, Ohio.
- Blumer, H. (1962), «Society as Symbolic Interaction». In AM Rose (ed.), *Human Behavior and Social Processes*. New York.
- Boas, F. (1908), *Anthropology*. New York.

- Boas, F. (1938), *The Mind of Primitive Man*. New York (1st edition 1911).
- Boas, F. (1948), *Race, Language, and Culture*. New York.
- Boesch, E. E. (1980), *Kultur und Handlung, Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern, Stuttgart, and Vienna.
- Bogatyrev, P. G. (1936), «Le chanson populaire du point de vue fonctionnel». *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 6: 222–234.
- Bogatyrev, P. G. (1971), *The Functions of the Folk Costume in Moravian Slovakia*. The Hague.
- Bonner, J. T. (1980), *The Evolution of Culture in Animals*. Princeton.
- Bourdieu, P. (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris.
- Buyssens, E. (1943), *Les langages et le discours*. Bruxelles.
- Cassirer, E. (1923–29), *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 vols. Berlin. english translation: *The Philosophy of Symbolic Forms*. 3 vols. New Haven 1953–57.
- Cassirer, E. (1944), *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven.
- Cavalli-Sforza, L. I and M. W Feldman (1981), *Cultural Transmission and Evolution: A Quantitative Approach*. Princeton.
- Cicero, M. T. *Tusculan Disputations*. With an English translation by JE King. London 1960.
- Clarke, D. L. (1978), *Analytical Archeology*. New York (1st edition 1968).
- Cohen, Y. A. (ed.) (1971), *Man in Adaptation: The Institutional Framework*. Chicago.
- Cohen, Y. A. (ed.) (1974), *Man in Adaptation: The Cultural Present*. Chicago (1st edition 1968).
- Cowell, F. R. (1959), *Culture in Private and Public Life*. London.
- Crick, M. (1976), *Explorations in Language and Meaning. Towards a Semantic Anthropology*. New York.
- Danneberg, L. and HH Müller (1983), «Der intentionale Fehlschluss ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption der Textwissenschaften». *Zeitschrift für Allgemeine Wissenschaftstheorie* 14: 103–137 and 376–411.
- Dawkins, R. (1976), *The Selfish Gene*. Oxford.
- Dawkins, R. (1982), *The Extended Phenotype. The Gene as the Unit of Selection*. Oxford and San Francisco.
- Douglas, M. (1986), *How Institutions Think*. Syracuse, New York.
- Durkheim, E. (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris.
- Eco, U. (1975), «Looking for a Logic of Culture». In T.A. Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*. Lisse.
- Eco, U. (1976), *A Theory of Semiotics*. Bloomington.
- Ekman, P., and W. V. Friesen (1969), «The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding». *Semiotica* 1: 49–98.
- Elias, N. (1939), *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 vols. Basel.
- Eliot, T. S. (1948), *Notes Toward the Definition of Culture*. London.
- Enninger, W. and J. Raith (1982), «Linguistic Modalities of Liturgical Registers: The Case of the Old order Amish Church Service». *Yearbook of the Society for German American Studies*.
- Enzensberger, C. (1968), *Grösserer Versuch über den Schmutz*. München.
- Erasmus, C. (1953), *Las Dimensiones de la Cultura: Historia de la Etnología en los Estados Unidos entre 1900 y 1950*. Bogota.
- Eucken, R. (1978), *Geschichte und Kritik der Grundbegriffe der Gegenwart*. Leipzig.
- Europäische Schlüsselwörter III (1976), «Kultur und Zivilisation». Munich.
- Evans-Pritchard, E. E. (1962), *Social Anthropology and Other Essays*. New York.
- Even-Zohar, I. (1979), «Polysystem Theory». *Poetics Today* 1: 287–310.
- Even-Zohar, I. (1986), «Literature: Literary Dynamics». In TA Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin, New York, and Amsterdam.
- Fine, E. C. (1984), *The Folklore Text. From Performance to Print*. Bloomington.

- Firth R. (1957), *Man and Culture: An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*. London.
- Firth, R. (1973), *Symbols, Public and Private*. Ithaca, New York.
- Fokkema, D. W. (1985), «The Concept of Code in the Study of Literature». *Poetics Today* 6: 643–656.
- Fokkema, D. W. (1986), «The Canon as an Instrument for Problem Solving». In J Riesz, P Boerner, and B Scholz (eds.), *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature*. Tübingen.
- Folsom, J. (1928), *Culture and Social Progress*. New York.
- Freud, S. (1930), *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien. English translation by Joan Riviere: *Civilization and Its Discontents*. New York 1930.
- Galaty, J. G. (1981), «Models and Metaphors: On the Semiotic Explanation of Segmentary Systems». In L Holy and M Stuchlik (eds.), *The Structure of Models*. London.
- Goertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York.
- Godelier, M. (1977), *Perspectives in Marxist Anthropology*. Cambridge, England. (Partial translation by R. Brain of *Horizon: trajets marxistes en anthropologie*. Paris 1973).
- Goffman, E. (1963), *Behavior in Public Places*. New York.
- Goffman, E. (1981), *Forms of Talk*. Philadelphia.
- Goodenough, W. H. (1971), *Culture, Language, and Society*. Reading.
- Goodman, N. (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis.
- Goudsblom, J. (1980), *Nihilism and Culture*. Oxford, England.
- Greimas, J. (1966), *Sémiotique structurale*. Paris.
- Greimas, A. J. (1970), *Du sens*. Paris.
- Grice, H. P. (1975), «Logic and Conversation». In P. Cole and J. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*. Vol. 3: *Speech Acts*. New York and San Francisco: 41–58.
- Gülich, E. and W. Raible (eds.) (1972), *Textsorten: Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt.
- Gumperz, J. J. und D. H. Hymes (eds.) (1971), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. New York.
- Hanson, F. A. (1975), *Meaning in Culture*. London.
- Harris, M. (1968), *The Rise of Anthropological Theory*. New York.
- Haug, W. F. and K. Maase (eds) (1980), *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur*. Berlin.
- Hell, V. (1981), *L'idée de culture*. Paris.
- Hempfer, K. W. (1973), *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München.
- Herder, J. G. (1784–91), *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In B. Suphan (ed.), *Herder: Sämtliche Werke*. Vol. 13 and 14. Berlin 1887.
- Herskovits, M. J. (1948), *Man and His Works. The Science of Cultural Anthropology*. New York.
- Herskovits, M. J. (1955), *Cultural Anthropology*. New York.
- Herzfeld, M. (1985), «Converging Paths in Semiotics and Anthropology?» *Semiotica* 56/1–2: 153–177.
- Hirsch, E. D. (1967), *Validity in Interpretation*. New Haven and London.
- Homans, G. C. (1950), *The Human Group*. New York.
- Huizinga, J. (1954), *Geschichte und Kultur*, ed. K. Köster. Stuttgart.
- Jaeger, W. (1945), *Paideia: The Ideals of Greek Culture*. 2nd edition. New York.
- Jakobson, R. (1953), «Results of a Joint conference of Anthropologists and Linguists». *International Journal of American Linguistics* 19.
- Jakobson, R. (1968), «Language in Relation to Other Communication Systems». In *Linguaggi nella Società e nella Tecnica*. Milano.
- Jakobson, J. (1975), *Coup d'oeil sur le développement de sémiotique*. Bloomington.
- Janse, O. (1930), «Quelques antiquités chinoises d'un caractère Hallstattien». *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 2 (Stockholm).
- Kanapa, J. (1957), *Critique de la culture*. Paris.
- Karp, I. (1986), «Anthropology». In T. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin, New York, and Amsterdam.

- Kaufmann, P. (1974), *Psychoanalyse et théorie de la culture*. Paris.
- Klemm, G. E. (1843–52), *Allgemeine Culturgeschichte der Menschheit*. 10 vols. Leipzig.
- Klemm, G. E. (1854–55), *Allgemeine Culturwissenschaft*. 2 vols. Leipzig.
- Kluckhohn, C. (1951), «The Concept of Culture». In D. Lerner and H. D. Lasswell (eds.), *The Policy Sciences*. Stanford.
- Kluckhohn, C. (1962), *Culture and Behavior*. New York.
- Kluckhohn, C. and W. H. Kelly (1945), «The Concept of Culture». In R. Linton (ed.), *The Science of Man in the World Crisis*. New York: 78–105.
- Koch, W. A. (1986), *Evolutionary Cultural Semiotics*. Bochum.
- Kowzan, T. (1988), «Spectacle, domaine signifiant». *Semiotica* 71/1–2: 173–181.
- Kroeber, A. L. (1923), *Anthropology*. New York.
- Kroeber, A. L. (1952), *The Nature of Culture*. Chicago.
- Kroeber, A. L. and C. Kluckhohn (1952), *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, Massachusetts.
- Leach, E. R. (1972), «The Structure of Symbolism». In J. S. La Fontaine (ed.), *The Interpretation of Ritual*. London.
- Leach, E. R. (1976), *Culture and Communication: The Logic by which Symbols are Connected*. Cambridge, England.
- Leroi-Gourhan, A. (1964–65), *Le geste et la parole*. 2 vols. Paris.
- Lévi-Strauss, C. (1949), «Nature et culture». In C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris.
- Lévi-Strauss, C. (1953), «Social Structure». In A. L. Kroeber (ed.), *Anthropology Today*. Chicago.
- Lévi-Strauss, C. (1958), *Anthropologie structurale*. Paris.
- Lévi-Strauss, C. (1960), *The Scope of anthropology*. London.
- Lieb, H. H. (1982), «A Text: What is it? A Neglected Question in Text Linguistics». In J. Petöfi (ed.), *Text vs. Sentence Continued*. Hamburg: 134–158.
- Lorenz, K. (1975), *Die Rückseite des Spiegels*. Munich and Zürich.
- Lotman, Y. (1967), «K Probleme Tipologii Kul'tury». *Trudy p Znakovym sistemam* 3. English translation in D. I. Lucid (ed.), *Soviet Semiotics*. Baltimore 1977.
- Lotman, Y. M. (1970–73), *Stat'i po Tipologii Kul'tury. (Materialy k Kursu Teorii Literatury)*. 2 vols. Tartu.
- Lotman, Y. (1985), *La Semiosfera. L'Assimetria e il Dialogo nelle Strutture Pensanti*, ed. S. Salvestroni. Venice.
- Lotman, Y. M. (1989), «Über die Semiosphäre». *Zeitschrift für Semiotik* 11: 320–335.
- Lotman, Y. M. and A. M. Piatigorsky (1968), «Tekst i Funktsiya». In Y. M. Lotman 1970–73: I, 64–77. French translation: «Le texte et la fonction», *Semiotica* 2 (1969): 205–217. English translation: «Text and Function». In D. P. Lucid (ed.) (1977), *Soviet Semiotics*. Baltimore and London: 125–135.
- Lotman, Y. M. and B. A. Uspensky (1971), «O semioticheskom mekhanizme kul'tury». *Trudy po Znakovym Sistemam* 5: 144–176.
- Lotman, Y. M., B. A. Uspensky, V. V. Ivanov, V. N. Toporov, and A. M. Piatigorsky (1975), «Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts)». In T. A. Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*. Lisse.
- Lowell, A. L. (1934), «Culture». In Lowell, *At War with Academic Traditions in America*. Cambridge, Mass.: 115–124.
- Lumsden, C. J. and E. O. Wilson (1981), *Genes, Mind, and Culture. The Coevolutionary Process*. Cambridge, Mass.
- Lumsden, C. J. and E. O. Wilson (1983), *Promethean Fire. Reflections on the Origin of Mind*. Cambridge, Mass.
- MacIver, R. M. (1931), *Society, Its Structure and Changes*. New York.
- MacIver, R. M. (1942), *Social Causation*. Boston.
- Malinowski, B. (1944), *A Scientific Theory of culture and Other Essays*. Chapel Hill, North Carolina.
- Marshack, A. (1972), *The Roots of Civilization*. London.

- Mead, G. H. (1912), «The Mechanism of Social Consciousness». *Journal of Philosophy* 9: 401–406.
- Mead, M. (1964), *Continuities in Cultural Evolution*. New Haven and London.
- Menghin, O. (1931), *Weltgeschichte der Steinzeit*. Wien.
- Merton, R. K. (1936), «Civilization and Culture». *Sociology and Social Research* 21: 103–113.
- Merton, R. K. (1957), *Social Theory and Social Structure*. London.
- Montassier, G. (1980), *Le fait culturel*. Paris.
- Morris, C. (1938), *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago.
- Morris, C. (1946), *Signs, Language, and Behavior*. New York.
- Mounin, G. (1970), *Introduction à la sémiologie*. Paris.
- Mühlmann, W. E. (1948), *Geschichte der Anthropologie*. Bonn.
- Mühlmann, W. E. and E. W. Müller (eds.) (1966), *Kulturanthropologie*. Cologne.
- Mukarovskij, J. (1936), *Estetická funkce, Norma a hodnota jako sociální fakty*. Prague.
- Mukarovskij, J. (1977), *The Word and Verbal Art*. Translated from the Czech by J. Burbank and P. Steiner. New Haven.
- Mukarovskij, J. (1978), *Structure, Sign, and Function*. Translated from the Czech by J. Burbank and P. Steiner. New Haven.
- Murdock, G. P. (1932), «The Science of Culture». *American Anthropologist* 34: 200–216.
- Murdock, G. P. (1941), «Anthropology and Human Relations». *Sociometry* 4: 140–150.
- Murdock, G. P. (1949), *Social Structure*. New York.
- Niedermann, J. (1941), *Kultur: Werden und Wandlungen des Begriffes und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*. Florenz.
- Oakley, K. P. (1961), *Man, the Tool-Maker*. London.
- Ortega y Gasset, J. (1933), *The Modern Theme*. Translated from the Spanish by J. Cleugh. London.
- Parsons, T. (1973), «Cultural and Social System Revisited». In L. Schneider and C. Bonjean (eds.), *The Idea of Culture in the Social Sciences*. Cambridge, England.
- Peirce, C. S. (1931–35), *Collected Papers*. Ed. by C. Hartshorne and P. Weiss. Cambridge, Mass.
- Pike, K. L. (1967), *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. 2nd edition. The Hague.
- Posner, R. (1982), *Rational Discourse and Poetic Communication. Methods of Linguistic, Literary, and Philosophical Analysis*. Berlin and New York.
- Posner, R. (1985), «Nonverbale Zeichen in öffentlicher Kommunikation». *Zeitschrift für Semiotik* 7: 235–272.
- Posner, R. (1986), «Syntactics». In T. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin and New York.
- Posner, R. (1987), «Charles Morris and the Behavioral Foundations of Semiotics». In M. Krampen et al. (eds.), *Classics of Semiotics*. New York and London.
- Posner, R. (1989), «The Study of Literature as an Academic Discipline». In D. Fokkema (ed.), *Proceedings of the Twelfth Congress of the Comparative Literature Association*. Munich.
- Powys, J. C. (1929), *The Meaning of culture*. New York.
- Prieto, L. J. (1966), *Messages et signaux*. Paris.
- Prieto, L. J. (1975), *Pertinence et pratique*. Paris.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1940), «On Social Structure». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 70: 1–12.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1949), «White's View of a Science of culture». *American Anthropologist* 51: 503–512.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1952), *Structure and function in Primitive Society*. London.
- Rey, A. (1978), «Communication vs. Semiosis: Two Conceptions of Semiotics». In T. A. Sebeok (ed.), *Sight, Sound, and Sense*. Bloomington: 98–110.
- Rickert, H. (1899), *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*. Freiburg.
- Rosner, K. (1984), «On Some Difficulties Involved in Lotman's Concept of the Semiotics of

- Culture». In J. Pelc et al. (eds.), *Sign, System, and Function*. Berlin, New York, and Amsterdam.
- Rossi-Landi, F. (1968), *Il linguaggio come lavoro e come mercato*. Milano.
- Rossi-Landi, F. (1975), *Linguistics and Economics*. The Hague.
- Rothacker, E. (1948), *Probleme der Kulturanthropologie*. Bonn.
- Sahlins, M. (1976), *Culture and Practical Reason*. Chicago.
- Sapir, E. (1924), «Culture, Genuine and Spurious». *American Journal of Sociology* 23: 401-429.
- Saussure, F. de (1916), *Cours de linguistique générale*. Paris.
- Schneider, D. M. (1968) *American Kinship: A cultural Account*. New York.
- Schneider, D. M. (1976), «Notes Toward a Theory of Culture». In K. Basso and H. Selby (eds.), *Meaning in Culture*. Albuquerque.
- Schneider, D. M. (1980), *American Kinship: A Cultural Account*. Revised edition. Englewood Cliffs.
- Schneider, L. and C. Bonjean (eds.) (1973), *The Idea of Culture in the Social Sciences*. New York.
- Schwimmer, E. G. (ed.) (1973 ff.), *Journal of Symbolic Anthropology*. The Hague.
- Schwimmer, E. G. (1986), «Culture». In T. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin, New York, and Amsterdam.
- Segre, C. (1977), «Culture and Modelling Systems». *Critical Inquiry* 4.
- Segre, C. (1979), *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*. Torino.
- Segre, C. (1980), «Testo». *Enciclopedia Einaudi*. Torino.
- Segre, C. (1984), «Culture et texte dans la pensée de Yury M. Lotman». In M. Halle et al. (eds.), *Semiosis: Semiotics and the History of Culture*. In Honorem Georgii Lotman. Ann Arbor: 3-15.
- Segre, C. (1988), *Introduction to the Analysis of the Literary Text*. Translation from the Italian by J. Medemmen. Bloomington.
- Seibert, Th. -M., (ed.) (1980), «Der Kode-Geheimsprache einer Institution». *Zeitschrift für Semiotik* 2: 183-260.
- Shukman, A. (1977), *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of YM Lotman*. Amsterdam.
- Shukman, A. (1982), *The New Soviet Semiotics*. London.
- Shukman, A. (1986), «Culture: The Moscow-Tartu School». In TA Sebeok (ed.) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin, New York, and Amsterdam.
- Silverstein, M. (1976), «Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description». In K. H. Basso and H. A. Selby (eds.), *Meaning in Anthropology*. Albuquerque: 11-55.
- Singer, M. (1968), «The Concept of Culture». *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Vol. III. New York: 528-549.
- Singer, M. (1978), «For a Semiotic Anthropology». In T. A. Sebeok (ed.), *Sight, Sound, and Sense*. Bloomington.
- Singer, M. (1980), «Signs of the Self: An Exploration in Semiotic Anthropology». *American Anthropologist* 32: 411-413.
- Sorokin, P. A. (1947), *Society, Culture, and Personality: Their Structure and Dynamics*. New York.
- Sperber, D. and D. Wilson (1986), *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford, England.
- Stegmüller, W. (1969), *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*. 4th edition. Stuttgart.
- Steinbacher, F. (1976), *Kultur: Begriff, Theorie, Funktion*. Stuttgart.
- Tenbruck, F. H. (1963), «Über Kultur im Zeitalter der Sozialwissenschaften». *Saeculum* 14: 25-40.
- Tessman, G. (1930), *Die Indianer Nordost-Perus*. Hamburg.
- Thompson, M. (1979), *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*. Oxford, England.
- Thurnwald, R. C. (1931), *Economics in Primitive Communities*. Oxford.
- Thurnwald, R. C. (1932), «The Psychology of Acculturation». *American Anthropologist* 34: 557-69.

- Thurnwald, R. C. (1936-37), «Contributions to the Analysis of the Cultural Mechanism». *American Sociological Review* 1: 387-395, 604-613 and 2: 26-42.
- Thurnwald, R. C. (1950), *Der Mensch Geringer naturbeherrschung. Sein Aufstieg zwischen Vernunft und Wahn*. Berlin.
- Tonnellat, E. (1930), «Kultur: histoire du mot, évolution du sens». In H. Berr (ed.), *Civilization: le mot et l'idée*. Paris: 61-73.
- Turner, V. W. (1967), *The Forest of Symbols*. Ithaca, New York.
- Turner, V. W. (1975), «Symbolic Studies». *Annual Review of Anthropology* 24: 137-143.
- Tylor, E. B. (1981), *Primitive Culture*. 2 vols. London.
- Umiker-Sebeok, D. J. (1977), «Semiotics of Culture: Great Britain and North America». *Annual Review of Anthropology* 6: 121-135.
- Vivelo, F. R. (1978), *Cultural Anthropology Handbook. A Basic Introduction*. New York.
- Weber, A. (1920), «Prinzipielles zur Kulturosoziologie». *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 47: 1-49.
- Weber, A. (1931), «Kulturosoziologie». In A. Vierkandt (ed.), *Handwörterbuch der Soziologie*. Stuttgart.
- Weber, A. (1935), *Kulturgeschichte als Kulturosoziologie*. Munich. (Revised edition 1950).
- White, L. A. (1940), «The Symbol: The Origin and Basis of Human Behavior». *Philosophy of Science* 7,4: 451-463.
- White, L. A. (1949), *The Science of Culture*. New York.
- Williams, R. (1958), *Culture and Society 1780-1950*. London.
- Williams, R. (1976), *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London.
- Winner, I. P. and Umiker-Sebeok, J. (eds.) (1979), *Semiotics of Culture*. The Hague.
- Wissler, C. (1923), *Man and Culture*. New York.

José Lambert

En busca de mapas mundiales de las literaturas

Desde que los especialistas de los estudios literarios intentan concebir su disciplina como una disciplina científica, y ya no como una disciplina artística (Lambert 1983), se ha dado cuenta de que la cuestión de las relaciones entre lo particular y lo general tiene por qué preocuparlos. Sin duda, el esfuerzo de teorización que se realiza desde hace algunas décadas favoreció una notable mejora de los comentarios sobre los fenómenos literarios desde el punto de vista de su sistematicidad. Sin embargo, se ha hecho evidente que la investigación en materia de literatura carece de tradición y que siempre tiene tendencia a recordar su pasado artístico, sobre todo en la medida en que continúa imitando el discurso normativo del escritor o de la crítica (las teorías se han emancipado mejor que los métodos de análisis textual o la historiografía). Otra gran debilidad de las investigaciones literarias en su conjunto es su eurocentrismo: la tentativa de aplicar los modelos teóricos nuevos a las literaturas y a las culturas de otros continentes demuestra hasta qué punto nuestros esquemas de trabajo se han visto influidos por el pensamiento occidental, que conservó la nostalgia del pensamiento universalista del siglo XVIII. El conjunto de obras, escritores, géneros, convenciones y culturas sobre los cuales se basan las teorías recientes apenas se ha renovado. Es una de las paradojas de la renovación de los estudios literarios el que, para establecer sus fundamentos teóricos, hayan continuado utilizando los trabajos de síntesis incriminados con más ardor, en primer lugar las historias de las literaturas, que continúan siendo fuentes de información indispensables, pero lamentablemente desacreditadas. Si bien es cierto que la historiografía literaria, como cualquier otro estudio, no puede prescindir de un modelo teórico, las nuevas teorías no han logrado elaborar los nuevos esquemas historiográficos que se esperaban. Este hecho es más preocupante aún porque las teorías, al postular una validez más o menos general, se atribuyen una pertinencia frente a los fenómenos literarios del mundo entero a través de los siglos. Es sobre este aspecto que se justifica el reproche de eurocentrismo. Sin embargo, la actualidad cultural de fi-

nes del siglo XX ha dado lugar a un movimiento de «mundialización» en la comunicación en general y la investigación en particular (Finkelkraut 1987): es difícil concebir que los especialistas de las literaturas, ya sean estilistas, historiadores o teorizadores, puedan escapar al cuestionamiento.

A este respecto, ningún concepto parece más comprometido y, sin embargo, más actual, que el concepto de las literaturas «nacionales». Este continúa representando el esquema dominante de los programas de enseñanza y de investigación en el mundo entero (en particular cuando se trata de las tradiciones literarias de Europa occidental, que siguen siendo el prototipo de las literaturas) y, en forma más velada, de las teorías literarias, a pesar de la evidente internacionalización de las comunicaciones contemporáneas, principalmente las literarias (Lambert 1990). Incluso los teorizadores y los comparativistas permanecen en general fieles al principio de las literaturas nacionales, al punto que su enseñanza y sus investigaciones se localizan frecuentemente dentro de ciertos marcos nacionales, a pesar de sus declaraciones a la vez alentadoras y comprometedoras en favor de una «universalidad» mal definida. En los años recientes, los especialistas de la traducción literaria tomaron conciencia en forma más explícita de la necesidad de distinguir entre lo particular, lo «universal» (?) y lo que es teórico.¹ Parece imposible hablar en términos eruditos de la literatura y de las literaturas, sin definir mejor nuestros conceptos y sobre todo nuestras unidades de trabajo. Para los economistas, los sociólogos, los antropólogos, los especialistas del cine, parecería delicado (¿absurdo?) observar una cultura determinada en forma aislada, sin relacionarla con contextos más vastos (¿nacionales?, ¿internacionales?). ¿Cómo justificar la división del objeto a estudiar y cómo dividir el objeto mismo? Un autor determinado puede ser verdaderamente «original»/representativo, ¿y en relación a quién o a qué? Habría una única (!) literatura, a escala mundial, o habría una multiplicidad de literaturas y de fenómenos literarios, ¿y cómo se debe clasificarlos? Los especialistas de los estudios literarios no han dado hasta ahora más que respuestas pragmáticas y divergentes a estas preguntas.

Hemos discutido en otra oportunidad la fragilidad del concepto post-goetheano de «Weltliteratur» («literatura universal», ¿mundial?) así como la relatividad de la «nacionalidad de las literaturas» (Lambert 1988). Resta por determinar si hay esquemas más satisfactorios disponibles, o si son concebibles.

El principio de los mapas mundiales

Uno de los efectos inevitables de la formación universitaria o académica es la especialización. Nos iniciamos en ciertas disciplinas y encaramos así las cosas de acuerdo con una perspectiva especializada. Al mismo tiempo, somos víctimas de un desaprendizaje progresivo, ya que perdemos cada vez más de vista lo que nos enseñó la escuela primaria.

Entre los ejercicios elementales de la escuela primaria, señalo la observación de una serie de mapas geográficos (no un sólo mapa) que representan, ya sea el globo en su conjunto, ya sea sectores más limitados, a veces según el principio del relieve físico, a veces según el principio de las fronteras políticas, lingüísticas, a veces también según el aspecto económico. Estos mapas

están (o estaban) agrupados en un atlas de formato impresionante. Estos atlas son más difíciles de encontrar en los centros universitarios que en las escuelas primarias o en las habitaciones de los jóvenes entre diez y quince años. No es que los adultos hayan perdido la costumbre de mirar el globo terráqueo, sino todo lo contrario, ya que los programas de todas las cadenas de televisión lo muestran en la pantalla el día entero. Pero sí perdemos de vista el principio de la multiplicación de los mapas, tan querido a nuestros maestros y maestras. Examinemos pues si el regreso a la infancia puede hacer recordar las verdades que el adulto perdió de vista.

Parece ser que las imágenes que nos rodean desde la mañana a la noche insisten en primer término sobre los mapas políticos del mundo. De hecho, esto ya es someter la representación del globo a una reducción, ya que había muchos otros mapas que antes nos eran familiares.

Los especialistas de las literaturas no ocupan por cierto los primeros lugares entre los cartógrafos de la investigación. En cambio, los economistas y los meteorólogos dan la impresión de vivir entre los mapas. En el seno de la lingüística, son sobre todo los socio-lingüistas los que sistemáticamente utilizan mapas, aunque en general sean microscópicos.²

Voy a intentar demostrar que el regreso al principio de los mapas, y sobre todo al principio de la multiplicación de los mapas, podría renovar y reorientar nuestra representación literaria del universo. Estas multiplicaciones y confrontaciones tendrán como resultado mezclar en cierta medida las fronteras y extraviarnos. Sin embargo, no hay nada más saludable, en la medida en que parece indispensable perder el recuerdo y la conciencia de los otros mapas, demasiado imaginarios.

El mapa mundial de las lenguas

La primera sorpresa que espera al lingüista es que resulta relativamente difícil encontrar mapas mundiales de las lenguas. De allí surge otra sorpresa: los que existen no corresponden al prototipo de los mapas mundiales, es decir, el mapa de las naciones. Es por eso necesario repensar el universo y sus subdivisiones, en primer lugar, con la ayuda de colores que marquen las oposiciones y que indiquen las relaciones, bastante inesperadas, entre ciertas regiones muy alejadas unas de otras. El mapa lingüístico se muestra muy diversificado y lleno de variantes para Europa occidental y relativamente simple para el continente americano, e incluso para África... ¿Ilusión óptica? Rápidamente se descubre que el mapa es el resultado de enormes simplificaciones. Las supuestas minorías mejor conocidas en Europa occidental (el país vasco, Bretaña, Cataluña, etc.) no se pierden de vista, es cierto. (¿A partir de qué momento una minoría lingüística obtiene su propio color en el mapa? ¿Y qué es exactamente una minoría lingüística? ¿Otro asunto «de colores»? Bélgica y Canadá son reconocidos como países bilingües (¿qué sucede con los cantones belgas del este, que son germanófonos?), pero los otros múltiples grupos lingüísticos de Canadá e incluso de Estados Unidos no han dejado ninguna huella en nuestro mapa de las lenguas, mientras que han obtenido derecho de

ciudadanía en los estados en cuestión, y tienen en particular derecho a la enseñanza en su propia lengua. No hay nada sorprendente en la ausencia de inmigrantes italianos, turcos, griegos, marroquíes en Europa occidental, a primera vista, ya que ¿cómo pueden representarse las migraciones —recientes, por otra parte— en una mapa como éste? Estas consideraciones pragmáticas no logran consolar o tranquilizar a los ministros, la prensa o la opinión pública en los países en cuestión. Las mallas de la red cartográfica utilizada tienen por lo tanto sus límites, en términos de operabilidad. La situación es particularmente embarazosa para África. La proliferación de lenguas en África central (más de 80 lenguas en Costa de Marfil; más de 300 en Nigeria, etc.; agreguemos a esto la complejidad de las tradiciones autóctonas en África del Norte) parece haber escapado completamente a nuestro lingüista-cartógrafo. Se adivina claramente que ha intentado registrar sobre todo —¿únicamente?— las lenguas escritas, lo que es sintomático de por sí.

El principio del mapa parece impedir captar uno de los fenómenos más evidentes en la distribución de las lenguas: su superposición, sus interacciones y sus estructuraciones internas (centros/periferias). Independientemente de todo mapa, incluso los sociolingüistas corren el riesgo de perder de vista los 10.000 empleados de la Comunidad Económica Europea instalados en Bruselas, que hablan y escriben una docena de lenguas, que inundan Europa de mensajes oficiales y que ejercen un poder nuevo y aparentemente enorme sobre la vida cotidiana de decenas de millones de ciudadanos. Todos los mapas de las lenguas y todas las representaciones de las lenguas conocidas hasta ahora parecen postular de hecho el principio de la coherencia y de la homogeneidad de los territorios. La única desviación cartográfica concebible con respecto a este principio es, aparentemente, el bilingüismo. El multilingüismo es demasiado difícil de representar en un mapa: el pragmatismo del cartógrafo y la canonización de las lenguas hacen causa común.

Sin embargo, más allá de las dificultades cartográficas, la realidad cotidiana de las lenguas ilustra la distancia entre las representaciones y las situaciones lingüísticas reales, ya que: 1. las lenguas cambian sin cesar, con o sin migraciones; serían por lo tanto necesarios varios mapas que corresponderían a diferentes estados de la situación lingüística mundial; 2. parece ser que los mapas no representan verdaderamente «las lenguas» practicadas, sino más bien su canonización; 3. es imposible imaginar por el momento un mapa que tenga en cuenta las complicaciones totalmente contemporáneas en materia de lenguas, y principalmente la internacionalización, tan sorprendente, de las actividades y los fenómenos culturales: pensemos en la televisión, la prensa escrita, la publicidad o, en forma global, la economía (Lambert 1990).

Mapa de las lenguas, de las naciones y de las literaturas

No me he pronunciado hasta ahora sobre la posibilidad de que los mapas de las lenguas puedan corresponder (o no corresponder) a los de la literatura, —y provisoriamente evité discutir los lazos entre las naciones y las literaturas. Sin embargo, a pesar de algunas discusiones, el conjunto de los especialistas

en estudios literarios permanecen globalmente fieles —«cum tacent, clamant»— al esquema de las «literaturas nacionales», incluso en el seno de la Literatura Comparada, en el momento de abordar la cuestión de la «literatura mundial»: el concepto de las «literaturas nacionales» sigue siendo utilizado como (única) construcción elemental de las configuraciones supranacionales, lo que tiene como efecto dar prioridad a las zonas literarias institucionalizadas.³ A primera vista, una actitud como ésta de parte de los investigadores se explica por un pragmatismo inconsciente más que por conceptos explícitos y fundados teóricamente: a falta de algo mejor, a falta de modelos aptos para captar lo que la literatura tiene (eventualmente) de específico, es necesario remitirse a los principios —útiles pero insuficientes⁴— de la lengua y de la política.

¿Las literaturas se diferenciarían según el principio de las lenguas y/o de las naciones? Acabo de poner en evidencia las diferencias entre las fronteras lingüísticas y las fronteras políticas desde un punto de vista sincrónico, que está sin duda ligado a mi propia situación cultural (ya el término «nación» corre el riesgo de ser ineficaz en múltiples situaciones culturales). Mientras que las interacciones entre lengua y sociedad constituyen una evidencia, ya por el solo hecho de la estandarización y de la institucionalización, es difícil imaginar que los lingüistas o los politólogos aceptarían ligar la causa de las lenguas únicamente a las instituciones políticas. ¿Qué autoridad invocan los «estudiosos de la literatura» para corregir a los lingüistas o a los politólogos? De por sí sola, la historia de Europa Occidental hace resaltar las diferencias de ritmo entre la evolución lingüística y la evolución política (la frontera lingüística que divide Bélgica en dos en la actualidad ha sobrevivido a decenas de poderes políticos). En consecuencia, los conceptos «nacionales» aplicados a los fenómenos literarios corren el riesgo de remitirnos ya sea a las lenguas, ya sea a los principios políticos (la «literatura alemana» o «francesa» designa cuadros muy diferentes cuando se trata del siglo XX, por una parte, o del siglo XV, por otra parte). Parece ser que los mapas nacionales de las literaturas europeas pierden parte de su pertinencia a medida que remontamos en el tiempo, a fortiori cuando se trata de la Edad Media. ¿Pero cómo combinar las categorías supranacionales de la Edad Media latina con las categorías necesarias para describir los signos del nuevo «nacionalismo literario», por una parte, y los de las tradiciones locales, aparentemente omnipresentes también a través de la Edad Media? Esta coexistencia de diferentes tipos de principios literarios no deja de recordarnos la América «latina» contemporánea (que no es exclusivamente latina), o... Bélgica (donde los modelos nacionales internacionales o locales no han dejado de entremezclarse desde la creación del Estado belga).

Por lo tanto, lo que está en discusión no es la posibilidad de que las literaturas puedan revelarse como nacionales; el concepto de las «literaturas nacionales» no existe únicamente en la mente de los investigadores, sino que corresponde a un modelo que muchos escritores y numerosas literaturas han canonizado, hasta en los rincones más aislados del mundo, y esto aún antes de Virgilio o hasta la época del fundamentalismo. Lo que está en discusión es

más bien la pertinencia de las «literaturas nacionales» como único esquema (modelo) de explicación de las delimitaciones entre las literaturas, sobre el eje diacrónico y sobre el eje sincrónico, a escala mundial. Un mapa mundial de las literaturas que coincidiese con el de las naciones (o instituciones políticas) resultaría ser al mismo tiempo atomista, ecléctico y anacrónico: 1. atomista, porque no permite mostrar las interdependencias y los reagrupamientos (incluyendo los movimientos de internacionalización, antiguos y contemporáneos; incluyendo asimismo las traducciones, que representan con frecuencia lo esencial de las actividades literarias) y yuxtapone simplemente las literaturas; 2. ecléctico, como lo demuestra el tratamiento que impone la investigación actual a los fenómenos literarios en países como Suiza, Bélgica, la Península Ibérica, sin hablar de... Luxemburgo, Malta, Chipre; o como lo demuestra el tratamiento y la canonización de los «períodos» dentro de cada literatura nacional; 3. anacrónico, porque los siglos anteriores a 1500 corresponden al mapa mundial de los europeos antes de Cristóbal Colón...! [Es cierto que el estudio y la representación de las tradiciones (orales y escritas) americanas, africanas, oceánicas y asiáticas de antes de la «colonización» requerirían instrumentos muy particulares y mal conocidos por nuestros especialistas actuales.⁵]

Es necesario que reconozcamos, en consecuencia, que a semejanza de los mapas lingüísticos, nuestros mapas y conceptos excluyen las literaturas no escritas, y que sólo son reconocidas las literaturas que han adoptado los principios de comunicación occidentales. Suponiendo que esta limitación del objeto de los estudios literarios (¿cuál sería la suerte del teatro en cuanto a sus resultados?) tenga una justificación que no sea meramente pragmática, habrá que extraer la conclusión de que enormes sectores de la producción intelectual se encuentran excluidos de las Ciencias Humanas en base a criterios aparentemente «burocráticos» (sería materia de los antropólogos, no de los «estudiosos de la literatura»). El argumento según el cual las tradiciones no escritas no entran en el campo de la literatura (¿en virtud de qué principio, exactamente?) y que debieran ser tratadas por medio de técnicas completamente diferentes merece ser vuelto contra los estudios literarios mismos: ¿el antropólogo no tendría nada que enseñarnos?

La yuxtaposición de los mapas literarios perdidos de vista por la administración de la investigación y que de hecho subtienden nuestra representación de la literatura y de las literaturas produce otro efecto preocupante, dado que los mapas nacionales esconden muchas otras incoherencias y excluyen un gran número de otros sectores, incluso y sobre todo en el caso de las culturas recientes y contemporáneas. Están generalmente excluidos, por ejemplo: las obras y los movimientos literarios «en exilio» (excepto las obras maestras), las tradiciones dialectales o «provinciales», incluso el conjunto de los fenómenos «marginales» o no canónicos [de los relatos de viajes a los relatos de ciencia ficción, pasando por los dibujos animados y los teleteatros, y en particular porque estas producciones «de masa» (?) son con frecuencia el resultado de movimientos internacionales]. La institucionalización (política) lleva consigo una jerarquización de las obras, los autores, las costumbres, los

circuitos de distribución, e incluso muchas veces de los géneros y los temas, que los investigadores toman a menudo por su propia cuenta, confundiendo así las posiciones normativas del objeto a estudiar con sus criterios de descripción. (Estos efectos de estandarización y de canonización son bien conocidos por los sociolingüistas y los semiotistas). El principio de las literaturas nacionales implica inevitablemente una definición restrictiva y por lo tanto normativa de la literatura a partir de concepciones modernas y eurocéntricas, muy comprometedoras apenas varían los marcos culturales (y literarios). Si se justificase reducir el estudio de las literaturas a los fenómenos «estrictamente literarios», ¿cómo podríamos dar cuenta de la Antigüedad romana, o de los siglos europeos XVI, XVII y XVIII (que ignoraban aún nuestro concepto «literatura»)? ¿Cómo fundar una «Ciencia» de la literatura a partir de una definición completamente pragmática y restrictiva del objeto, que por otra parte es cuestionada en forma sistemática por la producción de fines del siglo XX, que extiende la literatura a lo audiovisual y que redefine las vías de la canonización en términos internacionales?⁶

En una palabra, el modelo de las literaturas nacionales nunca es suficiente por sí mismo. Las literaturas no constituyen, ni en términos de naciones, ni en términos de lenguas, sistemas de comunicación homogéneos o cerrados, y la interacción con otros tipos de comunicación (literaria), de origen local o de origen internacional, se produce en todo momento. La complejidad cultural y lingüística de toda sociedad implica la coexistencia de diversas tradiciones literarias en cualquier espacio sociocultural. Es cierto que coexistencia no significa necesariamente interacción o incluso oposición, ya que las diferentes concepciones culturales del momento, por definición, tienden a la autonomía y por lo tanto a la ignorancia de otras concepciones. La coexistencia de diferentes concepciones literarias no está necesariamente condicionada o acentuada por distinciones lingüísticas, y las diferentes prácticas lingüísticas no dan necesariamente lugar a prácticas literarias diferentes. Para alterar los monopolios de las literaturas nacionales alcanza con constatar la multiplicidad de las concepciones literarias en ciertas sociedades. Sin embargo, es conveniente formular la generalización por lo menos en términos hipotéticos hasta que se pruebe lo contrario. Toda forma de comunicación y de sociedad genera al mismo tiempo la tendencia a la estandarización y su contrario: la tendencia a la desestandarización, lo que hace suponer que la estandarización misma no fue lograda sino al cabo de una evolución. Todas las naciones tuvieron su nacimiento, y las lenguas y las literaturas supuestamente nacionales son por definición el resultado de una conquista (por definición política), que muchas veces ni siquiera se completa. Es por eso que el mapa de las lenguas, las literaturas y las comunicaciones está sujeto a una revisión fundamental. Su objetivo es hacer homogénea la representación de las unidades espaciotemporales.

Nada se opone a que se redefina como una de las primeras misiones de los estudios literarios el establecer cómo se comportan (se desarrollan) los modelos nacionales (y otros modelos políticos) con relación a los otros modelos literarios. Los espacios socio-culturales —antiguos y contemporá-

neos— en los cuales se constituyen nuevas naciones representarían así zonas privilegiadas, situaciones de laboratorio para las literaturas. Sin embargo, todas las naciones han sido nuevas en un momento dado; algunas de ellas, como Bélgica, no han llegado a dotarse de una literatura autónoma; en otros casos, en cambio, fueron concebidas en el seno de la literatura antes de convertirse en un hecho político. En numerosas sociedades nuevas —ya sea que resulten de conquistas, de migraciones o de deliberaciones internacionales— se desarrolla o se mantiene una «literatura en el exilio», con frecuencia apartada de la realidad en la «literatura de llegada» y en la «literatura de partida»⁷ (nótese la supervivencia de la literatura en el exilio en Canadá y su desaparición en los Estados Unidos).

Una tematización explícita de la distribución geográfica y cultural de las literaturas lleva así a poner de manifiesto el papel al mismo tiempo capital y relativo de los principios políticos con relación a otros principios. De allí la importancia fundamental de las migraciones y de las colonizaciones. En lugar de ser un elemento de explicación absoluto y previo, el papel literario de la política se convierte en un tema de estudio.

Más allá de los libros de síntesis

Mi idea de recurrir a mapas mundiales tenía en primer lugar un objetivo destructivo: el de hacer resaltar la imposibilidad de representar, por medio de esquemas estáticos, fenómenos que por naturaleza son dinámicos y están estratificados; quería asimismo recalcar que los marcos de toda investigación son inevitablemente construcciones que conviene ajustar constantemente. Un solo mapa, como así tampoco un libro, no podría nunca poner en escena, ni el conjunto de las lenguas, ni el conjunto de las literaturas. La ventaja de los mapas con respecto a los libros es que corren menos el riesgo de engañar a los investigadores: se puede corregirlos, multiplicarlos, repensarlos, sabiendo al mismo tiempo que se trata de construcciones y no de «hechos» y que explicitan tanto las zonas a desbrozar como las zonas conquistadas. Nada impide adjudicar el mismo papel a los libros. Lamentablemente, el libro tiene sus tradiciones culturales en materia de canonización y de comercialización. Cuanto más ponen en evidencia los libros los problemas no resueltos, menos posibilidades tienen de ser libros exitosos.

La representación de las literaturas tiene un defecto completamente diferente. La tradición la ha ligado (¿para siempre?) al esquema de la historiografía y de las literaturas nacionales (que implica sobre todo la yuxtaposición acumulativa de autores, de movimientos, de géneros, incluso de diferentes literaturas, según las fórmulas enciclopédicas), y a la necesidad de una coherencia. Sin embargo, las leyes del género explican que con frecuencia la coherencia se deba más a una ilusión óptica que a los fenómenos mismos en su historicidad. ¿Es posible imaginar libros de síntesis que no sean narrativos? La historicidad de los fenómenos literarios incita a los investigadores—historiadores a hacer resaltar una evolución y por lo tanto una periodización. A pesar de esto, hasta probarse lo contrario, la coexistencia de varias concep-

ciones literarias excluye la reducción de la evolución a un solo esquema. Es difícil imaginar cómo el historiador logrará plegarse a las leyes del género historiográfico, esforzándose por respetar la multiplicidad de las evoluciones (la de las traducciones sigue muchas veces caminos diferentes de los de la literatura dominante). ¿Se podría sintetizar la historiografía en términos de libros sin manipularla? Con respecto a los libros, los «mapas» poseen en mayor medida la movilidad de la investigación y permiten supervisar mejor las sincronías y las diacronías.

Situación actual y estado de los trabajos

Parece absurdo insistir sobre los caprichos e incoherencias de los fenómenos culturales y literarios, y luego imaginar que los investigadores, a nivel mundial, puedan funcionar o progresar de manera homogénea. Además, acabamos de lamentar «la derrota del pensamiento», confundiendo por otra parte el «pensamiento» con la investigación (Finkielkraut 1987). La diversidad de las culturas y de las literaturas no excluye la posibilidad de investigaciones sobre las culturas, pero las reglas del discurso erudito no pueden ser reducidas a las del moralista o a las del hombre común, que supone que alcanza con pensar bien para superar las barreras entre las culturas. La búsqueda de una representación global y fundamental de las literaturas a escala mundial es una misión fundamental para la investigación, y la fragmentación o el puntillismo de los trabajos actuales compromete sin duda la disciplina. La programación de las investigaciones, o lo contrario del pragmatismo, no es un lujo sino una necesidad.

En la situación actual, la coordinación (¿por quién?) podría abarcar las etapas siguientes, que competen a la administración de las investigaciones: 1. un análisis real de la situación: la puesta en el mapa de los sectores tratados/no tratados (no es simplemente el caso de «países», sino también y sobre todo de tipos de actividades o de niveles que han sido dejados de lado), según el principio bien conocido de que los casos extremos tienen un valor teórico y descriptivo muy particular, razón por la cual las literaturas orales deberían ocupar una posición interesante); 2. un programa de los trabajos: la selección y la puesta en práctica de proyectos a partir de un cuadro sintético; 3. la puesta a punto de un discurso funcional e inteligible, en una palabra: objetivos a alcanzar, parámetros compatibles, esquemas de trabajo.

Es a partir de la evidencia de la diversidad de las concepciones que los estudios literarios podrían hacer tabla rasa («mapa raso»). En la medida en que se intenta superar la acumulación de datos particulares, la pregunta más fundamental que hay que hacerse se refiere a los principios mismos de las actividades literarias: «¿Cuáles son las concepciones en materia de literatura, en una cultura dada? ¿Cómo se definen, una en relación a la otra, y en relación a los sistemas políticos, lingüísticos (¿gracias al uso de circuitos de distribución diferentes —lo escrito/lo oral—, de lenguas diferentes, de auditorios diferentes?)? ¿Habría interacción entre (las) diferentes concepciones literarias o funcionan en forma aislada? ¿Ciertas culturas literarias absorberían o domi-

narían a las otras, o hay simplemente coexistencia sin interacción en un espacio dado (es el caso en ciertos sectores del país del «apartheid»)? ¿Las diferentes concepciones literarias se han expresado tal vez en metatextos y en mensajes programáticos, que indican la auto-conciencia de los sistemas? En una palabra: ¿cuál es la organización de las relaciones internas y externas de las literaturas? La pregunta respecto a las literaturas del mundo entero difícilmente puede plantearse aislándola de las preguntas fundamentales respecto a la autonomía, la interacción, la superposición, la absorción de los sistemas. En este momento los lingüistas encaran las relaciones entre dialectos, lenguas, grupos de lenguas, etc., según categorías análogas (ver por ejemplo el concepto «Dachsprachen»⁸): ellos también aceptan que las «lenguas» no tienen fronteras simples, que se desplazan, que se establecen interacciones y superposiciones y que la dinámica lingüística no puede ser descrita ni en forma aislada ni en términos exclusivamente lingüísticos.

A primera vista un programa de investigación como éste se dirige más al antropólogo que al especialista de la literatura, tan acostumbrado está este último al discurso canónico sobre las obras y los autores «ortodoxos», pero es precisamente la negativa de abordar las cuestiones fundamentales lo que impide a los «estudiosos de la literatura» salir del reino institucionalizado de una cierta literatura y, a partir de ese momento, establecer los principios más fundamentales.

Es conveniente elaborar esquemas que puedan dar cuenta de las diferentes configuraciones posibles entre diferentes literaturas. La dificultad consistirá en describir e interpretar sus relaciones, es decir sus fronteras y por lo tanto sus interacciones o las ausencias de interacciones. Las siguientes configuraciones permiten sin duda llegar a una «cartograffa» razonable: 1. las posiciones aisladas (totalmente/en forma selectiva), antiguas/nuevas; 2. los contactos y las jerarquías en los contactos (¿literaturas «dominantes», dónde dominan?; ¿qué tipo de contactos: simple, yuxtaposición, interacción bidireccional o multidireccional, subordinación, absorción?). (Lambert 1986)

A primera vista, el análisis de las relaciones entre diferentes (clases de) literaturas, desde un punto de vista sincrónico, no arroja resultados espectaculares: se trata allí del estado de las relaciones intersistémicas. Es únicamente cuando el análisis tiene como objetivo establecer la evolución y, por lo tanto, las modificaciones de las relaciones, que se hace clara la utilidad del enfoque cartográfico. La diacronía hace resaltar los cambios de relaciones y de posiciones, en una palabra, los cambios de valor o de sistema.

La combinación de las perspectivas sincrónica y diacrónica, incluso en un espacio geográfico y cultural limitado (por ejemplo la Península Ibérica a través de los siglos) da una idea de lo que podría ser el (los) auténtico(s) mapa(s) mundial(es) de las literaturas. Es fácil imaginar el interés de una representación visual de la extensión (diacrónica y sincrónica) que han tomado las nuevas novelas televisadas (de evidente origen literario) en todo el mundo. Y apliquemos el mismo esquema a las literaturas orales, a su coexistencia con las literaturas escritas, al desarrollo de sistemas literarios intermediarios (como en África: la producción impresa en lenguas vernáculas; la producción li-

teraria en las lenguas importadas por las poblaciones autóctonas). Un método privilegiado que permite separar las antiguas y las nuevas literaturas a través de las culturas, es la observación de las prácticas y de las jerarquías genéricas, fundada en este caso sobre una concepción dinámica de los géneros (practicada sobre todo por ciertos antropólogos), y no sobre esquemas eurocéntricos de la tradición aristotélica. (Lambert 1985; Flamend a-o. 1988) Así es que la recepción o la no recepción de Shakespeare a través de las tradiciones mundiales, la historia de las «short stories», de la ciencia ficción a través de las culturas modernas permiten trazar nuevamente fronteras «sistémicas» entre diferentes culturas literarias.

La administración de los trabajos: en favor o en contra del pragmatismo

Acostumbrado a las tradiciones totalmente individualistas de las Ciencias Humanas («die Forschung ist Sache des Einzelnen»), todo investigador que imagina el andamiaje de estos mapas mundiales de las literaturas se preguntará cuál ser humano se haría cargo de una empresa como ésta. ¿Sería necesario resucitar al Dios Atlas, que tomó el globo sobre sus hombros? Es necesario que reaccionemos contra las hipocresías que marcan nuestra disciplina:

1. El estudio de las literaturas del mundo entero y la puntualización de los conceptos necesarios para esta misión no es un lujo del cual es posible prescindir llegado el caso. Es una necesidad absoluta organizar explícitamente este tipo de trabajos, en lugar de soslayarlos por razones pragmáticas, imaginando que así las dificultades se resolverán: el investigador individual no tiene la intención de identificarse con la disciplina, y que los demás se arreglen...
2. La investigación será colectiva, o no será tal. El culto del individualismo es uno de los restos del discurso «humanista», que mantiene una barrera entre las investigaciones literarias y las otras Ciencias Humanas, en las cuales es inconcebible no justificarse en términos de objetivos, de documentación, de modelos teóricos, de hipótesis y de métodos. Es cierto que no faltan completamente los trabajos colectivos, pero la excepción confirma la regla: es así que cierto equipo de teorizadores, de especialistas de la traducción, ciertos proyectos lanzados por asociaciones, como la Asociación Internacional de Literatura Comparada, indican lo que es posible; ¿en nombre de quién los eruditos tendrían el derecho de declarar utópica la investigación colectiva? ¿No es acaso preocupante que en este fin del siglo XX los estudios literarios escapen tan fácilmente y sin cargos de conciencia a la elaboración de auténticos proyectos colectivos, fundados explícitamente sobre hipótesis y métodos previamente establecidos y continuamente sujetos a discusión? Las sociedades contemporáneas, seducidas por el marketing de los productos y los proyectos, corren el riesgo de no perdonar la falta de profesionalismo de los intelectuales que se hacen contratar como «investigadores». La expansión de las

asociaciones literarias en el mundo entero debiera tener como efecto el de hacer repensar nuestros esquemas de trabajo y el de «deseuropeizarlos».

3. Permanece aún la cuestión vertiginosa de la multiplicación de los mapas mundiales: ¿habría una unidad del mundo, y de nuestros proyectos? La ventaja de una representación visual y panorámica es en primer lugar que los investigadores se darán (se darán) cuenta del carácter provisorio de todos los mapas e incluso de todas las construcciones, cartográficas u otras. Esta es toda la diferencia entre un proyecto —que explicita tanto sus ambiciones como sus límites— y una síntesis tradicional. El efecto benéfico de esta toma de conciencia es que se conocen los objetivos a alcanzar y/o alcanzados, las zonas a explorar así como las selvas vírgenes de la investigación: la investigación se ve obligada a poner sus cartas sobre la mesa... Los mapas mismos no tienen en sí ningún estatuto, pero revelan hasta qué punto la comunidad de los investigadores (no) tiene la intención de cooperar. Es cierto que los mapas se han vuelto sin duda un medio muy primitivo, en la era de la computadora y de la tecnología audio-visual. El progreso —¿preocupante?— es que las nuevas tecnologías nos impiden imaginar nuestro objeto de estudio con los medios y los esquemas de pensamiento de la prehistoria.

José Lambert.

Universidad Católica de Lovaina, Bélgica.

Traducción de Claude Hareau de Estrada

Notas

Deseo agradecer a mis colegas que mi inspiraron discutiendo estas ideas (Roland Posner, Pierre Swiggers, Clem Robyns, Koen Geldof, Armin P. Frank, Harald Kittel); mi agradecimiento al SFB «Die literarische Übersetzung» de la Georg August Universität por haberme proporcionado el marco intelectual propicio para estas reflexiones transculturales.

1. De allí una serie de discusiones recientes, muy sintomáticas, con respecto al estatuto de las teorías, los conceptos y los trabajos históricos, que tienen por lo menos el efecto de despejar el terreno e indicar las posiciones comunes.
2. Es bien sabido que las múltiples familias de lingüistas no se preocupan en muchos casos por la inserción de las prácticas lingüísticas en las culturas, que son abandonadas de buen grado a la sociolingüística. En los años recientes, es a partir de varias concepciones divergentes que «la lengua en las culturas» atrajo la atención de los lingüistas (leer sobre todo a Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Cl. Hagège, *L'Homme de paroles*, Ulrich Ammen, ed. *Status and Function of Language and Language Varieties*; ver también a Z. Muljacic 1989 y varios trabajos de R. Posner).
3. Ver principalmente las actas de los congresos nacionales e internacionales (en particular la mesa redonda del Congreso de la American Comparative Literature Association, Ann Ar-

bor 1986) y las actas, de rico contenido, del Comité de Coordinación de la AILC. Se puede encontrar una discusión sobre el carácter normativo de las «literaturas nacionales» y de la «Welt-literatur» en Lambert 1988, a publicarse próximamente. Vale la pena señalar que varios comparativistas checoslovacos y rusos (D. Durisin, L. Neupokoeva, el Instituto Gorki) se esfuerzan claramente por romper con el monopolio de las literaturas nacionales.

4. ¿Que los sociológicos, los antropólogos, los sociolingüistas, los economistas, la psicología social, los especialistas del cine demuestren mucha más circunspección que los «estudiosos de la literatura» ante los acontecimientos políticos no es acaso un argumento que lleva a la reflexión?
5. El hecho de que sea particularmente difícil estudiar las culturas orales, su pasado y las evoluciones que experimentaron —es el argumento pragmático presentado por los «estudiosos de la literatura»— no nos autoriza a ignorarlas simplemente, en particular porque la antropología podría enseñarnos técnicas adecuadas, frente a las sociedades antiguas y modernas.
6. Es el principal argumento contra las definiciones normativas: imposible estudiar la evolución de las literaturas únicamente a partir de las zonas canónicas. Es de notar la importancia capital de las zonas «extra-sistémicas» a los ojos de los semióticos (J. Lotman, I. Even-Zohar, R. Posner, etc.)
7. Tomo los términos de ciertas teorías funcionales de la traducción, precisamente para marcar hasta qué punto las traducciones juegan un papel análogo al de la literatura en el exilio.
8. Se trata de relaciones jerárquicas entre diferentes lenguas (dialectos, etc.) así como de sus fluctuaciones a través del tiempo: la historiografía de las lenguas y de la lingüística evita claramente adoptar las lenguas modernas individuales como unidades cerradas (Muljacic 1989; Ammen 1989).

Bibliografía

1. Ammen, Ulrich, ed. *Status and Function of Language and Language Varieties*. Berlin & New York: de Gruyter.
2. Bordwell, David, 1988. *Ozu and Poetics of Cinema*. Princeton, Princeton University Press.
3. Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristin, 1985. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London, Melbourne & Henley, Routledge & Kegan Paul.
4. Danan, Martine, a publicarse próximamente. «Dubbing as a Question of Nationalism» (trabajo de seminario Penn-Leuven Institute).
5. Durisin, Dionyz, 1985. *An Introduction to Literary Comparatistics*. Bratislava: Veda.
6. Even-Zohar, Itamar, 1980. *Papers in Historical Poetics*. Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University.
7. Finkielkraut, Alain, 1987. *La défaite de la pensée*. Ensayo. Paris: Gallimard.
8. Flamend, Jan, Van Gorp, Hendrik & Lambert, José, 1988. «De genres: Theorie versus Beschrijving. Bedenkingen rond de genreproblematiek», in Ernst van Alphen & Irene de Jong, eds. *Door het oog van de tekst. Essay voor Mieke Bal over Beschrijving*. Mui-derberg, Coutinho 182-199.
9. Hopkins, Terence K., Wallerstein a.o., 1982 *World-Systems Analysis. Theory and Methodology*. Beverly Hills, London & New Delhi, Sage Publications.
10. Lambert, José 1983a. «L'Eternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires», in C. Angelot, e.a. eds. *Langue, dialecte, littératures. Etudes romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*. Leuven, Leuven University Press, 255-370.
11. Lambert, José, 1983b. «Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme système complexe». (Kortrijk) Faculteit Letteren & Wijsbegeerte, Universitaire Campus Kortrijk. Paper n.29. También en *Contextos*, V/9, 1987, 47-67.

12. Lambert, José, 1985. «Literature in South Africa: Suggestions for Systemic Research», *Journal for Literary Studies*, I.2, 34-42.
13. Lambert, José, 1986. «Les Relations littéraires internationales comme problème de réception», in Janos Piesz e.a., eds. *Sensus communis. Festschrift für Henry H.H. Remak*. Tübingen, Gunther Marr, 49-63. También en *Oeuvres et critiques*, XI, 2, 173-189.
14. Lambert, José (1988, a publicarse próximamente). «"Weltliteratur" et les études littéraires actuelles: comment construire des schémas comparatistes?» XII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, Munich 1988.
15. Lambert, José, 1990. «La traduction, les langues et la communication de masse. Les ambiguïtés du discours international.» *Target*, I, 2.
16. Muljacic, Zarko, 1989. «Über den Begriff "Dachsprache"», in Ulrich Ammen, ed. *Status and Function of Languages and Language Variation*, Berlin & New York, de Gruyter, 256-277.
17. Pride, J. B. & Holmes, Janet, (1972), eds. *Sociolinguistics*. (New York) Penguin Books (Selected Readings).
18. Remak, Henry H.H. Ver Weisgerber, Jean.
19. Wallerstein, Immanuel. Ver Hopkins, Terence K.
20. Weisgerber, Jean a.o., (antes Remak, Henry H.H. a.o.) ed. *Histoire des littératures en langues européennes*. Budapest, Akademiai Kiado; luego Amsterdam & Filadelfia, John Benjamins.

Geoffrey H. Hartman

El relativismo cultural y el crítico literario

I.

Ante la presencia de fundamentalismos políticos y religiosos y rodeada por grupos o naciones con convicciones militantes, generalmente se coincide en que una ética de apertura o *disponibilidad* es a la vez débil y peligrosa. Por lo tanto, comienza una búsqueda para descubrir el principio en que se basa nuestra creencia en ciertas libertades, un principio que es, por decirlo así, el fundamento de las filosofías «liberales», pero que resiste el dogmatismo y la falta de libertad que formulan las aserciones religiosas de fe. El pensador laico carece de una convicción engeguecedora que le permite enfrentar credos respetables o no. Su única arma, ante las afirmaciones de las colectividades, parece ser una actitud interrogante y, en su manifestación más intensa, la «virtud aterradora» —así denominada por Nietzsche— del juicio histórico: es decir, la tendencia a emplear el conocimiento histórico con el fin de criticar tanto el pasado como el presente, e incluso sacrificar el futuro por medio de un relativismo cultural no compasivo.

El conocimiento de otras culturas, que fue recuperado por el historicismo a partir del siglo XVIII, debería de habernos inspirado, ampliando nuestra percepción de lo humano. Esto ocurrió, en alguna medida, en un principio con Vico, Herder, Michelet y el surgimiento de la «Humanidad» como un nuevo héroe épico. La dedicación y la apreciación de las literaturas nacionales contribuyeron a esa noción progresiva de la humanidad. John Dewey escribió poco después de la Segunda Guerra Mundial, «La Nación y la Nacionalidad» estaban plenas de admirables aspiraciones humanas. Se utilizaron para protestar, a la vez, contra la visión restringida de unidades de asociación locales y provinciales, de larga trayectoria y el tipo de nivelación que elimina la unificación intentada por un Napoleón. Fue de hecho, una rebelión tanto contra el cosmopolitismo sin fundamento [sic] de los idealistas del siglo XVIII

como contra el imperialismo naciente que impondría la unidad romana y la paz» (*Commentary* I, Nº 5, marzo 1946, pág. 7).

Durante muchos años, después de la última guerra fuimos testigos solamente del aspecto pernicioso y fatal del nacionalismo, un nacionalismo que parecía destinado a enardecer fuerzas racistas y expansionistas. Hoy en día ante el resurgimiento de lo étnico, que va frecuentemente contra lo nacionalista, se nos permite aceptar y rechazar con sentido crítico el concepto universalizador de la humanidad como una gran familia de pueblos que desarrollan su destino finalmente armonioso a través de una *légende des siècles*. Esta interrupción conceptual posiblemente nunca decaiga. Su efecto actual es incrementar, una vez más, una ansiedad y angustia que promueve la razón del nacionalismo entre políticos conservadores. Quiero decir con esto una ansiedad y angustia provocada por la diversidad y la desunión, por una «otredad» sacada a luz por la investigación historicista, que no la descartó, sino que la reconoció en nombre de los valores progresivo-universalistas.

Resumiendo, estamos entrando en una era de relativismo cultural, de cuestionamiento de lo propio en relación a lo que hemos hecho a los demás (y frecuentemente, a nosotros mismos). Nos identificamos a partir de una compasión imaginada también para con las víctimas. Conscientes de lo sufrido durante el período en que las comunidades o las naciones se fueron consolidando, adoptamos una postura tan conflictiva e imaginativa como la compleja obra de arte. Octavio Paz habló del «breve vértigo del entre»: sin embargo, esta situación del ser vacilante, que vive en el medio y entre, parece ser en este momento equivalente a la existencia moderna. Podríamos denominarla un vértigo *largo*, derivado de la paradoja según la cual nuestra falta de identidad se basa en el conocimiento excesivo, en una hiperconciencia perpleja. Esta conciencia no incita —excepto por medio de la desesperación reactiva— una autoimagen estable. Sin embargo, puede fomentar conceptos políticos de seguridad, fuertes afirmaciones étnicas, y un énfasis renovador en el sentimiento local y en la necesidad de raíces.

La literatura comparada es un importante pariente interdisciplinario del historicismo y de los acontecimientos inadecuadamente considerados con anterioridad. La palabra «comparada» señala su carácter científico y empírico, y también hace referencia a un pluralismo de lenguas y culturas. Recientemente, la disciplina se ha vuelto más reflexiva con respecto a sí misma, y ha comprendido que su meta científica no le permite ignorar totalmente el contexto ideológico que le permitió iniciarse. Asimismo, a medida que los estudios literarios recuperan el sistema de lengua de la red empírica de las lenguas efectivamente habladas y escritas y en la misma medida en que se busca la claridad tentativa en medio de la confusión, nuestra percepción del dominio científico o metalingüístico disminuye. Al admirar lo esópico y al idolatrar a los grandes escritores, comprendemos también lo compleja que es la relación entre lengua y comunicación, y que nuestra colonización del habla ha tenido tan poco éxito como la de otros territorios.

La literatura comparada, por lo tanto, se ha hecho aliada de la crítica literaria en (1) la exploración tanto de la otredad de las lenguas como de las cul-

turas extranjeras, (2) la resistencia ante presiones nacionalistas o étnicas que declaren proteger el genio nativo de la contaminación extranjera, al (3) analizar la importancia permanente del sentido del lugar y de la tradición local. A pesar de que escritores tales como Borges, Paz, Neruda o Cortázar están abocados a temas nativistas o nacionalistas no han sido dañados ni por el escepticismo del lenguaje ni por la diversidad cultural. Conocen los temas y saben que el talento creativo puede verse amenazado tanto por afirmaciones tradicionalistas como por seducciones cosmopolitas o colonialistas. Todas las soluciones proteccionistas en el área del pensamiento literario y artístico demostraron ser inútiles.

A continuación, voy a argumentar que el relativismo cultural es una condición con la cual podemos vivir —con la cual hemos vivido— y que es destructiva principalmente cuando adquiere la forma de una ansiedad y angustia reaccionaria e ideologizada. No quiero con esto subestimar consideraciones referentes a la seguridad y el efecto que ejercen en la psiquis del individuo, o en la solidaridad étnica y la identidad nacional. Sin embargo, la mayoría de estas consideraciones, a pesar de que fueron ideologizadas en grandes nociones geopolíticas (la Civilización Occidental, el Occidente Cristiano, el colonialismo, el anti-colonialismo, etc.) han sido descalificadas en un plazo de tiempo sorprendentemente breve por los sucesos acaecidos, y no han demostrado fortificar, a la larga, a una colectividad o al individuo. Lo que sí se observa es el surgimiento de una historia cultural voraz y cuasi-profética, un discurso basado tanto en la esperanza como en el *temor* —el temor a alguna degradación horrible, a la derrota de una nación o cultura— y la *esperanza* puestas en soluciones salvadoras que restablecerían la salud y la grandeza.

En oposición a esta historia ideologizada y orientada hacia el futuro que debe ser alabada por haberse tomado en serio las ideas, aunque se le debe culpar por transferir en forma abusiva conceptos de la biología a las estructuras sociopolíticas, la crítica literaria desarrolla una reserva disciplinaria y a menudo inconsciente. A pesar de que la crítica literaria es instructiva, igual que un espejo que nos vuelve más conscientes de nuestra apariencia, la crítica toma el pulso a las palabras más que a la nación; refracta de esta forma, conceptos culturales-políticos de pureza y renovación. La posición de la crítica literaria en relación al futuro, dentro de una época de relativismo cultural, es frecuentemente ciega, comparada con aquellas profecías de Spengler o Toynbee, o aún del análisis menos oracular de Ortega. La forma en que se desarrolló esa ceguera, como un factor que define una disciplina tan intensamente consciente de sí misma, es parte de mi tema.

II

La gran diversidad de artefactos (y de contextos culturales que surgen de ellos) pueden hacer que algún observador dude de los valores de ese contexto. El relativismo o el escepticismo pueden ser su consecuencia. Esta posibilidad es básica y constituye lo que Malraux llamó la *Tentation de L'Occident*. «*Tentation*» significa tanto tentación como prueba. Al recordar cómo Napo-

león exhibió en el Louvre obras de arte robadas de los países conquistados y como interfirió esta invasión en la identidad del artista francés, Malraux escribe: «Ni Europa ni el pasado invade a Francia al comienzo de este siglo, sino que es el mundo el que invade a Europa, con todo su presente y su pasado, con una cantidad de ofrendas de formas vivas y muertas, con sus meditaciones...».

Malraux plantea la misma interrogante que Spengler: ¿Puede Occidente lidiar con estos poderosos ejemplos de diversidad cultural y otredad? ¿Son éstos, síntomas de su decadencia o indicadores de una rebarbarización que lo renovará? La respuesta de Malraux no es segura; sin embargo, se desprenden de ella los dos caminos que tomó Europa después de la Primera Guerra Mundial. (Este pequeño libro fue escrito entre 1921 y 1925). El primero, consiste en «el juego, a veces amargo, de los experimentos artísticos» donde «amar-g» indica una incertidumbre que comienza a invadir el concepto de arte monumental, o de la gran obra de arte. Mientras que el artista sigue buscando el clasicismo, o su equivalente, acepta una mente dividida y la experimentación incesante. En el segundo camino, (es el de Valéry más que el de Picasso), el artista valora más la contemplación de la gran movilidad de este mundo del arte, que la disposición para solucionarlo con «experimentos amargos».

La segunda manera de defenderse —de la cantidad de formas extranjeras o el relativismo al que inducen— es lo que Malraux llama una «venganza del intelecto» (la palabra que emplean Malraux y Valéry para intelecto es «*esprit*»). La mente que se rehúsa a juzgar, considerando este acto un mérito, «es llevada por su propia fuerza a ser consciente de su necesidad de un clasicismo negativo» emite después de todo, un juicio acerca del estilo, favoreciendo obras que encierran un «horror lúcido de seducción». Los pintores contemporáneos recurren, por lo tanto, al arte primitivo de Asia o a una Grecia que parece aproximarse a Asia, con el objeto de captar nuevamente una cualidad perdida de impersonalidad, opuesta al carácter violento y cambiante del estilo moderno. Este clasicismo moderno, considerado apasionadamente valioso, a pesar de que el intelecto cambiante había renunciado a la idea de un arte más que experimental, se manifiesta en el cubismo, corriente que considera que la obra (*oeuvre*) adquiere monumentalidad a través de «una relación prácticamente matemática entre sus partes».

Se ha dicho que Malraux era un incesante fabricante de ideas. El carácter nervioso y móvil que atribuye al arte, vuelve a aparecer en su propio estilo. Las cartas de ficción, elípticas, llenas de paradojas, que intercambian un joven francés en China y un chino en París, descubren a un joven intelectual, presionado por Nietzsche y Spengler, cuyos veinte años coinciden con los años 20 de la posguerra en Europa y que conscientemente expresa un nuevo *Mal du siècle*.

El punto de partida de la obra consiste en un contraste entre el este y el oeste; sin embargo, los jóvenes turistas son sorprendentemente similares. Ling y A. D. son pseudo-conquistadores que sienten que el poder se les va, y que a pesar de que el intelecto está vivo y voraz no pueden dar forma a lo que ven. Hay demasiadas noticias, aquel «montón de formas vivas y muertas»,

muertas porque son no-modernas y vivas a pesar de que su entorno ya no existe. Esta perspectiva no difiere esencialmente de la expresada por Valéry en «La crisis de la inteligencia» (1919).

El ensayo, publicado durante el primer año de la Guerra Mundial, concibe a un Hamlet europeo, en una inmensa terraza frente a un millón de cementerios, un millón de espectros. A pesar de esto, Valéry dice en un pasaje famoso, «es un Hamlet intelectual. Medita sobre la vida y la muerte de las verdades. Todos los temas que forman parte de nuestras controversias son fantasmas para él; su remordimiento se debe a todos nuestros éxitos; está abrumado por el peso de los descubrimientos, de las áreas de conocimiento; es incapaz de clasificar esta actividad ilimitada. Piensa en lo aburrido que sería empezar el pasado de vuelta, en la locura que es desear siempre lo nuevo. Se balancea entre dos abismos, entre dos peligros que siempre amenazan al mundo: el orden y el desorden». Luego de inspeccionar las calaveras, de hacer lo mismo que hace Hamlet en la obra dramática, («*Whose was It? This one was Leonardo... This other skull was Leibnitz*» etc.) Valéry plantea la misma interrogante que Malraux repetirá a su manera, ¿«Y con respecto a mí, el intelecto europeo, qué será de él?».

Valéry anticipa una solución tentativa, que no es la rebarbarización de Spengler o Cavafy, y que consiste en la diseminación e igualdad de los talentos. Es sorprendente que el autor sostenga que en 1914 Europa había llegado al límite del modernismo, definido como la capacidad para la contemporaneidad sincrónica, «la coexistencia liberal en toda mente cultivada de ideas absolutamente dispares, de los principios de existencia y conocimiento más contrarios». Continúa memorablemente Valéry, todo pensador fue una «Exposición Universal de pensamientos». La cesura de la Gran Guerra no cambia la situación de la preguerra, aunque induce al intelecto a formularla en términos de crisis, a meditar acerca de su calavera. Lo que le interesa a Valéry no es el fin de Occidente, sino la forma exacta de su decadencia. El genio europeo, cuyos despojos fueron interiorizados, produciendo una forma pura de contemporaneidad y ahora, dada la velocidad de nuestro genio, la velocidad por la cual nosotros abstraemos y coordinamos el detalle más heterogéneo, «una Nada infinitamente rica», este genio, se había ubicado en un rincón de Asia llamado Europa, se exporta a sí mismo a través de su propia tendencia a la explotación intelectual, militar y económica. La desigualdad que favoreció a Europa, podrá ahora diluirse en todo el mundo y alcanzar iguales beneficios —hasta que el desorden característico del genio sea reemplazado por el orden íntegro, «una pila perfecta y definida». Sin embargo, esto significa el fin de la hegemonía europea, ya que a partir de tal igualdad el balance de fuerzas se desplaza hacia un territorio mayor y una población mayor. «Nosotros hemos devuelto a las masas sus fuerzas proporcionales en forma descabellada».

Comparado con Valéry, Malraux no se permite la ironía de una visión en progresión lineal. Describe una tregua y se rehúsa a dejar de lado la idea de un genio individual. La personalidad que llamamos genio representa la esencia del hombre al asumir plenamente su condición. Esta *condition humaine* (una frase posterior) revela el dilema que induce, a tantos, durante este perío-

do, a hablar del fin de Occidente o de la modernidad. Un elemento fundamental de este dilema, tanto para Malraux como para Valéry, fue la incapacidad del intelecto individual para transformar la información que recibe a través de los nuevos medios de comunicación. Se cuestionan las sensaciones individuales aunque se hace énfasis en el talento individual. «Debido a la Gran Guerra, nos damos cuenta», escribió Valéry «... que el abismo de la historia es suficientemente extenso para todos, para el mundo entero. Sentimos que la civilización tiene la misma fragilidad que la vida. Las circunstancias que nos llevan a reunir las obras de Keats y Baudelaire con aquellas de Menander ya no son inconcebibles: es común en los escritos diarios».

Incansablemente irónico, Valéry apunta al efecto nivelador de los periódicos así como a los excesos de sus *fait divers* y la propagación de lo que Heidegger analizó solemnemente como una temporalidad no auténtica. Malraux plantea el fenómeno desde el punto de vista de una persona joven que desea su parte de inmortalidad (deseando ser parte del canon, diríamos ahora). «Los poderes capaces de cambiar los hechos —escribe— se ven tan saturados con ellos que la inteligencia se da cuenta de que no puede operar en ningún nivel de realidad, que no puede crear la unidad necesaria entre ella misma y la convicción que la justifica». Como si estuviese pensando en Valéry, no solo en el ensayo «Crisis de la inteligencia» sino también en *Monsieur Teste*, Malraux insiste en que el desgaste característico de su era es el de una psicología del sujeto y un sentimentalismo que, como en Grecia, hizo de la vida humana, la medida; es parte del problema y de ninguna manera una solución. «La intensidad [de nuestra *vie profonde*] no puede pertenecer al intelecto, que conoce esto y gira en vacío; una hermosa máquina manchada de sangre».

He querido comunicar algo sobre lo que significó ser un intelectual en una nación *vencedora* después de la Gran Guerra. En estos escritores franceses, el énfasis no está puesto en Francia tanto como en Europa; y lo realmente interesante es que la victoria de Francia planteó el espectro de una derrota. El Hamlet europeo ve, en realidad, en realidad, campos interminables de cruces blancas y amapolas rojas. Valéry los transforma en el cementerio de los creadores de una civilización que acaba de asesinar a más de un millón de sus integrantes, muchos en la flor de su vida, muchos podrían haber sido creadores en el futuro. Considerando que la derrota militar trajo a Alemania el recrudecimiento de la profecía cultural, nacida de la desesperación, aunque con frecuencia triunfante en el espíritu, encontramos un trasfondo sorprendente de derrotismo durante los años del Banquete Francés. Está basado en la percepción, que los «valores de Occidente» habían inspirado o no habían podido impedir una Guerra Civil masiva entre las naciones occidentales. Fue después de 1918 y no antes de 1945 que Valéry escribió; «las grandes virtudes del pueblo alemán han engendrado más males que los vicios que la pereza podría jamás haber creado. Hemos visto, con nuestros propios ojos, trabajo consciente y ejemplos cabales y sistemáticos de educación, disciplina y devoción de los más serios, adaptados a esquemas espeluznantes... Sin duda, se requiere, un gran conocimiento científico para matar a tanta gente, para desperdiciar tanta propiedad, para devastar tantos pueblos en tan poco tiempo; tam-

bién requiere *valores morales*». En su conclusión no se refiere sólo a Alemania sino a Occidente como una totalidad.

«¿Conocimiento y Deber, son ustedes los sospechosos?» («Crisis del conocimiento»).

El desafío esencial de esta época no es el relativismo cultural sino la posibilidad de que el hombre siga creyendo, aún después de una guerra como esa, en la victoria del hombre sobre el destino, sobre el mal o cualquier forma de designar todo aquello que se opone a la creatividad y a la felicidad humana. Si denominamos naturaleza a la fuerza que se nos opone, entonces ponemos en duda la efectividad de la cultura; si la llamamos cultura (incluyendo la razón y la ciencia) entonces el problema se transforma en un estancamiento; una crisis tal como Freud podría describir en «*El malestar en la cultura*» (1930). Malraux afirma al surgir Nietzsche que, habiendo establecido y luego destruido a Dios, habiendo descubierto y erigido sobre la autonomía del hombre, la civilización europea deberá tomar conciencia de que el Hombre también está muerto, que la visión humanística que lo condujo a este punto se enfrenta a la mortalidad de todos los esquemas de dominio. Las dos citas siguientes de Ling y de A. D. resumen este punto de vista. Ling: «Luego de la muerte de la Esfinge, Edipo se ataca a sí mismo». A.D. «Europa, gran cementerio, donde sólo los conquistadores muertos duermen...»

Se podría decir que algunas tendencias en Malraux y en Valéry se aproximan al nihilismo. Sin embargo, Valéry en su ensayo *Crisis*, así como en trabajos posteriores, se limita a argumentar que las visiones, basadas en la historia, que inspiraron a los que querían ser conquistadores, son engañosas y sus consecuencias poco duraderas. Según Valéry, durante la época moderna, ninguna de las Grandes Potencias Europeas mantuvieron su poder por más de 50 años. A pesar de que los europeos son significativamente superiores en número y medios, los romanos «encontraron en su interior ideas que eran más precisas y consecuentes que todo el contenido de nuestras ciencias políticas». (*Grandeur et Décadence de l'Europe*, 1928). Estas observaciones, poderosamente predictivas, a pesar de que renuncian a la profecía cultural, no son nihilistas aunque están en la tradición del *roseau pensant* de Pascal, que se distingue de la creación bruta porque conoce aquello que lo aplasta. Es difícil determinar lo que impidió, por un lado, el desliz hacia el nihilismo y por otro, una fe reaccionaria; Valéry siempre se presenta a sí mismo como un pensador que desdeña el gran gesto (sistema o profecía cultural) y le da a sus observaciones la forma de ensayo crítico.

Malraux, cuya forma de sentir es muy diferente a la de Valéry, se adhiere a lo heroico de la autodefinición cultural, y al mismo tiempo rechaza perspectivas progresistas o triunfalistas. Por último, tenemos la atracción de las perspectivas exóticas para que la imaginación se aventure en ella, y entonces la epistolar *Temptation of the West* es realmente una primera novela. Sin embargo, la atracción del Este para la mente europea se entrelaza con la occidentalización china de tal forma que se pierde el encanto de las diferencias entre las dos culturas, diferencias que existen en severo contraste, pero que al desencantar convergen. Su punto de fuga común es la no permanencia del

imperio y la eventual impotencia de los ideales metafísicos que sostienen un deseo personal o nacional por el poder.

III

Después de la Gran Guerra, fue difícil para un europeo mirar al futuro. Algunos de los autores más importantes de Francia e Inglaterra supieron transformar esa desventaja en ventaja. El fin que adquiere importancia es el cese de la especulación *Endzeit*. A pesar de que en Alemania el *Geistesgeschichte* y la profecía cultural reaparecen, adquieren poco éxito en los círculos ingleses y franceses. (Está de más señalar que en toda sociedad existe un elemento marginal de tristeza y perdición y manías que contrarrestan). El proyecto de la intelectualidad en estos países, si se me permite una extensa hipóstasis y una amplia generalización, es precisamente un discurso crítico que no depende de la historia cultural especulativa o de nociones metafísicas de una progresiva «*légende des siècles*», con una teleología clara.

En los casos en que existe un pronóstico, como en la difusión (y la defusión) probable del genio de Valéry, éste sugiere una convergencia entre el método cuantificante y la masificación. Es una forma de señalar —con más calma que en la «*Rebelión de las masas*» de Ortega— un hecho sociológico que no necesariamente abruma el pensamiento racional sin embargo, el mayor impulso del cientismo desesperado o irónico de Valéry es sugerir que modifiquemos nuestra forma de representar el tiempo, y que no pensemos más en términos de «evento», por ejemplo la misma forma de pensar que adoptamos cuando hablamos del final de una época, y vemos a la Gran Guerra como una cesura definitiva. (Recordemos que Valéry prefiere evocar en 1919 la mente de 1914, y trabajar a partir de eso. También en su poesía Valéry demora el movimiento proleptico de la voz y la cognición hacia un «evento», esa categoría que incluye un significado referencial o una idea reconocible ilustrada por el poema, no solamente el evento mayor).

El predominio de un estilo irónico, definido por Paul Fussell en su obra sobre las consecuencias de la Gran Guerra como una forma de «esperanza abreviada», también apunta hacia la restricción visionaria. Es señal de que la forma misma de pensar en el futuro debería cambiar, que la especulación histórica y cultural a gran escala está perdiendo su encanto. El estilo irónico es frecuentemente no solo estructural sino también tonal, siendo ejemplos adecuados la técnica de montaje usada por Eliot en *Waste Land* o las vacilaciones antitéticas de Yeats. El soneto de este último, sobre Leda, termina con una interrogante subversiva, que restringe lo que induce, principalmente, a tener que anticipar aquello destinado a presentar. «*Did she put on (Jove's) knowledge with his power...*».

En este soneto, una técnica de la retórica sustituye la visión: la técnica fomenta una falta de determinación ansiosa y evocativa que parece estar acorde con la poética de sugestión más antigua heredada del movimiento simbolista. Sin embargo, este indeterminismo más novedoso, no es principalmente consciente de sí mismo auto-consciente ni primordialmente un recurso

mágico que fuera recuperado de palabras instrumentalizadas. Es lo que aparenta ser: el rechazo a ser incluido en una visión del futuro. Aun cuando, como ocurre en otras partes en Yeats se elabora un esquema visionario, este esquema sigue estando al servicio de la poesía (proporcionando, según los instructores de Yeats metáforas para la misma). El poeta se dedica más a rescatar la imaginación de lo abstracto que a proclamar lo que va a venir. Sin embargo, el equilibrio entre la ironía y la profecía es precario. La técnica no reemplaza la visión; aunque intensifica lo que restringe. La épica breve de Eliot puede ser una máquina sofisticada que conduce, por medios indirectos, a una interrogante avasalladora y poco retórica.

Quiero seguir con Eliot un poco más. En *The Waste Land*, como en la leyenda de Parsifal, una procesión intrigante de imágenes (incluyendo fragmentos de literatura europea), parece estimular una interrogante de la cual depende la redención ¿En qué consiste esta interrogante? ¿El potencial redentor está, tal vez, en su planteamiento, en la intervención activa o consiste más bien en un momento oportuno? ¿Hemos olvidado la interrogante, distraídos por la extrañeza del espectáculo o por demasiados espectáculos literarios? ¿Será posible que la poesía proporcione las palabras de la dicha?

De acuerdo al desarrollo posterior de Eliot y a su afirmación famosa, hecha pública en 1929, (equivalente a una conversión) anunciando que sería un Anglo-Católico, Monárquico y Conservador, queda claro que el cuestionamiento era un problema religioso. ¿A qué continuidad cultural me puedo aliar? ¿Qué acto de fe puede rescatar a Inglaterra, o a la Civilización Occidental? Eliot dedicó su carrera posterior a definir la cultura cristiana. Esta tarea significó no solamente rescatar el pasado europeo a través de una nostalgia poética y fuerte, sino también volcarse hacia un futuro, en analogía con el pecador que vuelve a Dios (*turn or return*); y eso significó una relación precaria con el tiempo. Eliot no es un apocalíptico, ni siquiera un apocalíptico irónico; intenta quedarse en el movimiento de vuelta, que es el tiempo del reloj mismo, o el tiempo histórico como el tiempo del reloj aunque contrapuesto a ritmos litúrgicos. El «final», el resultado visionario dogmático, aun está expresado en Eliot en términos del apremio emocional e intelectual por una resolución.

En su momento de mayor éxito, por lo tanto, Eliot puede sugerir una apertura en el tiempo humano: parece existir dentro de la religión cristiana (que es también una cultura) un poder imaginativo que proviene de sí mismo y no requiere renovación a través de un vitalismo importado o rito de fertilidad. Eliot, en resumen, no participa de la profecía cultural para inspirarse o para inspirar a su generación: se limita a la crítica y en la poesía a una técnica espectacular de «susurro». Sin embargo, su retrato del judío como un extraño que representa el poder del dinero (como lo llamaba Hillary Belloc) y encarnando simbólicamente un modernismo desintegrado más que uno clásico —el Judío retratado en *Gerontion* y sus poemas iniciales es un ser sin patria ni lealtad, cuyas tendencias al libre pensamiento y comercialización cosmopolita desestabilizan el orden comunitario o *Volksgemeinschaft*— sugiere que el relativismo cultural y un descontento que proviene de la aculturación misma,

la «parodia sagrada» del estilo irónico de Eliot es más una respuesta inquieta que el politeísmo cognitivo de Malraux y Valéry.

En este esquema sobre los acontecimientos culturales que ocurren entre las dos guerras mundiales, no puedo evitar totalmente la interrogante: ¿qué ocurrió en Alemania? Es imposible penetrar en este tema sin temor y dolor. Sin embargo, el tema de la cultura fue capital para el nazismo y apenas distinguible de su ambición política. Durante la época más oscura de la guerra, Hitler soñaba con un período de posguerra en el cual se dedicaría totalmente a la cultura alemana.

Resulta difícil relacionar el desarrollo de ideas con el desarrollo de hechos. Intervienen demasiadas mediaciones, inesperadas vueltas de la fortuna, caprichos en la recepción. Las ideas son rara vez actores directos en el escenario de la historia, salvo en instancias de entusiasmo religioso. El socialismo nacional fue una de estas instancias: fue una religión política que terminó con todo tipo de relativismos y persuadió a la población, por medio del terror y la propaganda, (y también apelando a los más profundos deseos y aliviando las más profundas ansiedades y angustias), de que podría recuperar su carácter verdadero y su *Kultur* para fundar un imperio de mil años. Desapareció toda represión de esa visión: la decadencia sería superada, el Occidente llegaría a su fin, pero además culminaría en el milenario *Reich*. Los crímenes cometidos contra los judíos son inconcebibles a menos que comprendamos que se instauró para realizarlo una retórica cósmica y maniqueísta como realidad. Ideas difamadoras como, por ejemplo, que los judíos constituyeran una raza inferior y culturalmente peligrosa, estaban apoyadas en una ideología elaborada, que luego fue interpretada literalmente —como ocurre con esos enfermos mentales que son incapaces de distinguir entre lo retórico y lo literal, y esa incapacidad los obliga a «realizar la metáfora». Fuentes antisemitas se divirtieron en los últimos años de la década de los treinta con la «solución Madagascar»; y los judíos supuestamente orientales, no asimilables en la *Kultur* occidental, fueron «expulsados al Oriente» (*Abschub nach Osten*) una frase que se convirtió en un eufemismo de la exterminación de los campos que se encontraban al este de Alemania.

Se debe agregar algo más acerca del impacto que tuvo el relativismo cultural y de qué forma lo usó el nazismo como excusa para su propia *Sonderweg*, sosteniendo que Alemania poseía una identidad especial que necesitaba ser protegida de los enemigos internos y externos. El movimiento insistió en que la coordinación política era necesaria para recuperar una *Kultur* alemana que debería estar protegida por el estado. La purificación y la interiorización que dio la cultura, considerada tan necesaria por el estado nazi que expulsó o asesinó a sus ciudadanos judíos, se asemeja en forma perversa a lo que Nietzsche atribuyó a los griegos antiguos, durante la victoria de Bismark contra Francia en 1873-74, cuando Alemania por primera vez se convirtió en un poder europeo. Los griegos, según Nietzsche, en su obra titulada «De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida»¹.

...Fueron expuestos... al peligro de ser invadidos por lo que pertenece al extranjero y al pasado, al peligro de perecer por «la historia». ...su cultura

fue durante mucho tiempo un caos de formas y de concepciones exóticas, semíticas babilónicas, lidias y egipcias, y su religión una verdadera guerra de los dioses de todo el Oriente, del mismo modo que hoy la «cultura alemana» y su religión son un caos agitado, en una lucha perpetua, de todo lo extranjero y de todo lo pasado.

...Los griegos aprendieron poco a poco a «organizar el caos», acordándose, conforme a la doctrina delfica, de ellos mismos, es decir, de sus verdaderas necesidades, dejando a un lado las necesidades aparentes. Así es como entraron en posesión de sí mismos...»

El relativismo cultural fue posible gracias al historicismo y a pesar de que los intelectuales alemanes se destacaron en este campo, también se precipitaron a una reacción represiva y autopurificadora. Surgió una historia racista, que transformó al *Geistesgeschichte* en un triunfo nacionalista sobre el historicismo.

La dignidad germana fue verdaderamente precaria. El país se sintió expuesto a otras naciones que difamaban y reclamaban los daños causados por la Guerra Mundial. El antiinternacionalismo era muy común en esas circunstancias. A los judíos del este de Europa los rotularon Bolcheviques, mientras que a los judíos occidentales que más se asimilaban, los acusaron (usando una frase de Wagner) de ser «demonios de plástico» que se convertían por dinero a cualquier creencia. En resumen, el relativismo fue considerado una fuerza diabólica representada por el judío internacional que escondía su nihilismo bajo la máscara de un cosmopolita.

Los judíos pudieron hacer poco o nada para contrarrestar estas acusaciones, ya que su cultura religiosa era desconocida o mal conocida. Desconocida porque la emancipación (que apenas cumplía 100 años) exigió la asimilación, y el movimiento intelectual llamado *Wissenschaft des Judentums* recién empezaba a penetrar los círculos universitarios donde la mayoría de los profesores (en 1918) no eran judíos, exceptuando algunos casos, principalmente, de judíos bautizados. Mal conocida, debido a que el antisemitismo teológico, basado en el Nuevo Testamento, impidió la consideración seria del Talmud y otras fuentes de comentarios sobre la Biblia judía. La forma especial de vivir, la «cultura» a la cual tenían que renunciar los judíos para convertirse en ciudadanos, no tuvo la oportunidad de influir en el público.

El ejemplo del judaísmo sugiere que el relativismo cultural nunca fue una verdadera amenaza para Alemania; fue un fantasma y causó daños precisamente por ese motivo. Solamente la percepción de una amenaza fue real, y ésta se mantuvo en movimiento debido a la profecía cultural sobre el futuro de Alemania y occidente. La crítica de Nietzsche durante la era de Bismark, sobre el impacto desilusionador que causa el conocimiento histórico se volvió más significativo luego de la humillación alemana durante la Primera Guerra Mundial.

En su tesis de Freiburg sobre *Hegel and the State* (publicado en 1920 aunque escrito 10 años antes), Franz Rosenzweig señaló que la idea del estado ya había sido formulada por Hegel, deteniéndose en un futuro expandido (*geraumigere*) germano interno y externo». Este tema de un futuro germano

viabile se vuelve crucial. Tanto para Rosenzweig como para Nietzsche este tema se relaciona con el problema del sentido del futuro, teniendo en cuenta un conocimiento creciente y desolador de la historia. Eventualmente Rosenzweig acudió a la religión y no aceptó la oferta inusual para un judío, de un cargo universitario, por parte de su maestro, Friedrich Meinecke.

Rosenzweig no pudo extraer de la historia ningún proyecto para el futuro, excepto una meditación religiosa que publicó bajo el título de *The Star of Redemption* al mismo tiempo que *Hegel and the State*. En *The Star of Redemption*, Rosenzweig separó la historia judía de la cristiana y de la pagana a través de una tipología que enfatizaba la especificidad de cada una y que los reunía únicamente en un futuro de redención en lugar de reunirlos en el futuro de un ethos cosmopolita y universalista, como lo hizo Meinecke. «¿De qué manera se hace posible el conocimiento formal de la historia? A través de la redención».

Por lo tanto, el interés en el futuro germano, frecuentemente confundido con el de la civilización, estimuló muchos diagnósticos conflictivos. Formaron parte de un desasosiego político que los sintió más que los analizó. Aun E. R. Curtius sintió en 1932 (*Deutscher Geist in Gefahr*) que la identidad de Alemania como una nación-estado era amenazada por (aunque no solamente por esto) Karl Mannheim e intelectuales judíos «escépticos». No quiero decir con esto que sea solamente de una reacción alarmante ante la percepción de un peligro, o que el relativismo cultural no se puede convertir en realidad con una presencia exigente e inflamable. Sin embargo, en Alemania no existió un hecho cultural realmente peligroso que justificase la persecución de los judíos. Si existió algún peligro, provino, como ocurre siempre, del entorno político, de un enfrentamiento entre la derecha y la izquierda que provocó el temor a una guerra civil. Dentro de la esfera cultural, no fue tanto un conflicto de creencias o confesiones el que preparó el terreno para persecuciones nazis, sino el temor a perder las creencias existentes. El análisis de Nietzsche en relación con el efecto corrosivo que ejerce la conciencia histórica sobre las ilusiones humanas, y la necesidad desesperada de encontrar algo (como podría ser la religión) que recuperara la ilusión y justificara nuestras vidas, es por cierto el indicador más preciso y amargo de lo que sucedió. Toda una nación, aparentemente, se «enloqueció, como refugio de no-creer». (William Blake sobre el poeta Cowper).

IV

Nuestra crisis de legitimidad está dada por el marcado interés que existe con respecto a las reglas y las instituciones de interpretación, o por aquello que da autoridad a las interpretaciones. Esto forma parte de un problema más amplio que consiste en saber si la interpretación y específicamente la interpretación dependiente del texto, aunque no está sujeta a las Escrituras puede ser la base de las ciencias humanas. En mi opinión, este tema está vinculado a la siguiente interrogante: ¿Cuál es el valor de la crítica literaria?

En primer lugar, vamos a considerar a Heidegger. Heidegger separa la

interpretación del interés regional por los textos (de la hermenéutica sagrada, legal y literaria) y la convierte fundamentalmente en un modo de ser-en-el-tiempo, una actividad, orientada hacia el futuro aunque no trascendente, que define la existencia humana. Con referencia a nuestra discusión previa, Heidegger abarca dos problemas: 1) el escepticismo y 2) lo penoso de extraer un futuro abierto a partir de un conocimiento histórico corrosivo y opresivo. Cuestionar no es dudar sino afirmar un futuro en el cual podemos apoderarnos de la existencia. Las interrogantes interpretativas tienen como propósito la orientación y no lo contrario, y son más auténticas que los prejuicios premeditados que cumplen la misma función.

Sin embargo, una de las desventajas que tiene esta comprensión fundamentalizada del pensamiento interpretativo consiste en su independencia del texto. Heidegger se queja del *Bodenlosigkeit* del pensamiento occidental (no es de extrañar, ya que no recuerda la Biblia ni su tradición de comentarios) (También es inusual en Alemania que él ignore a Goethe). La técnica exegética, empleada por este autor, está al servicio de una hermenéutica existencial y tiene como enfoque potencial no una *oeuvre* sino un lenguaje, un lenguaje de Ser, totalmente hipotético, desplazado por un eje greco-germano. Este lenguaje es considerado el único cimiento del pensamiento occidental que luego de su «traducción» fatal a un vocabulario filosófico en latín, se encuentra suspendido en un vacío, despojado de su base. La exégesis notoria de Heidegger sobre la poesía alemana y sobre algunas de las primeras líneas de filosofía griega señalan ese lenguaje, de la misma manera que los perros entrenados siguen el rastro de una droga poderosa. Heidegger demuestra el extremo al que puede llegar un gran intelectual que busca poner fin al deslizamiento del Occidente hacia el Occidente —un deslizamiento hacia el crepúsculo perpetuo que disuelve y reforma el simulacro del lenguaje de los dioses. El historicismo en este crepúsculo es un registro más que una causa, un registro no menos acertado (Heidegger al menos tiene razón en esto) que un poeta como Hölderlin.

Estamos tentados a decir: una maldición sobre el fundamentalismo, fundacionalismo, etc. Nos va bien, tal vez mejor, sin él. Comenzamos a apreciar a los conversacionistas, desde Hutchins a Rorty, que no buscan la verdad sino un diálogo crítico. Proponen una cura que consiste en una conversación y en una búsqueda de lo cotidiano, que nos acerca al contar historias y a una renuencia a ser didáctico. Más importante aun es que toman una tradición de prosa crítica que, luego de Montaigne, creó un estilo medio, evitando el entusiasmo político o religioso de alto vuelo que contribuyó a la guerra civil durante los siglos XVI y XVII. Este discurso público, que comienza a partir de un sentimiento privado e informado por la duda epistemológica moderada (está influenciado por el surgimiento de una ciencia empíricamente orientada) jugó un papel cada vez más importante en el pensamiento cívico. Es una prosa donde «el lenguaje relativamente conclusivo de las pruebas está en conflicto con el discurso de final abierto que se apoya en los testimonios» (Yaron Ezrahi). Cuando Saúl Bellow lamenta que los «hábitos del discurso civilizado» últimamente hayan sido afectados, se refiere a una tradición tan interesante

como la literatura misma. La crítica literaria forma parte de esa tradición, y asignarle un papel pedagógicamente inferior—inferior a la literatura, filosofía o a la investigación científica—es corroborar la acusación de Heidegger del daño que puede causar la ontología.

Es crucial no renunciar a la conversación. Sin embargo, la tensión que se siente actualmente en la Sociedad Abierta proviene tanto de exigencias espirituales como materiales, de asuntos de identidad, justicia y restitución. Denominarlos simplemente valores es sugerir un trueque o intercambio que tal vez no exista. Con respecto a la reparación material, estas demandas son negociables, y el discurso civilizado se mantiene firme: con respecto a que lleguen más allá de la satisfacción material, o su contribución a la buena vida, el discurso civilizado se ve en peligro. El conflicto que surge entre una campaña basada en la religión que propone legislación a favor de la vida, y la campaña secular, basada en el derecho no enumerado de la privacidad y un derecho humano general que proclama que el cuerpo de la mujer le pertenece, resulta ser cada vez más un conflicto entre imperativos tan distintos como aquellos que separan a Antígona y Cleón.

Por lo tanto, seguimos dialogando; sin embargo planteamos una vez más la interrogante: ¿existe o no un planteamiento más consistente para la idea de la libertad académica y también para las humanidades literarias? Debemos tomar en cuenta la sugerencia de Vattimo que propone que las posiciones post-fundacionales están basadas en la fuerza del «pensamiento débil». A pesar de que el estilo conversacional y la ética de lo cotidiano (una especie de *prosaica* espiritual) han desplazado, más que enfrentado la «voz espantosa» de la jerarquía y pasión religiosa, son claramente un reconocimiento de la importancia del *pensiero devole*. Posiblemente existe una vinculación entre el «pensamiento débil» y el «mesianismo débil». La frase pertenece a Walter Benjamin que atiende a todos los actos interpretativos. La parte narrativa de este ensayo sugiere que la reflexión histórica fue influida en todo momento por la esperanza y el temor por el futuro; y ya que no podemos predecir el futuro, y ya que no vivimos en la época bíblica de «la visión abierta», el acto de mirar hacia el futuro nos inspiró y no es inspirado un «mesianismo débil». La crisis se da cuando no podemos prever el futuro debido a que no visualizamos un futuro. El futuro es eclipsado u ocultado, totalmente sombreado por nuestro conocimiento de hechos pasados. Parece no haber lugar para nosotros, para nuestros hijos. Quedamos excluidos, tanto como los damnificados en un cristianismo austero.

El futuro o la imposibilidad de un futuro es el tema de la historia cultural al ceder a la profecía. Sin embargo, mejor es enfatizar la conexión que existe entre las formas de interpretación de crisis o no crisis, evitando encontrar una emergencia donde no existe, o aun producirla. El respeto por un «mesianismo débil» no garantiza, por supuesto, que el apocalíptico o catastrófico no tome posesión. Sin embargo, reconoce el factor espiritual y religioso en todo pensamiento, a medida que busca en el futuro. Los pensadores ya mencionados desbloquean el sentido de un futuro eliminando la sensación de un final.

Mi comentario final vuelve a la crítica literaria. Ya debió quedar claro

que encuentro una dificultad personal frente a afirmaciones que dependen más de nombres y resúmenes que de textos de fuentes específicas, acompañadas por lecturas detenidas; y una dificultad más grande con respecto a la historia cultural y las cosas que puedo aprender de ella. Estoy dispuesto a conceder que mi dependencia del texto es una limitación. Sin embargo, sé lo que me preocupa; no quiero leer para encontrar ilustraciones de un argumento o una tesis, o para apropiarme de los textos de esa forma. El leer literatura es para mí un *cegar* deliberado. Me tropiezo en uno y otro lado, a veces hedonísticamente, en ese mundo de palabras (world-word), me permito ser emboscado por el sentido y me olvido de un anhelo por una verdad única, conquistadora; desarrollo el texto a medida que se enrolla simultáneamente en el carril del comentario. Tal vez esta percepción del texto en forma de caracol es una fase sintomática dentro de una escritura cultural e intelectual de la historia, que con frecuencia es demasiado progresiva y desesperadamente clarividente. Por este motivo, la crítica literaria se vuelve más impropia.

Recientemente se ha incrementado la demanda por una crítica didáctica, ética y orientada hacia los hechos. No significa que hayamos sido amoraes o apocalípticos en el pasado, sino que fuimos testigos de lo que pudo hacer la demagogia en nombre del destino manifiesto o el nacionalismo o la «revolución espiritual». Asimismo, dimos por sentado que la filosofía moral había sido desvirtuada por ser más que un ejercicio de razonamiento un ejercicio que no pudo lidiar con acusaciones de mala fe (ideologizar en secreto) o con la presión de personas verdaderamente comprometidas. Actualmente, a pesar de respetar la disidencia y el argumento, y respetando particularmente la fuerza débil de *Bartleby* «prefiero no», una «labor de lo negativo» deja de funcionar en muchos círculos a no ser que se prescriban explícitamente los problemas sociales.

Geoffrey Hartman
Universidad de Yale
Estados Unidos de Norteamérica

Traducción de Adriana Garrido y María I. Segundo.

Notas

1. Obras completas de Federico Nietzsche. Tomo II *Consideraciones intempestivas* 1875–1875. M. Aguilar Editor Madrid 1932 «De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida (1874) p. 153.

Douwe Fokkema

Problèmes de la constitution d'un canon: Les canons du Postmodernisme

Le titre du présent essai peut nous inciter à nous poser au moins deux questions. Bien sûr, nous savons tous ce que c'est le Postmodernisme, mais existe-t-il un canon du Postmodernisme, un corpus bien établi de textes postmodernes qui est enseigné dans les écoles et aux Universités, corpus qui a une fonction régulatrice dans les discussions littéraires, politiques, et celles concernant l'enseignement?

Une seconde question peut avoir trait au problème théorique; la question de savoir si l'on peut parler à juste titre de canons au pluriel. Evidemment le canon de la littérature mondiale que l'on enseigne à Pékin ou à Téhéran sera différent du nôtre, mais faudrait-il que nous considérions sérieusement la possibilité d'avoir plus d'un canon littéraire dans ce pays, ou dans le monde Occidental? Faut-il admettre la coexistence de plusieurs canons qui seront, abstraction faite de quelques chevauchements inévitables, probablement incompatibles en ce qui concerne les points principaux? Personne ne s'attendra à une réponse simple. Pourtant, afin de jalonner le champ de réponses possibles, je peux faire référence d'un côté à Ihab Hassan, qui a suggéré, dans son livre *Paracriticism: Seven Speculations of the Times* (1975), que tous les auteurs postmodernes importants ont des noms commençant par B: Barth, Barthelme, Beckett, Blanchot, Borges, Burroughs, Butor (Hassan 1975: 44), et de l'autre à la proposition plus sérieuse de Maurice Couturier et Régis Durand qui ont cité, dans leur petit livre intitulé *Donald Barthelme* (1982: 6-7), une liste véritablement internationale d'auteurs postmodernes contenant Beckett, Borges, Nabokov, Pynchon, Robe-Grillet, Fowles, Grass, Handke, Calvino, Albee, Pinter, Stoppard, Ginsberg, Lowell, Ashbery.

Une autre réponse a été donnée par John Barth qui, dans son essai «The Literature of Exhaustion» (la littérature d'épuisement) (1967), a distingué

Borges comme l'inventeur du Postmodernisme et qui, treize ans plus tard dans «The Literature of Replenishment» (la littérature du réapprovisionnement) (1980), a proposé une version postmoderne de l'histoire littéraire, proposition qui présentait effectivement un nouveau canon. Je cite:

Anticipations of the 'postmodernist literacy aesthetic' have duly been traced through the great modernists of the first half of the twentieth century —T.S. Eliot, William Faulkner, André Gide, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Robert Musil, Ezra Pound, Marcel Proust, Gertrude Stein, Miguel Unamuno, Virginia Woolf— through their nineteenth-century predecessors —Alfred Jarry, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, et E.T.A. Hoffmann— back to Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1767) and Miguel Cervantes' *Don Quixote* (1615) (Barth 1980: 66).

Ces réponses données para Ihab Hassan, Couturier et Durand d'un côté, et par John Barth de l'autre, montrent que la notion de «canon postmoderne» est ambiguë dans la mesure où elle fait référence soit à un canon de textes postmodernes, soit à un canon que les auteurs aimeraient projeter sur le passé. Les deux interprétations sont valables, et effectivement la ré-écriture de l'histoire littéraire d'un point de vue postmoderne, est au moins aussi intéressante et révélatrice que l'addition d'un nombre de textes postmodernes à un canon existant de la littérature anglaise ou de la littérature mondiale. En fait, il faut que nous nous demandions si une simple addition —sans que cela affecte la suite existante d'oeuvres— serait possible d'un point de vue aussi bien pratique, que théorique. Eliot, ne nous rappelait-il pas à bon droit dans «Tradition and the Individual Talent» (La tradition et le talent individuel), que les oeuvres existantes forment un ordre idéal entre elles, ordre qui est modifié par l'introduction de nouvelles oeuvres? Après avoir ajouté de nouveaux textes, «il faut changer *tout* l'ordre existant, même s'il s'agit de changements légers» (traduit d'après Eliot 1920: 50). D'un point de vue pratique, il ne faut pas oublier que si les canons sont des suites d'oeuvres qui doivent être enseignés dans les écoles et aux Universités, on ne peut pas tout simplement continuer à ajouter des oeuvres à ces canons, mais il faut parallèlement en supprimer presque autant. Avant de répondre à la question: «Existe-t-il des canons du Postmodernisme?», les notions de canon et de constitution d'un canon doivent être expliquées plus en détail. On peut parvenir à une telle explication par l'étude de l'histoire de la constitution des canons et par une réflexion sur le rôle que peut jouer un canon. Les deux thèmes —l'histoire et le rôle de la constitution d'un canon— peuvent être discutés en termes de théorie des systèmes.

C'est un fait reconnu que la notion de système nous est particulièrement utile lorsque nous voulons étudier les changements historiques du canon, ou, autrement dit, l'activité humaine en ce qui concerne la constitution d'un canon (cf. Schmidt 1987: 336). Suivant de Saussure (1915), les structuralistes distinguaient rigoureusement les recherches diachroniques des recherches synchroniques. Cette distinction ne joue pas un rôle particulier dans la théorie des systèmes, puisque la notion de système semble pouvoir accommoder les trois notions de mouvement, de changement et de développement. (Moisan

1987: 165). Les structuralistes étudiaient la fonction des éléments à l'intérieur d'une structure; ils considéraient un réseau de relations comme une structure, mais ils renonçaient à faire des recherches sur la fonction d'une telle structure. En revanche, les soi-disants «systématiciens» étudient la fonction d'un système, c'est à dire ses relations avec d'autres systèmes, outre l'étude faite par les structuralistes de la structure ou de l'organisation interne d'un système (Schmidt 1988).

La notion de structure semble se trouver à un plus haut niveau d'abstraction que celle de système, non seulement parce que la première ignore normalement la notion de temps, mais aussi parce qu'elle fait peu de cas du fond des éléments qui constituent les réseaux de relations et du contexte dont ces éléments font partie. Clément Moisan (1987: 161) cite Oswald Ducrot pour avoir écrit: «Être structuraliste, dans l'étude d'un domaine quelconque, c'est définir les objets d'un autre domaine les uns par rapport aux autres, en ignorant volontairement ce qui, dans leur nature individuelle, se définit seulement par rapport aux objets d'un autre domaine». 1) Lorsque les structuralistes, après une analyse rigoureuse, ont découvert une structure, il paraît qu'ils aient atteint leur but. En outre, les lois structurales sont souvent trop abstraites pour permettre une vérification empirique.

En étudiant le processus de la constitution d'un canon, le niveau d'abstraction de la notion de système —moins haut que celui de la notion de structure— paraît être plutôt un avantage. Pourtant, il faut être prudent. Earl Miner écrit dans *Critical Inquiry*, je traduis: «Par 'système littéraire' il faut entendre (conformément à ce que l'on fait en 'histoire') deux choses bien distinctes et pourtant apparentées: une histoire littéraire discrète et continue d'«occurrences», comme celle que l'on désigne par littérature anglaise; et une suite continue d'idées à propos du statut de ce premier système» (traduit d'après Miner 1978: 341). Nous supposons qu'il existe en réalité des relations systématiques entre les choses, et nous esquissons nos modèles —nos systèmes— afin de trouver et d'expliquer ces relations. Cette distinction est extrêmement importante, parce que seulement de cette manière la vérification de nos découvertes peut prendre forme. La notion de système est plus qu'un instrument heuristique; c'est une construction intellectuelle qui sert d'instrument dans la découverte et dans la description de la vie littéraire, et qui, en tant que concept, peut faire partie des théories de la communication littéraire, y compris la question de la constitution d'un canon. Je ne réclame pas un statut préférentiel pour le mot 'système', mais j'aimerais m'en servir comme je me sers d'autres mots appartenant à notre méta-langage, tels que: 'interprétation, convention, période, courant, et... canon'.

Conformément à l'usage que l'on fait du mot 'système' dans les sciences sociales (notamment Luhmann 1984), il faut qu'un système ait, premièrement, une limite, deuxièmement, une fonction et troisièmement, une organisation interne ou un réseau de relations entre les éléments.

La limite du système sépare le système de son environnement: elle fait une distinction entre les relations internes et externes du système. Suivant Siegfried Schmidt, mais en fait, je crois, conformément à un courant domi-

nant dans notre discipline, la ligne de démarcation d'un système littéraire (en temps modernes et dans le monde Occidental) est déterminée selon que les agents en communication littéraire sont ou ne sont pas disponibles à respecter la convention esthétique lorsqu'ils ont affaire à des textes. La convention esthétique peut être définie comme la connaissance commune d'une population, dont les membres qui ont tendance à s'occuper d'un texte d'une façon esthétique, sont disponibles et capables de traiter ce texte selon les normes et suivant les règles d'interprétations valables pour l'interaction esthétique; cela veut dire qu'ils excluent les références directes au modèle établi de la réalité, ainsi que les questions de pertinence pratique immédiate de ce texte (cf. Schmidt 1982: 51-52; Fokkema 1989).

Un système littéraire a un *rapport fonctionnel* avec d'autres systèmes sociaux, y compris d'autres systèmes culturels et artistiques. Le système littéraire, par exemple, a des rapports directs avec la critique —qui peut même être considérée comme faisant partie du système littéraire— et avec les systèmes journalistique et éducatif. Le canon littéraire joue un rôle crucial à la fois dans la critique et dans l'enseignement.

L'*organisation interne* du système littéraire peut être décrite en termes de rôles qui impliquent une action quelconque (la production, la distribution, la réception, le traitement de texte), ou en termes de conventions qui se situent à la base de ces rôles différents.

Je propose de décrire les processus en vigueur lors de la constitution d'un canon également comme un système. Le système de la constitution d'un canon n'est pas tout simplement une différenciation interne («Ausdifferenzierung») du système littéraire, mais il recouvre en partie le système éducatif, alors qu'il effleure aussi le système économique de la distribution des textes. Ma définition d'un canon littéraire est «une sélection de textes bien connus, qui sont considérés comme étant 'de valeur', qui sont utilisés dans l'enseignement et qui servent de cadre de référence pour les critiques littéraires» (Fokkema 1986a: 246 – traduction). Ceci impliquerait que la limite du système de la constitution d'un canon serait déterminée selon que les agents qui participent au système littéraire ou qui interviennent dans ce système, mettent de côté certains textes étant de grande valeur littéraire, dans le but d'utiliser ces textes comme des trésoreries de principes du comportement culturel.

La *fonction* de la constitution d'un canon est de satisfaire une demande de la part de la critique littéraire, qui ne peut pas fonctionner en se basant uniquement sur des normes abstraites. Elle satisfait également un besoin qui existe dans la politique de l'enseignement. Dans les écoles, on ne peut enseigner et faire lire qu'une sélection d'oeuvres, et, afin que cette sélection ne soit pas complètement arbitraire, elle est dirigée par certaines normes. Le canon devrait offrir une matrice de questions pertinentes et de réponses possibles. On peut le considérer comme un instrument qui sert à résoudre des problèmes potentiels. En principe, il est possible d'esquisser un canon spécifique pour chaque groupe de problèmes, et, comme les problèmes d'aujourd'hui ne sont pas pareils à ceux d'hier, le canon scolaire doit être renouvelé continuellement. La constitution d'un canon devrait peut être également satisfaire la

demande plus générale des laïcs instruits ayant besoin d'un signal lumineux dans un monde largement sécularisé.

L'*organisation interne* du système de la constitution d'un canon est basée sur l'autorité, ce dont on a besoin pour légitimer la sélection qui est faite. Dans le processus de légaliser le canon traditionnel ou bien dans celui de l'élargir, de le raccourcir ou de le corriger, les écrivains, les critiques les professeurs d'université, les enseignants, les conseils institutionnels, les éditeurs et les libraires jouent chacun un rôle différent. Nous connaissons très peu de choses sur le fonctionnement du système, puisque les sélections diverses sont souvent présentées sans arguments explicites. En outre, un appel autoritaire — avec un argument explicite — tel celui de Leavis qui a appelé D.H. Lawrence le plus grand écrivain anglais du vingtième siècle, sera probablement vite oublié. Dans cet essai je serai obligé de me borner avant tout au rôle des grands critiques et historiens littéraires affiliés à des universités. Même avec cette restriction, les choses sont assez compliquées. Par exemple, si un auteur est admis au canon, il ou elle ne peut pas être sûr(e) d'y rester longtemps. Depuis le Romantisme, toute autorité derrière un canon est relative. Déjà en 1797, Friedrich Schlegel a constaté qu'en fait aucun auteur ne peut prétendre que son oeuvre ait une valeur durable: «Es kann fernerhin kein schriftstellerischer Künstler so nachahmungswürdig werden, dass er nicht einmal veraltet und überschritten werden müsste» (cité par Grimm et Hermand 1971: 77).

Ceci a été dit il y a deux cents ans, et entretemps les formes d'autorité politique et ecclésiastique transmises ont été exposées à une érosion continue. C'est pourquoi l'autorité seule ne peut pas former la base de l'organisation du système de la constitution d'un canon. Dans une société démocratique, tout comportement autoritaire est dissuadé et largement remplacé par les arguments rationnels. Dans les nations démocratiques on n'impose plus tout simplement des canons aux étudiants et aux lecteurs; il faut les discuter quant à certaines normes répandues, parmi lesquelles la norme de démocratie et celle des droits de l'homme, y compris la liberté d'expression. Pourtant, il n'est pas facile d'établir un canon littéraire en se basant seulement sur des valeurs très générales; la plupart des canons sont liés à des normes plus spécifiques, et le choix rationnel d'une ou plusieurs de ces normes est difficile à faire. Considérons les propositions diverses faites à propos de la constitution d'un canon postmoderne. Ces propositions ne se sont pas encore concrétisées dans des hiérarchies permanentes de textes et il est impossible de dire si elles survivront longtemps. Pourtant, beaucoup de professeurs et beaucoup d'étudiants favorisent ces propositions, et, en fait aussi bien les différences que les ressemblances entre celles-ci sont également intéressantes.

Parmi les efforts d'esquisser un canon de littérature postmoderne, celui fait par Brian McHale, un Américain qui enseigne à Tel-Aviv, est basé sur un concept particulier du système littéraire. De tous les historiens littéraires que je vais discuter après, McHale est le seul dont les opinions sur le Postmodernisme et sa relation avec le Modernisme, se basent sur une théorie de l'évolution littéraire. Il rejoint les Formalistes russes quant à l'accentuation de la défamiliarisation comme un motif de l'évolution littéraire et il cite

l'idée de Roman Jakobson (1935) qu'«une oeuvre poétique (est) un système structuré, une suite hiérarchique de dévies artistiques ordonnée de façon régulière» (traduction d'après McHale 1987: 6). Selon McHale, l'organisation de la littérature postmoderne se distingue par l'accentuation des questions ontologiques. L'écriture postmoderne se concentrerait alors sur des questions telles que: «Quelles sortes de monde y a-t-il, comment ces mondes sont-ils constitués, et en quoi diffèrent-ils? Qu'arrive-t-il lorsque des mondes différents sont confrontés les uns aux autres, ou lorsque les limites entre les mondes sont dépassées?» (10) Selon McHale l'écriture postmoderne ne privilège plus les questions épistémologiques qui dominaient la structure des textes modernistes.

On peut se demander si McHale a vraiment été convaincant en signalant les différents principes d'organisation qui déterminent respectivement les structures des textes modernes et des textes postmodernes. Je ne suis pas certain que les questions ontologiques dans les textes postmodernes doivent être formulées comme des questions proprement dites, et je me demande aussi si, en fin de compte, le mot 'ontologie' est bien à sa place ici. Une ontologie vise à la connaissance systématique de l'être ou de l'existence humaine, et cela est précisément ce qui manque dans l'écriture postmoderne. A mon avis le décalage que McHale constate entre le Modernisme et le Postmodernisme, peut et devrait être reformulé.

En effet, comme Elrud Ibsch et moi avons discuté (Fokkema et Ibsch 1988), les questions épistémologiques sont d'une importance cruciale dans la fiction moderniste. Je voudrais poser que la doute épistémologique *explicite* du Modernisme, devient une doute *implicite* dans le Postmodernisme. La fiction postmoderne s'est dé faite de l'harnachement intellectuel de l'épistémologie; elle ne s'intéresse pas aux questions ontologiques, mais elle *pose* plutôt un monde, ou en pluriel, des mondes divers, tel celui expliqué par un des personnages —Hind, la femme d'Abu Simbel— dans *The Satanic Verses*—: Je veux la bagarre. Jusqu'à la mort; voilà le genre d'idée que je suis. Tu es quel genre, toi?» (traduit d'après Rushdie 1988: 121). Ici il ne s'agit pas d'une *question* sur le statut des êtres humains, mais il y a un *postulat* que les gens sont des conceptions, ou des idées. En conséquence, la thématique du Postmodernisme est forcément différente de celle du Modernisme. Les mondes décrits dans la fiction postmoderne ne sont pas entravés par les lois de succession et de causalité ou par le critère qu'en principe les analogies doivent rester les mêmes et les différences doivent rester différentes les unes des autres. Ces notions, caractéristiques pour le Modernisme, ont été reléguées à l'arrière-plan.

Tel fut aussi le cas pour les questions philosophiques et éthiques de l'Existentialisme, comme l'a montré Gerhard Hoffmann (1986), et précisément le fait que les Postmodernistes américains, tels que John Barth et John Hawkes, ont vécu et passé par le processus douloureux de l'angoisse existentielle nous fait forcément douter de la supposée primauté des questions ontologiques dans le Postmodernisme.

Alors, le Postmodernisme est, si je peux reformuler la définition de

Brian McHale, moins explicitement épistémologique que le Modernisme; en même temps le Postmodernisme est plus ouvert à une diversité de mondes et de thèmes, il trouble les distinctions intellectuelles conventionnelles, il affiche les notions d'inclusivité et de quasi non-sélection, et il semble ne pas trop se soucier de l'impossibilité de ses images. Le Postmodernisme est essentiellement provocateur en son non-respect des lois de la raison conventionnelle et il ne peut être provocateur qu'en raison du fait que nous avons toujours conscience de la rationalité conventionnelle.

La démarcation du corpus de textes que McHale veut appeler postmodernes, est motivée par une conception particulière de l'évolution littéraire et des distinctions philosophiques qui caractérisent la thématique du Postmodernisme comme étant différente de celle du Modernisme. Les auteurs postmodernes les plus importants qu'il distingue sont: en ce qui concerne leurs textes récents: Beckett (*The Unnamable*, 1952, 1959), Nabokov (Ada, 1969) et Robbe-Grillet (*La Maison de rendez-vous*, 1965); puis les auteurs suivants: Michel Butor (*Mobile*, 1962), Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes (notamment *Terra nostra*, 1975), García Marquez, Julio Cortázar, Thomas Pynchon (notamment *Gravity's Rainbow*, 1973), John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Ishmael Reed, Ronald Sukenick (*Out*, 1973), Raymond Federman (*Take It or Leave It*, 1976), John Fowles, Christine Brooke-Rose, Angela Carter (*The Passion of New Eve*, 1977), Salman Rushdie, Alasdair Gray (*Lanark*, 1981), Günter Grass, Monique Wittig, Italo Calvino. On pourrait remarquer que la liste devrait être plus exhaustive en contenant davantage d'auteurs venant de la France (Marguerite Duras, Hélène Cixous), de l'Allemagne (Thomas Bernhard, Peter Rosei, Botho Strauss), des Pays-Bas (Louis Ferron, Cees Nooteboom), de la Hongrie (Péter Esterházy), du Portugal (Yvette Centeno), du Brésil (Guimaraes Rosa), et beaucoup d'autres. McHale ne fait mention d'aucun de ces auteurs.

Outre la notion malheureuse d'ontologie que McHale introduit, il y a d'autres points, bien que moins importants, sur lesquels on peut le critiquer. La ligne de démarcation qu'il établit entre le Modernisme et le Postmodernisme, est telle que certains textes, comme *The Crying of Lot 49* de Pynchon, que beaucoup de lecteurs considèrent en tant que texte postmoderne, sont relégués au domaine du Modernisme (McHale 1987: 24), tandis qu'il fait de Kafka un postmoderniste, ce qui est un peu surprenant (142). Mais il s'agit ici effectivement de points moins importants. En tout, son canon du Postmodernisme est bien argumenté et consistant; il est basé sur une vaste connaissance de textes et le canon est véritablement international. Le canon de McHale recouvre en partie la sélection de postmodernistes faite dans l'oeuvre d'Ihab Hassan (par exemple 1975), dans l'oeuvre de Hans Bertens (1986, 1987) ou dans celles de Couturier et Durand (1982: 6-7) ou de moi même (1984, 1986b). Linda Hutcheon, dans *A Poetics of Postmodernism* (1988), se concentre sur ce qu'elle appelle la «méta-fiction historiographique». Elle sélectionne un corpus assez limité, mais tous les textes choisis entrent également dans la sélection plus étendue proposée par Brian McHale.

Dans son livre récent sur la nouvelle fiction américaine, Marc Chénétier

fait un essai beaucoup moins explicite que Brian McHale de distinguer un corpus de textes et de formuler des critères pour établir un nouveau canon de la littérature postmoderne. En revanche, parmi les historiens littéraires que je vais discuter, Chénétier est le grand sceptique. On pourrait l'appeler l'avocat du diable, si j'étais sûr qu'à travers sa présentation de textes postmodernes — présentation extrêmement critique, voire bouleversante — il voudrait en effet ouvrir la voie pour une compréhension plus nette d'un Postmodernisme plus homogène. Mais sa critique n'est pas une question de tactique; elle est directe et sérieuse.

Dans *Au-delà du soupçon: La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Chénétier discute environs trois cents auteurs, de tout genre. Il rejette la notion d'école ou celle de groupe comme étant des notions démodées ou artificielles et déteste «des labels volontaristes», telle que celui de «postmodern(ist)e» (13). Mais étant donné la production littéraire abondante aux États-Unis, il était obligé de faire une sélection; Chénétier avoue qu'il a exclu la science-fiction ainsi que les auteurs des best-sellers «et des romans dits 'populaires'» (14). C'est pourquoi il accorde peu d'importance à Isaac Singer et Saul Bellow, à Bernard Malamud et Philip Roth, et se concentre plutôt sur d'autres qui, sous sa plume, bénéficient de ce qu'il appelle *affirmative action* (14) en ce qui concerne l'historiographie littéraire. «Aux répétitions de faits connus, s'agissant d'auteurs dont le nom nous parvient ressassé, j'ai préféré des approches rasantes, à contre-grain, à contre-idées, à faire dresser le poil» (15).

Abstraction faite de cette «affirmative action» qui favorise une «tradition de la rupture envers les discours convenus et recevables» (34), l'essai de Chénétier a effectivement une structure, et il impose une certaine hiérarchie à la matière qu'il discute. Le titre de l'essai *Au-delà du soupçon* fait allusion à *l'Ere du soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute. La fiction dont parle Chénétier est le genre de fiction qui a traversé le soupçon épistémologique et linguistique, soupçon que Nathalie Sarraute a considéré comme une condition préalable pour l'écriture moderne et qui consiste à remettre en cause les conventions d'une intrigue bien structurées, impliquant des personnages bien-équilibrés qui se parlent en un langage bien-ordonné. (Sarraute a plaidé en faveur d'une narration à la première personne comme une sorte de remède). Le soupçon ou la conscience de soi-même auxquels Sarraute et Chénétier font allusion, ont trouvé une forme d'expression littéraire, par exemple, dans le Nouveau Roman des années cinquante, et ont certainement influencé des auteurs américains. Ces influences ont été vite assimilées; en fait elles n'ont pas seulement émané du Nouveau Roman (Donald Barthelme), mais aussi du Modernisme, de Samuel Beckett (Robert Coover) et de Jorge Luis Borges (John Barth) (cf. Chénétier 1989: 42-43; Barth 1967). Chénétier tire la conclusion qu'«au-delà des remises en cause des principes du modernisme et des démolitions entreprises par le Nouveau Roman sous l'empire du soupçon, les 'fictionnistes' américains rassemblent ce qu'ils peuvent de matériau en formes significatives» (1989:71).

Chénétier constate une continuité entre le Nouveau Roman et la nouvelle

écriture américaine, mais il résiste à la tentation de discuter cette relation en termes de Postmodernisme. Il n'appelle le Nouveau Roman ni moderne ni postmoderne. Et ce n'est qu'après avoir fait de sérieuses réserves qu'il qualifie la nouvelle écriture américaine comme postmoderne. Chénétier rejoint Gerald Graff et Charles Newman en donnant libre cours à des soupçons à propos du terme de 'postmodernisme'. Il deteste la notion de progrès, notion qu'implique aussi bien le concept d'avant-garde que le préfixe «post» (31), et il nous prévient que 'nouveau' n'est pas la même chose que 'de valeur'. Si les nouveaux écrivains américains font allusion à des incertitudes épistémologiques, il préférerait suivre plutôt Ronald Sukenick en leur attribuant l'étiquette de postréaliste plutôt que celle de postmodern(ist)e.

Bien que Chénétier se montre critique à propos du terme de «Postmodernisme», il caractérise une certaine fiction —celle écrite par Barth, Barthelme, Coover, Stanley Elkin, William Gass, John Hawkes, Pynchon, Sukenick— d'une manière qui se rapproche de ce que Brian McHale, ou moi même, appelleraient postmoderne. Evidemment les mots dont on se sert en fait ne sont pas d'une importance cruciale; important est de voir si l'on peut distinguer des groupes de phénomènes littéraires d'un genre particulier.

Chénétier n'utilise pas seulement le terme de 'Postmodernisme' à contre-cœur, mais il est évident qu'il veut aussi en limiter l'usage à un courant dans la littérature américaine. Il n'y a pas la moindre indication qu'il faudrait considérer le Postmodernisme comme un phénomène international.

Wolfgang Iser, un philosophe allemand dont je vais discuter ci-près le concept du Postmodernisme, est différent de Chénétier et de McHale par le fait qu'il se concentre à peine sur la littérature. Iser présente un aperçu net, fascinant et convaincant du concept du Postmodernisme en ce qui concerne la philosophie, l'architecture et les arts, mais il s'arrête devant le monde de la fiction. Il fait des allusions à Robert Musil en tant que moderniste, à Umberto Eco en tant que théoréticien du Postmodernisme et à Thomas Bernhard en tant que dramaturge, mais Iser reste bien loin de la définition d'un canon littéraire. Pourquoi alors devrais-je examiner ses idées en relation avec la constitution d'un canon de la littérature postmoderne?

Il y a au moins deux raisons. Premièrement, le concept du Postmodernisme de Iser est bien ancré dans une vaste discussion philosophique et historico-culturelle, qui se rattache également à la littérature. Ses idées créent aussi bien un cadre formel qu'une base philosophique convaincante qui servent comme instrument d'esquisser un canon du Postmodernisme. Deuxièmement, Iser définit la postmodernité comme une attitude de pluralisme absolu et il considère le Postmodernisme comme le concept d'une telle attitude. («Postmoderne wird hier als Verfassung radikaler Pluralität verstanden, Postmodernismus als deren Konzeption verteidigt,» Iser 1987: 4). Ces explications diverses de pluralisme absolu accentuent les notions de mouvement, de dialogue continu, de pragmatisme et de transferts apparentés. Lorsque Iser explique son concept de la «raison transversale» («transversale Vernunft»), il décrit un polylogue —un dialogue où beaucoup de voix participent. Il fait allusion à un système intellectuel dynamique, qui ne tient compte

d'aucun dogme mais qui s'adapte perpétuellement à de nouvelles perspectives. Sa méthode d'analyse se rapproche d'une attitude de la théorie des systèmes, en évitant des abstractions apodictiques et des revendications 'essentialistes'. Bien qu'il n'esquisse pas un canon postmoderne de la littérature, son attitude est très compatible avec notre modèle de la constitution d'un canon comme un système dynamique.

Afin de sauvegarder le terme de 'Postmodernisme' d'être identique à un salmigondis indifférencié, Welsch fait une distinction entre un Postmodernisme diffus et un Postmodernisme précis: entre le Postmodernisme superficiel de «passe-partout» d'un côté, et le Postmodernisme intellectuel qui accepte des conceptions différentes de la réalité et de la vérité, de l'autre. Il n'est pas en quête d'une pluralité commode, mais il veut unir, dans un effort intellectuel d'explication et de compréhension, les idées diverses de la réalité qui s'opposent les unes aux autres. Le Postmodernisme que Welsch défend a une motivation morale et il le considère comme étant inséparable de la démocratie (Welsch 1987: 5). Son Postmodernisme rejette aussi bien le dogme d'hétérogénéité que la recherche d'unité. La notion de «raison transversale», c'est-à-dire une rationalité qui permet les changements de code, suppose que des transferts sont possibles parmi les différentes formes que la raison peut prendre. Welsch adopte un ton pragmatique quand il accentue: «die Konzeption transversaler Vernunft ... teilt weder das teleologische Prinzip noch die Aufhebung noch die Totalisierung» (309). Une illumination totale est hors de question. Tout au plus on peut s'attendre à un éclaircissement partiel (ici existe effectivement un rapport avec Habermas), ou à une clarté dans quelques régions, quant à quelques aspects, mais pas dans d'autres, qui resteront à l'ombre. «Das eine Grosse Licht gibt es nicht. Und die vielen Lichter sind von vielen Schatten begleitet» (310). c'est à partir de cette position que Welsch critique Lyotard, avec qui il est d'accord sur beaucoup de points, mais chez qui il constate une contradiction. Welsch ne peut pas accepter l'impératif de l'hétérogénéité absolue et il met en doute le grand récit (*le métarécit*) de Lyotard sur la fin de tous les grands récits. (310-312). La «raison transversale» («transversale Vernunft») de Welsch n'est pas identique à l'hétérogénéité, mais elle n'en est non plus sa négation; elle devrait être utilisée comme un instrument qui sert à expliquer des notions telles que celles de hétérogénéité, de transfert («Übergang»), de différence et d'identité (312).

Bien sûr, le concept de la rationalité postmoderne de Welsch peut très bien servir de cadre lorsque l'on veut sélectionner un canon de la littérature postmoderne. Manifestement son idée du Postmodernisme ne se limite pas à des conditions américaines ou à la pensée française (Welsch 1987: 3), et il revendique une validité universelle, notamment là où il accentue les différences interculturelles (4). A son avis, le Postmodernisme transforme la tradition du modernisme, qu'il caractérise comme «autiste» et comme ayant tendance à «prescrire», en une discussion publique («die Postmoderne (ist) öffentlichkeitsorientiert und betont plural», Welsch 1987: 87). Selon Welsch, le postmodernisme n'est pas irrationnel, mais plutôt hyper-rationnel.

C'est une occasion manquée que Welsch, dans ce contexte, ne suggère

pas de considérer Thomas Bernhard comme un écrivain postmoderne (Bernhard qui célèbre par excellence des constructions hyper-rationnelles), ou Juan Goytisolo, Ishmael Reed, Salman Rushdie, García Marquez, ou n'importe quel auteur parmi tous ceux qui se sont engagés dans une critique hyper-rationnelle et acharnée des idées 'essentialistes' et fondamentalistes de l'histoire officielle. Mais il est important qu'un canon basé sur les idées de Welsch soit compatible avec un respect démocratique pour les différences et qu'il s'accorde avec le fait que l'échange interculturel est historiquement inévitable. Finalement, je veux faire quelques remarques sur les idées d'Andréas Huyssen, qui dans son livre *After the Great Divide* (1986) discute la relation entre l'Avant-garde historique, le Modernisme, le Postmodernisme et la culture de masse d'un point de vue politique, parfois néo-marxiste. Pourtant, son point de vue est moins extrême et moins hostile au Postmodernisme que celui de Fredric Jameson (Huyssen 1986: 235). Selon Huyssen, le Postmodernisme, en renonçant à la distinction entre le grand art et le petit art, continue la tradition critique de l'Avant-garde historique (Huyssen 1986: viii et 216). En effet, le Postmodernisme a supplanté aussi bien le Modernisme que l'Avant-garde (cf. Geyer-Ryan et Lethen 1987), mais la littérature postmoderne se rapproche-t-elle vraiment plus de la culture de masse? —(Huyssen 1986: 227, n. 35) avoue qu'il n'y a presque pas de preuves pour soutenir cette revendication—. Est-ce vraie que, suivant le raisonnement de Huyssen, défendre le Modernisme plutôt que le Postmodernisme serait une expression de néo-conservatisme? Ce sont des questions trop générales pour obtenir des réponses inambiguës.

Huyssen ne nous présente pas une description du Postmodernisme, mais un argument pour le sauvegarder. «Mon inclination», déclare-t-il, «est d'insister sur une attitude qui viserait le développement des moments affirmatifs et critiques du postmoderne, ... plutôt que soit de le célébrer de façon non-critique, soit de le condamner *in toto* (xi, xii). Et: «Le postmoderne doit être sauvé de ses champions et de ses détracteurs» (182).

Huyssen donne quatre raisons pour lesquelles on devrait préférer le Postmodernisme au Modernisme comme le défendent les Nouveaux critiques et, *bien étonnés de se trouver ensemble*, les Post-structuralistes. Premièrement, le Postmodernisme serait capable de remplacer «la culture de la modernité éclairée», qui a probablement toujours été «une culture d'impérialisme intérieur et extérieur» (219).

Deuxièmement, le Postmodernisme peut convenir aux critiques féministes du Modernisme. Troisièmement, les questions d'écologie et d'environnement ont poussé une attitude critique à l'égard du «lien entre certaines formes de modernisme et la modernisation technologique» (220). Quatrièmement, le contact interculturel a miné la revendication universelle de la modernité (220).

Huyssen se met du côté de Welsch en rejetant la variante du Postmodernisme de «passe-partout». Sur plusieurs points sa motivation politique est évidente, notamment lorsqu'il réclame «un postmodernisme de résistance» (220). La sélection d'écrivains postmodernes qu'Andreas Huyssen (qui est

professeur d'allemand) nous présente se compose principalement de quelques auteurs allemands, tels que Peter Weiss (*Die Ästhetik des Widerstands*, 1975–1981) et Heiner Müller, et, avec quelques restrictions, Peter Handke et Christa Wolf (131, 174). À la différence de Brian McHale, Huyssen tarde à coller des étiquettes. Pourtant, le contexte dans lequel il fait mention de plusieurs écrivains nous permet de tirer la conclusion qu'il les considère comme des auteurs postmodernes: John Barth, Donald Barthelme, William Burroughs, García Márquez, Italo Calvino.

Quelle que soit notre opinion sur un canon de la littérature postmoderne, j'espère avoir démontré que plusieurs critiques prennent cette question au sérieux. Brian McHale nous présente son argument d'un point de vue esthétique-formaliste, Wolfgang Iser considère le Postmodernisme d'un point de vue philosophique, Andreas Huyssen a un motif clairement politique. Seulement Marc Chénétier semble nous dire que nous perdons notre temps, mais ses idées trahissent également une motivation nette: sa poétique réaliste est caractérisée et légalisée par une impulsion éthique. La métaphore d'«affirmative action» en faveur de nouveaux écrivains et des écrivains moins connus est assez significative à cet égard. Comme Iser et Huyssen, il rejette la variante diffuse et facile du Postmodernisme de «passe-partout».

On ne peut pas discuter le système de la constitution d'un canon en des termes simplement et purement esthétiques: «Ein Kanon ist wesentlich gesellschaftliche Gegebenheit» (Luckman 1987: 38). Des valeurs éducatives et politiques jouent certainement un rôle. En fait, aucun des auteurs que j'ai commentés n'a déclaré présenter un *canon*, mais, par la présentation d'une *sélection* particulière d'oeuvres postmodernes et en plaidant en faveur de cette sélection, ils —en tant que critiques— ont sans aucun doute contribué à la constitution du canon postmoderne et je suis convaincu que le canon futur de la littérature postmoderne contiendra beaucoup de noms que j'ai cités ici, et presque pas d'autres.

Ceci est une façon de terminer cet essai, mais je crois qu'il s'agirait d'une fausse fin. Retournons à notre question initiale: pouvons-nous parvenir à vivre avec plus d'un canon du Postmodernisme? Si un canon est une trésorerie de principes du comportement social et culturel —si le canon est un instrument qui sert à résoudre des problèmes dans la discussion critique, dans la pensée intellectuelle et dans les questions concernant l'enseignement, il sera alors justifié d'avoir plusieurs canons que l'on utilisera l'un où on a besoin, ou bien —ce qui revient plus ou moins au même— d'avoir un seul canon qui se compose différemment suivant les situations différentes où on en a besoin.

Les différences les plus évidentes entre les systèmes de la constitution d'un canon sont celles qui proviennent de différents points de vue littéraires nationaux, à partir desquels nous choisissons nos textes. La construction allemande d'un canon paraît être assez différente des constructions américaine, française ou latino-américaine; ne parlons pas des idées chinoise ou islamite du Postmodernisme. La construction féministe d'un canon du Postmodernisme se basera encore sur d'autres conceptions pertinentes (ce canon contiendra certainement Hélène Cixous). Tant que l'on accepte cette idée

'contextualiste' et 'instrumentaliste', il faut plutôt s'attendre à ce que les différentes sélections d'oeuvres postmodernes que l'on a déjà faites, que l'on fait en ce moment et que l'on fera après, ne prennent jamais forme en un seul canon, tout au moins pas tant que les questions traitées en littérature postmoderne restent intéressantes pour nous et qu'elles continuent, pour cette raison, à susciter de nouveaux commentaires. C'est pourquoi il faut que nous soyons prêts à accepter des divergences dans le canon postmoderne, ainsi que dans la plupart des autres canons. Voilà l'autre fin possible de cet essai, et c'est celle-ci que je préfère.

Douwe Fokkema
Universidad de Utrecht, Holanda.

Notes

1. Cette affirmation est certainement en accord avec la revendication de De Saussure qui dit que: «la langue est un système dont tous les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres» (De Saussure 1915: 159). De Saussure se sert du concept de système mais dans ce contexte il n'accroche pas son aspect dynamique.

Références

- Assmann, Aleida, and Jan Assmann, eds. 1987. *Kanon und Zensur*. München: Fink.
- Barth, John. 1967. «The Literature of Exhaustion», reprinted in Bradbury 1977: 70–83.
1980. «The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction.» *Atlantic Monthly* 245.1: 65–71.
- Bertens, Hans. 1986. «The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism», in Fokkema and Bertens 1986: 9–51.
1987. «Postmodern Characterization and the Intrusion of Language», in Calinescu and Fokkema 1987: 139–161.
- Bradbury, Malcolm, ed. 1977. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Glasgow: Fontana.
- Calinescu, Matei, and Douwe Fokkema, eds. 1987. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Chénétier, Marc. 1989. *Au-delà du soupçon: La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris: Seuil.
- Couturier, Maurice and Régis Durand. 1982. *Donald Barthelme*. London/New York: Methuen.
- D'haen, Theo, Rainer Gröbel, and Helmut Lethen, eds. 1989. *Convention and Innovation in Literature*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Eliot, T.S. 1920. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen.
- Fokkema, Douwe. 1984. *Literary history, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- 1986a. «The Canon as an Instrument for Problem Solving», in *Sensus Communis, Contemporary Trends in Comparative Literature*. Festschrift for Henry Remak, ed. János Riesz, Peter Boerner and Bernhard Scholz (Tübingen: Gunter Narr): 244–254.
- 1986b. «The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts», in Fokkema and Bertens 1986: 81–99.
1989. «The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research», in D'haen et al. 1989: 1–16.

- Fokkema, Douwe, and Hans Bertens, eds. 1986. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Fokkema, Douwe, and Elrud Ibsch. 1988. *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature 1910-1940*. London: C. Hurst, and New York: St. Martin's Press.
- Geyer-Ryan, Helga, and Helmut Lethen. 1989. «The Rhetoric of Forgetting: Brecht and the Historical Avant-Garde», in D'haen *et al.* 1989: 305-348.
- Grimm, Reinhold, and Jost Hermand. 1971. *Die Klassik-Legende*. Frankfurt: Athenäum.
- Hassan, Ihab. 1975. *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*. Urbana etc.: University of Illinois Press.
- Hoffmann, Gerhard. 1986. «The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction», in Fokkema and Bertens 1986: 185-210.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. London: Macmillan.
- Luckmann, Thomas. 1987. «Kanon und Konversion», in Assmann 1987: 38-46.
- Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme*. Frankfurt: Suhrkamp.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York/London: Methuen.
- Miner, Earl. 1978. «On the Genesis and Development of Literary Systems.» *Critical Inquiry* 5: 339-353, 553-568.
- Moisan, Clément. 1987. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* Paris: P.U.F.
- Rushdie, Salman. 1988. *The Satanic Verses*. Harmondsworth: Penguin, and New York: Viking.
- Sarraute, Nathalie. 1956. *L'Ere du soupçon: Essais sur le Roman*. Paris: Gallimard.
- Saussure, Ferdinand de. 1915. *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally, Albert Sechehaye et Albert Riedlinger, ed. Tullio de Mauro. Paris, Payot, 1972.
1974. *Course in General Linguistics*, Introduction by Jonathan Culler, ed. by Charles Bally and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Reidlinger, trans. Wade Baskin. Glasgow: Fontana/Collins. Translation of *Cours de linguistique générale*, 1915.
- Schmidt, Siegfried J.. 1982. *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft, II: Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer empirischen Theorie der Literatur*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
1987. «Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst, » in Assman and Assman 1987: 336-347.
1988. «On the Concept of System and its use in Literary Studies, » in *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association* (München, 1988). München: Iudicium Verlag, 1990 (in press).
- Welsch, Wolfgang. 1987. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH, Acta humaniora.

Joris Vlasselaers

Sociosemiótica e historia literaria

En la conferencia «*Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*», —organizada en Mc Gill (Montréal) en 1982— numerosos especialistas discutieron sobre las promesas y las ventajas para el comparatismo y el estudio histórico de la literatura de la *Nueva historia*, concebida como *Historia de las mentalidades*. Se señalaron entonces tres elementos fundamentales:

1. La necesidad de un enfoque pluridisciplinario, que implicara la ampliación de las nociones de literatura, obra literaria, evolución literaria, etc., y su proyección e integración sistematizadas en la totalidad de la cultura.
2. La valorización del elemento receptivo y comunicacional en el análisis y la descripción del sistema literario.
3. El rechazo de una cronología lineal, para preferir «la conscience nette de la pluralité du temps social» (F. Braudel) que permite un enfoque verdaderamente contextual.

Por otra parte, importantes especialistas de la *Nueva historia* (entre otros J. Le Goff, M. Vovelle, R. Mandrou, G. Duby, P. Ariès, K. Pomian, y otros) se apoyaron en métodos pluridisciplinarios para realizar una «historia social», interesándose frecuentemente en la literatura y en los estudios literarios. La historia de las mentalidades no se interesa únicamente en «lo imaginario» de la producción literaria (cf. G. Duby 1978 o Le Goff 1985), que puede contener información histórica importante, sino también en la concepción, la evaluación y la comunicación tanto de las formas literarias como de su institucionalización y su funcionamiento dentro de un contexto sociocultural determinado. Como la práctica historiográfica de los *Annales* se concentró más bien sobre las estructuras mentales¹ que sobre los acontecimientos puros y simples, sus reflexiones teóricas y metodológicas suscitaron vivamente el interés de quienes se ocupaban del estudio estructural y semiótico de textos literarios y de la evolución de los sistemas literarios.

Tradicionalmente, los historiadores formularon una doble objeción con-

tra la semiótica en tanto fundamento de la historiografía. En primer lugar criticaron su naturaleza abstracta y formal, que tendía incluso hacia ciertas formas de logicismo y de objetivismo; y luego objetaron la persistencia de la antinomia que opone la diacronía a la sincronía, que amenaza con petrificar la noción de estructura en un sistema homeostático de transformaciones fundamentalmente fijas. La noción de estructura así considerada roza la hipóstasis pura y simple, descuidando demasiado tanto el flujo continuo del pensamiento como la especificidad contextual de la acción concreta, ligada a una *Umwelt*, un mundo vivido y particular.

Como respuesta a tales objeciones, Peter Haidu (1982) intentó desarrollar una base conceptual y una estrategia posible para aquello que él denominó la semiótica histórica («historical semiotics»). Haidu partió de la constatación de que la historicidad de los objetos textuales se inscribe en su misma estructura. Considera que gracias a su tecnicismo y a su formalización, el modelo de investigación semiótica logra conservar la «monumentalidad» de los textos sin reducirlos a simples documentos históricos. Así, para lograr un análisis verdaderamente semiótico, habrá que estipular dos condiciones preliminares.

- 1) los acontecimientos históricos deben ser considerados como acontecimientos-mensajes, cuyo sentido exigirá recurrir a un análisis de orden semiótico. El historiador considera la historia como un tejido de textos (cf. J. Lotman y otros semióticos soviéticos) y esto orienta de entrada el estudio hacia procesos de significación y hacia sus valores semánticos concomitantes.
- 2) Desde un punto de vista semiótico, la sincronía se concibe a partir de procesos hermenéuticos referidos a un continuum de acontecimientos dado.

Desde luego, el aspecto rigurosamente formal del análisis semiótico no excluye el estudio de «valores» típicos de un contexto socio-histórico cualquiera. Será el caso, particularmente, al describir el componente semiótico propio de una constelación histórica determinada —descripción que queda evidentemente incompleta sin la del componente sintáctico.

«Values are what actions are about: their creation, captation or exchange. History and narrative are the incorporation of «values»: hence the appropriateness of their semiotic study. History as the narrative of human values being created, transformed, captured or exchanged, and history as a history of such events, are entirely «natural» objects of analysis for a narrative semiotics» (Haidu 1982:191)

En esta óptica, hay que insistir sobre el carácter eminentemente social del concepto de «código» en una aproximación histórica a los textos: la red de códigos connotativos enlaza el sistema denotativo al contexto cultural. La importancia de los diferentes elementos de esta relación se vuelve inmediatamente evidente cuando se trata de la grabación del proceso de integración de códigos anteriores en nuevos códigos (= la dimensión diacrónica del análisis

sincrónico). Sin embargo, hay que estar atento al hecho de que, en el dominio de la intertextualidad, no se trata nunca de la simple detección de fragmentos textuales concretos, sino más bien de un espacio cultural general «*that functions as the repository of cultural codes on which individual texts may draw their selfconstitution*» (Haidu 1982:196)

La reconstrucción de isotopías semánticas —un proceso que se realiza precisamente a través de los diferentes códigos— nos ayuda a percibir los valores contenidos en los textos, en la medida en que el análisis de los códigos logra la identificación clara y distinta de las categorías sociales, políticas y económicas que rigen los diferentes corpus textuales. El análisis del texto en tanto proceso doblemente transformativo, vale decir, en tanto campo de transferencias de ciertos segmentos intertextuales de un espacio textual a otro por un lado, y de transformaciones intratextuales por otro, lo marca entonces en su calidad de espacio, en cuyo interior se efectúa el enfrentamiento de esquemas axiológicos múltiples, propios de una totalidad compleja constituida por diferentes sub-sistemas.

Haidu subraya que el análisis semiótico, gracias a su «model building capacity» representa un útil indispensable para la historiografía, porque ofrece la posibilidad de descubrir los primeros síntomas de los cambios que están efectuándose al nivel de los sistemas significantes de una sociedad determinada. Así, los textos literarios, pertenecientes a un sistema literario específico, pueden servir de fuente de documentación de primer orden, precisamente gracias a sus particularidades estructurales.

Este proyecto de una semiótica histórica que acabo de evocar se sustenta indudablemente sobre una semiótica diádica de raíz saussuriana (modelo signifiante-significado) y sobre la lógica dicotómica del cuadrado greimasiano. En el esquema de Haidu, la historia se ve reducida a una serie de transformaciones diacrónicas definidas en el interior de una estructura inmutable. En una primera reacción crítica Marika Finlay Pelinsky (Mc Gill) insistió sobre la inadecuación del reduccionismo inherente a la teoría de Haidu. En efecto, si se concibe la «diacronía» como un encadenamiento de transformaciones subsecuentes, se corre el riesgo de ignorar la historia, concebida como *acto*, o en su aspecto de «condiciones de producción». Así, se tiende a acentuar el aspecto ortogenético del modelo evolucionista y la coincidencia de objetos-signos en un orden cronológico horizontal. Por otra lado, el modelo sigue siendo sólidamente tributario de una teoría analítico-referencial de la lengua y del conocimiento, y, así, subestima y juzga mal la incidencia eventual de los factores contextuales.

El modelo triádico del signo, por el contrario, tal como nos lo propone la teoría semiótica de Charles Saunders Peirce puede servir de base para una teoría pragmática de la significación. Nos permite dinamizar el sistema de transformaciones del significado, que el sistema saussuriano encerraba en un juego cerrado, constituido por oposiciones binarias fijas (Reiss 1980 y Parret 1983). Una aproximación pragmática nos encamina a una descripción de la constitución del sentido en tanto semiosis continua, infinita, abierta y social (Verón 1977). La valorización de elementos contextuales obliga al investiga-

dor a darse cuenta con mayor eficacia de las limitaciones de las formalizaciones estructurales, que por la abstracción hacen visibles los procesos constructivos en los dominios de la naturaleza y de la cultura (Piaget 1970:35; Denzin 1986:339). Procediendo de esta manera, el análisis semiótico logra respetar y comprender la complejidad de la realidad empírica. La historia ya no se limita entonces a la totalidad de los hechos del pasado, sino que incluye también —quizás sería mejor decir en este caso «sobre todo»— la conciencia de esos hechos en tanto red semiótica de relaciones temporales y dinámicas, englobando, según la expresión de Donald Preziosi (1979) «*the humanly constructed environment*» como un sistema de signos. La dimensión pragmática desplaza el centro de gravedad de las isotopías semánticas y de las transferencias referenciales hacia el elemento discursivo y el dominio de la comunicación. Los textos deben considerarse como elementos activos en la producción incesante de signos. Su dimensión histórica se localiza más en los factores constitutivos del sentido que en las representaciones o contenidos fijos y definidos en sí: la relevancia histórica puede situarse más en el campo pragmático que en ese campo semántico.

En los debates actuales sobre las bases teóricas y metodológicas de la historia literaria la cuestión de la aproximación pluridisciplinaria reviste una importancia capital. La noción de «historia social de la literatura», invocada frecuentemente en esta discusión, designa menos las cualidades representacionales de la literatura que los factores comunicacionales y contextuales en tanto elementos activos en el desarrollo de los sistemas literarios (cf. Rusch 1985, Ort 1985, Schmidt 1989). Claro está que la atención particular consagrada a la dimensión pragmática no es nueva. Durante los años 30, los estructuralistas de Praga, entre los que destaco sobre todo J. Mukarovsky y Félix Vodicka, combinaban ya una teoría estructuralista de la evolución literaria con una concepción semiótica de la obra literaria, reuniendo así modelos de investigación bastante eficaces (Galan 1979, Sedmidubski 1982). Llegaban a una descripción de la evolución del sistema literario en la que una cierta inmanencia, debida a la sistematicidad autorreferencial, se articulaba con un funcionamiento como sistema semiótico social. El aspecto de la inmanencia en la evolución literaria tomaba la forma de una serie continua de permutaciones funcionales de elementos estructurales, permutaciones causadas por un juego dialéctico de actualización y de automatización. Los de Praga ponían esta dinámica intrínseca en correlación estrecha con otros dominios de la sociedad y de la cultura, en los cuales la literatura asume funciones específicas. Jan Mukarovsky ha insistido siempre en el hecho de que la función poética (en el sentido estricto del término) y la función comunicativa constituyen un todo indisociable, y más aún, una de las antinomias dialécticas más fundamentales de la evolución en el terreno artístico (Mukarovsky 1934). La Escuela de Praga emprendió el estudio de la evolución literaria como un proceso comunicativo, en el cual la recepción de los textos, tanto por la crítica literaria como por textos de orden meta-literario, juega un papel decisivo como elemento generador en la organización polisistémica de la cultura.

Por otra parte, una investigación semiótica y estructural basada en el mo-

delo peirciano del signo no podrá pasarse de un concepto de literatura susceptible de ser ligado con la noción de «mentalidad», tal como Robert Mandrou, Georges Duby y otros historiadores de la escuela de los «*Annales*» la desarrollaron (cf. Mandrou 1968). Dada la inserción funcional de la literatura en el complejo socio-cultural, el historiador no podría, en efecto, tratar el corpus de los textos denominados literarios como un conjunto de objetos casi independientes y transhistóricos. Por el contrario «(*texts*) are bound to actors and their socio-cultural acting conditions» como lo afirma Siegfried Schmidt, (...) «(*they*) are not regarded as 'possessing' their meaning and 'being' literary; instead, subjects 'construe' meanings from texts as literary phenomena in their cognitive domain by applying the linguistic norms and conventions they have internalized in the process of socialization in their respective social groups.» (Schmidt 1985:289).

Semejante toma de posición evita el riesgo de ver los textos como simples receptáculos de sentido bien definidos cuya historicidad se agotaría por la simple inscripción diacrónica. Si el texto no se presenta únicamente como un sistema de signos sino también como una totalidad de posibilidades para la producción significativa, el historiador deberá ampliar considerablemente su perspectiva analítica. Deberá, lógicamente, explorar a fondo la dimensión discursiva de la historia e incluir en su investigación las diferentes formas y medios de la comunicación social. Así logrará construir una historia de las estructuras mentales, determinando los procesos de producción, distribución y recepción de textos; vale decir, los que determinan los elementos constitutivos de la interacción comunicacional. En otras palabras, se trata de una «*history of collectivities... a history of the distribution and transformation of the frame-constituents of social knowledge*» (Gumbrecht 1985a:225 y 1985b).

Evidentemente, no se trata únicamente de un conjunto de relaciones externas, sino igualmente de una cierta auto-conciencia histórica individual y colectiva. La concepción peirciana del proceso de significación ha puesto en evidencia las posibilidades analíticas de lo que Peirce ha llamado «*the infinite semiosis*», noción que, luego, ha alcanzado de la transferibilidad de la historia. Como productor y consumidor de signos el hombre es capaz, por la «*semiosis*», de dotar de sentido tanto al mundo de las cosas (y así «*significar*» la coseidad) como a su propia conciencia. Incluso los partidarios más fervientes del constructivismo en materia de historia y de historiografía (cf U. Japp, H.V. Mohr, J.D. Müller, G. Rusch, S. Schmidt...) reconocen el privilegio del hombre de disponer de una historia como información colectiva y protegida, privilegio que lo opone, además, a muchas otras especies zoológicas, que también están dotadas de cierta facultad mnemónica.

La tarea del historiador consiste en explicitar los procesos de estructuración de la «*significatio hominis*». Para ello, necesita un estudio del hombre tanto como producto de la cultura que como productor de bienes culturales, en la medida en que el hombre está dotado de la capacidad de reorganizar al infinito los «*mind-sets*» de un individuo o de una colectividad (Sebeok 1979). La historia no es solamente el espejo de la memoria cultural; interroga

al mismo tiempo la conciencia histórica y sus medios, estrategias y procesos semióticos.

En lo que se refiere a la práctica historiográfica literaria, las constataciones precedentes acarrearán las exigencias siguientes:

1. Un análisis semiótico de textos literarios considerados como segmentos de la comunicación literaria, un estudio de la literatura como práctica discursiva contextual.
2. Una investigación sistemática del campo comunicativo sociocultural: un análisis del funcionamiento de los sistemas de producción, distribución, circulación y recepción. Dicho análisis respetará la especificidad sociocultural del objeto y deberá por lo tanto tratar, entre otros problemas aquellos relativos a la institucionalización y a la infraestructura económica de la producción cultural.

El primer nivel es, entonces, el de los textos «literarios» mismos: la historiografía los considerará como prácticas simbólicas específicas, funcionando al interior de un vasto campo topológico de discursos heterogéneos. En esta óptica, se impone con fuerza la cuestión referente a la interacción entre los diferentes sistemas representacionales por una parte y la vida social por otra parte. (cf. Berger y Luckmann 1975:149-183, Angenot 1984 y 1985)

Mi definición del hecho literario como *acto sociodiscursivo* y como *objeto discursivo específico* me parece compatible con aquella que sugiere Marc Angenot cuando caracteriza al texto de esta manera: «*un dispositif interdiscursif et intertextuel qui absorbe et réémet de façon spécifique (la textualisation, le travail fictionnel, l'effet de texte, l'aspect valeur de texte, le travail sur la langue et en particulier sur le signifiant) et singulière les représentations du réel présentes dans le déjà-là du discours social*» (cf. Angenot 1985:80-81).

No habría que perder de vista, desde luego, junto con los textos literarios, la vasta producción proteiforme de metatextos que son constitutivos de la comunicación literaria. Menciono aquí, como ejemplo, a los críticos literarios y a las presentaciones de obras, los estudios teóricos generales y específicos, las biografías de autores y su correspondencia, las interpretaciones de textos, los informes de jurado en ocasión de concursos y los premios literarios, los informes y boletines de las academias y de las asociaciones científicas, los reportajes en la prensa periódica de la vida literaria y cultural, los manifiestos, los programas literarios, los prefacios y las introducciones, las traducciones y las antologías (con sus introducciones), los tratados de poética, las historias literarias, los manuales, los programas y las instrucciones para el profesor y la educación literaria (tanto a nivel universitario como secundario), la legislación y los textos oficiales sobre la política cultural, los textos publicitarios y otros instrumentos de la promoción comercial, etc.

Un análisis minucioso de todos esos textos, tanto literarios como metalingüísticos, solo es posible si el investigador logra situarlos e integrarlos en la densa red del sistema de las mediaciones múltiples al interior de una sociedad determinada en un momento cualquiera. Debe informarse de manera sistemá-

tica y profunda sobre las estructuras, los procedimientos y el impacto de los elementos y de las instituciones, a través de los diversos procesos de comunicación. En esta perspectiva, se vuelve inevitable el examen de las posiciones sociales, políticas, económicas y estético-culturales de los individuos y de los grupos, que poseen o controlan los sistemas de mediación. Esta perspectiva nos parece el único camino verdaderamente adecuado para explorar en profundidad la interacción recíproca de la literatura y de la sociedad.

Muchos sociólogos de la cultura, como Peterson, di Maggio y Raymond Williams, han hecho investigaciones a partir de la «*production of culture perspective*» y han podido demostrar cómo la naturaleza y el contenido simbólicos «*are significantly shaped by the social, legal and economic milieu in which they are created, edited, manufactured, marketed, purchased and evaluated*» (cf. Richard Peterson 1985:46)

Los análisis institucionales del campo cultural, elaborados por ejemplo por Jacques Dubois y sobre todo por Pierre Bourdieu, han demostrado también el papel decisivo de los diferentes subsistemas institucionales, como el sistema educativo y la crítica de arte, en lo que se refiere a la estructuración y el funcionamiento de un campo cultural muy diferenciado. El conjunto de las interrelaciones institucionales e institucionalizantes, que co-constituyen el campo literario, forma un sistema de relaciones de poder, definiendo de entrada el radio de acción de los agentes al interior de las diferentes instituciones. La aproximación denominada institucional intentará así antes que nada descubrir la naturaleza y el funcionamiento de ese campo de relaciones de poder en un contexto socio-histórico preciso. Así, el investigador descubrirá rápidamente que la evaluación artística es esencialmente el producto del esfuerzo inconsciente y conjunto de diversas instituciones, como el periodismo, la crítica de arte, la historia del arte, la educación artística, etc. (cf. Van Rees 1983) y que la investigación de los procesos de circulación y consumo de objetos de arte está inevitablemente ligada a un examen de la producción de «*la croyance*» en el valor simbólico, y de la creencia en las actividades de consagración y de legitimación por los críticos y los conocedores (Bourdieu 1977).

La complementariedad de las dos perspectivas que acabo de esbozar, es evidente. Sin embargo, el análisis institucional, tal como lo practican Bourdieu y Dubois, me parece el más apropiado cuando se trata de poner en evidencia los efectos ideológicos de ciertas instituciones sobre la formación del juicio y del comportamiento de los productores y consumidores de bienes simbólicos. Sea como sea, la noción de «comunicación literaria» no puede ser reducida al mero intercambio de conceptos y de juicios prefabricados, referidos a la producción literaria canonizada y tradicional. La integración del sistema literario en el vasto complejo de las actividades culturales obliga al historiador a utilizar una concepción abierta de la literatura. Deberá ensanchar su perspectiva e incluir en su proyecto de investigación todo el campo de las interacciones conscientes e inconscientes entre las actividades «literarias» por un lado y el complejo más amplio de las funciones y de los valores socioculturales por otro lado (cf. Vlasselaers 1984). Una estrategia semejante tendrá como resultado una mejor comprensión de las intenciones, las motivaciones, las necesidades y las expectativas implícitas

y explícitas que comparten los autores y los consumidores, y que se manifiestan en el discurso social, organizando una sociedad dada en un momento cualquiera. En lo que se refiere al concepto de «discurso social», me refiero a la definición que propuso Marc Angenot. En su artículo sobre el discurso social, Angenot escribe: «*Le discours social: tout ce qui se narre et s'argumente, le narrable et l'argumentable dans une société donnée. Ou plutôt: les règles discursives et topiques qui organisent tout cela sans jamais s'énoncer elles-mêmes*» (Angenot 1984:20). Para asegurar la consistencia teórica y la utilidad metodológica del concepto de «discurso social», Angenot subraya la naturaleza pluridisciplinaria de su perspectiva: «*Voici de nouveaux objets, identifier des objets plus anonymes et plus labiles; apercevoir ce que tout étude sectorielle tend à occulter; pénétrer dans les lieux triviaux de la presse avec les méthodes subtiles de la sémantique historique, de la narratologie, de la typologie des genres², traverser les hiérarchies des formes canoniques et des formes vulgaires et dire comment cela se définit en s'opposant; retrouver la topique dominante dans des discours censés marginaux.³ signaler des enjeux communs à des pratiques antagonistes; repérer les ruptures où les mailles du réseau vont se défaire*». (Angenot 1984: 42-43)

De ese vasto complejo, no consideraré provisoriamente más que un solo elemento que ocupa un lugar extremadamente importante en la perspectiva de la historia de las mentalidades. Este elemento lo he definido anteriormente como «conciencia (contemporánea) de los códigos del período» («contemporaneous period-codeconsciousness» Vlasselaers 1984 y 1985:9-20). Si introducimos el concepto de mentalidad como denominador común del saber social y de las actitudes sociales (Bourdieu 1985; Dubois 1985) el reconocimiento y el seguimiento de los códigos que operan en el seno de una sociedad en un momento determinado son fundamentales desde un punto de vista semiótico. De más está decir que doy a la noción de «código» un sentido plenamente pragmático. Se trata más precisamente del consenso explícito y/o implícito, consciente y/o inconsciente sobre «clusters» (haces) de interpretantes (en el sentido peirciano de la palabra: representamen-objeto-interpretante) que generan y dirigen la producción y la recepción de los textos. En *A Theory of Semiotics* (1976) Umberto Eco describe ese fenómeno de la siguiente manera: *We can say that cultural units are physically within our grasp. They are the signs that social life has put to our disposal: images interpreting books, appropriate responses interpreting ambiguous questions, words interpreting definitions and vice versa*» (Eco 1976:71)

El carácter discursivo del contexto socio-cultural necesita un repertorio y un análisis de la panoplia conceptual y connotativa, tan típica de la comunicación literaria. Este trabajo habilita al historiador para descubrir y analizar los elementos de base de la «conciencia del código de período», abarcar sus interconexiones sintagmáticas y escrutar la inscripción del discurso literario en el discurso social ambiente.

La naturaleza discursiva del campo literario no implica sin embargo una nueva exclusividad reductora. En su estudio, intitulado «Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir» (*Communications* 28, 1978: 17-20) Eliseo Verón ha de-

mostrado claramente la importancia de lo que denominó «la matérialité du sens» para cualquier fenómeno semiótico en cualquier sociedad: «*Il s'agit de concevoir les phénomènes de sens comme ayant, d'une part, toujours la forme d'investissements dans des conglomerats de matières sensibles devenant de ce fait des matières signifiantes (investissements susceptibles d'être décrits comme des ensembles de processus discursifs), et comme renvoyant, d'autre part, au fonctionnement d'un système productif. Tout système productif peut être considéré comme un ensemble de contraintes dont la description spécifie les conditions sans lesquelles quelque chose est produit, circule, est consommé*» (1978:17).

El historiador se ve obligado entonces a registrar rigurosa y precisamente la trayectoria de los interpretantes, constitutivos de la conciencia de los códigos, y a ponerlos constantemente en relación con el sistema productivo que genera los textos y que engloba las condiciones y las estructuras en las cuales esos textos son producidos, distribuidos y recibidos. Al respecto, Verón agrega otras dos observaciones igualmente importantes:

- 1) En primer lugar la discursividad es un proceso de *espaciotemporalización* de la materia lingüística, de modo que, contra la opinión de Saussure, el orden del discurso no podría ser de ningún modo lineal. Dicho de otra manera, la historicidad está inscrita en el centro mismo del discurso.
- 2) En segundo lugar, hay que distinguir muchos niveles de codificación, que operan simultáneamente, ya que el discurso social trata siempre de muchas materias y que, así, no se encuentran prácticamente jamás objetos discursivos en estado puro, vale decir, perfectamente unívocos. De ahí la necesidad metodológica de un análisis, susceptible de describir la interacción entre diferentes sistemas semióticos (por ejemplo, imagen-texto; lay-out gráfico; sonido-imagen; palabra-texto- gestualidad-codificación, etc.).

La semiosis que atraviesa una sociedad y que se manifiesta por la intermediación del discurso social está invertida y es detectable en toda forma de organización social. El sistema literario, tanto como práctica discursiva contextual (cf. M. Finlay) que como totalidad de acciones comunicativas y sociales constituye un sub-sistema artístico y social irreductiblemente específico.

A guisa de conclusión, permítanme una última reflexión sucinta respecto al concepto y al término «postmodernismo», que en estos días es objeto de una verdadera metástasis en el discurso literario y metaliterario. La polise-mia, o, mejor dicho, la confusión y la vaguedad conceptuales y terminológicas, conducen muy frecuentemente a malentendidos, cuando no se trata de contradicciones puras y simples. La proliferación del término en el seno de diferentes campos lingüísticos y culturales afecta no solo los dominios de la estética de las artes y de la arquitectura, sino igualmente los de la teoría y de la práctica social y económica, de las doctrinas y de las estrategias políticas, de la filosofía y de la ética, incluso de la teología y de la problemática religio-

sa. El término parece funcionar como un tipo de catalizador para nuevos discursos y discusiones, que han adquirido dimensiones mundiales [*«unitary sensibility»* de Susan Sontag (1968), *«the cosmopolite migration»* de Janet Paterson (1986)] aprovechando para ello el apoyo considerable de los *mass-media*. La generalización masiva de esta noción engendra a su vez una presión en los diferentes dominios culturales limítrofes, lo que nos lleva a considerar el concepto y el término como «calificadores pretexto», una red poco fiable para abarcar *«the spirit of the era»*, *«une condition de notre culture»* o simplemente *«un tempérament ou une sensibilité»*.

El monismo conceptual, que puede provocar el recurso unilateral a un concepto *«passe-partout»*, es poco evidente, y hablando estrictamente, vuelve el análisis falso e ineficaz. El historiador literario debe estar siempre consciente de las diferencias espacio-temporales, y darse cuenta de que existen diversos matices que se deslizan constantemente en la producción, la distribución, las transferencias, la recepción y la refracción del discurso denominado postmoderno. Del punto de vista de la historiografía literaria, la naturaleza «*bulfónica*» del concepto de postmodernismo, que adquirió casi el estatuto de un verdadero epistema o de un paradigma, se revela muy problemática. La predilección, por ejemplo, de Hassan por series tipológicas, desarrolladas a partir de oposiciones binarias, traiciona una concepción de nuestra era cultural, según la cual los diferentes rasgos distintivos puestos en evidencia serían inteligibles a través de un *canevas* mental que se articularía con la única relación entre continuidad y discontinuidad, o entre *sincronía* y *diacronía*. En realidad, Hassan no logra evitar ciertas simplificaciones aberrantes. Su modelo de la evolución cultural heredó debilidades reduccionistas, muy típicas de los razonamientos estructuralistas y post-estructuralistas cuando se refieren únicamente a la oposición diametral de dos «momentos/situaciones» fijados diacrónicamente. Tal aproximación apofática (M. Bakhtin 1985:92) se concentra entonces sobre las rupturas del proceso histórico, pierde de vista la complejidad de los procesos históricos, es decir, la diversidad de los impulsos y de los movimientos de anticipación como los lanzamientos creadores de las modas «retro», la recuperación y las prácticas de reescritura (*«rewriting history»*), *«das Gleichzeitige des Ungleichzeitigen»*, la coexistencia generativa de corrientes aparentemente opuestas en su contexto dialógico y dialéctico y, sobre todo, la conciencia colectiva contemporánea de los cambios en curso y la articulación de esta conciencia en el discurso literario y social.

En la perspectiva socio-semiótica de la que acabo de esbozar las grandes líneas, el historiador debería al menos tener en cuenta, para su investigación, de los puntos que siguen:

1. La inscripción socio-topológica, la localización *cronológica* y *espacial* de un concepto o de un término, su primera ocurrencia y su primera aparición en una situación discursiva concreta (*«¿cuándo?, ¿dónde?, ¿quién?»*)
2. El estudio de la creación y del desarrollo de *canales* y *sistemas de producción, circulación, distribución y recepción*, tales como las casas de

edición especializadas, periódicos, panfletos, salones, asociaciones literarias y artísticas, reuniones, congresos y coloquios, exposiciones, concursos y premios, obras colectivas, series, antologías, traducciones, programación de la enseñanza. (= el nivel institucional).

3. El campo semántico: en ese contexto, la cuestión es saber si los componentes semánticos alcanzan un alto grado de precisión teórica y conceptual o bien si la explicitación y la discusión sufren de una ola conceptual casi intuitiva, que transforma el discurso en una amalgama de ideas y de sensibilidades arbitrariamente entrelazadas. En otras palabras, ¿el uso de una terminología determinada obedece a exigencias pragmáticas de orden puramente performativo, como por ejemplo, la creación y el efecto de *slogans*?
4. La dinámica socio-ideológica: ¿el postmodernismo como valor existencial? (el hombre postmoderno como individualidad identificable: cf. Umbral 1987). ¿Hay fenómenos de socialización? (las estructuras, las estratificaciones, el estatuto social). ¿Hay una conciencia de la marginalidad o más bien una intención de aislarse? (cf. los Decadentes de *«La Fin-de-Siècle»*). ¿Hay un reflejo de ironización? ¿un síndrome de vanguardia? ¿Cuáles son las posiciones psicológicas e ideológicas frente a las ideologías corrientes y dominantes en el mundo en que se vive? ¿Hay tomas de posición formalmente políticas, etc?
5. El discurso literario (en el sentido restringido del término): la conciencia y la sensibilidad postmodernas como elementos constitutivos para una *poética* postmodernista (cf. D. Fokkema 1986, L. Hutcheon 1988, Brian Mac. Hale 1987). Las relaciones entre esta conciencia de código de período y la elaboración de prácticas de escritura específicas, que afectan, por ejemplo, al estatuto semiótico de los personajes, las categorías narrativas del tiempo y del espacio, la técnica del *«frame-breaking»* y la problemática del referente, las imágenes y las metáforas, la *«speech representation»*, las técnicas de la intertextualidad y las estrategias citacionales, las transcodificaciones y los procedimientos de reescritura, la distancia crítica del discurso (ironía, parodia, pastiche, collage), el estatuto de la ficción y de la historia y su interacción, etcétera.

Esta lista de puntos de interés para la investigación está lejos, evidentemente, de ser exhaustiva. Para mí, lo esencial se resume en lo siguiente: la aproximación socio-semiótica en la historiografía literaria debe basarse sobre un análisis profundo y vasto de la situación comunicacional global y exige, por lo tanto, una «auscultación» paciente a partir de una perspectiva pluridisciplinaria muy sólida. Solo así pueden obtenerse resultados satisfactorios.

Joris Vlasselaers
Universidad Católica de Lovaina, Bélgica.

Notas

Quiero expresar mi agradecimiento a mi colega Luz Rodríguez Carranza por la traducción en español de este texto escrito originalmente en francés.

1. cf. la noción de «ouillage mental» de Lucien Febvre (1942), más particularmente en su obra sobre las convicciones y el comportamiento religioso de Rabelais.
2. Cf. los estudios de P. Bürger, E. Köhler, H. Sanders, Z. Konstantinovic, H. Gumbrecht, H. Steinmetz sobre el aspecto institucional de los géneros en lo que se refiere a la recepción y a la función de los sistemas literarios.
3. Al respecto, podría señalarse la utilidad de la «Polysystem Theory» para el problema de la inserción de fenómenos que habitualmente son relegados a la periferia, cuando no son directamente excluidos de los estudios históricos de la literatura.

Bibliografía

- Angenot, M. 1984. Le discours social: problématique d'ensemble. *Cahiers de recherche sociologique*, 2. (1):19-44.
- Angenot, M. & Robin, R. 1985. The inscription of social discourse in the literary text. *Sociocriticism* 1:53-82.
- Bakhtin, M. – Medvedev, P. 1985. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Cambridge (Mass.) – London (Engl.), Harvard U.P.
- Berger, P.L. & Luckmann, T. 1973. *The social construction of reality*. London: Penguin.
- Bourdieu, P. 1977. La production de la croyance: contribution à une économie des biens culturels. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 13:3-44.
- Bourdieu, P. 1982. *La Distinction*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, P. 1985. The genesis of the concepts of Habitus and Field. *Sociocriticism* 2:11-24.
- Denzin, N.K. 1985. Toward an interpretation of semiotics and history. *Semiotica* 54. (3/4):335-350.
- Dubois, J. 1983. *L'institution de la Littérature*. Bruxelles: Media, 188.
- Dubois, J. 1985. Champ, appareil ou institution? (note) – *Sociocriticism* 2:25-30.
- Duby, G. 1961. «Histoire des mentalités». In: Ch. Samaran (ed.) *L'histoire et ses méthodes*. Paris: 937-966.
- Duby, G. 1978. *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* Paris.
- Eco, U. 1976. *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana U.P.
- Febvre, L. 1942. *Le problème de l'incroyance au 16e siècle*. Paris: Albin Michel.
- Finlay-Pelinski, M. 1982. Semiotics or history: from content analysis to contextualized discursive praxis. *Semiotica* 40. (3/4):229-266.
- Fokkema, D. & Bertens, H. (eds.) 1986. *Approaching postmodernism*. Amsterdam & Philadelphia. John Benjamins.
- Galan, F.W. 1979. Literary system and systemic change: the Prague School of literary history. 1928-48. *PMLA* 94:275-285.
- Gumbrecht, H.U. 1985. History of literature – Fragment of a vanished totality. *New Literary History* 16 (3):476-479.
- Gumbrecht, H.U. 1985. The body versus the printing press: media in the early modern period. mentalities in the Reign of Castile, and other history of literary forms. *Poetics* 14:209-227.
- Haidu, P. 1982. Semiotics and history. *Semiotica* 40. (3/4): 187-228.
- Hassan, I. 1971. *The dismemberment of Orpheus. Toward a postmodernist literature*. New York: Oxford Un. Press.
- Hassan, I. 1980a. *The right Promethean fire: Imagination, science, and cultural change*. Madison: Un. of Wisconsin Press.
- Hassan, I. 1980b. The question of postmodernism. En: Garvin (1980): 117-126.
- Hassan, I. 1984. What is postmodernism? New trends in Western culture, lecture. University of Utrecht. May 16. 1984.
- Hassan, I. 1987. Making sense: The trials of postmodern discourse. *New Literary History* 18 (2):437-459.
- Hudson, W. 1988. Postmodernity and Criticism. *Poetics* 17:185-295.
- Hutcheon, L. 1988. *A. Poetics of Postmodernism: history-theory-fiction*. New York, Routledge
- Le Goff, J. c.a. 1978. *La nouvelle histoire*. Paris: CEPC.
- Le Goff, J. 1985. *L'imaginaire médiéval*. Paris.
- Mac Hale B. 1987. *Postmodern Fiction*, London, Methuen.
- Mandrou, R. 1968. L'histoire des mentalités. *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 8:436-438.
- Martin, W. 1980. «Postmodernism» Ultima Thule or Seim Anew. En: Garvin (ed.) (1980).
- Mukarovsky, J. 1934. «L'art comme fait sémiologique», *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague 2-7 septembre 1934*. Prague 1936:1065-1072.
- Ort, C.-M. 1985. Problems of interdisciplinary theory-formation in the social history of literature. *Poetics* 14:321-344.
- Parret, H. 1983. La sémiotique comme projet paradigmatique dans l'histoire de la philosophie. In: A. Eschback & J. Trabant (eds.). *History of Semiotics*. Amsterdam-Philadelphia. J. Benjamins: 371-386.
- Paterson, J. 1986. Le Roman 'postmoderne': mise au point et perspectives. *Canadian Review of Comparative Literature* 13 (2):30-44.
- Peirce, C.S. 1974. *Collected papers*, C. Hartshorne e.a. (eds.). Cambridge. Mass.: Harvard U.P. 3e ed.
- Peterson, R. 1985. Six Constraints on the Production of Literary Texts. *Poetics* 14
- Piaget, J. 1970. *Structuralism*. New York: Basic Books.
- Preziosi, D. 1979. *The semiotics of the built environment: An analysis to architectonic analysis*. Bloomington: Indiana U.P.
- Reiss, T.J. 1980. Peirce. Frege la vérité, le tiers inclus et le champ pratiqué. *Langages* 58:103-127.
- Rusch, G. 1985. The theory of history. literary history and historiography. *Poetics* 14:257-278.
- Schmidt, S. 1985. On writing histories of literature. Some remarks from a constructivist point of view. *Poetics* 14:279-301.
- Sedmidubsky, M. 1982. Literary evolution as a communicative process. En: P. Steiner e.a. (eds.) *The structure of the literary process*. Amsterdam. J. Benjamins. 483-502.
- Sebeok, T.A. 1979. *The sign & its masters*. Austin: Univ. of Texas Press.
- Sontag, S. 1967. *Against interpretation and other essays*. New York: Dell.
- Van Rees, C.J. Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts: the Individual Approach. *Poetics* 12 (1983):285-310.
- Verón, E. 1977. *La semiosis sociale*. Urbino: Università di Urbino (Documents de Travail. 64).
- Verón, E. 1978. Sémiotique de l'idéologie et du pouvoir. *Communications* 28 (1978):285-320.
- Vlasselaers, J. 1984. Suggestions pour une historiographie littéraire ouverte. En: E. Kushner (ed.). *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*. Ottawa: Royal Soc. of Canada. 205-210.
- Vlasselaers, J. 1985. *Literair bewustzijn in Vlaanderen 1840-1893. Een codereconstructie*. Leuven: Universitaire Pers.

Raúl Antelo

Origen y verdad de la ficción histórica latinoamericana

Leo en Murilo Mendes que «toda história é obscura e todo epílogo, provisório». Historia y ficción siguen caminos paralelos porque las dos recurren a la legitimación de relatos mayores, que validan el contenido de verdad e historias (verídicas) y ficciones (verosímiles). Historia y ficción no descansan, por lo tanto, en verdades objetivas y universales porque están condenadas a trabajar fragmentariamente y su ambición de totalidad no pasa de compromiso ideológico disimulado por metafísica dogmática. Historia y ficción se definen, pues, como construcciones de lenguaje, fruto de convenciones, en gran parte implícitas, que se arman en virtud de redes de sentido intertextual. Así, la verdad (lo real) que las dos construyen sería aquello que simula un significado, fingiendo un acuerdo unitario e integral que, en rigor, solo podemos imaginar pero no experimentar. Como tal, solo nuestra experiencia a ese respecto es, por fuerza, mediada. Se trata de una experiencia de lenguaje que es verdadera en la medida en que la investigación y su relato trabajan con ocurrencias que, de hecho, sucedieron. Sin embargo, esa experiencia es igualmente ilusoria a medida que naturaliza convenciones culturales. En último análisis, la experiencia del relato se sitúa, alternativamente, a nivel descriptivo como referencialidad de lo ocurrido, y a nivel normativo, como índice axiológico de los hechos, de aquí en más reconocidos como históricos. Si toda historia, además de enigmática es provisoria, todo saber es, a su modo, cómplice de un relato. Así, el recorrido de la ficción histórica latinoamericana, tal como habitualmente la fija la historiografía literaria, acompaña el trayecto de un relato mayor, el de la constitución de un marco simbólico (un Estado, una lengua) definido como nacional. De la reorganización de esos fragmentos de pasado (nuestra lectura hoy) puede quizás ofrecer otras versiones, otras verdades, otros valores. Sea, por lo tanto, la cuestión de la novela histórica latinoamericana y sus orígenes.

Es de consenso entre los críticos el carácter fundacional de *Amalia* de José Mármol, novela que, junto a dos obras más, mencionadas por Mármol,

pero perdidas por la historia, fue escrita o imaginada, como él mismo declara, «no rincão de nosso desterro», en Río de Janeiro.¹ Opositor a la política de Rosas, Mármol vivió lejos de su Buenos Aires natal —cuatro años en Montevideo y tres en Río, ciudad ésta en la que dividió una habitación en el Hotel de Europa, con otro singular escritor y político argentino, Juan Bautista Alberdi. Claro que el tono elegido para caracterizar esa permanencia en Río —«nos longos anos de nosso desterro»— no está de acuerdo con el sentimiento del escritor, por lo que todo indica, encantado no solo con las bellezas naturales de la ciudad sino con el pulsar urbano de la corte. Comprueban esta impresión no solo los fragmentos proto-ficcionales «Da minha carteira de viagem», que publicó en Río en 1845² como además las notas a los *Cantos del peregrino*, redactadas un año después, en Montevideo, en las que Mármol no se contiene ante la fuerza avasalladora con que la modernidad reestructura una escena de nuevas experiencias: cerros derribados, calles abriéndose a cada instante, edificios multiplicándose y abandonando la pesada arquitectura colonial portuguesa para adoptar «a forma graciosa e leve da arquitetura moderna». Deslumbrado con esas transformaciones urbanas, Mármol se maravilla de que Río de Janeiro, ciudad «que não se pode dizer propriamente que tenha passado», ostente, monumentos de arte de buen gusto, bibliotecas de cien mil volúmenes, museos públicos en variedad. Si es fácil pensar en el vínculo indisoluble entre romanticismo y modernidad, y si, en cierta medida los arrobos del escritor coinciden con la fórmula propuesta por Lyotard, que iguala los avatares del capitalismo a los de la modernidad, resulta curioso constatar que esta libertad se da, precisamente, en función de rígida coerción social, controlada por el Estado. Sarmiento, guía espiritual de Mármol, a partir del encuentro de los dos escritores en el verano carioca de 1846, no le debe haber ocultado al amigo su opinión acerca del Imperio, que ya la había hecho pública en una serie de artículos para la prensa chilena, dos años antes, y en los que argumentaba que sólo Brasil podría, como ningún otro país latinoamericano, impulsar un proceso de civilización capaz de contener la barbarie de los campos, porque únicamente allí se registraba la indispensable solidaridad entre la burguesía industrial y la monarquía progresista, razón por la cual, para Sarmiento, la caída del Emperador representaba el riesgo de completa barbarización del Brasil, condenado a las disputas entre caudillos.³ Sin duda alguna, Mármol comulga en los mismos ideales de Sarmiento y, no pocas veces, el tema de la política cisplatina de Brasil se manifestará en sus artículos para *La Semana*.⁴ En ellos como en la obra atribuida a Alberdi, *Les dissentiments des Républiques de la Plata et les machinations du Brésil* (1865) y en las cartas de Francisco Pinheiro Guimarães, *A Revolução Oriental e a brochura do sr. Heitor Varela* (1858), texto enfrentado a los precedentes por sus convicciones políticas aunque a ellos igualado por la convención ideológica, leemos un mismo paradigma: la historia se articula como ficción. La ganancia política de esta cifra parece obvia. Menos obvias, sin embargo, son las consecuencias que Mármol obtiene al razonar que la ficción estructura a la historia. En primer lugar esa idea moldeó la escritura de Mármol, cuando, en 1851, y también en las páginas de *La Semana*, publica *Amalia*, ejemplo canó-

nico de relato histórico porque ilustra, como pocos, el espíritu de la nueva forma literaria: la consagración de lo representado, transformado en elemento dominante de la narración, con el objeto de otorgar un sentido a las acciones y construir la coherencia formal indispensable a la comprensión del caótico fluir de los hechos. La ficción de Mármol descansa, así, en la oposición entre ideal y realidad, adaptándose a un relato mayor, el de la tensión entre civilización y barbarie (discurso de Sarmiento a quien Mármol *escucha* en Río) relato ése que enfrenta corte y provincia, para decirlo con palabras de Antonio Candido, o en fin, ciudad y campo, meollo ideológico de la modernidad, según la lección de Raymond Williams.

Pero convendría ver un segundo uso de esta idea de la historia como intriga, que comprueba que para poder contar hay que traicionar. Al mismo tiempo que publica *Amalia* en Montevideo, Mármol declara, en Buenos Aires, que esta obra es su primer novela histórica y la primera escrita en América del Sur. La ficción desplaza a la verdad pues idéntica a ésta y tal vez más fundamentada, era la pretensión del portugués Vicente Pereira de Carvalho Guimarães,⁵ autor de una pionera serie ficcional, integrada por *Jerônimo Barbalho Bezerra, A guerra dos emboabas, A cruz de pedra, Os Jesuítas na América*, impresa en el diario que junto a João José Moreira publicó entre 1845 y 1846: el *Ostensor Brasileiro*, «coleção de produções originaes em prosa e verso sobre assuntos pertencentes à história política e geográfica da Terra de Santa Cruz», cuyos abundantes y excelentes grabados se debían al oficio de la casa Laemmert de Río de Janeiro. Después de cincuenta y dos entregas, todos los sábados, Carvalho Guimarães confiesa incertidumbre en cuanto al futuro del periódico, razón por la cual hace un balance que aquí nos interesa en particular. Dice, en la ocasión, que el primer número del *Ostensor* (y con él debemos suponer, *Jerônimo Barbalho Bezerra*) ya estaba listo, entre 1842 y 1843 (y hasta «em mãos do impressor») cuando se enteró de la publicación de un competidor, que seguiría el modelo del *Penny Magazine*. Era *Minerva Brasiliense* que, de hecho, sólo salió en noviembre de 1843. Sea para no empañarle el brillo a la *Minerva*, en la que el mismo Carvalho Guimarães colaboró, sea porque, de cierta forma, sería más conveniente aguardar y exhibir, antagónicamente un interés por la «literatura, ciências e costumes dos povos da América do Sul», invitando a Mármol y a Alberdi a que escribieran en el diario,⁶ lo que comprueba una definición nacionalista más vasta, el hecho es que el *Ostensor Brasileiro*, a lo que todo indica, demora su publicación sin nada deberle este diario «literário-pictoreal» a la *Minerva Brasiliense*, «que gerado fora depois, e também depois, bem depois podemos dizer, nascera». Pues bien, sea en 1842, según la ficción de Carvalho Guimarães, sea en 1845, cuando de hecho ve la luz, parece cierto que las andanzas de Jerônimo Barbalho Bezerra, el llamado «caudillo da plebe», y sus compañeros de la Revolución de 1660 no encuentran muchos antecedentes en la literatura del país, de ahí que el narrador reclame la indulgencia de los pioneros pues «modelos que nos guiassem só os pudemos encontrar estranhos».

Las páginas del *Ostensor Brasileiro* sirven, en realidad, como taller para el inexperto novelista histórico y, en más de un sentido, sus ficciones deli-

nean la historia de un proyecto «a bem da civilização e recreio do povo», que consiste en una negación de lo real (por desplazamiento) en un real que se ve y en un real que se hace. Siendo el texto esencialmente plural, su lectura debe cooperar en esa pluralidad de sentidos. Así, aunque en la novela histórica se puede ver, en primer plano, una política del enunciado, por medio de la cual la ficción alimenta esa trama conspiradora de la historia (lo real que se ve), no es menos lícito leer también, en esas ficciones, los percances de un modelo cultural (lo real que se hace), imponiéndose en las transparencias de la enunciación. A título de ejemplo, convendría fijarse en una advertencia, de la página 112 del periódico, que corrige (duplica), parcialmente, *A guerra dos emboabas*. «Muitos erros escaparam em o número 13 do *Ostensor* —admite o responsável— porém, como é fácil ao leitor emendá-los, dispensamos uma longa errata, apontando simplesmente os da epígrafe do Romance (que é uma citação, em inglês, de *As viagens de Gulliver*) onde na sexta linha se deve ler *streets* (lia-se *struts*), na oitava *cutting* (era *culting*) e adiante logo *their* (e não *tgeir*). Outros erros como Júlio Hostílio por Túlio Hostílio —concluye Carvalho Guimarães— são fáceis de conhecer e emendar». He allí, en resumen, un auténtico programa de civilización —para el tipógrafo, para el lector— que define atribuciones exactas. El periodista educa para el progreso, ley histórica irreversible, que, en el siglo XIX, se confunde con la expansión del capital. El lector, sin embargo, se encierra en el recreo. esas funciones, a su vez, recortan dos ámbitos antagónicos: un espacio público y político, en el que el intelectual se mueve como agente simbólico de perfección y de felicidad, y un dominio íntimo y doméstico, en el que esperan los lectores (mujeres, en su mayoría) ávidos de conversión a la nueva religión laica. En la advertencia (ese texto de saber acumulado por el editor) vemos una decidida intervención que busca regular los sentidos de los enunciados, excluyendo la barbarie (que concibe la lengua confusa, *culting*, como algo de los letrados, de los *cultos*) e incluyendo a la civilización, con los hábitos de la metrópolis, portadores de iluminismo. Como árbitro de los intercambios, podríamos decir, apoyados en los análisis de Ludmer, que el texto es peculiar aparato estatal en el que el afuera se dobla en lo interno.⁷ El texto pretende, así, actuar como una de esas *streets*, que el tipógrafo desconoce y que tanto lo fascinan a Mármol —pasajes de lo irreversible, calles de mano única. Nos enfrentamos, entonces, con el desconcierto de la alteridad, en que lo singular se desdobra. El narrador de *Jerônimo Barbalho Bezerra* manifiesta esa aporía del género cuando recomienda a los lectores que «aqueles que tiverem em sua guarda moças bonitas, tenham conta de arredar-lhes das mãos, não aquele (se refiere a una novela, el *Amadis de Gaula*) porque é inocente (e ainda assim fez mal!) porém outros, que por aí há modernos os quais não só dão coragem para cometer loucuras e praticar crimes, mas até os ensinam detalhadamente». Modernidad, locura, transgresión parecen convergir en una obra que comienza a doblarse sobre sí misma. Al ensayar autonomía, la ficción afianza autorreflexividad, postula la cuestión de los límites a una experiencia que se define como superación de esas convenciones. De allí, las frecuentes incertidumbres:

«História?! —interrompeu Bras dos Anjos, com enfado; alto lá rachador!

disto fará o guia uma história, mas por ora é um caso verdadeiro e acontecido... vai muita diferença de um caso a uma história.»⁸

La inquietud del narrador y de los oyentes es una y la misma: traduce un reconocimiento y una reprobación de la estructura unitaria del mundo. Por una parte los textos modernos fingen la realidad, solo que en lugar de seguirla, se anticipan a ella; por otra parte el discurso ficcional amenaza la identidad, porque si el relato simula ser copia de un original, lo real surge como doble de nada, donde por fuerza hay que concluir que el verdadero real está en otro lugar, probablemente en el parricidio o en el incesto, en la transgresión de los límites, es que, al concretarse aquello que había sido previsto, su propia realización aleja o inclusive impide la posibilidad de una duplicación, rasgo distintivo de lo vivo, de tal suerte que la duplicación anula cualquier hipótesis por pura y simple realización de lo siniestro. Como diría Clement Rosset, la infelicidad de la representación consiste en jamás, de hecho, poder ser representada. Pero trataré de circunscribir esta reflexión a la última de esas novelas históricas, porque aún inacabada y tal vez *pour cause*, ya que toda historia también lo es, *Os jesuítas na América* plantea algunos problemas pertinentes al binomio ficción/historia.

La novela histórica, como sabemos, exhibe fuerte vínculo referencial, en que lo descriptivo se equilibra a lo normativo. Es común que esos textos se justifiquen como respuestas a un discurso anterior, detonador del relato. Recordemos el caso de *A cruz de pedra* que se rige por doble causalidad. De un lado, el folletín del *Ostensor* es prolongación autógrafa de *A cruz de pedra*, novela que Carvalho Guimarães logra publicar en 1844, en su *Romanceiro Brasileiro*. De otro lado, el relato es motivado por un «asnático e atrevido artigo sobre o Brasil», las impresiones de viaje del Conde de Suzannet,⁹ que contiene, según opinión de Carvalho Guimarães, «algumas expressões fortes (mas verdadeiras, verdadeiras!)» que habrían sido «mal recebidas, talvez por serem proferidas por um estrangeiro», argumento capcioso que disimula el origen portugués del propio comentarista o que, en última instancia, nos demuestra que el concepto de lo nacional es lo suficientemente lábil a punto de incluir cualquier tipo de enunciado, siempre y cuando sea vertido en la lengua y en la lógica del Estado. Al fin y al cabo, el gran mérito ambicionado por el *Ostensor* es el de contraponerse a la «literatura estrangeirada» que en aquel entonces circulaba, así como la victoria específica de *Jerônimo Barbalho Bezerra*, el primer relato, «é que em português vai ele escrito».

De modo semejante, *Os jesuítas na América* oscila entre referencialidad y normatividad. Una vez que el jesuitismo se mostraba nuevamente activo, pretendiendo recuperar su América, Carvalho Guimarães trata, con su ficción histórica, de «empreender um grande trabalho que servirá de muito; sobre documentos autênticos vamos escrever a história da Companhia, desde que seu estabelecimento na América começou a caminhar para seu grande fim. Escolhemos o romance para que todos nos leiam, para que "Saibam todos o mal que toca a todos."»¹⁰

Sin embargo, para tamaño y tan fiel empresa, Carvalho Guimarães se ve obligado a cometer algunas infidelidades, traiciones de oficio para quien es-

cribe sobre documentos. En principio, la acción de la novela no se desarrolla en territorio brasileño; la primer parte transcurre en Tucumán, territorio que hoy es Argentina, y luego en la Capital de Perú. Esta opción de ambientes obliga a un consecuente desplazamiento de los referentes lingüísticos. ¿Qué lengua hablarán los sacerdotes? Al principio de la novela, Sancho de Stalla, secretario del obispo de Tucumán, escribe una carta, o mejor, la «transcreve em latim do original espanhol em que a cópia estava escrita», dirigiendo el sobre, en portugués, «Para o R.P. José de Anchieta, Provincial da Companhia na Terra de Vera Cruz». Hay también momentos, como el del tenebroso encuentro de Francisco Tenrero con José Gusano, en el capítulo seis, en los que después de hablar un portugués impecable, Tenrero recurre a un español no menos correcto. Nada por lo tanto, que recuerde la lengua babélica del judío Jaime Cosme, en *A guerra dos emboabas*. No es solamente cierta fragmentación del relato, «um pouco à moderna, ex abrupto» (como declara el narrador en el cuarto capítulo de *A cruz da Pedra*) lo que nos permite constatar una reflexión sobre el lenguaje, coincidente, dígame de paso, con un proceso de auto-referencialidad, que puede ser visto como análisis de los efectos del discurso y, en especial, de las relaciones de poder. Veamos el principio de la segunda parte de la novela. En 1585, Lima, la ciudad de los Reyes, vive desgarrada por los enfrentamientos. Para sofocarlos, Sancho de Stalla, intelectual que ve en la historia un complot, pide refuerzos a la Compañía. Pero el método que utiliza para leer el conflicto histórico es radicalmente ficcional. Argumenta que Isafas ya había profetizado que América era la tierra desgraciada que debería ser destruida. Donde, en las Escrituras, se lee Madián, Jai-fa, Sabbá, Cedar y Nabaioth, tendríamos, en verdad, que leer Perú, México, Uruguay y Tierra de Vera Cruz. Cuando se dice que el ángel del Apocalipsis bramó y su bramido se repitió por siete truenos, tendríamos que entender que la señal fue retomada por Francisco Xavier, Afonso Salmedon, Rodrigues de Azevedo, Jaques Lainez y Pedro Fevre, que actuaron con rapidez antes que se extinguiera el fuego oriundo de Dios, el *Ignis a Deo illatus*, curioso anagrama de Ignacio de Loyola. Obsérvese que sólo las figuras vinculadas a la Compañía pueden, de hecho, circular libremente por español, portugués, latín, gozando de una libertad y de una velocidad de movimientos que, negada, se presenta como su opuesto —fidelidad expresiva para la preservación de lo mismo.¹¹ Como dirá años más tarde el «Manifiesto Antropófago», «já tínhamos o comunismo, já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro». Sólo que esa licencia era restricta a los letrados jesuitas, muchos de ellos desdoblado su identidad gracias a la conversión. Pienso, por ejemplo, en el obispo de Tucumán, Francisco de Victoria, portugués de origen judío. Sólo ellos, por lo tanto, tenían el derecho a una lectura interlineal, recomponiendo un sentido diseminado en los discursos, que, gradualmente, se alejan del texto primero. Historia y ficción, alcanzan así, la convergencia fantasmática del *etymon*, donde origen y verdad, se cruzan, disimulando el poder. El primitivo desconcierto ante la alteridad se transmuta ahora en un orden de segunda naturaleza: ninguna diferencia entre el otro y el mismo; entre el hecho y la profecía. ¿Y los indios?, ¿qué lengua hablan los indios? Contrariando toda expectativa,

estos indios de Tucumán, punto extremo de los dominios incas, hablan cain-gangue y tupi. En algunos casos, el narrador es también un traductor, sin dejar por eso, de ser un censor. Una nota de pie de páginas explica que «cunha omenda mani Albaré-guaçu-payte» significa «por frase» —«mujer casada con el Obispo»— «mulher casada como o Bispo» —pero, literalmente, tendría otra traducción que el narrador omite. Carvalho Guimarães recurre a la nota, convención paratextual del discurso historiográfico, justamente para fortalecer la autoridad y objetividad de la fuente inauténtica de una (aún más falsa) traducción.

Más serio que ocultar el sentido de las hablas indígenas (también injertadas por Oswald de Andrade en el Manifiesto de 1928), es el hecho del narrador negarse a ver en ellas auténticos enunciados verbales, dejándolos, por lo tanto sin equivalente en su idioma. Los indios no hablan. Mantienen apenas un «diálogo mudo, só de gestos e movimentos mas perceptível, enérgico ou mavioso». Si esos enunciados no pueden ser captados según la lógica de la inter-comunicación verbal, no hay como negarles materialidad corporal: los indios bailan, «uma dança brutal e difícil», sutil paradoja en la que se cruzan lo irracional (bailan como animales) y lo racional (la danza es difícil, vale decir, tiene un sentido oscuro y enigmático, vertido en un código insólito pero no por eso contrario a la razón, donde, en verdad, el acto es un *desafío* a la razón emancipatoria, como todo lo que es nuevo). En otras palabras, el discurso del indio, cuanto más censurado, más dice.

Desprovisto de una tradición específica, Carvalho Guimarães prueba, como fundador, todas las posibilidades del género. Si el sesgo descriptivista de *A guerra dos emboabas* prefigura temas y tonos de otro Guimarães, Rosa (pienso, por ejemplo, en el caso de la onza) y aún cierta figuración fantástica que, original de un tercer Guimarães, el romántico Bernardo, ha de desembarcar en el barroquismo de Glauber Rocha (es el caso de la criada del judío, transformada en mosca y, más tarde en gigante) el lado normativo también se hace visible y puede ser leído en el reverso de las intenciones conscientes del narrador. Esas frases en tupí, sin eco aparente en *Os jesuítas na América*, han de reverberar, congeniales, en largas tiradas en quechua que José María Arguedas incluyó en su novela póstuma: *El zorro de arriba y zorro de abajo* (1971). En esa astucia de zorro inferior, detectamos la venganza de una normatividad liberada.

En el ensayo «Juventude progressista do Rio de Janeiro», publicado en el *Ostensor Brasileiro*, Mármol define la novela como la segunda hermana de la historia política: «Walter Scott teve de ler a história antiga e o historiador futuro terá de ler Walter Scott.» Más que una historia de la ficción, urge emprender una investigación (de la política) de la novela, no sólo en los elementos externos (Monteiro Lobato mandando traducir *Facundo*) sino en la lógica interna del género. Así, en *Amalia*, tendríamos, en verdad, un retorno, una suite (porque el folletín siempre «sigue») o versión (porque la novela traduce) de *Jerônimo Barbalho Bezerra* o de *Os jesuítas na América*. En esta novela, inconclusa de Carvalho Guimarães, una de las protagonistas, Hermosa Mansilla Ramirez de Velazco, sufre y se rebela contra su padre, gobernador

de Tucumán, presentándose como «una mulher desgraçada que sem ser um anjo de bondade também não é um gênio do mal», tal como la Manuela Rosas que Mármol nos retrató en 1850 y, más tarde, en las páginas de *Amalia*.¹² Nos parece productiva una lectura sincrónica de estas biografías de víctimas indóciles de la ley del padre, sobre todo cuando el folletín continúa hasta hoy, filtrado por Enrique Molina, en la versión de María Luisa Bemberg, *Camila*. Más aún cuando, constantemente, se transponen fronteras: del ensayo a la ficción, de la cultura letrada a la cultura de masas, de una literatura nacional a otra. Cuando Gustavo Barroso (João do Norte) escribe *A Guerra de Rosas*: contos e episódios relativos à campanha do Uruguai e da Argentina (São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1929) no vuelve a Carvalho Guimarães sino o Mármol, cruzando *Amalia* con *Facundo*, *Cosas de negros* y *Efemérides Brasileiras*. La originalidad de lo trivial nos lleva a la verdad de la ficción: lo propio de la literatura es la repetición. O, en otras palabras, el pasado es contemporáneo del presente que, sin embargo, ya fue. Por ese motivo, al mismo tiempo en que codifican un sistema de signos, produciendo una segunda naturaleza, Carvalho Guimarães y Mármol ficcionalizan el discurso de la historia, que pasa a ser vista, de ahí en adelante, como materia sujeta a desapropiación para el trabajo ficcional, arrancando de ella nuevas constelaciones de sentido. Si los fundadores leyeron la historia para hacerla ficción, nos cabe la tarea de volver a esas ficciones para escribir con ellas una política de la lectura, compleja y combinada, tan cíclica como oblicua, que trate de aprender esa íntima coexistencia integral entre ficción e historia.

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Traducción: Leticia Rebollo

Notas

Agradezco a la Biblioteca del Itamaraty por haberme facilitado la consulta al *Ostensor Brasileiro* y al professor Antonio Candido por las oportunas indicaciones bibliográficas.

1. En *El Paraná* (Buenos Aires, año 1, n° 1, 25 oct. 1851, p. 2) Mármol declara haber escrito en Río las novelas *La Angustia* y *Las noches de Palermo*. De *Amalia* dice que se trata de «nuestro primer romance histórico y el primero también que se ha escrito en la América del Sur».

2. En el número 25 del *Ostensor Brasileiro* (p. 193) se publicó un fragmento «Da minha carteira de viagem» en que Mármol aborda el tópico de la exuberancia natural enfrentada a la indigencia simbólica: «Precisamos de Chateaubriand, para levantar do Mississipi o véu de seus encantos, de Tocqueville para conhecer nossa própria democracia; e de D'Orbigny para conhecer nosso terreno.» Si es verdad, como afirma Beatriz Sarlo (*Una modernidad periférica*. Buenos Aires, años 20 y 30. Buenos Aires, Nueva Visión, 1987, p. 43) que el desierto funciona como fundamentación de valor y condición de los cruces culturales, la fórmula de lo nacional entonces encuentra (en la opinión de Borges, con Sarmiento) su paradigma, en la ausencia de límites con relación al extranjero. En la explicación de Mármol, intelectualidad, desarraigo y voracidad son sinónimos y el vacío no es agotamiento sino efecto de aceleración vertiginosa

de los intercambios. Así razona el novelista que «a inteligência não tem classe na sociedade americana mas que ela vegeta só como o arbusto do deserto. Que na América Latina só existem três classes. A classe bárbara que não lê porque não sabe. A classe que especula com os destinos públicos e tiraniza o povo, que só escreve leis ruins e que só lê suas próprias leis. A classe comercial, que monopoliza as riquezas públicas e forma uma aristocracia poderosa e despótica sobre o resto da sociedade (...) América! Quando a liberdade tiver cravado seu trono de alabastro debaixo de seu formoso céu (...) o gênio americano abrirá suas asas sobre o mundo, e à sua sombra, os Andes e o deserto, o Paraná e o Amazonas, tuas flores e teus bosques, tuas tradições e tuas glórias, não serão propriedade de teus filhos» (...) Temos de continuar a Revolução porque Espanha e Portugal ainda imperam em suas antigas colônias e temos de firmar uma independência quicá mais cara, a independência intelectual. Independência moral e filosófica. Independência literária. Independência ideológica. Independência de expressão. Só depois de ter conseguido tudo isto, teremos uma literatura e um gênio americanos». El desierto, ese espacio sin tiempo, en el decir de Borges, ya había sido tematizado por Mármol en *El cruzado* (1838), drama que se desarrolla en el desierto asiático entre 1142-44.

3. Cf. SARMIENTO, D.F. —«Política exterior de Rosas», publicado en *El Progreso* (Santiago, 2-5-8 oct. 1844) y reunido en *Obras VI: Política Argentina 1841-1851*. Buenos Aires, Felix Lajouane, 1887, p. 106-121. Un borrador de esas ideas se encuentra en otro texto del mismo volumen, «Ojeada sobre el Brasil» de 1842 (p. 56-60).

4. Cf. MARMOL, José —«Cuestión del Brasil en el Río de la Plata.» *La Semana*, n° 32, Montevideo, 15 dic. 1851 y «El Imperio del Brasil y la República Oriental del Uruguay», *ibidem*, 26 enero 1852. Brasil era un eje para el combate liberal al rosismo. Véase a ese respecto WEINBERG, Felix et al. —*Florencio Varela y el «Comercio del Plata»*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1970, p. 250-4.

5. Pocos son los historiadores de la literatura brasileña que reconocen a Carvalho Guimarães. José Aderaldo Castello, en *Aspectos do romance brasileiro* (Imprensa Nacional, s.f.) distingue los fundadores —precursores (Pereira da Silva, Justeniano José da Rocha, Joaquim Norberto de Souza e Silva, Martins Pena e Gonçalves de Magalhães) de los fundadores definitivos (Teixeira e Souza e Macedo). Claudio de Souza tampoco los cita en su ensayo «Qual foi o primeiro romance brasileiro?» (in ACADEMIA Brasileira de Letras —*Curso de romance*. Río, 1952). Mucho menos José Antônio Pereira Ribeiro, en su desigual *O romance histórico na literatura brasileira*. (São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1976). Sólo Barbosa Lima Sobrinho lo incluye, junto a otro portugués, Inácio Pizarro de Moraes Sarmento, autor de *João Pires (por cognome) de Bandeira ou o Alferes d'Afonso V*, y en compañía de Varnhagen, que por aquel entonces había publicado *O Descobrimento do Brasil*, y Pereira da Silva, presentado por esos años, en forma de folletín, la novela histórica *Jerônimo Corte Real*. De Carvalho Guimarães, Barbosa Lima Sobrinho recuperó un relato (publicado, originalmente, en el *Museu Universal*) en *Os precursores do conto no Brasil*, primer volumen de la serie «Panorama do conto brasileiro» (Río, Civilização Brasileira, 1960). Sacramento Blake informa, que el autor nació en Oporto el 12 de mayo de 1820 y murió en Río. Además de las novelas históricas, publicó un álbum poético (Río, 1842).

6. En el *Ostensor Brasileiro*, Mármol publicó, también, «A poesia e o matrimônio», otro fragmento «Da minha carteira de viagem» (n° 27, p. 210) y «Juventude progressista do Rio de Janeiro» (n° 44 y siguientes). Con el título *Examen crítico de la juventud progresista del Río Janeiro*, el texto será publicado en opúsculo (Montevideo, Imprensa de la Caridad, 1847) con ligeras alteraciones, debidas, conforme el propio Mármol, al hecho de no conservar el original y verse obligado a traducir el texto del portugués. Uno de los agregados significativos es el crédito a Sarmiento, cuando afirma que algunas decenas de hombres de las ciudades litorales, educados con los pocos libros franceses que se introdujeron de contrabando, convocaron a la multitud a desvincularse de la autoridad del rey europeo y la muchedumbre respondió entusiasta al llamado. En la edición montevidiana, el texto sigue así «esto supieron entender muy bien, pueblos educados de tal modo, que sus instintos eran de substraerse a cualquiera que los mandase» y, abriendo una llamada, en nota de pie de página, «véase a ese respecto *Civiliza-*

ción y barbarie, obra del sr. Sarmiento». Este pasaje del *Ostensor* es, sin duda, la primer recepción crítica de *Facundo* en el Brasil, que circuló en su primera edición francesa (*Aldao*. Trad. A. Giraud, París, 1853). Encontramos, as mismo, en el *Ostensor*, la «Memória sobre a conveniência e objetos de um Congresso Geral Americano, lida ante a Faculdade de Leis da Universidade do Chile, para obter o grau de licenciado por Juan Bautista Alberdi», tesis publicada en Chile, originalmente, en la Imprenta del Siglo, 1844. Casi un siglo más tarde, Afranio de Mello Franco estudiaría la obra de Alberdi en el prefacio a *Bases* (Río, Imprensa Nacional, 1941).

7. LUDMER, Josefina —*El género gauchesco*. Un tratado sobre la patria. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

8. Cf. GUIMARAES, Vicente Pereira Carvalho —«A guerra dos emboabas», *Ostensor Brasileiro*, p. 94 y continúa el baqueano: «pois seja caso ou história (...) o que nós queremos é que o guia comece a história ou *caso da terra*, que nos prometeu, histórias d'além-mar já aborrecem...» El relato es original; el único desplazamiento es el del narrador —un guía, un viajante. La audiencia pone a prueba a cada instante la verosimilitud del relato («Pois falastes com ele? Entonces é un caso, que nos estás contando?!») Para alejar las dudas y evitar rodeos, el narrador remata, conclusivo: «se quereis ouvir a história sou eu quem fala». En el capítulo IV de *A cruz de pedra*, por otro lado el narrador interrumpe la «mui verídica história» para decir: «É muito natural que V. Ms. me façam uma observação, e vem a ser que tendo eu enterrado o fim do capítulo antecedente o filho do pedreiro Antonio de Viterbo, venha ele aparecer, não gordo e bem conservado, é verdade, a observação é justa, e direi a V. Ms. que, se pertencera à escola ultra-romântica, me escapara pela tangente, dizendo com toda a gravidade que era a alma do filho mais velho de Clara Julia; porém, como não tenho a honra de pertencer-lhe, e faço mais às vezes de historiador, que de romancista, apesar do título desta minha composição (se refere al rótulo «romanceiro brasílico») ou mais coordenação de fatos, eis aqui a verdade: o cadáver mutilado que Anselmo sepultara com piedosas lágrimas era de um condutor de gado, que, segundo conta a tradição, muito se parecia com Pedro de Viterbo...» En suma, una historia a la que no le falta sabor fantástico.

9. Por información de Luiz Dantas, sabemos que Louis de Chavannes, conde de Suzannet, publicó en 1844, en el tomo seis de la *Revue des Deux Mondes*, el artículo «Le Brésil en 1844. Situation morale, politique, commerciale et financière», más tarde editado en libro, *Souvenirs de voyages. Les provinces du Caucase, l'Empire du Brésil* (Paris, G.A. Dentu, 1846), que fue traducido como *O Brasil em 1845* (Semelhanças e diferenças após um século) por la Casa do Estudante do Brasil (Rio, 1954).

10. Cf. *Ostensor Brasileiro*, p. 233

11. En el capítulo XI de *Jerônimo Barbalho Bezerra*, el licenciado Diogo Mendes grita *Salus populi, suprema lex* a lo que el herrero Bras Safim retruca «quando alguém quer dizer a um popular que ele tem razão de sacudir a miséria que lhe faz pesar sobre as costas o mau governo do General, fala-lhe na sua língua; e não lhe vem com *salus populi*, que ele não entende, porque ninguém me tirará isto da cabeça, e vem o ser que se alguém me fala de maneira que não posso entendê-lo, vai com intenção de enganar-me» (p. 85).

12. MARMOL, José —*Asesinato del Sr. Dr. D. Florencio Varela*. Manuela Rosas. Ed. y prólogo de J.C. Ghiano. Buenos Aires, Pardo, 1972 (que acompaña la tercera edición, montevideana, de 1851. La primera, también en Montevideo, es de 1850). La función menor aparece, a veces, potenciada cuando, además de ser una mujer sujeta a la ley paterna, se trata de una extranjera perseguida por la ley del Estado. Véase, por ejemplo, el caso de la judía Ruth, en *Jerônimo Barbalho Bezerra*, torturada para arrancársele una confesión, mientras el pueblo aclama «a judia é uma mulher do povo; é judia mas mesmo assim é uma mulher do povo e por isso queremos ouví-la» (p. 76). Los personajes judíos no son incommunes en estas ficciones; recordemos, por ejemplo, al judío Jaime Cosme, de «língua atrapalhada» de *A guerra dos emboabas* o el usurero de *A cruz de pedra*.

Svend Erik Larsen

Mallarmé: Modernista y modista Poesía y periodismo en un contexto urbano

1. Poeta y periodista

Desde su juventud, Mallarmé fue atraído por el medio resplandeciente de la ciudad grande, no solo de una manera negativa: simple reacción contra la vida restringida de la provincia, sino también en términos positivos: la fascinación de los refinamientos múltiples que emanan de una metrópolis y, al mismo tiempo, la posibilidad de definir allí un universo individual aparte, un universo únicamente suyo. Estas dos incitaciones constituyen una tensión permanente en su obra como una doble experiencia que remite a la vez al universo de masa, abierto, público y profano, y al espacio restringido, cerrado por una lengua hermética o creada por las reuniones casi sagradas de los amigos y compañeros de la poesía (véase Bürger 1986, Cohn 1985, Frappier-Mazur 1986).

O sea, Mallarmé el modernista es también Mallarmé el modista: siendo editor de *La dernière Mode* (de setiembre a diciembre de 1874) nos ha hecho unas descripciones encantadoras de sombreros, pero también de la moda femenina en general, continuando, al mismo tiempo, con la creación de una poesía sublime. ¿Cuál es el molde común de la estrategia textual que se presenta en el discurso poético y el discurso periodístico de Mallarmé? Y, ¿cuál es la estructura de esta estrategia? Son estas las dos preguntas que yo me planteo aquí, y a las cuales voy a proponer algunas respuestas.

2. La desaparición del objeto

En sus dos resúmenes de 1862 de «Poésies parisiennes» de Emmanuel des Essarts, Mallarmé repite una frase de manera casi idéntica.

la nature ici [à Paris] paraîtra dans son charme civilisé, comme dans les squares, et ne laissera passer dans les vers que les quelques bouffées humaines respirables à travers la vie qu'ils poétisent (OC 250, subrayo).

Algunos meses más tarde una palabra ha sido cambiada «humaines» se ha vuelto «urbaines» (ib.: 256). Humanidad y urbanidad son conceptos intercambiables y representan en su conjunto «la passion moderne» (ib.: 250) que refleja «un idéal sincère s'élevant au-dessus du réel et le prenant au sérieux» (ib.: 251). El contexto urbano es este real, este objeto que se toma en serio, no obstante el hecho que se va por encima de él, lirizándolo, como dice Mallarmé (ib.: 255). Se podría dar a este proceso una expresión aún más precisa de la siguiente manera: este objeto, se lo toma en serio *exactamente yendo por encima de estos límites*. ¿Cuál es la naturaleza de este objeto humano-urbano?

Diez años más tarde, haciendo reportajes sobre la exposición universal de Londres, Mallarmé caracterizó el conjunto de los objetos expuestos que constituyen la objetividad misma de «l'âge moderne tout entier» (ib.: 666) diciendo que todos los objetos se presentan desde un doble punto de vista: muestra «une fusion del'art et de l'industrie» (ib.: 666).

La relación unívoca y transparente que existía antaño entre la decoración del arte y la utilidad que corresponde a nuestras necesidades inmediatas, se transforma en la producción industrializada de masa: el embellecimiento mismo es producido por los procedimientos «hâtifs et économiques» de la producción de masa o está hecho para dar a los productos una aparición artificial de rareza. O sea, «toutes choses participant de ce double aspect» (ib.: 667) muestran una fusión indisoluble entre la rareza y la singularidad, representadas por el arte y la generalidad y «la multiplicación populaire» (ib.: 683) manifestadas en los productos de masa.

Lo que desaparece en este doble objeto, o en esta duplicidad real del objeto de nuestra «époque composite» (ib.: 678), es su *autenticidad* (ib.: 674, 684). La rareza y la utilidad no corresponden ni a una verdadera singularidad del objeto ni a las verdaderas necesidades inmediatas de la gente, o a la utilidad real del objeto, sino a las condiciones constantemente cambiantes de la producción en masa. En la época moderna, no es solo la imaginación marxista que ha reconocido o creado «une phénoménologie concrète de ses objets fétiches» (Richard 1961: 19s).

Tomar lo real en serio quiere decir tomar la pérdida real de la autenticidad como punto de partida para la descripción del objeto. Tomar como ideal sincero la intención de ir por encima de un tal objeto, de *lirizar* el objeto, quiere decir reproducir el carácter doble, ambiguo, del objeto, su fugitividad perpetua. Me parece muy importante subrayar, como lo hace por ejemplo Jean Pierre Richard (p. ej. ib.: 20, 343), que la negación de la realidad que se encuentra en la obra de Mallarmé, no es más que un mito, porque la negación, o la abstracción, presupone una definición precisa de esta realidad: la verdad paradójica del objeto no es su desaparición sin más, si no la desaparición de su autenticidad.

3. Estrategia textual

¿Cuál es la estrategia textual que se produce a partir de esta concepción del objeto? Se encuentran ejemplos muy claros de esto en el poema «Le pitre châtié» (OC 31, 1416s.) y en uno de los textos sobre los «Grands faits-divers»: «Or» (ib.: 398, 1577s.).

Le pitre châtié

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
A bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhale de ma fraîcheur de nacre,

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

Solo hace falta comparar esta versión con la primera estrofa de una versión anterior para ver allí una diferencia fundamental:

Pour ses yeux, —pour nager dans ces lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
J'ai, Muse, —moi, ton pitre, —enjambé la fenêtre
Et fui notre baraque où fument tes quinquets.

En esta estrofa el castigo está inscrito en un contexto situacional muy claro: hay un objeto localizado como una parte bien definida de un personaje («ses yeux»); hay una realidad con una coherencia narrativa (la conquista de la mujer) y metafórico (los ojos corresponden a un lago, surgiendo al mismo tiempo un aspecto metapoético); y hay un sujeto con una intencionalidad bien marcada («pour»). Pero en la versión final, este contexto ha desaparecido, con el efecto siguiente:

Primero hay una *concentración* sobre un objeto aislado, percibido solamente en su aparición material: «Yeux». El objeto focalizado de esta manera no está nunca inscrito en una totalidad material o ideológica, indicando un punto de vista establecido de antemano para caracterizar o evaluar el objeto. Este objeto, así como los otros objetos evocados en el texto se sitúan como un *fragmento*.

De esta manera el fragmento obtiene un estatuto *absoluto*: No es integrado en ninguna estructura superior que lo reenvía a una posición relativa (p. ej. el cuerpo entero de una persona). Pero al mismo tiempo, el contexto, que no obstante todo se establece inevitablemente por la productividad textual misma, no se constituye sino por objetos o fenómenos *fugitivos e inestables*: la intencionalidad subjetiva es una «ivresse», los otros objetos no tienen histo-

ria, huella: «vierge», «pure», «nudité», desaparecidos en un no-saber («ne sachant pas») o manifestados momentáneamente, apenas perceptible o de una materialidad ligera («évoquais», «la suie ignoble», «pour y vierge disparaître», etc.). Solo hay que mencionar el abanico para acordarse de los rasgos distintivos de los objetos preferidos de Mallarmé.

Esta combinación del absoluto y del fugitivo es lo que se puede llamar *la abstracción* de Mallarmé. El esfuerzo constante por producir una abstracción es de considerar como un intento de guardar y de expresar la esencia del objeto de la época moderna y urbana, pero no un intento de dar la espalda al mundo.

Para que este doble carácter del objeto se pueda expresar, hay que crear una *re-concentración* sobre el objeto con la ayuda de un sistema simbólico: El doble carácter no se revela a través de un trabajo textual, sin el cual el objeto es o absoluto o fugitivo, sino que se hace necesario expresar la simultaneidad paradójica de las dos cualidades. Aquí tenemos la primera línea: «Yeux» y «lacs» se confrontan directamente sin artículo, sin pronombre posesivo, sin adjetivo, como objetos desnudos y absolutos aunque fragmentarios. La contigüidad sintáctica les despoja el carácter absoluto, pero de una manera abierta e indefinida: los ojos se vuelven ojos—que—pueden—estar—situados—al—lado—de—los—lagos—pero—no—se—sabe—por qué. El golpe que bruscamente sufre nuestra sensibilidad gramatical en la primera estrofa cuando vemos «l'histrion» combinado con «évoquais» con una *s* final, crea una confrontación sin mediación entre el anonimato de la tercera persona y la intencionalidad de la primera persona.

Hugo Friedrich habla de una trascendencia vacía (Friedrich 1956), es decir de una trascendencia que liga el objeto a una materialidad que evoca el vacío, o sea a un texto. Dicho de otra manera, se trata de «une transcendence de l'immanence, un au-delà de l'en dedans» (Richard 1961: 304, cf. ib.: 298) (Sobre la textualidad de Mallarmé, ver también Johnson 1979, Kravis 1976, Kristeva 1974, Paxton 1968, Scherer 1977).

Así, la estrategia textual de Mallarmé se desarrolla en cuatro etapas con el objetivo de expresar la doble esencia del objeto:

- 1) concentración material y perceptiva
- 2) fragmentación
- 3) abstracción esencial
- 4) re-concentración textual

La prosa de Mallarmé también se construye según este esquema. Entre los «Grands faits divers» el texto «Or» es una composición de un texto sobre el escándalo de Panamá con Ferdinand de Lesseps como uno de los personajes claves (OC 1577s.). El texto final (ib.: 398s.) subraya a la vez el doble carácter del «or» mismo y de sus efectos. El «or» es una fuerza real que crea un caso y un instante «ostentatorio», pero es también un hecho «sin exterior ni pompas». Este carácter doble se reproduce en sus efectos: estos se localizan

como hechos reales y visibles: «une Banque», un escándalo, etc., pero al mismo tiempo como fenómenos fatasmagóricos, teatrales, ciegos, en fin, irreales.

Tenemos aquí una estructura complicada de dos fenómenos dobles que se entremezclan: El «or» invisible pero eficaz por una parte, el hecho-diverso visible pero ilusorio. Esta complejidad no se materializa necesariamente sino en el proceso textual, es decir, «en raison du défaut de la monnaie á briller abstraitement» (ib.: 399).

Una vez más se ve la realización de la misma serie de nociones: primeramente *la concentración*, ya puesta en evidencia en el título: «Or». En seguida el «or» se presenta como un *fragmento* del cual la totalidad se desvanece («la très vaine divinité universelle»), a la vez absoluto —es «or» todo en plenitud— y fugitivo —se desvanece o se esconde «a l'ombre» (ib.: 398). El «or» se encuentra, pues, dotado de un carácter abstracto que no se muestra sino a condición que sea reproducido textualmente «chez l'écrivain» (ib.: 399). Finalmente, el carácter evasivo y sintácticamente abierto del texto, con frases cortadas y rotas, sino relación consecutiva y con espacios blancos significativos (cf. Paxton 1968: 54), constituye una *reconcentración textual* sobre la esencia del objeto doble.

El absoluto y lo fugitivo no se excluyen como elementos contradictorios, sino que se proponen como elementos contrarios en una relación de interdependencia mutua: el objeto se presenta en el texto como un objeto que salta a la vista, como un absoluto momentáneo, como la transeúnte bien conocida de Baudelaire —o como los objetos espectaculares de la moda.

4. La mirada

El poema sobre el payaso y el texto sobre el «or» han atribuido una importancia específica a la mirada. Es la invisibilidad del «or» y la aparición ennegecedora de sus efectos que son puestos en relieve. Son los ojos los que constituyen el fragmento esencial del poema.

El rol central y ambiguo de la mirada en la constitución general de nuestra relación con el mundo circundante es, desde hace algún tiempo, reconocido por el psicoanálisis (Fenichel 1935). Por otra parte la preponderancia de la visualidad en la cultura urbana ha sido puesto en evidencia ya por Baudelaire. Para Mallarmé también, la visión es un sentido fundamental (cf. Richard 1961: 96). Sobre todo en la moda el objeto doble manifiesta su absoluto fugitivo en toda su magnitud. Es allí que se encuentra el objeto ejemplar de la cultura moderna que Mallarmé «Lyrisé» (OC 255).

¿Podría la visión agregar algo a la característica general del objeto en Mallarmé? Sí, pues a través de la visión se instala una posición específica del sujeto en la realización de la estrategia textual.

En *La dernière Mode* del 20 de septiembre de 1874 el pseudónimo Marguerite de Ponty describe, en un artículo intitulado «La mode», las novedades de la moda femenina concerniente a los botines, los guantes y el sombrero. La descripción en un estilo mimoso y cristalino, como el que conocemos en

Mallarmé, está hecho en un recorrido ejemplar de la estrategia textual, orientado hacia una verdad secreta.

Al principio el autor pretende cometer una «indiscreción flagrante» dando informaciones sobre lo que todavía no es sino esbozos secretos de los creadores de la moda. Pero al final el autor nos invita a poner nuestros «ojos en el presente y, en lugar de prever», mirar y verificar aquello que pasa en el mundo de la moda. Así el autor obedece a su «verdadero deber, que es de crearla (la moda), a diario» (ib.: 729), es decir hacer la moda mostrándola en el texto como la *vraie mode* en su fugacidad. Así, el texto desarrolla «cosas entrevistas» (ib.: 727) o cosas qu'appartiennent maintenant à la rue, où l'œil du passant les vérifie, à tout moment» (ib.: 729, subrayo).

Para lograr esta meta el autor produce su texto según las cuatro etapas de la estrategia textual:

Primeramente tenemos una *concentración* sobre las extremidades del cuerpo femenino, allí donde se ven los guantes, los botines, los sombreros. Estos son detalles que se transforman muy fácilmente en *fragmentos* corporales. La descripción de estas extremidades ocupa más lugar en el texto de la que concierne a los vestidos del resto del cuerpo —el cuerpo se encuentra, pues, deformado mostrando un torso reducido casi a cero y extremidades gigantescas. El cuerpo no es más una totalidad sino un conjunto de fragmentos.

Así como la revelación general de la moda es concebida como un fenómeno visual, la concentración específica sobre el fragmento pasa por el ojo. Los guantes hacen ver o esconden [«cette main même (no podrá más) se faire voir nu», ib.: 727], con el sombrero sucede de igual manera («laissant voir la coiffure entière», ib.: 728), y también con los botines («montrer», ib.: 727).

El carácter doble de la moda, que fascina infinitamente al autor, se observa frecuentemente: primeramente la moda es absoluta: para el sombrero «le seul devoir est toujours d'être charmant» (ib.: 727), pero al mismo tiempo ella es fugitiva: «la mode ne se répète pas» (ib.: 729). Y dado que estas calidades contrarias están hechas para ser vistas, los detalles más fascinantes de la moda son aquellos que develan escondiendo: el sombrero hace ver el peinado como *verdadero* peinado, los guantes hacen ver las manos como *verdaderas* manos de duquesa, etc.

La abstracción de todas las calidades que no sirven para retener lo absoluto fugitivo tal y como es percibido por los ojos, se reproduce en el texto en un estilo precioso y rebuscado por un autor que teme y evita «tout à fait les redites» (ib.: 729) y que, a primera vista, se ocupa de cosas que no son sino insinuadas.

Pero al subrayar de este modo la función fundamental de la visión, el autor no caracteriza solamente el objeto, sino también el sujeto poseedor de la mirada.

La mirada es a la vez pasiva y activa: el sujeto recibe pasivamente las impresiones visuales a través de los ojos, pero con los ojos el sujeto puede, activamente, buscar y focalizar el objeto. El objeto, que puede muy bien ser una persona, queda a expensas de la mirada activa y penetrante del sujeto. La concepción de mal de ojo es bien conocida entre las culturas más diversas, y

la experiencia penosa de la desnudez, comprendida literal o metafóricamente, se la encuentra, también, globalmente.

Así pues, el objeto que no sirve sino para ser visto se encuentra siempre a expensas de los otros, y se defiende solo escondiéndose. Pero visto que el objeto no puede ser un sujeto que mira, puede siempre transformar su posición de objeto—visto a una posición de sujeto, atrayendo activa e irresistiblemente la mirada de los otros. Esto se produce si este objeto—sujeto se renueva, desplazando constantemente los límites entre aquello que es visto y aquello que se esconde. Es ésa la posición de la mujer en los escritos sobre la moda de Mallarmé y la fascinación que emana de los cambios constantes de la moda.

Y el hombre que ve, ¿quién es? Es un hombre en el texto de Mallarmé. He aquí el final del texto: «ces deux derniers détails (...) appartiennent maintenant à la rue, où l'œil du passant les vérifie à tout moment» (ib.: 729). Si la mujer es objeto—sujeto, el hombre es sujeto—objeto: en su posición de sujeto, él depende también, de la mujer tal cual viene definida por él mismo. Pero esta calidad de objeto no se transforma en subjetividad, porque el juego «de la escondida» de la moda está reservado a la mujer. ¿Qué hacer? Hay dos posibilidades como lo muestra el notable libro de Jean-Pierre Richard sobre Mallarmé.

5. La masa y el nombre

Si la mujer a la moda y la mirada específica de la modernidad sobre el objeto que cambia eternamente, pertenecen a la calle, ellos pertenecen también a la masa. La mujer a la moda que el *yo* ve es también el objeto de la mirada de todos los otros. El *yo* que mira puede, en todo momento, dejar a los otros la mujer demasiado excitante, que hace tambalear su posición de sujeto soberano, diciendo que ella no es o que «ya no es» la mujer que lo atrae. Es la primera posibilidad.

O bien —es la segunda posibilidad— él puede hacerse desaparecer él mismo en el anonimato o en la impersonalidad de la masa. Este «otro colectivo» (Richard 1961: 98) constituye para Richard, aparte de la mirada del *yo* y de la mujer—objeto, una tercera mirada, que es el lugar privilegiado donde el sujeto puede esconderse, guardar la distancia con el objeto que se aproxima a él y así revivir como sujeto (cf. ib.: 357s.), o bien el lugar donde él puede hacer desaparecer a la mujer demasiado insistente. Es la razón por la cual la escritura de Mallarmé poeta y aquella de Mallarmé periodista pertenecen y reflejan esencialmente, ambas, la cultura urbana de masas (hay otra interpretación en Kristeva 1974). Así el contexto destruido del objeto como fragmento, se encuentra reconstruido por el alcance de la mirada momentánea del traseúnte.

Pero existe aún otra vía para llegar a este anonimato. Mallarmé no describe las cosas tal cual ellas se exponen directamente a los ojos fuera del texto. El reconstruye textualmente su esencia. Pues en cuanto autor del texto, él reconstruye una tercer mirada al lado de aquella de Mallarmé—que—ve y del

objeto—que—es—visto: la mirada de aquel que escribe. El nombre de este personaje es aquel que participa en la vida pública de la masa y de la calle.

Muchos textos de Mallarmé publicados en los diarios llevan pseudónimos o iniciales, es, pues, un índice de anonimato que al mismo tiempo, por una suerte de indiscreción, revela al sujeto subyacente. En tanto nombre femenino, el pseudónimo «Marguerite de Ponty» que firma el artículo «La Mode» de *La dernière Mode*, citado más arriba, muestra la estructura doble del sujeto masculino que está irresistiblemente atraído por la moda a causa de las mujeres. Mallarmé—Marguerite, es el sujeto que es un objeto, cautivado por la fascinación de las mujeres. (cf. ib.: 101). Este sujeto es un payaso o un histrión que juega con la identidad como lo hace notar Richard (Richard 1961:98), y como lo hace Mallarmé mismo también en el poema sobre el payaso castigado ya citado.

Hacia el final de su última carta de la exposición universal de Londres, firmada por L.-S. Price, Mallarmé, con una elegancia exquisita aunque compleja describe a la vez la exposición como la esencia de la vida cotidiana de todo el mundo, y, al mismo tiempo, indica el sujeto de este objeto como una instancia colectiva y anónima, evocando simultáneamente una fusión completa entre el autor del artículo y ese sujeto y ese objeto, por la selección del pseudónimo (OC 679). He aquí:

Nous songeâmes simplement, il nous en souvient, à noter parfois en es évoquant sous le regard de chacun, les transformations heureuses ou les hésitations de cet insaisissable esprit qui préside à la fabrication du décor familier de notre existence quotidienne.

L.S. Price

Si pronunciamos «L.-S. Price» en inglés, eso dará «Price» igual a «prix», expresando todos los aspectos económicos de la exposición y por ende también de «nuestra existencia cotidiana». Pero si pronunciamos la firma en francés, será necesario decir «l'ésprice» que, en una suerte de pronunciación oblicua refleja las s de «insaisissable», mencionadas al final, resultado: «l'esprit» en su inasibilidad. Así, aquel que es nombrado por el nombre o que se esconde en el nombre es circunscrito enteramente en la modernidad —si se acepta mi mirada indiscreta sobre este escondite franco-inglés de Mallarmé.

6. El texto y la imagen

Mallarmé pertenece enteramente a la entera modernidad: El vive en ella, ha comprendido su espacio, se expresa en su lengua que, a la vez, reproduce la esencia de la objetividad de la cultura urbana de masa y que, al mismo tiempo, se manifiesta en una escritura tan individual y tan específica que se lo percibe en cuanto fenómeno particular más de lo que se lo comprende en tanto mensaje, exactamente como el sombrero pastoril o los guantes de la duquesa.

Pero, cosa extraña, si se compara esta estrategia textual, tan avanzada y contemporánea y tan concentrada sobre el rol de la mirada, con las imágenes que acompañan los textos en los diarios de moda de la época, uno no puede

sino sorprenderse de la diferencia. Ninguna ambigüedad profunda, ningún refinamiento equivalente a aquel que acontece en el texto escrito. Hay que examinar las imágenes publicitarias contemporáneas para encontrar ejemplos que vayan a la par con los textos de Mallarmé.

Sin duda, este desfase entre textualidad y visualidad se explica parcialmente por el desarrollo tecnológico: el film, la foto, el video. Pero también se explica porque nos han sido necesarios algunos decenios para comprender que los media visuales también, como la lengua, nuestro medio de expresión familiar desde siempre, dan a todo el mundo medios de expresión variados que se mezclan con la lengua.

Las primeras cuatro diapositivas que voy a mostrar, nos dan una impresión de las ilustraciones que han acompañado los textos. Se trata verdaderamente de ilustraciones y no de imágenes en cuanto tales.

Los dibujos (fig. 1 y 2) de diferentes tipos de sombrero no nos muestran sino cabezas de mujeres, es decir fragmentos sin contexto. Pero no son sino



Figura 1. Sombrero de damas, aprox. 1870 (Bentley 1968)



Figura 2. Sombrero de damas, 1872 (Moore 1971)

cabezas con sombrero y nada más: La naturaleza doble del objeto —absoluto y fugitivo, producto paradójal de la fusión de la decoración y de la utilidad— no deja allí traza alguna. No hay llamado a la fascinación de «voyeur», ni tampoco una conciencia de ser visto en los rostros representados. La estructura visual de la imagen misma no agrega nada a la simple información sobre tal o cual tipo de sombrero, que es dado al lector o a la lectora del diario.

Mirando la representación de una variedad de trajes en completos (fig. 3), se ve algunos personajes situados en un contexto artificial y ocupados en actividades que no crean ninguna comunicación entre ellos. Las mujeres no parecen demostrar temor ante los sables de los hombres. Aunque sean cuerpos enteros, los personajes no constituyen ninguna totalidad, sino que son fragmentos reunidos. La composición se asemeja un poco a un retrato de familia de comienzos de siglo, donde los miembros de la familia están reunidos en el mismo lugar conservando su calidad de individuos completamente separados, o asemejándose a una representación de estereotipos de tipos sociales de una época o de un país.

Pero no se encuentra ninguna intención de elaborar esta impresión de reunión accidental de personajes aislados y yuxtapuestos para llegar a una descripción de la aparición particular y momentánea de los objetos de la moda en la masa callejera, que constituye el verdadero contexto.



Figura 3. Vestidos, 1856 (Bentley 1968)



Figura 4. Ropa interior de damas, 1882 (Steele 1985)

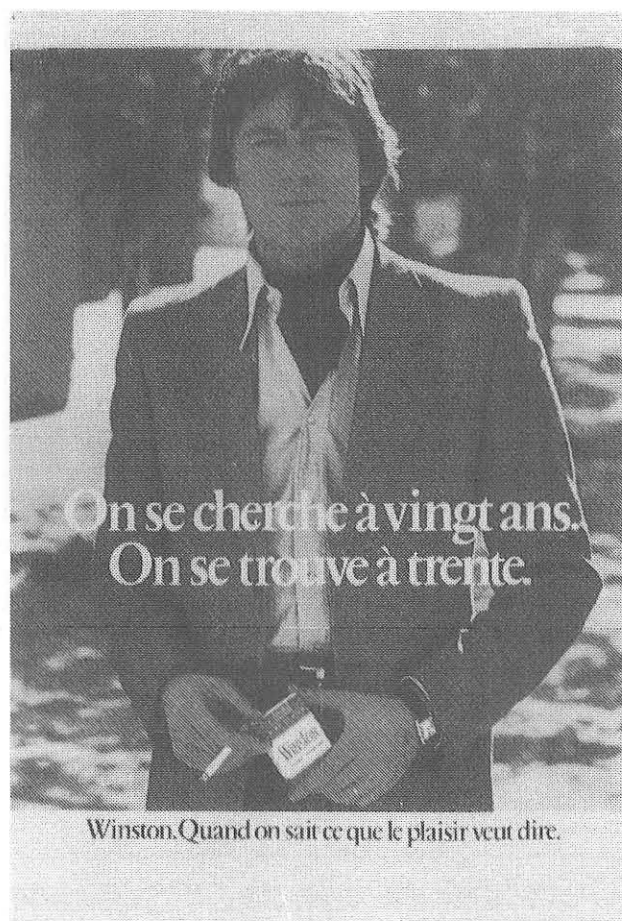


Figura 5. Publicidad de cigarrillos, aprox. 1970

Si se continúa con la reproducción de vestuario íntimo (fig. 4), previendo un juego ambiguo en el velar y el develar, lo oculto y lo desnudo con todas las implicaciones posibles de erotismo, la visión de esta imagen será sin duda una decepción. Una vez más, tenemos fragmentos puestos sobre la página como una suerte de collage, pero sin comunicar el doble punto de vista de indiscreción pública, que es la naturaleza de estas imágenes.

Comparadas con la estrategia textual de Mallarmé, las imágenes ignoran la abstracción que retiene el doble carácter del objeto percibido y la ambigüedad del sujeto «voyeur», y también la re-concentración sobre las posibilidades expresivas y la estética visual misma. Es necesario esperar hasta la imagen publicitaria de nuestros días para encontrar una integración de estos dos caracteres como los ha anticipado Mallarmé.

La primera imagen de mi última serie de cuatro diapositivas (fig. 5) es muy simple: un hombre vestido de chaqueta nos mira. Esta publicidad de cigarrillos es una entre toda una serie de una composición idéntica. El placer

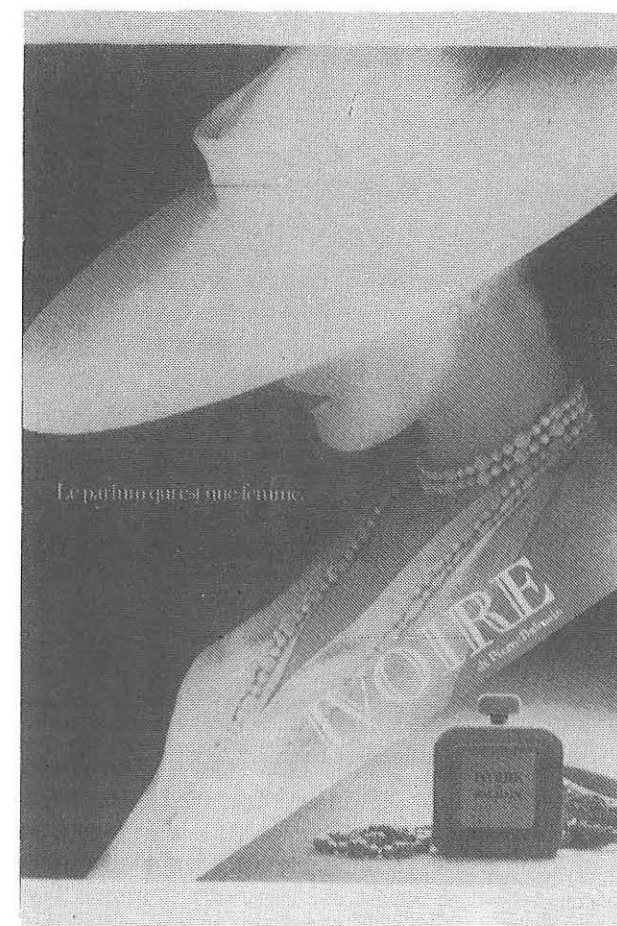


Figura 6. Publicidad de perfume, aprox. 1970

del cual nos habla el texto es, pues, el doble placer de mostrarse y de ser visto. Los cigarrillos y el bosque o el parque detrás de él indican un ambiente de ocio. A él le gusta ser visto, pero de preferencia un poco al azar, como en la calle. El doble carácter del objeto retenido en la abstracción, que hemos descubierto en Mallarmé, se manifiesta claramente aquí.

La segunda foto (fig. 6) es más compleja. Podría ser la publicidad de un sombrero. Esta vez se lo reconoce fácilmente: Hay una concentración sobre el fragmento que atrae nuestra atención a causa del rostro semicubierto de la mujer. El doble carácter del objeto frente a un sujeto visor es tematizado. Pero la imagen en tanto publicidad no concierne tanto al sombrero como al perfume del frasco a la derecha, abajo. Es así que, por medios específicamente visuales se ha construido un contexto en y por la imagen misma, a través de dos fragmentos —el frasco y el doble sombrero— que en su conjunto visual producen el efecto doble y fascinante de la mirada.

Como en la figura 6, la siguiente (fig. 7) nos da un ambiente de ocio y

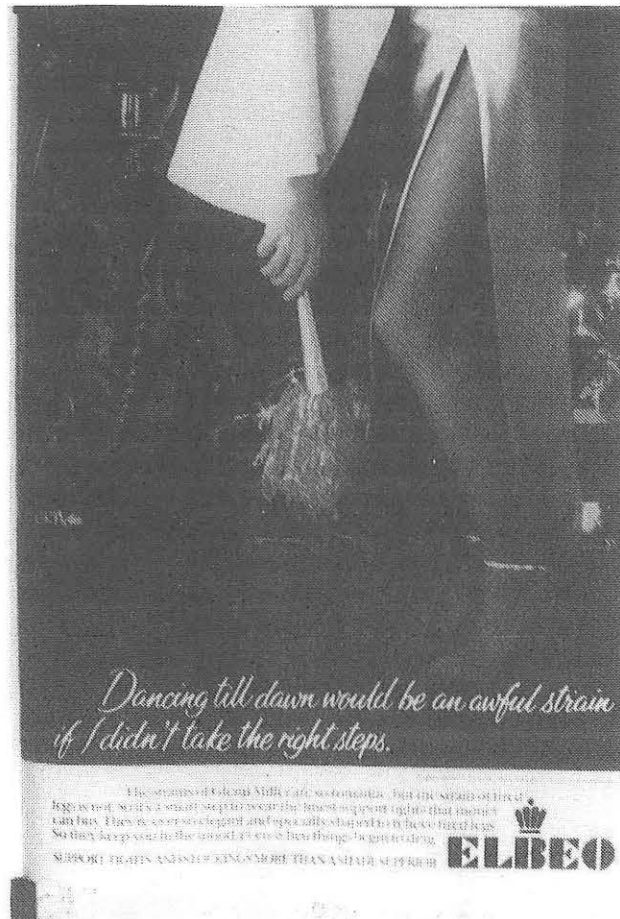


Figura 7. Publicidad de medias, aprox. 1970

elegancia. El texto comunica a los lectores incomparables de las medias. La foto al contrario subraya la imagen magnífica de la pierna semioculta, semi-develada, objeto de voyeurs masculinos. Pero la imagen representa también el cuerpo extenuado del hombre que baila, mientras que la mujer se presenta siempre en plena forma. La doble mujer, objeto-sujeto, ya señalado en Mallarmé, encuentra aquí una manifestación visual precisa.

Para terminar les voy a mostrar una publicidad que va más allá (fig. 8). Un lápiz labial, situado delante de los fragmentos de un rostro femenino — los labios de un color rojo muy intenso y un poco brillante, y un primer dígito de un dedo con una uña del mismo color. Detrás del lápiz labial, un paisaje abierto de montañas azuladas. Simultáneamente una concentración extrema y una apertura total. La concentración implica un contexto *funcional*: estamos justamente un segundo antes del empleo del lápiz labial. La apertura nos muestra un contexto *no-funcional* e indefinido. Ese contexto abre un espacio infinito de posibilidades que nos podrían llevar quién sabe adónde.

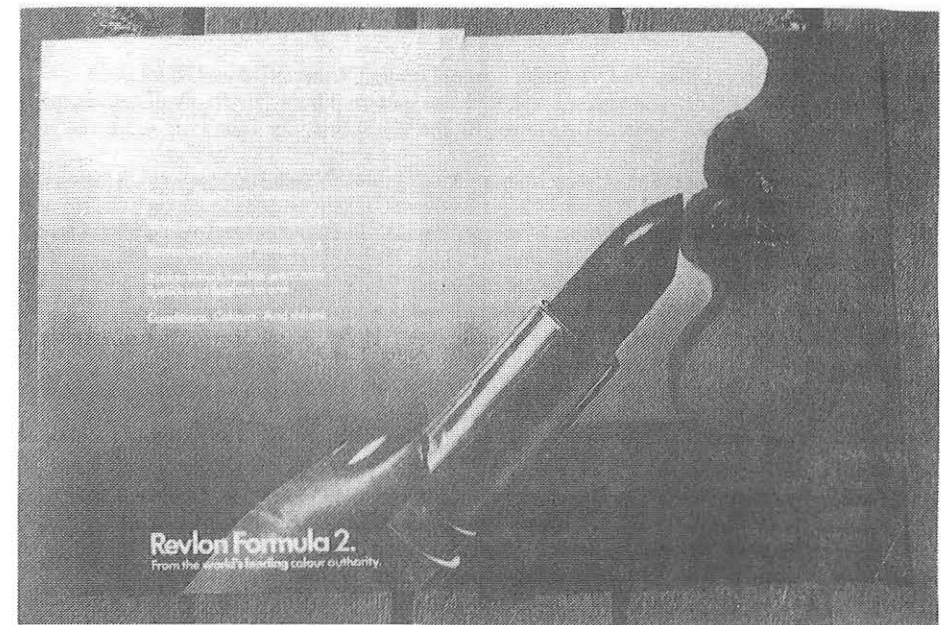


Figura 8. Publicidad de lápiz labial, aprox. 1970

Como una paradoja, vemos la no-funcionalidad que es bastante imprecisa en el segundo plano, avanzar al primer plano, donde se percibe que los labios no tiene en absoluto necesidad de rojo. El Lápiz labial ya no tiene utilidad. Así, cuando la abstracción es hecha por *el empleo* normal del lápiz labial, no nos queda sino notar el *efecto* de él: la decoración de la boca como objeto erótico, y esta boca—aquí representada en una situación de espera justo antes de la realización de una acción. La boca y el lápiz labial constituyen en su conjunto esta «fusión del arte de la industria», de la decoración y de la utilidad de la cual habla Mallarmé a propósito de los objetos en la exposición de Londres. (OC 666).

Y como el lápiz labial no posee más una función práctica, hay que interpretarlo de otra manera. Yo dejo esta interpretación a vuestra imaginación, las connotaciones sexuales son demasiado claras. Esta es la abstracción completa y el triunfo de la pura visualidad. Los instrumentos de funcionalidad y de juego insinuante entre ver y ser visto, elementos esenciales en Mallarmé, casi han desaparecido. La sexualidad se manifiesta casi unívoca.

La estrategia textual desarrollada por Mallarmé con la abstracción que contiene la complejidad doble del sujeto y del objeto, constituye la estrategia típica de la modernidad de la cultura de masa en sus expresiones cotidianas, verbales y visuales, de hoy día: «c'est en avance que j'étais!» (OC 831).

Svend Erik Larsen
Universidad de Odense, Dinamarca.

Referencias

1. Bentley, Nicolas (1968). *The Victorian Scene*. London: Weidenfeld and Nicolson.
2. Bürger, Peter (1986). «La vision horrible d'une oeuvre pure.» *Die Radikalisierung der Kunstautonomie bei Mallarmé.* *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 10 (3/4). Heidelberg. 401-407.
3. Cohn, Robert Greer (1985) «Urban Mallarmé.» *Stanford French Review* 9 (1). Saratoga, Calif. 61-69.
4. Frappier-Mazur, Lucienne (1986). «Narcisse travesti: Poétique et idéologie dans La dernière Modeste Mallarmé.» *French Forum* 11 (1). Lexington. 41-57.
5. Friedrich, Hugo (1956) *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rohwolt.
6. Johnson Barbara (1979) *Défigurations du langage poétique*. Paris: Flammarion.
7. Mallarmé, Stéphane (1945). *Oeuvres complètes*, Henri Mondor et G. Jean-Aubry (éds.). Paris: Ed. de la Pléiade. (=OC).
8. Kravis, Judy (1976). *The Prose of Mallarmé*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Kristeva, Julia (1974) *La révolution du langage poétique*. Paris: Le Seuil.
10. Moore, Doris Langley (1971) *Fashion through Fashion Plates 1771-1970*. London: Ward Lock.
11. Paxton, Norman (1968). *The Development of Mallarmé's Prose Style*. Genève: Droz.
12. Richard, Jean-Pierre (1961). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Le Seuil.
13. Scherer, Jean (1977) *Grammaire de Mallarmé*. Paris: Nizet.
14. Steele, Valerie (1985). *Fashion and Eroticism*. Oxford: Oxford University Press.

Enrico Mario Santi

El turista occidental: Walt Whitman en América Latina

para Roberto Esquenazi-Mayo

The American poets are to enclose old and new, for America is the race of races. Of them a bard is to be commensurate with a people. To him the other continents arrive as contributions.

1855, Prefacio a *Leaves of Grass*.

Pero como vivimos, no en un continente, sino en islas, atrozmente lejanas, nos desconocemos tanto que ni siquiera nos odiamos.

1941, Octavio Paz.

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido...

1949, Borges.

En 1943, en medio de un año de crisis de dimensiones personales, políticas y morales, Octavio Paz escribió una propuesta de beca a la Fundación Guggenheim en la que anunciaba un estudio sobre «América y su expresión poética». Con ese título Paz quería abarcar tanto Norte como Sudamérica, América latina e inglesa, y tomaba al pie de la letra los criterios de esa Fundación a favor del «fortalecimiento de las relaciones culturales interamericanas y de fomentar la inteligencia continental». Dicho estudio se proponía contestar una pregunta: «¿Tienen las Américas un alma común?» e intentaba identificar en la historia de la poesía hemisférica «aquellos rasgos que la distinguen, dándole un perfil, acento y dirección original». Advertía Paz también, en cambio, que dicha búsqueda no tenía el propósito de demostrar «las formas en que la poesía ha cristalizado, sino encontrar en su lenguaje la historia de una sensibilidad». En su valoración del repertorio de la poesía continental —de Sor Juana y Emily Dickinson hasta Alfonso Reyes y Robert Frost— la propuesta

señalaba tres nombres —Poe, Darío y Whitman— como tres casos que a su vez se dividen en dos tendencias: una (la de Poe y Darío) «universal o cosmopolita» y otra (la de Whitman) cuya estirpe nativa expresaba «una naciente alma americana». El nombre de Whitman surge varias veces a lo largo de la propuesta de Paz, y aunque sabemos que Paz nunca llegó a completar ese estudio y a cambio pasó su año de beca en Berkeley escribiendo su propia poesía, su propuesta nos queda como un documento significativo en la historia de lo que, a falta de un mejor nombre, se podría llamar «la cuestión Whitman» en las Américas.¹

Que Whitman, y no Poe o Darío, era el verdadero foco de atención de la propuesta de Paz se confirmaría varios años después, en la primera edición de *El arco y la lira* (1956), que incluye un apéndice sobre el tema de «Whitman, poeta de América». El apéndice, que parece destilar la propuesta hecha años antes sin aludir a ella, propone contra Borges (a quien tampoco menciona de nombre) que «a la máscara de Whitman —el poeta de la democracia— es algo más que una máscara: es su verdadero rostro», a la vez que define el americanismo de la obra de Whitman en términos de su carácter utópico. «América se sueña en Whitman porque América era un sueño, pura creación».²

Esa paulatina reducción del tema americanista en Paz de hecho anticipa la trayectoria de una búsqueda mucho más conocida en su obra: la de la identidad no tanto americana como mexicana. Ese tema es uno de los centrales en su obra temprana, tal como aparece planteado en sus ensayos de los años treinta y cuarenta para luego asumirlo y abandonarlo en *El laberinto de la soledad*. Tanto en uno como en otro caso esa anterior «historia de una sensibilidad», se fusiona paulatinamente con esquemas conceptuales o imaginarios (Soledad, Utopía) más allá de los espejismos del nacionalismo o de la geografía. Pero el doble acercamiento de Paz revela algo más que la paulatina encarnación de Whitman como centro de esa cuestión americanista. Más bien revela las tensiones que se vinculan a la recepción de su obra en América Latina. Esa recepción —cuyo primer capítulo fue escrito por Fernando Alegría hace más de treinta años en su *Walt Whitman en Hispanoamérica* (1954)— ciertamente debería incluir no solo los datos más conocidos de la influencia de Whitman; también todas aquellas represiones, polémicas y malentendidos que conforman su significación. Una historia que Doris Sommer, en un reciente y notable ensayo sobre el tema ha llamado «el concurso tras una legítima poesía americana».³

Mi estudio se aparta del de Sommer para insistir en la importancia de los detalles bibliográficos de esa historia. Con Sommer, sin embargo, si hago hincapié en el papel que en esa historia juega Whitman como Imaginario literario, y la modifica, a su vez, llamándola una narrativa de Error —suerte de *experiment in international living* repleto de desencuentros, tardanzas y accidentes.

Por una insólita coincidencia —y para empezar con un episodio de tal historia— Paz eligió pasarse su año de beca en Berkeley, precisamente en la Universidad de California. Era en ese recinto, precisamente, donde Eugene Bolton, en aquel entonces profesor de Historia Latinoamericana en esa facul-

tad, había elaborado durante largos años su polémica tesis sobre la «Gran América» (también llamada la «Teoría Bolton»): hacia una concepción «hemisférica», y no sólo cultural, de la historiografía americana.⁴ Lo que llamo coincidencia se afianza cuando descubrimos que Paz no parece haber sabido de la existencia de Bolton. Al menos Paz no lo menciona en su propuesta a la fundación Guggenheim, y eso a pesar de que la base conceptual de su propuesta a ratos suena como una aplicación de la «Teoría Bolton» a la historia literaria. Ese eco resulta doblemente extraño cuando además sabemos que dos años antes de escribir su propuesta, en 1941, Paz había llegado a cuestionar, en el título de otro revelador ensayo suyo —«América, ¿es un continente?»— la misma presunta unidad hemisférica que sustentaba su propuesta. De hecho, Paz llega a afirmar, en un momento clave de este ensayo, que «como vivimos, no en un continente, sino en islas atrozmente lejanas, nos desconocemos tanto que ni siquiera nos odiamos...».⁵ El apéndice de *El arco y la lira* que años después Paz le dedicaría a Whitman no menciona la «Teoría Bolton»; tampoco el estudio de Fernando Alegría, antes mencionado, sobre la recepción de Whitman en Hispanoamérica, aun cuando este se había publicado en México hacía apenas dos años. Alegría, a su vez, no podía haber conocido la propuesta de beca de Paz, pues era inédita, aunque resulta de todos modos extraño que no mencione al menos a Bolton. Digo de todos modos porque en ese mismo año de 1944 Alegría, como Paz, vivía también en Berkeley como estudiante de posgrado bajo la dirección del profesor Arturo Torres-Rioseco, uno de los primeros traductores de *Leaves of Grass* al español y él mismo impulsor de investigaciones de Alegría sobre el tema.

Tanto la «Teoría Bolton» como la propuesta de Paz, junto con el estudio académico de Fernando Alegría, y aún los criterios del Programa de Becas de la Fundación Guggenheim comparten todos una inmediata fuente común: la ideología panamericanista de la época de Roosevelt. Son los años treinta y cuarenta, esa época de la historia norteamericana marcada por la llamada «Política del Buen Vecino» como resultado de la entrada de ese país en la Segunda Guerra y de sus esfuerzos por asegurarse de aliados al Sur de sus fronteras. Whitman, Poeta de la Democracia, no podía no convertirse (para decirlo con un giro borgiano) en emblema de esta alianza. No es un accidente que su culto llegue entonces a su culminación. Eran esos los años en que Henry Seidel Canby, notable whitmanista norteamericano, diera nada menos que la ponencia plenaria de un congreso de latinoamericanistas para preguntarse sobre el tema de «¿Quién habla por la Democracia del Nuevo Mundo?». Un eco de la pregunta retórica de Canby se hace escuchar, por cierto, en la introducción a *Walt Whitman en Hispanoamérica*, donde, tras adoptar la pregunta de Canby como lema, Alegría describe la época de Roosevelt como «los años heroicos de la guerra contra el fascismo», y después pasa a llamar su propio estudio una contribución académica a dicha política exterior norteamericana: algo así como «Literatura Comparada al Servicio del Buen Vecino». Pero así como el culto latinoamericano de Whitman antecede por muchos años dicha política norteamericana, así también las omisiones que percibimos tanto en Alegría como en Paz no se pueden sencillamente descartar como accidentes

de un determinado momento histórico. En el caso de Paz, su transparente alusión a la conocida tesis de Borges sobre «el otro Whitman» —la creación de una *persona* heroica compensa la banalidad de su vida real— tiene un antecedente mayor, y más significativo en la propuesta de beca donde el nombre de Pablo Neruda brilla por su ausencia. Para entonces (1943), como se sabe, Neruda ya había escrito algunos de sus más conocidos poemas americanistas y que pocos años después recogería en su célebre *Canto general*. Neruda y Paz, sin embargo, habían roto pública y violentamente hacía sólo un año.⁶ Por eso, la represión de Neruda, la crítica velada de Borges, así como muchas instancias análogas que podríamos notar en Borges y en Neruda, para no hablar de Alegría, forman todos parte de esta *competencia* o concurso tras Whitman —una verdadera *carrera* tras la herencia del Bardo Americano. «La tradición no se hereda, se conquista», uno de los gritos de batalla del joven Paz, bien podría ser también el lema de esa conquista.

II

El culto de Whitman es internacional, desde luego, no solo latinoamericano. Y constituye un mito poético de la modernidad en general, y no de los Estados Unidos en particular. ¿Por qué Whitman?

Para empezar, Whitman se sitúa, como sabemos, en la precisa encrucijada de la historia literaria moderna. Tanto un Romántico tardío como la premonición de la Vanguardia, Whitman es el Dios-Jano de esa historia. A esa dualidad temporal corresponde la conveniencia retórica de su obra. Whitman encarna lo que últimamente se ha llamado el «sujeto romántico», solo que en su obra ese sujeto también se disuelve en la impersonalidad o bien del Panteísmo o de ideologías populistas. Poeta (en apariencia al menos) para toda estación, Whitman realiza el proyecto ideal de Emerson en su ensayo «The Poet», y de ahí deslumbra a simbolistas tan diferentes como Vielé-Griffin, Martí y Darío; inspira igualmente a Pound el Imagista, Marinetti el Futurista, Becher el Expresionista y Claudel el Neotomista, para no hablar de esos posmodernos nuestros que son Borges y Neruda. Como el *cowboy* que atraviesa las páginas de *Leaves of Grass*, Whitman cabalga a lo largo de los últimos dos siglos, pero a veces el polvo que levanta su trote impide trazar sus huellas.

En el caso particular de América Latina, esa encrucijada se sitúa en el espacio entre modernismo y modernidad —suerte de limbo que revela la fluidez de nuestra historia literaria. La influencia de Whitman se relaciona a menudo al llamado pos o antimodernismo; es decir, a una llamada reacción contra la influencia francesa en la poesía de fin de siglo. Solo que, en realidad, Whitman forma parte de la propia mitología del modernismo —máxima cuyo alcance podemos comprender si seguimos a Paz cuando nos dice que «los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos». Como lo descubrieran modernistas como Martí, Darío y Lugones, Whitman se convirtió en otro emblema más de su modernidad, uno de los retratos ausentes de la galería de los *Los raros*. Este culto inicial de Whitman no significó tanto la

negación del modernismo como su transformación —una fase diferente, crítica y, añadiría yo, *política* (en su amplio sentido de una interpretación retóricamente poderosa) y cuyo blanco no fue tanto Francia como España, o al menos cierta hueca tradición retórica española. Es esta aparición crítica o política de Whitman en la fase inicial del culto latinoamericano lo que me parece explica, a su vez, su uso emblemático en algunos de los textos modernistas más conocidos — la crónica de José Martí de 1887, por ejemplo, o el torpe soneto de Darío en *Azul* de un año después.⁷ Es decir, en vez de *imitar* a Whitman, los modernistas lo *invocan*; Whitman es un *tema* en su obra, no un modelo estilístico o retórico, ni siquiera en momentos particularmente hostiles, como hiciera Darío, con su proverbial esnobismo —«lo demás es tuyo, Demócrata Walt Whitman...»— en las «Palabras liminares» a *Prosas profanas*. Más tarde, durante las primeras décadas del nuevo siglo, será el tema de Whitman el desplazado por su *persona* a medida que su modelo retórico vaya seduciendo a otros bardos latinoamericanos. Solo que para cuando esa seducción ocurre, ya esa persona whitmaniana se había contaminado con la de otro y acaso inverosímil espíritu llamado Friedrich Nietzsche.

Hablaré enseguida sobre la influencia de Nietzsche. Por lo pronto, debemos subrayar que la distinción entre el uso emblemático y el uso retórico de Whitman tiende a desvanecerse en gran parte de la discusión sobre su influencia en América Latina. Fue Borges justamente el primero en percatarse de ese desvanecimiento de distancia crítica en un astuto ensayo de 1929 donde observó que aquellos que hablan sobre Whitman incurren en dos falacias. La una era confundir al poeta real con su persona o máscara poética; la otra, «la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar».⁸ La observación de Borges subraya un problema crítico que tiene raíces en la vida histórica latinoamericana. Cuando Rodó, en su reseña (que luego fue su prólogo) a *Prosas profanas* nos informa haber oído que Darío no era «el poeta de América», Rodó debe haberlo dicho lamentando que Darío no fuese Whitman, o al menos que no lo fuese todavía...

Poco después Darío escribiría su oda «A Roosevelt», incluida en *Cantos de vida y esperanza*, libro por cierto que dedicó a Rodó, en el que invocaba explícitamente el «verso de Walt Whitman» para dirigirse al belicoso presidente norteamericano. Para entonces (1907) desde luego, Darío y otros modernistas, como el uruguayo Alvaro Armando Vasseur, ya habían internalizado la pose y retórica de Whitman. Hasta se podría decir que al invocar «el verso de Walt Whitman» Darío pasó del uso de Whitman como tema al uso de su *persona* poética. Al menos lo intentó: a pesar del verso libre que Darío adoptó en su oda como suerte de contraseña whitmaniana, lo que su *persona* expresó en ese poema en particular no fue ni el proverbial erotismo de Whitman ni su canto democrático sino un torpe discurso antiimperialista que imitaba malamente los versículos del Viejo Testamento.

Es precisamente ese equívoco gesto de Darío el que puede servirnos de emblema para la relación errática entre Whitman y su progenie latinoamericana. Lo constituye un hecho: la disparidad entre lo que Whitman en realidad

fue y escribió y lo que ellos *imaginaban* que él era y escribía. Lo que llamamos *whitmanismo* escribe no tanto *desde* como *acerca de* Whitman. A su vez, esa relación errática depende de una paradoja política: pretende apropiarse de la máscara norteamericana de Whitman como escudo retórico de América Latina, y con frecuencia contra cierta noción del imperialismo norteamericano. De esta manera Whitman se convirtió en una figura retóricamente útil y hasta políticamente eficaz, aún cuando esa eficacia la atravesaba buena dosis de mala fe. Y si bien esa mala fe se puede explicar como otra versión más de la paradoja que constituye a toda la literatura latinoamericana —ser americano con y a través del lenguaje del otro europeo— el caso del Whitman latinoamericano en particular bien podría ser el ejemplo más privilegiado de esa paradoja cultural.

Fue de manera indirecta que la obra de Whitman le había llegado a poetas como Darío y Vasseur. Como no podían leerlo en inglés, acudían a traducciones no siempre francesas, a pesar de que fue en Francia, como ha demostrado Betsy Erkkila, donde Whitman disfrutó de un enorme auge.⁹ Le tocó a Fernando Alegría demostrar, por su parte, que fueron las idealizadas biografías francesas del *Good Gray Poet* —como la célebre *Walt Whitman, l'homme et son oeuvre* (1908) de León Bazalgette— que configuraron buena parte de su recepción latinoamericana con posterioridad a la pionera crónica de Martí. En dos extensos y documentados capítulos, Alegría demostró la recurrencia de un «mito Whitman» en muchas de las discusiones hispanoamericanas de la biografía de Whitman. Lo que en cambio sí faltó de los capítulos de Alegría fue una reflexión sobre el efecto que tal percepción idealizada tuvo sobre la creación de aquellas *personae* o máscaras whitmanianas en la poesía latinoamericana. Es decir, a pesar de todos sus indudables méritos, el estudio de Fernando Alegría sobre la recepción de Whitman en Hispanoamérica no llegó a articular precisamente la cuestión más crucial de ese tema: la relación entre la prominencia de *cierto* mito Whitman y la escritura que ese mito despierta, lo que equivale a mostrar la conexión entre el poeta latinoamericano como *lector* de cierta influencia y como *intérprete* y *recodificador* de esa misma influencia. Esa falta de articulación en el estudio de Alegría se comprueba en el capítulo dedicado a las traducciones hispánicas de Whitman; como este aparece al *final*, en vez de al principio de su libro, no se estudia consecuentemente el uso de aquellas traducciones que podrían haber hecho los poetas que Alegría sí discute. Pero esta es solo una de muchas oportunidades perdidas en el útil estudio que hace Alegría del culto latinoamericano de Whitman, todo lo cual refuerza mi opinión de que su estudio mismo forma parte del culto y que como tal participa de lo que Borges llamaba «la insensata adopción» de una retórica cegada por el objeto que pretende estudiar.

Mi tesis es que lejos del piadoso coro Panamericano que Alegría y otros han promovido, la producción de una «cuestión Whitman» en América Latina constituye un momento revelador de un discurso colonial enajenado, en el estricto sentido de un cuerpo de información filtrado a través del lenguaje del Otro —en este caso, como hemos visto, biografías idealizadas y traducciones

de traducciones de un original. Y si lo único que cuenta en ese discurso es cómo el sujeto *imagina* su objeto, entonces el discurso whitmaniano aparece contaminado por elementos que son estructuralmente análogos —aunque a veces también son radicalmente distintos— a aquellos que son propios del objeto. Los biólogos tienen un término estructural —la *isomorfia*— para nombrar dicho fenómeno. Caso concreto: el discurso bíblico de Darío en «A Roosevelt». Pretende derivarse del «verso de Walt Whitman», pero su resultado final es un texto rapsódico —no tanto por su contenido estático (aun cuando el Whitmanismo demuestra esto también) como por su heterogeneidad: un lenguaje poroso y fraccionado que magnifica su otredad en una instancia de lo que Mikhail Bakhtin ha llamado el discurso carnalesco.¹⁰

Insisto en este punto particularmente en casos como el de Vasseur en quien convergieron los papeles de poeta y traductor whitmaniano, y cuya obra —como bien demostró Alegría— está justamente en el origen del culto a Whitman en América Latina.¹¹ No nos debe sorprender, por eso, que gran parte del capítulo de Alegría sobre las traducciones de Whitman fueran dedicadas a una detallada crítica técnica de la contribución de Vasseur. Alegría las juzgó lecturas truncas y en gran parte «incorrectas», al menos en lo que toca el inglés de Whitman. De ahí su denuncia de las «libertades excesivas» que Vasseur se tomó en la interpretación de poemas de Whitman para un público hispánico. Si bien desde un punto de vista exclusivamente técnico, el punto de vista de Alegría no puede haber sido más correcto, en cambio resulta a todas luces desatinado para los propósitos de un estudio de recepción, tal como su estudio pretende ser. Alegría no parece haber sabido, entre otras cosas, que Vasseur no podía haber traducido directamente del inglés, pues desconocía ese idioma, sino del italiano, al que la obra de Whitman empezó a ser traducida a partir de 1881. El propio Vasseur reconoció este importante dato en su prólogo a la sexta edición (1951) de sus traducciones, texto por cierto que Alegría no incluye en su extensa bibliografía. También lo sugieren el uso que hizo Vasseur de epígrafes italianos (y cuyas fuentes sin duda resultaría instructivo cotejar) para las diversas secciones de sus *Cantos augurales* (1904).¹² Vasseur, por tanto, hizo traducciones de otras traducciones; y esa doble mediación le dio la suficiente libertad para hacer, más que una traducción, una *versión* (que es como de hecho él las llamó) del texto de Whitman. En esas versiones Vasseur no solo tradujo; en realidad *re-escribió* a Whitman según su propia idea de *cierta* voz whitmaniana —una *persona* o máscara que resulta tan válida como la que encontramos en sus propios *Cantos augurales*, acaso hasta potencialmente más interesante que esos mismos poemas.

A diferencia de Alegría, quien pensó que las «traducciones» de Vasseur eran defectuosas o aberrantes porque no eran fieles al inglés original de Whitman, yo en cambio las considero lo más pertinente. Esas versiones desleales —y que son nada menos que los textos de fundación de su culto latinoamericano— confirman la condición enajenada y de segunda mano de tal discurso. Sospecho, además, que gran parte de lo que debe de haberle sonado poco whitmaniano, por así decirlo, a Alegría en las versiones de Vasseur de-

be haber sido a consecuencia de la profesa admiración de este autor por Nietzsche, como indica el título tan zarathustriano de *Cantos augurales*, amén de la contaminación de su estilo con el de Whitman. Percibir esa contaminación no significa descontar, por cierto, la evidente deuda de Vasseur con Rodó —a ratos, de hecho, su poesía parece ser una versión en verso de *Ariel*. Pero la peculiar retórica estridente y egocéntrica de Nietzsche permea tanto el estilo de Vasseur (tanto en sus poemas como en sus versiones) que se podría decir que su obra despliega una verdadera escritura nietzscheana. Que ese tipo de contaminación exista no debe sorprendernos. La afinidad entre Whitman y Nietzsche, gemelos posrománticos, es casi un cliché de la historia cultural del siglo 19. Borges, a propósito, en uno de sus primeros ensayos sobre Nietzsche, llegó a describir la teoría del superhombre en términos reveladores: «Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino». ¹³ El propio Vasseur, en el prefacio a sus versiones, se exployó en el paralelo entre los dos escritores, superhombres gemelos en esa, su rimbombante imaginación. Yo diría que prácticamente todas las llamadas «distorsiones» y malentendidos que Alegría señala en el texto de Vasseur se deben a la presencia tácita de Nietzsche, sobre todo su supresión de los préstamos que hizo Whitman del campo de la frenología, para no hablar de llamado «residuo neoclásico» que encuentra en su poesía. Para decirlo en nuestros propios términos discursivos, Nietzsche representa una *isomorfia* respecto a Whitman, un elemento análogo que en gran parte contribuyó a una poética del posmodernismo y en particular a un nuevo concepto del poeta. Los rasgos dramáticos de esa nueva concepción sería tanto el utopianismo americano de Whitman como la propuesta nietzscheana del superhombre. Dentro de la economía de ese discurso, Nietzsche cumpliría un propósito: el de frenar el tono religioso whitmaniano sin llegar a cancelarlo del todo. Pues como ha observado un historiador de esta relación: «El gozo de Whitman entrevé una naturaleza humana transfigurada, y no solo perfeccionada. Es el gozo de la Sobrealma, y no la de Damocles. En cambio, el gozo de Nietzsche es enteramente mundano y se deriva exclusivamente del servicio de Zarathustra a la vida». ¹⁴

Es ese gozo nietzscheano, entonces, y no solo la democracia whitmaniana, lo que explica tales títulos latinoamericanos del posmodernismo como *Cantos del Nuevo Mundo* de Vasseur, *Pantheos* de Sabat Erasty o *El hondo entusiasta* de Pablo Neruda. Y reconocemos su origen nietzscheano aun cuando debemos igualmente reconocer que tales títulos y libros serían sencillamente inconcebibles sin la influencia de Whitman. Fue sin duda Nietzsche, o al menos un Nietzsche filtrado a través de cierta *bravura* italiana —y no Whitman exclusivamente, la tácita y ronca voz que el lector latinoamericano escuchó en las llamadas versiones «defectuosas» de Vasseur. Más adelante veremos que Borges, en un ensayo de 1929 que mezcla dosis iguales de injuria e intuición, atribuyó esa voz a una influencia francesa que convertía a cada Whitman latinoamericano en lo que Borges dio por llamar «un insistente Hugo». Sea esta conexión francesa o alemana, lo que significa es que el estudio de la presencia de Whitman en América Latina incluye la manera y la

medida en que sus seguidores reprimieron, y no solo lo siguieron, su figura. Una represión que sospecho proviene de la paradoja política que antes apuntábamos y Whitman representa. Whitman, quien sigue en parte a Emerson, pedía *self-reliance* (auto-dependencia) para el Americano; que celebrase no la Historia ni la Naturaleza sino a Sí Mismo. Pero la herencia que nos dejan Whitman y Emerson ha sido equívoca, cuando no angustiosa y represiva. Proclamar, como hizo Whitman, el haberse encontrado «an American Bard at last» («un Bardo americano por fin») significaba que la búsqueda había por fin terminado. «De entre ellos», dice también Whitman en el primer prefacio a *Leaves of Grass* sobre ese afortunado señor, «un bardo ha de ser comensurable con un pueblo». Queda, sin embargo, una pregunta: ¿cómo cantarse a sí mismo dentro de una tradición de auto-cantores? En la poesía norteamericana, esa angustia aparece en lo que Harold Bloom ha llamado «lo Sublime Americano», el simultáneo deseo de influencia y resistencia a la misma, que permea las obras de Dickinson, Crane, Frost y Stevens. ¹⁵ Aún no tenemos un nombre para el equivalente latino del concepto formulado por Bloom, pero sospecho que, de poderse formular tal equivalente, resultaría algo diferente. A encontrar esa diferencia, si realmente hubiere una, me dirijo ahora en los dos casos, a la vez ejemplares y diferentes, de Neruda y Borges.

III

Tanto Neruda como Borges leyeron a Whitman por primera vez en su adolescencia. Al igual que Vasseur, ambos lo descubrieron a través de fuentes indirectas; lo imitaron en sus primeros poemas y lo rechazaron para luego, años después, recuperarlo mediante otros medios creadores donde se proyectan, a su vez, sus propias interpretaciones. En Neruda, Whitman pasó a ser la voz americana continental; en Borges, una personificación más, en su extenso repertorio, de la Idea de la Literatura. Al acercarlos en este contexto mi propósito en parte es refutar una opinión generalizada en la crítica acerca de ambos poetas: la de que, a manera de un coro Panamericano, Whitman influyó en ambos de manera diferente aunque sencilla y directamente. Mi propia opinión es que esa relación es mucho más compleja y mucho menos sentimental de lo que se ha pensado. Y es por eso que prefiero concentrarme en textos que acaso puedan parecer marginales, o al menos excéntricos, si se comparan con aquellos textos canónicos que han resaltado la opinión generalizada de la que yo discrepo. ¹⁶

Neruda confesó una vez que oyó hablar sobre Whitman por primera vez en 1919, a los quince años; pero en realidad no fue hasta 1923, a los dieciocho, que publicó una reseña sobre la traducción de Whitman que Torres-Rioseco había hecho un año antes. ¹⁷ Esa reseña, firmada por «Sachka», uno de sus pseudónimos anteriores al de Pablo Neruda, resulta significativo por las contradicciones que delata. La reseña elogia a Whitman y a su traductor, pero a la vez se opone al mensaje del poeta. Whitman, según Sachka, tiene un mensaje de energía vital, pero esa energía misma podría ser dañina. «Palabras perdidas... cada poeta cantará lo que quiera sin preocuparse por los higiéni-

cos preceptos de Whitman». Esa advertencia representa una temprana reafirmación de lo que hemos llamado, siguiendo a Bloom, «lo Sublime Americano»: una influencia que a la vez busca y reprime. Y se vuelve aún más reveladora, por cierto, cuando se le compara con una segunda reseña, escrita apenas una semana después, sobre la poesía de Carlos Sabat Ercasty.¹⁸ Esta segunda reseña elogia al poeta efusivamente, pero suprime la crítica por completo. Sabat Ercasty, poeta whitmaniano hasta la médula (Alegria llega al extremo de llamarlo «Apóstol de su mensaje»), conocía desde luego las versiones whitmanianas de Vasseur, su compatriota y contemporáneo. Por eso, es la aduladora reseña de Sachka la que demuestra cómo el joven poeta admitía y aún admiraba la misma influencia a la que resistía en Whitman. El conflicto llega a su crisis con la publicación de *Crepusculario* (1923), primer libro de Pablo Neruda, y con la redacción de otro, por esos mismos años, que sigue más de cerca la seductora modalidad de Sabat Ercasty pero que solo se publicaría diez años después con el título de *El hondero entusiasta* (1933).

Como se sabe, Neruda se negó a publicar este libro durante diez años, hasta después de la justa fama que le dio la publicación de *Residencia en la tierra* (1933), su libro de mayor madurez. Cuando por fin publicó *El hondero entusiasta*, sin embargo, Neruda incluyó un prefacio en el que reconocía que 1º en efecto, la influencia de Sabat Ercasty lo había llevado a suprimir el libro, 2º el libro que se publicaba contenía solo parte de los poemas originales (lo cual sugiere que los poemas que sí había suprimido mostraban esta influencia aún más), y 3º— que el libro que se publicaba era, según el poeta, «el documento de una excesiva y ardiente juventud». En 1964, treinta años después de haber escrito este prefacio, Neruda escribió otro revelador ensayo retrospectivo. En este ensayo explicó que la influencia de Sabat Ercasty formaba parte de una «ambición cíclica» mucho más amplia y perdurable en su poesía. Revelaba Neruda entonces que por la época en que escribió *El hondero entusiasta* había mantenido una correspondencia con Sabat Ercasty, y que tras este recibir algunos de sus poemas, él mismo le había confirmado a Neruda su influencia. Neruda añadió que la sorpresa de esta revelación le llevó entonces no solo a resistirse a la publicación del libro, sino a reprimir por completo la modalidad Sabat Ercasty, como quien dice, en su obra. El resultado fue la aligeración de su estilo —«reduje estilísticamente, de una manera deliberada, mi expresión». Fue de esa reducción que surgió un libro muy diferente —*Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), libro que, aun cuando se apartaba de su proyecto vital de una «poesía aglomerativa», fue el que lanzó su fama como poema a nivel internacional.¹⁹

Es evidente que la «ambición cíclica» de una «poesía aglomerativa», de la que Neruda habló en 1964 como característica central de su poética, fue una referencia elíptica al modelo de Whitman. Y que fue mediante la represión y no la admisión de este modelo —a diferencia de lo que sostiene Alegria en su estudio en nombre de Vasseur, Sabat Ercasty y muchos de los otros poetastros que incluye— que Neruda encuentra su voz poética: la del melancólico amante de los *Veinte poemas de amor*, y algo después, de *Residencia en la tierra*. Que el modelo whitmaniano permeara, durante los siguientes

años, la voz poética más distintiva de Neruda —recordemos que estamos ante la relación *imaginaria* con Whitman— demuestra la persistencia de ese modelo en la constitución, y aun la inscripción institucional, de esa voz. Nada más cercano a Whitman que el Neruda de *Canto general* (1950); y no tanto por la peculiar manera en que el Neruda de esa época, ya comunista, comenta piadosamente su relación con Whitman, sino por el modelo de libro que asume. En otros estudios he sostenido que al igual que *Leaves of Grass*, *Canto general* es una analogía secular y moderna del Libro Sagrado, una enciclopedia de la naturaleza y cultura americanas dentro de la tradición que Gordon Brotherston ha llamado «el gran canto de América». A estos conceptos se traduce lo que Neruda llamó su «ambición cíclica». ²⁰ De ahí que coincidamos completamente con Alegria cuando afirma que Neruda resultó ser, más que un discípulo, un heredero de Whitman —alguien que absorbió a Whitman y después pasó a escribir su propia poesía. Pero no coincido con Alegria cuando sostiene, casi en el mismo párrafo, que Whitman no dejó huella ni en *El hondero entusiasta* ni en *Tentativa del hombre infinito* (1925), el extenso poema vanguardista de Neruda, y que es solo en *Residencia en la tierra* donde resulta posible encontrar esas huellas. La relación entre Neruda y Whitman es mucho más compleja. Para probar lo contrario basta recordar, en el caso del primer libro, las confesiones de Neruda respecto a la huella de Sabat Ercasty; y en el del segundo, que fue precisamente ese libro al que Neruda aludió, en 1964, como evidencia primera y fallida de su «ambición cíclica».

La lucha de Borges con el modelo whitmaniano de poesía fue distinto al de Neruda, aunque no menos feroz. Borges, al igual que Vasseur y Neruda, leyó a Whitman a través de fuentes indirectas y no-anglosajonas. Desde luego que a diferencia de ellos Borges sabía inglés, solo que el Whitman que él leyó en alemán en 1917 estaba mediatizado por su contacto con los expresionistas alemanes, para quienes Whitman era todo un héroe moderno.

Fue también en «Ginebra» (nos dice en su «Autobiographical Essay» (1970)) «que leí a Whitman por primera vez, en una traducción alemana de Johannes Schlaf («Als ich in Alabama meinen morgengang machte...»). Desde luego, advertí el absurdo de leer en alemán a un poeta norteamericano, y pedí a Londres el envío de un ejemplar de *Leaves of Grass*. Todavía recuerdo el volumen, forrado en verde. Durante un tiempo, pensé en Whitman no solo como en un gran poeta sino como en el único poeta. De hecho, llegué a pensar que todos los poetas del mundo hasta 1855 se habían limitado a llegar a Whitman y que no imitarlo era una demostración de ignorancia. Ese sentimiento ya me había invadido con la prosa de Carlyle que ahora me es insostenible, al igual que con la poesía de Swinburne. Estas eran fases por las que pasaba. Más adelante, pasaría por experiencias parecidas de ser abrumado por algún escritor en particular».²¹

Borges impone su propio sello a la vez que reconoce la naturaleza *indirecta* de su recepción de Whitman. Para el joven Borges, Whitman representaba nada menos que la personificación de la Literatura, el primer retrato de una galería de héroes —y que luego ocuparán Carlyle, Cassinós-Asséns o Macedonio Fernández— que él escogerá personalmente o analizará de modo

impersonal como figuras ejemplares de destino literario. A diferencia de esos otros héroes, sin embargo, Whitman será el único modelo que el joven Borges imitara fielmente en sus primeros poemas. La angustia de esa imitación él mismo la reconocerá, al cabo de los años, al resaltar su naturaleza «abrumadora». Que dicha imitación adquiere el valor de un trauma interno, y no es solo un capricho por la técnica poética de Whitman, se confirma en la descripción que hace Borges de «Himno del mar», uno de sus primeros poemas juveniles, donde admite que fue ahí donde «traté lo más que pude de *ser* Walt Whitman». ²² Será justamente ese concepto —lo que significa *ser* y no solo *imitar* a Whitman— el que proveerá la clave de su conflictiva relación. A su vez, sin embargo, la paradoja que plantea dicho concepto —¿cómo ser *otro* escritor siendo uno mismo? —se podría contestar de tres maneras distintas, cada una de las cuales paso ahora a considerar.

La primera y más evidente manera de *ser* Whitman sería, desde luego, traducir su obra. Toda traducción nos obliga, siquiera pasajera, a asumir la identidad del autor que traducimos. Borges, en efecto, lo hará eventualmente en su conocida traducción parcial de *Leaves of Grass* (1969). Al traducir a un autor, el traductor toma el lugar de ese autor. Pero el resultado siempre es imperfecto y pasajero, ya que a pesar de la simpatía que pueda existir entre los dos escritores siempre está implícita (como descubrió Walter Benjamin) la otredad de la empresa de traducción. Un eco de esa nostalgia se oye en el comentario de Borges a su traducción en que nos confiesa que «oscila entre la interpretación personal y la resignada melancolía». ²³

Una segunda manera de *ser* Whitman sería no ya traducirlo sino imitarlo. Esa imitación supondría identificarnos con su estilo, o al menos con la prodigiosa *persona* que dramatizan los poemas de *Leaves of Grass*. Fue esto mismo, en efecto, lo que el joven Borges haría en poemas como «Himno del mar». Ser ese dramático personaje, sin embargo, también significaba contradecir el proyecto vanguardista de impersonalidad estética que el Borges de esta misma época trataba de llevar a cabo. El conflicto, que en su estructura al menos podemos reconocer un paralelo con la ambivalencia temprana de Sachka/Neruda, era por tanto evidente. Veamos cómo Borges lo resolvió antes de pasar a esa tercera y definitiva manera de *ser* Whitman.

Poco después de regresar a Buenos Aires durante los primeros años de la década de los veinte, Borges atacó de frente el culto a Whitman, entonces en pleno apogeo en América Latina. Borges atacó el culto haciéndolo resaltar como síntoma de un anacronismo romántico que el arte contemporáneo debía identificar y erradicar. Esta posición de vanguardia militante, y cuyo verdadero blanco ha de haber sido no tanto el romanticismo como su compatriota Leopoldo Lugones, aparece resumido en uno de los brillantes ensayos de su primera época: «La nadería de la personalidad», recogido en *Inquisiciones* (1925). ²⁴ La tesis de Borges, que en gran parte sigue a Schopenhauer, es sencilla: como el ser es una ilusión, entonces igualmente ilusoria ha de ser la co-extensión de ser y mundo, lo que precisamente asumen los ingenuos seguidores de Whitman. Al enfocar esa falacia —«querer expresarse significa lo mismo que expresar toda la vida»— observaba Borges que «Whitman pensa-

ba que era suficiente enumerar los nombres de las cosas para encontrar de inmediato lo únicas y sorprendentes que eran». Y concluía, en un toque de su inigualable prosa neo-barroca, que «la egolatría romántica y el vocinglero individualismo van así desbaratando las artes».

El blanco de Borges no era precisamente, como veremos, Whitman sino sus fieles epigonos, entre los cuales figuraba Lugones, líder hasta entonces indiscutible del modernismo argentino. Son esos epigonos los que Borges después pasará a satirizar en el mismo ensayo. Pero lo que de todos modos resulta significativo en este momento es que haya sido el whitmanismo precisamente el blanco *explícito* contra el que Borges definió su poética de vanguardia. Esa decisión demuestra no solo la prominencia del culto, sino el empeño de Borges en oponerse a él y reprimirlo.

Ya para entonces, como es bien sabido, el propio Borges había pasado por el molino del ultraísmo en España, donde había vivido durante dos períodos diferentes. Si el ultraísmo era un culto de la imagen impersonal —«agudezas imprevistas y maravillas verbales», según las describe en el mismo ensayo —el whitmanismo significaba lo contrario— un culto del individuo que para esas fechas no podía lucir sino un paradójico «nuevo anacronismo», tan *démodé* que ni siquiera sus enterados compatriotas argentinos podían reconocer su carácter excepcional. Reprimir a Whitman —lo que, como hemos visto, para el joven Borges significaba reprimir nada menos que una pasión «abrumadora»— había sido la manera de lograr la auto-disciplina que a su vez hacía posible las «agudezas imprevistas» de un libro como *Fervor de Buenos Aires*. Tanto este libro como *Crepusculario* se publicaron, como se sabe, en 1923; para entonces Neruda y Borges compartían algo más que el año de debut poético y habían empezado a reprimir ese Whitman que llevaban dentro. A diferencia del militante ultraísta que era Borges, el joven romántico Neruda ya se había apartado del culto a la imagen en su primer libro —acaso en reacción al creacionismo de Vicente Huidobro, su brillante pero muy odiado compatriota— de manera que su represión del binomino Whitman/Sabat Ercasty significara, como él mismo dijo, una «reducción» estilística. Borges reprimió a Whitman, por el contrario, en nombre (o como consecuencia) de un cambio aún más radical de estilo y poética, un concepto totalmente distinto de poesía que tenía el efecto de cuestionar las bases mismas del culto a Whitman.

Que Borges quiso atacar el culto en sí, y no a Whitman en particular, se hizo evidente cuatro años después, en el primero de sus dos clásicos ensayos sobre el tema, donde hace el deslinde. Como lo que provee el denominador común de los poetas americanos es la fascinación por Europa, nos dice Borges, y no la comunicación o solidaridad continental; y como a París (que es la única Europa que interesa al latinoamericano) lo que le interesa es la *política* de la literatura, así nuestro culto a Whitman refleja todos esos prejuicios. «El asombro, con todo, labró una falseada imagen de Whitman: la de un varón meramente saludador y mundial, un insistente Hugo inferido desconsideradamente a los hombres por reiterada vez». ²⁵ Nuestro llamado mito Latino/Norte Americano de Whitman es en realidad una mala interpretación *francesa*

que ha terminado transformando esa ágil voz americana en una pesada institución. Para oponer ese mito, Borges provee, en el mismo ensayo, sus propias traducciones de algunos pasajes de *Leaves of Grass* que para él demuestran que Whitman mismo era todo lo contrario: una «calidad lacónica» y una «apreciación de los sentidos primarios», lo que equivale a reconocer una poética discreta análoga a la del propio ultraísmo que para entonces Borges seguía defendiendo. Dicho de otro modo: Borges propone un Whitman impersonal, muy distinto al romántico declamador que, según él, el canon latinoamericano ha preferido (o inventado). Su tesis se basa en una lectura personal: Whitman habrá producido una *persona* heroica que compensaba su timidez, pero su propósito último, como buen demócrata que era, fue el de identificarse con todos. «Con impetuosa humildad», resume Borges en el segundo de sus dos ensayos, «Whitman «quiere parecerse a todos los hombres». ²⁶ Solo que al hacer esto último, Whitman logró ser no el Mismo —es decir, otro héroe romántico más— sino *Nadie*.

Ser Walt Whitman, por tanto, no significó ni traducir ni imitar su obra. Cuarenta años después de publicar su segundo ensayo —y por tanto, es de asumir, después de cuarenta años de continua traducción de Whitman— Borges dijo de su propia versión de *Leaves of Grass* que «oscilaba entre la interpretación personal y el resignado rigor», como si la otredad de su empresa hubiese frustrado todo empeño de identificación entre los dos escritores. Imitar a Whitman, a su vez, hubiese significado incurrir el propio mito francés que él mismo había denunciado para terminar sonando como Neruda; al menos para terminar sonando como el Neruda de *Canto general*, quien a su vez quiso sonar como Whitman —«Al Oeste de Colorado River/hay un sitio que amo...», dice en un momento el hablante de «Que despierte el leñador» de manera no muy diferente, por cierto, a los muchos seguidores de Whitman, americanos o no. «Innumerables son los que han imitado, con éxito diverso, la entonación de Whitman», escribiría Borges, *cum granu salis*, en el mismo prefacio a su traducción parcial, para después pasar lista, como otro Whitman, a ese catálogo de nombres: «Sandburg, Lee Masters, Maiakovsky...» La solución de Borges —es decir, la *tercera* y acaso única manera de ser Whitman— sería entonces la de eludir *directamente* la ambición totalizante (cíclica o no) que comparten igualmente todos estos poetas americanos. Su denominador común ya lo sabemos: la imitación de Whitman. La manera de ser ese «héroe semi-divino de *Leaves of Grass* era a través de Walter Whitman, «hombre de letras» o como lo describe el prefacio a la traducción parcial, «modesto periodista de Long Island» que nunca llegó a ser el Otro que quiso.

Pero el texto en el que Borges desarrolló más completamente esta tercera manera no fue ni en un ensayo ni en un poema —aun cuando un poema tardó como «Camden 1892», que recrea los últimos momentos de Whitman, también puede leerse así— sino en «El Aleph», uno de sus cuentos más enigmáticos. ¿Quién, después de todo es Carlos Argentino Daneri, el locuaz poeta de este texto, si no ese auto-consciente Bardo whitmanesco latinoamericano cuya ambición vital era escribir un poema enciclopédico titulado (y

nada menos que) «La Tierra» en el que «tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe» y cuyos «trozos argentinos» le merecen, al final del cuento, el hartado dudoso «Segundo Premio Nacional de Literatura». A la arrogancia de Daneri, Borges opone la incertidumbre de «Borges», tímido admirador de la hermosa, aunque difunta, Beatriz Viterbo, y quien accidentalmente tropieza con la totalidad literaria en un oscuro sótano de Buenos Aires. El «Borges» del cuento, aspirante a escritor a su vez, no es sino la proyección borgiana de Walter Whitman, «modesto periodista de Long Island», el proverbial «yo» de la parábola «Borges y yo»: borgeano lector pasivo. El cuento gira así sobre una paradoja: la totalización a la que todo poeta aspira —y el culto a Whitman sería apenas una de sus versiones— proviene no de una deliberada búsqueda de lo monumental, como piensa Daneri, sino de accidentes con lo humilde y lo banal. Daneri —cuyo nombre, al igual que el de Beatriz Viterbo, alude a la *Commedia* de Dante, como demostró Rodríguez Monegal— es el típico imitador latinoamericano de Walt Whitman: *imagina* que lo imita pero termina sonando como «un insistente Hugo». Y logra solo que Walter Whitman había rechazado como método, según el prefacio a la traducción parcial: «Urdir laboriosamente una oda o tal vez una alegoría no desprovista de interjecciones y de letras mayúsculas». ²⁷ Si en el cuento «Borges» añora a la difunta Beatriz, sintiéndose inseguro acerca de su propio talento literario y humillado por la arrogancia de Daneri, en cambio tropieza con el destino de Walt Whitman y crea, en su confesión, una alegoría totalizante. Daneri, laborioso Bardo de «La Tierra», confunde la prolijidad literal con la totalidad literaria; pretende escribir acerca del mundo concreto pero termina celebrando abstracciones. «Borges», en cambio, en su oblicua y general elegía a Madame Viterbo echa un vistazo al universo (inclusive un breve resumen de «La Tierra») en medio de una confesión personal. Daneri intenta cantar como Whitman pero fracasa; «Borges» llora como él mismo y así logra *ser* Whitman, es decir, todo el mundo, es decir, *Nadie*. «Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino; vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo...» «Beatriz Viterbo», escribiría el verdadero Borges años después, como señalando el único tema de este cuento, más allá de todo conocimiento literario, «verdaderamente existió y yo estuve perdidamente enamorado de ella. Escribí mi cuento después de su muerte». ²⁸

IV

¿Será «El Aleph» una parodia de *Canto general*? No sería una lectura descabellada. Sabemos que Borges publicó el cuento en 1949, en la cima del período peronista, lo cual sugiere que su título hebreo debe de haber sido una bofetada al clima antisemítico del régimen. Bajo Perón, como se sabe, la familia Borges sufrió penalidades y humillaciones, aún cuando el propio Borges siguió escribiendo y publicando libremente. El cuento por tanto contiene una

sátira velada no sólo del culto a Whitman sino de la vulgaridad de los gustos peronistas. Neruda, en cambio, prosperó bajo Perón, aún cuando el régimen persiguió a sus colegas comunistas; la ironía no se le escapó a Borges, por cierto, cuando al comentar *Canto general* se quejó de que la sección del libro sobre los dictadores latinoamericanos (la quinta, «La arena traicionada») Neruda se había saltado a Perón, acaso para no despertar represalias en un juicio contra él en Buenos Aires.²⁹

Poco importa, desde luego, que el cuento de Borges hubiese sido publicado un año antes del libro de Neruda. Desde los primeros años de la década de los cuarenta se conocía ese proyecto de libro continental. Más verosímil, sin embargo, sería que lo que parece ser una parodia dirigida a Neruda sea sólo un efecto de la sátira de Borges al culto de Whitman. La tesis de esa sátira consiste en identificar el objeto del culto como el deseo de totalización — lo que hemos identificado como una angustia de legitimidad literaria, o en otro contexto, la conquista de la forma enciclopédica— y demostrar, por lo demás, la naturaleza accidental de esa misma legitimidad. Los resultados de esa tesis resultan proverbialmente borgianos: nunca somos más el Otro que cuando decidimos ser nosotros mismos. Así, imitar a Whitman en literatura conlleva el mismo error que cuando imitamos a nuestros semejantes en la vida real: de esta manera no conseguimos ser el Otro sino solo enajenarnos, convertimos en una abstracción, como «La Tierra» de Daneri. Solo siendo uno mismo, y resignándonos a ser Nadie y por tanto todos, es que conseguimos ser el Otro. La distancia más corta entre el Otro y el Mismo, Borges parece decirnos, no es la línea recta sino un tropezón.

La lectura de Borges del culto de Whitman es también una lectura de su historia, una historia repleta de polémicas públicas y secretas, confrontaciones y malentendidos. Mucho queda por decir de esa historia, desde luego; como mínimo: la relativa ausencia de discusión (inclusive en este mismo trabajo) sobre la fortuna de Whitman en el mundo luso-brasileño. Lejos de ser un poeta de vitalismo heroico, para muchos de estos poetas —empezando quizá con *Sousândrade*, pseudónimo del poeta brasileño Joaquim de Sousa Andrade (1833–1902), autor de *O Inferno de Wall Street*— Whitman fue un poeta funerario, creador de elegías y alegorías nihilistas como «The Sleepers». Con el tiempo hemos aprendido a ver la versión latinoamericana del culto a Whitman como uno de varios mitos político-culturales —como la Doctrina Monroe, el Hispanismo de la propaganda franquista, e incluso la OEA— que históricamente intentan compensar la fragmentación y aislamiento de las sociedades Anglo/Latino-americanas. Pero así como las versiones políticas de esos mitos se han mostrado contrarios al pluralismo ideológico para justificar un frente unido, así los detalles de la recepción de Whitman en América Latina muestran también una historia diferente. Es la historia de un discurso dependiente cuya producción delata tanto la heterogeneidad de sus orígenes como la negación de un producto sintético. Lo que pretende ser resultado de una influencia simple y directa es en realidad la producción rapsódica de efectos erráticos contradictorios. Y porque esos elementos asintéticos no pueden cohesionar hacia una suma o unidad, como texto o ideología, su discurso

sigue siendo polémico y por tanto abierto hacia el cambio y la transformación —una traducción más hacia múltiples lenguajes y perspectivas. Reconocer la naturaleza accidentada y errática de esa historia no disminuye los valores que la sustentan, que es lo que objetarán nuestros historiadores sentimentales. Pero sí vuelve a plantearla sobre una base mucho más realista.³⁰

Enrico Mario Santi.
Universidad de Georgetown.
Estados Unidos de Norte América

Apéndice

Cuando terminaba este ensayo, durante el verano de 1989, tuve la suerte de visitar Santiago de Chile y de consultar las dos bibliotecas de Pablo Neruda que actualmente se conservan en esa ciudad. Estas bibliotecas se encuentran en una colección especial de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile y en «La Chascona», última casa de Neruda en esa ciudad. Mientras que aquella reúne los libros de Neruda en su colección previa a 1954, año en que el poeta las donó a la universidad, ésta reúne aquellos libros que reunió desde entonces, y que guardaba en su casa cuando falleció en 1973.

A continuación doy una lista de la Whitmaniana en ambas colecciones. Debo decir que la catalogación de estos materiales fue un accidente. Mientras hacía investigaciones en la primera colección, tuve la suerte de encontrarme con la Srta. Selena Millares, estudiante de posgrado de la Universidad Complutense de Madrid, quien entonces trabajaba en una tesis sobre las fuentes literarias de Neruda. La Srta. Millares me previno que, dado el estado incompleto del catálogo de la colección, ella misma había hecho el catálogo de la whitmaniana y me permitiría copiarlo. Asimismo, Ana María Díaz Grez, de la Fundación Pablo Neruda, generosamente me permitió copiar las entradas más pertinentes de la colección en la Chascona. Mi agradecimiento a estos dos damas por sus gentilezas. Mi título no viene sólo de una película.

En la Universidad de Chile

- Leaves of Grass*. Boston: Thayer and Eldridge, 1860–1.
- Leaves of Grass*. New York: D. Appleton and Co., 1919.
- Leaves of Grass, Including Sands at Seventy, Good my Fancy, Old Age Echoes and A Backward Glance O'er Travel'd Roads*. Boston: Small, Maynard and Co., 1899.
- Poems of Walt Whitman (Leaves of Grass)*. New York: T.Y. Crowell and Co., 1902.
- Paul Farnati, *Walt Whitman, Une étude, un choix de poèmes*. Paris: Seghers, 1950.
- En La Chascona* (fichas 71–98 del catálogo de la biblioteca).
- Leaves of Grass*. New York: Doubleday, Doran and Company, 1940.
- Specimen Days & Collect*. Philadelphia: Rees Welsh & Co., 1882–1883. (2 ejemplares).
- Leaves of Grass*. Philadelphia: David McKay, 1884.
- Leaves of Grass*. London and New York: D. Appleton and Company, 1911.
- November Boughs*. Philadelphia: David McKay, 1888.

- An Exhibition of the Works of Walt Whitman*. Detroit: Detroit Public Library, 1955.
An Exhibition of the Works of Walt Whitman. New York City, Mrs. Frank Julian, 1939.
The Gathering of the Forces. 2 Vols. New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1920.
Pictures. New York: The June House, 1927.
After All, Not to Create Only. Boston: Roberts Brothers, 1871.
Autobiographia. New York: Charles L. Webster & Co., 1892.
Complete Prose. New York and London: D. Appleton and Co. 1910.
Good-Bye My Fancy. Philadelphia: David McKay, 1891.
Leaves of Grass. Philadelphia: David McKay, 1900.
The Tenderest Lover. New York: Delacorte Press, 1970.
Catalogue of an Exhibition. London: The American Library, 1954.
Walt Whitman In Europe Today. Detroit: Wayne State University Press, 1972. (2 ejemplares).
Leaves of Grass. Washington: Librarian of Congress, 1972.
Complete Prose and Works. Philadelphia: David McKay, 1892.
Walt Whitman Review. Vol. 18, No. 1 (1972). (Ottawa, Wayne State University Press).
Franklin Evans. New York: Random House, 1929.
Democratic Vistas and Other Papers. London: Walter Scott, 1888.
Poems. London: Chatto and Windus, 1892.
Leaves of Grass. 3rd ed. Boston: Thayer and Eldridge, 1860-61.
Poems. London: Reviews Office, The Masterpiece Library, 1895.
Walt Whitman Catalog. Washington: The Library of Congress, 1955.
A Whitman Portrait. Woodcuts by Antonio Frasconi. New York: The Spiral Press, 1960.

Notas

1. Agradezco la ayuda de Octavio Paz y de Stephen Schlesinger, secretario de la John Simon Guggenheim memorial Foundation, por permitirme citar la traducción de su inédita propuesta de beca.
2. *El arco y la lira*. 2a. edición revisada (México: Fondo de Cultura Económica, 1967). Paz aludía entonces al clásico ensayo de Borges «El otro Whitman» recogido en *Discusión* (Buenos Aires: M. Gleizer, 1932). El otro ensayo famoso de Borges «Nota sobre Walt Whitman», se recoge en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1960): 97-104.
3. Doris Sommer, «Supplying Demand: Walt Whitman as the Liberal Self», en *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*, ed. Bell Gale Chevigny and Gari Laguardia (Cambridge: Cambridge University Press), : 68-91. El ensayo de Sommer es en realidad un estudio de Whitman, no de su culto latinoamericano. Ver también, los siguientes: Fernando Alegría, *Walt Whitman en Hispanoamérica* (México: Colección Studium 1954), en lo sucesivo citaré de esta edición en el texto. En los más de treinta años desde la publicación de este libro, se han publicado los siguientes suplementos a la bibliografía de Alegría: Hensley C. Woodbridge, «Walt Whitman: Additional Bibliography in Spanish», *Walt Whitman Review* 12 (Sept. 1986): 70-71; Didier Jaén, trans. and ed. *Homenaje a Walt Whitman/ Homage to Walt Whitman. A Collection of Poems from Spanish*, Prólogo de Jorge Luis Borges (University: University of Alabama Press, 1969); José Benito Álvarez Buyla, «Whitman: poeta ibérico», *Filología moderna* 40-41 (1970): 43-65; Alberto Uva, (trad. Jean R. Langland), «Notas para un estudio del 'Whitman' de José Martí», *Anuario de Filología* 8-9 (1969-70): 199-212; Luis Eugenio Ferreira, *Walt Whitman: Vida e Pensamento* (Alfragide: Galria Panorama, 1970), «Whitman's Presence in Alvaro de Campos (Fernando Pessoa)», *Calamus* 7 (Feb. 1973): 2-9; Mauricio González de la Garza, *Walt Whitman: Racista, Imperialista, Anti-mexicano* (México: Colección Málaga, 1971) y la reseña de Hensley C. Woodbridge, «González de la Garza: Anti-Whitman», *Walt Whitman Review* 17 (Dec. 1971): 142-143; Emilio Bernal Labrador, «El idioma de Whitman: su traducción», *Revista Interamericana de Bibliografía* 21 (1971): 46-63; William White, ed. *Walt Whitman in Europe Today: A Collection of Essays* (Detroit: Wayne Sta-

- te University Press, 1972): 9-12, 32-33, 41; Sister Agnes V. McLaughlin, «Una comparación entre la poesía de Luis Llorens Torres y la de Walt Whitman», *Horizontes: Revista de la Universidad Católica de Puerto Rico* 31-32 (1973): 73-93; Roger Asselineau, «Spanish leaves from Argentina», *Walt Whitman Review* 23 (June 1977): 94-96; Claire Paxton, «Unamuno's Indebtedness to Whitman», *Walt Whitman Review* 9 (March 1963): 16-19; Debra Harper, «Whitman and Unamuno: Language for Immortality», *Walt Whitman Review* 25 (June 1979): 60-73; Luis Benito, *Walt Whitman, Poeta lírico* (Granada, 1975); Vilma Areas, «Uma Epopeia para Vozes», *Actas do 2o Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Oporto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985): 47-59; Manuel Gómez Reinoso, «Martí and Whitman», *West Hills Review* 3 (1981-82): 47-48; Horacio Peña, «Aproximaciones a Rubén Darío y Walt Whitman», *Kañina* 8 (1984): 165-176; José L. Caramés Lago, «Evocación de León Felipe en su centenario», *Arbor* 118 (Jul.-Aug. 1984): 125-32; Neil Larsen y Ronald W. Sousa, «From Whitman (to Marinetti) to Alvaro de Campos: A Case Study in Materialist Approaches to Literary Influence», *Ideologies & Literatures* 4 (Sept.-Oct. 1983): 94-115; Angel Rama, «José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32 (1983): 96-135. De interés también son los guiones de radio de Juan Ramón Jiménez, inéditos hasta muy recientemente, sobre el tema de «El modernismo: Estados Unidos»; ver *Alerta*, Ed. Francisco Javier Blasco Pascual (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983), 127-135. (Agradezco este dato a mi amigo el profesor Howard Young, de Pomona College). Desde entonces también se han publicado al menos cuatro traducciones de *Leaves of grass*: Francisco Alexander, trad. *Hojas de hierba* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1953); Jorge Luis Borges, trad. *Hojas de hierba* (Buenos Aires: Editora Juárez, 1969); Leonardo Wolfson, trad. y ed. *Hojas de hierba* (Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto, 1976) y E.M. S. Danero *Hojas de hierba* (Buenos Aires: Ediciones Macondo, 1969).
4. Los textos de esta tesis polémica se pueden consultar en Lewis Hanke, ed. *Do the Americas Have a Common History? A Critique of the Bolton Theory*. (New York: Knopf, 1964). El texto de O'Gorman, que da título a esta colección y está parcialmente reproducido en las páginas 103-111, se publicó primero bajo el título de «Hegel y el moderno panamericanismo», *Universidad de la Habana* (enero-febrero, 1939); Una crítica más reciente y diferente de Hegel la hizo José Lezama Lima en sus brillantes conferencias recogidas bajo el título colectivo de *La expresión americana* (La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957); para su estudio recomiendo la reciente edición de Irlemar Chiampi [*A expressao americana* (Sao Paulo: Editora Brasiliense, 1987)], modelo de investigación y reflexión.
5. Cito de «¿América es un continente?» (1941), recogido en mi edición de Octavio Paz, *Primeras Letras (1931-1943)* (México y Barcelona: Seix Barral, 1988): 189-192. Doce años antes, en 1929, en su «El otro Whitman», Borges había escrito algo parecido: «Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa» *Discusión*: 51. Mi ensayo se inscribe sobre la común reflexión de Paz y Borges.
6. Para la versión de Paz sobre su pelea con Neruda, ver su *Sombras de obras. Arte y literatura* (Barcelona: Seix Barral, 1983): 48-56; para los comentarios sobre la significación de su ruptura, ver *Primeras Letras*: 44-47.
7. Ver José Martí, «Walt Whitman» (1887) en sus *Obras Completas*. (La Habana: Editora Nacional, 1960); y Rubén Darío, *Azul...* (1888).
8. Borges, «Nota sobre Walt Whitman»: 122-23.
9. Ver Betsy Erkkila, *Walt Whitman Among the French. Poet and Myth* (Princeton: Princeton University Press, 1980).
10. Ver Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolski (Cambridge, Ma.: MIT Press, 1965).
11. «... la obra de Vasseur se merece un minucioso estudio analítico porque de todas las traducciones españolas (sic) del libro de Whitman es la que mayor influencia ha ejercido en los poetas y el público de España e Hispano América... la de Vasseur es la traducción que acompaña al movimiento modernista y post-modernista. Es el breviario en que

- aprendieron su Whitman Lugones y Chocano (sic), Barba Jacob y Neruda, Parra del Riego y de Rokha y la Mistral», *Alegría*: 349.
12. Ver *Cantos augurales* (Montevideo: O.M. Bertani, 1904), y *Alegría*: 284. Vasseur apuntó su fuente italiana en el prefacio a la sexta edición de su *Poemas. Walt Whitman* (Buenos Aires: Schapire, 1950), texto que también publicó en *Alfar* 89 (1951): s.p., del que cito: «En 1902, en la librería Comini, en Montevideo, hallé los dos breviarios de la versión italiana, de las *Briznas* editados por Sonsogno (Milano, 1896). Algunos versículos aparecen al frente de uno o dos capítulos de *Cantos augurales* (Montevideo, 1904)». Más adelante en el mismo ensayo, Vasseur explica que nunca pudo aprender «las palabras y tonos anglo-sajones», y que las traducciones del inglés fueron hechas por su mujer y su hijo, «quienes más lo asimilaron». Compárese, en cambio, el testimonio de Vasseur en su prefacio al de Alberto Zum Felde cuando recuerda que «Vasseur no sabía inglés a fondo... tuvo un gran auxiliar en el Dr. Vitale, un médico muy ilustrado y autor de algunos libros de Sociología y Economía Política. El Dr. Vitale dominaba a fondo el inglés y hacía la traducción literal que Vasseur arreglaba poéticamente»; ver Arturo Sergio Visca, «Conversando con Zum Felde», *Reportajes Culturales* (Biblioteca Nacional, Montevideo) 1 (1969): 36. [Mi agradecimiento a mi amigo el Dr. Arturo Sergio Visca, Presidente de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, por enviarme este dato tan oportuno y pertinente]. La bibliografía de *Walt Whitman en Hispanoamérica* si consigna esta sexta edición de las traducciones de Vasseur, pero parece ser un añadido; en la nota 3 del capítulo 6 (406) *Alegría* menciona, por ejemplo, que «existe una tercera edición publicada por Schapire, Buenos Aires, 1944», como si no conociese ninguna de las posteriores. En 1910, cuando Vasseur empezó a trabajar sobre sus versiones, la traducción italiana más conocida era en efecto la de Luigi Gamberale *Canti Scelti* (Milan: Edoardo Sonzogno, 1881-1932, varias ediciones) y *Foglie di erba* (Milan: Sandron, 1907). ¿Será esta última la que manejó Vasseur? Según he podido averiguar, se publicaron ediciones en dos tomos en 1885, 1891, y 1932, pero Vasseur cita de (mala) memoria. Para más información sobre la recepción de Whitman en Italia, véase *Walt Whitman Abroad*: 187-198 and 278-279; y *Walt Whitman in Europe Today*, passim. Interesa notar que en el mismo texto (36), Zum Felde, poeta whitmaniano él mismo y reconocido historiador literario, observa que su propio *El Huanakauri* (Montevideo: M. García, 1917) muestra la doble influencia de Whitman y Nietzsche pero describe la influencia de este último como más temprana: «La influencia de Nietzsche en mí es muy anterior. Creo que fui a los veinte años el único nietzscheano en nuestro ambiente intelectual». Zum Felde nació en 1888. Sobre Vasseur también he encontrado útiles los siguientes: Hugo Achugar, «Modernización, europeización: el lirismo social en Uruguay entre 1885 y 1911», en su *Poesía y sociedad (Uruguay, 1880-1911)* Montevideo: Arca, 1985: 137-169; Rafael Casinós-Asséns, «Alvaro Armando Vasseur», en su *La nueva literatura* (Madrid: V.H. de Sanz Calleja, 1927): 81-100; Emilio Frugoni, «Prólogo», en Alvaro Armando Vasseur, *Todos los cantos (1898-1912)* (Montevideo: Clásicos Uruguayos, 1955): vii-xxiii; y «Tres polémicas literarias», en *La literatura uruguaya del 1900*, ed. Arturo Ardao, et. al. (Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1950): 315-320; y Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, 1930), 2: 307-313. Agradezco algunas de estas referencias a mi amigo, el poeta Enrique Fierro, Director de la Biblioteca Nacional del Uruguay.
13. Borges, «La doctrina de los ciclos», (1934), en *Historia de la eternidad* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1953): 84. En «Nota sobre Walt Whitman» Borges también menciona a Nietzsche en relación a la confusión de hisotria personal y colectiva en Whitman. Sobre la recepción de Nietzsche en España y América Latina ver Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos, 1967) y Udo Rukser, *Nietzsche in der Hispania. Ein Beitrag zur Hispanischen und Geistesgeschichte* (Berna: Francke Verlag, 1962). Ver especialmente la bibliografía de este último (358-369) para una valiosa lista de las traducciones españolas de Nietzsche, que comienzan a aparecer en 1900-1. Es significativo que la nota «Final» de Sobejano (664) cite del soneto «Posición» de Blas de Otero que invoca por igual el «hermoso libro dilatado» de Whitman y la «sombra, tan espléndida, tan llena» de Nietzsche. Reconozco, desde luego que la influencia general de Nietzsche sobre una poética del post-modernismo, especialmente en lo que toca a poetas argentinos como Lugones y Martínez Estrada, por ejemplo, merece un estudio más detallado que el que le dedico aquí.
14. Traduzco de C.N. Stavrou, *Whitman and Nietzsche. A Comparative Study of Their Thought* (Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1964): 193.
15. Ver Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven: Yale University Press, 1976), así como su *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (New York: Oxford University Press, 1982), sobre todo 330-336.
16. Tengo en mente, sobre todo, las respectivas lecturas de Fernando *Alegría*, «¿Cuál Whitman?»: Borges, Lorca y Neruda?», *Texto Crítico*, 22-23 (1981): 3-12 y de Jaime Alazraki, «Neruda y Borges; Dos rostros de Walt Whitman» *Confluencia* 1 (Fall 1985): 37-42. El propósito común de tales ensayos es demostrar cómo dos autores tan distintos encuentran un denominador común en la misma fascinación por Whitman. Véase en cambio la vigorosa discusión sobre sus diferencias en Carlos Real de Azúa, Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal, «Evasión y arraigo de Borges y Neruda», *Revista Nacional* (Montevideo), 2o. Ciclo, Año IV, No. 202 (Oct.-Dec 1959). El ejemplo más reciente de tal lectura sentimental sería el de Jaime Concha, «Borges, Neruda: dos poetas, dos destinos», in *Jorge Luis Borges: El último laberinto*, Ed. Rómulo Cosse (Montevideo: Linardi y Risso 1987): 17-30. Véase en cambio la astuta meditación de Alexander Coleman, «The Ghost of Walt Whitman in Neruda and Borges», *Mickle Street Review* 9 (1988): 76-89.
17. Ver «Vengo a renegociar mi deuda con Walt Whitman», en sus *Obras Completas* 4a. ed. (Buenos Aires: Losada, 1973), III, 747; Neruda reseñó las traducciones de Torres-Rioseco [*Walt Whitman* (San José, Costa Rica, 1922)] en la revista estudiantil *Claridad* 86 (5 de mayo de 1923). Agradezco a Hertha Berenguer L., de Santiago de Chile, el haberme conseguido fotocopias de este y otros textos juveniles de Neruda. Hay muchos otros comentarios de Neruda sobre Whitman en su *Confieso que he vivido. Memorias* (1974). Y hay comparaciones entre Neruda y Whitman, además de *Alegría* (314-334) y la bibliografía de la nota 16, en los siguientes: Djelal Kadir, «Neruda and Whitman: Short-circuiting the Body Electric» *Pacific Coast Philology* 8 (1973): 16-22; Peter G. Earle, «Whitman and Neruda and Their Implicit Cultural Revolution» in Anna Balakian, ed. *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association* (New York, 1985): 189-193; Guillermo Rothschuh, «Whitman, Darío y Neruda» *Encuentro* (Sept-Oct. 1973): 59-67; y Alain Sicard, «Camerado Neruda... (Notes sur le 'whitmanisme' de Neruda)» *Litterature d'America* 14-15 (1982): 177-187.
18. Ver Pablo Neruda, «Los libros: *Poemas del hombre*» *Libros del corazón, de la voluntad, del tiempo y del mar*, por Carlos Sabat Ercasty» *Claridad* 87 (12 May 1923). Para la lectura de Vasseur que hizo Sabat Ercasty ver su «La lírica de Vasseur», recogido en Alvaro Armando Vasseur, *Poesías* (Montevideo: Revista «Letras», 1933): 39-54.
19. Ver Pablo Neruda, «Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos» *Obras Completas* III: 708-714. En *Confieso que he vivido*, Neruda ve «la tendencia a extenderse en el espacio» en relación a «Walt Whitman, mi camarada de Manhattan».
20. Para esa lectura de *Canto General* ver mi Pablo Neruda: *The Poetics of Prophecy* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1982): 176-205, así como mi introducción a la reciente edición crítica de *Canto general* ed. Enrico Mario Santi (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990). También, Gordon Brotherston, *Latin American Poetry: Origins and Presence* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975): 27-55. Sería muy revelador estudiar los paralelos entre esta tradición y la que estudia Roy Harvey Pearce en la poesía norteamericana en su clásico *The Continuity of American Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1954): 59-136.
21. Cito de *The Aleph and other Stories* (1933-1969), ed. Norman Thomas di Giovanni (New York, 1971): 217-218. Más adelante en su ensayo (251) Borges menciona a Whitman en una lista de sus «héroes literarios». Además de los propios textos de Borges sobre Whitman, ya mencionados, ver los siguientes: Alexander A. Coleman, «Notes on Borges and American Literature» *Tri-Quarterly Review* 25 (1972): 356-377; Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography* (New York: E.P. Dutton,

- 1978): 147-149; Jaime Alazraki, «Enumerations as Evocations in Borges's Latest Poetry» *Poesis* 5 (1984): 55-68; Joseph John Benevento, «Self, Reader, Persona: Whitman, Borges and their Experimental Trinity» Ph. D. Diss., Michigan State Univ. 1983, y «What Borges Learned from Whitman: The Open Road and its Forking Path» *Walt Whitman Review* 2 (Spring 1985): 21-30. Borges no figura en el libro de Alegría.
22. Ver *The Aleph and Other Stories*: 220. Sobre la poesía temprana, ver Carlos Meneses, ed. *Poesía juvenil de J. L. Borges* (Barcelona: Olañeta, 1980).
23. Borges, *Prólogo con un prólogo de prólogos* (Buenos Aires: Torres Aguero Editor, 1975): 174. Recordemos que en «El otro Whitman» (1929), Borges plantea la reticencia y cualidad lacónica de Whitman ofreciendo algunas traducciones de los poemas.
24. Ver «La nadería de la personalidad» en *Inquisiciones* (Buenos Aires: Editorial Proa, 1925): 90-92. En el mismo libro Borges menciona a Whitman en otro ensayo sobre Gómez de la Serna.
25. «El otro Whitman»: 52-53.
26. «Nota sobre Walt Whitman»: 52-125.
27. Borges, «El Aleph», en *El Aleph* (Madrid: Alianza Editorial, 1971). La parodia de Dante fue estudiada por Rodríguez Monegal en su *Borges: A Literary Biography*: 414-417; Rodríguez Monegal refuta, a su vez, la refutación de Borges, incluida en sus notas al cuento; ver *The Aleph and Other Stories*: 263-264. A mi modo de ver, sin embargo, en sus notas Borges no tanto descartó la coda dantesca como que aclaró la identidad final entre impersonalidad y totalización, lo cual incluiría tanto a Whitman como a Dante, entre otros. De ahí el comentario de Borges al efecto de que «My chief problem in writing the story lay in what Walt Whitman had very successfully achieved —the setting down of a limited catalog of endless things. The task, as is evident, is impossible, for such chaotic enumeration can only be simulated, and every apparently haphazard element has to be linked to its neighbor by secret association or by contrast» (264). Borges ha replanteado sus puntos de vista sobre Whitman en muchas entrevistas; entre las más claras está la de Rita Guibert, *Seven Voices*, trans. Frances Partridge (New York: Knopf, 1973): 97. Jon Thiem le ha dedicado un estudio prácticamente exhaustivo a la compleja relación entre Borges y Dante: «Borges, Dante and the Poetics of Total Vision», *Comparative Literature* 40 (Spring 1988): 97-121. Thiem demuestra que en «El Aleph» Borges llega a «the paradoxical conclusion that a method of significant omission (lo subrayado es suyo) is essential to a modern poetics of total vision» (108), y además que «Borges succeeds precisely where Daneri evidently failed, namely in giving the reader the illusion of having experienced a total vision» (112). No obstante esa penetrante lectura Thiem no parece percatarse que la tesis de Borges tiene tanto que ver con Whitman como con Dante, tal como él mismo lo reconoció en sus notas de 1970.
29. Ver Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969): 95-96.
30. Sobre estas noticias ver Maurice Halperin, «Pablo Neruda in Mexico» *Books Abroad*, 15 (1941): 164-168. En su libro Alegría sí llegó a discutir (211-224) las importantes contribuciones de Gilberto Freyre; pero Freyre era un sociólogo, no un poeta, y sería importante saber si su obra en realidad responde a un incipiente culto a Whitman, tal como aparece en la obra de *Sousândrade*, o en la de Alvaro de Campos (el heterónimo whitmaniano de Fernando Pessoa). Hay observaciones pertinentes en el libro conjunto de Augusto y Haroldo de Campos, *Revisão de Sousândrade*, 2nd. ed. (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1971), el ensayo de Larsen y Sousa (n. 16) y el estudio de Luis Eugenio Ferreira, *Walt Whitman: Vida e Pensamento*. Para el punto de vista de Lezama Lima ver el último capítulo de su *La expresión americana*. Larzer Ziff nos da una sugestiva lectura de Whitman insólitamente cercana a la de estos poetas; ver su ensayo «Poet of Death: Whitman and Democracy», en su libro *Literary Democracy. The Declaration of Cultural Independence in America* (New York, 1981): 244-259.

Luz Rodríguez-Carranza

Comparatismo Latinoamericano: una perspectiva pragmática

1.

Como el título de esta comunicación ya lo anuncia, mi propuesta para un estudio comparatista de la producción literaria latinoamericana desplaza el centro de interés del análisis exclusivamente intrínseco o cronológico de los textos al de la comunicación literaria a través del discurso, sea este ficcional o no. Abordo así la «historia de la literatura» como la historia de las transformaciones de la definición de «literariedad», insistiendo en la subjetividad de los juicios de valor y en su dependencia de las convenciones culturales e históricas. La noción de diacronía de la crítica estructuralista considera la historia como un desarrollo cronológico, lineal y progresivo de momentos sincrónicos que se inscriben dentro de un esquema previamente definido, ignorando la diversidad y la anacronía simultáneas de la cultura; mi perspectiva de la historia literaria, como de la historia en general, es, en cambio, semiótica: intentar la reconstrucción —aproximativa, claro está— de la significación de un sistema de valores, modelos y normas a través de los interpretantes (en el sentido peirciano del término) de su propia época. El terreno de mi investigación será, en esta perspectiva, el de la contemporaneidad de los signos: el discurso social, tal como lo define Marc Angenot (1984): «*tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donnée (tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle aujourd'hui dans les média électroniques). Tout ce qui se narre et s'argumente: le narrable et l'argumentable dans une société donnée. Ou plutôt: les règles discursives et topiques qui organisent tout cela sans jamais s'énoncer elles mêmes.*» (p. 20).

Esta actitud pragmática pretende así interpretar comparativamente las manifestaciones discursivas de la literariedad en su propio contexto, en su propia interacción, que permite a los «productores de cultura» —(como los denomina Alejandro Losada, cfr. infra)— reconocerse o ser reconocidos como parte de un proyecto cultural determinado. Ese contexto es en gran medi-

da institucional y determinado por la vida urbana, y funciona de tan diversas maneras que la afirmación de Verón (1978) parece evidente: «*Lorsqu'on se place au niveau du fonctionnement discursif, on est en plein social, la production discursive de sens (et il n'y en a pas qui ne soit discursive) est à part entière sociale: on a affaire à des discours et non pas à du discours.*» (...) *On voit donc pourquoi le discours me paraît un objet illusoire. On peut essayer, par contre, de constituer peu à peu une théorie de la production sociale des discours (petit chapitre d'une théorie de la production sociale du sens en général).* (p. 12)

En la aparente oposición entre la definición del discurso social de Angebot, que citamos más arriba, y la de los discursos sociales de Verón radica precisamente el punto central de mi propuesta teórica y metodológica. Verón se refirió en 1975 a la heterogeneidad de la significación en el momento de la producción de los discursos, afirmando que si hay un criterio unificador, este es necesariamente externo al objeto de estudio: «*L'unité possible d'une analyse donnée résultera donc de critères extérieurs aux textes étudiés et cela surtout à deux niveaux a) celui concernant les critères qui président au choix des textes b) celui concernant la finalité de la «lecture»*» (pág. 187-188). Estos criterios exteriores son, además, posteriores a la producción misma: son los del investigador, quien podrá construir con lo contemporáneo, con los discursos del momento estudiado, el puzzle interpretativo de la sincronía: «*marquer comment un ensemble se définit, lie et réfère ses propres composantes, et, par là, comment il se produit*» (Bessière, 1987, p. 79). La interacción entre los elementos que constituyen aquellos discursos, el sistema que puede visualizarse a posteriori, son aquello que Angenot define como el discurso social o la hegemonía:

«*Le seul fait de parler du discours social au singulier (de ne pas évoquer simplement l'ensemble contingent des discours sociaux) implique qu'au-delà de la diversité des langages, de la variété des pratiques signifiantes, des styles et des opinions, le chercheur doit pouvoir identifier dans tout état de société des dominances interdiscursives, des manières de connaître et de signifier le connu qui sont le propre de cette société et qui transcendent la division des discours sociaux*» (Angenot, 1988, p. 12).

Por su carácter pragmático, este punto de partida teórico pretende ser simultáneamente un programa metodológico, y se revela en la confrontación con un proyecto determinado de investigación: un momento de la historia literaria de América Latina. La tarea resulta particularmente vasta: los contextos son tan diversos y mutuamente anacrónicos que resulta absurdo cualquier proyecto unificador que se apoye en las concepciones románticas de unidad nacional o lingüística, o que pretenda aplicar las categorías de la historiografía literaria europea. Resumiré, pues, las grandes corrientes de la historiografía latinoamericana en las que se inscriben las líneas principales de nuestro trabajo.

2.

La literatura comparada (el Instituto Internacional que la representa) acuerda en considerar a la literatura mundial como un sistema de regiones y zonas literarias. La subdivisión fue desarrollada por los estudiosos rusos, en la historia de la literatura mundial en diez volúmenes del Instituto Gorki de Moscú. Esta subdivisión establece dos regiones mayores, cuyas literaturas pertenecen a tradiciones literarias fundamentalmente diferentes: la región oriental o Asiática (que incluye las literaturas china, india, persa y árabe antigua) y la occidental, que incluye las literaturas europea, americana y australiana. Una tercera región, la africana, es considerada en estado naciente. Estas regiones pueden ser a su vez subdivididas en zonas literarias: en Europa se diferencia así entre Occidente, Iberia, Escandinavia, Central, Central del Este, Este-europea y zonas balcánicas. En América hay una zona anglófona y una latina, en África una árabe, varias centrales y una sudafricana.

Bien que esta subdivisión está geográficamente muy bien organizada, muchas consideraciones teóricas y la experiencia práctica demuestran que las regiones literarias y las zonas son mucho más productos de la historia que de la geografía. Siguiendo los cambios económicos, culturales y políticos, las líneas divisorias cambian. La literatura árabe, por ejemplo, floreció en España durante ocho siglos, pero nunca fue considerada europea: hoy en día es considerada, sin embargo, profundamente española. Otras fronteras se difuminan: la historia de las literaturas americanas, por ejemplo, es muy semejante a partir del período colonial; la influencia de la cultura africana se extiende como una espina dorsal subterránea relacionando el área de expresión inglesa con el Caribe y con Sudamérica, y las migraciones indígenas provocan los sorprendentes casos contemporáneos de sustratos lingüísticos semejantes, como las lenguas del grupo penuti en el oeste de Estados Unidos, México y Bolivia y muchos otros casos que relacionan subterráneamente el Brasil con la América «Hispanica». Si se analiza su evolución histórica, las literaturas de las Américas se desarrollan de manera casi idéntica. (Ver Vajda, 1979).

La gran distinción entre Norteamérica y América Latina, en base a la lengua, fue responsable también de muchas otras aberraciones y compartimentaciones entre las literaturas americanas. Así, Menéndez Pelayo, en el siglo pasado, escribe su famoso prólogo a la antología de los poetas de lengua castellana de América, en la cual elimina la lengua portuguesa y las otras lenguas españolas. El problema de la lengua, estrechamente ligado al desarrollo de las independencias nacionales en el siglo XIX —y esto en todo el mundo, no solamente en América— fue resuelto de la manera más simple, la del poder económico y político: la lengua del grupo más fuerte era un instrumento de dominación que se propagandizaba como instrumento de unificación. Las literaturas nacionales en América fueron las literaturas que comenzaron a escribirse en las lenguas de las ciudades: el castellano y el portugués, el francés, el inglés y, en menor medida el holandés o neerlandés. Hasta los años 50, pues, las historias literarias americanas siguieron los pasos de Menéndez Pelayo: tanto las castellanas como las anglófonas, las brasileñas y las haitianas

se mantuvieron estrictamente separadas, aunque la vida cultural cotidiana las desmintiera estrepitosamente.

Hubo, sin embargo, otras actitudes frente a la historiografía literaria, que pueden detectarse ya en Pedro Henríquez Ureña. La línea que corre desde los textos del autor de *Las corrientes literarias en América Hispana* hasta el proyecto monumental de la historia social de Losada (truncado por la muerte del investigador) está sustentada, a mi parecer, por la concepción de una periodización histórica-social de la literatura. Pedro Henríquez Ureña vislumbró que la historia no avanza de manera cronológica ni uniforme, sino que hay períodos cuya duración es variable. Esta visión de avanzada hay que destacarla, porque aún décadas después se siguió adoptando como criterio periodizador el de las generaciones. Gutiérrez Girardot (1974) sostiene que el pensador latinoamericano indicaba con sencillez lo que mucho más tarde, y con un desarrollo teórico mucho mayor, señaló Braudel: que la duración de los períodos históricos depende de factores materiales demostrables, y no de factores espirituales. Pienso que la concepción de Henríquez Ureña inauguraba, además una perspectiva de estudio de la literatura que trascendía las limitaciones lingüísticas y geográficas, basándose en cambio en correlaciones culturales, haciendo posible por primera vez —y, única, lamentablemente, por muchas décadas— el análisis comparatista de las diferentes literaturas americanas, que él justificaba en 1926 a través del tronco común de la romanidad.

Treinta años de estilística spitzeriana, y luego otras dos décadas de estructuralismo, ejercieron desde el Rfo de la Plata el liderazgo de la crítica latinoamericana, relegando la historiografía al mero papel pedagógico de establecer enumeraciones de nombres y de obras canonizadas. Sin embargo, en el auge del inmanentismo en el cono sur, en los años '60, Angel Rama (1964a, 1964b, 1974b) retomó la idea de la periodización para formular su teoría de las *series literarias* como proceso integrador de las obras, resultado de una práctica social de los productores de cultura. Un período literario está delimitado por las rupturas que ocasiona un acontecimiento artístico, y coincide así con la serie literaria de vanguardia. Esta serie, sin embargo, no es la única en un período, y en esto Rama enlaza con la perspectiva de la cultura como un sistema heterogéneo de Henríquez Ureña: hay otras secuencias superpuestas, desfasadas históricamente con respecto a la primera: pero esta es la más *moderna*. Este concepto de modernidad, característico del discurso crítico estructuralista más canonizado a fines de los años 60 es también el del gran adversario político e ideológico de Rama, Rodríguez Monegal. Rama fustiga duramente al modelo de inspiración cosmopolita impuesto por aquel, pero sus criterios normativos coinciden: la «serie literaria» de vanguardia es la «nueva novela».

En «La tecnificación narrativa», (1981) se encuentra la justificación de esta actitud del crítico: la técnica, para él, es impermeable a la ideología: es un instrumento material, como cualquier avance industrial moderno, y es indispensable apropiárselo, utilizarlo, para poder defender lo que es nuestro. Pese a que hoy en día, desde nuestra perspectiva, resulte difícil de aceptar que la calidad de impermeabilidad ideológica de la técnica pueda aplicarse

tanto a los circuitos de un lavarropas como la focalización de una novela, resulta evidente que ya en este artículo se abren paso las ideas rectoras de lo que será posteriormente el mayor aporte de Rama a la historiografía literaria: su tesis de la transculturación (1974a y 1982b) perfilada a través del estudio de la función de las ciudades latinoamericanas (1984) como mediadoras y transformadores en la tensión cultural entre los polos más desarrollados (Europa y Estados Unidos) y las sociedades tradicionales. Alejandro Losada edificará su modelo de los años 80, en gran medida, sobre esta tesis: la presencia o ausencia de la ciudad, su grado de desarrollo y de diversificación, determina para él las coordenadas espacio-temporales básicas de un proyecto cultural.

Para Losada el espacio social latinoamericano está constituido por las relaciones contradictorias entre *tres* sociedades articuladas: a) Europa/USA, como centros hegemónicos, b) las sociedades tradicionales «interiores» y c) las ciudades, espacio social particular que tiene funciones de mediación entre los dos polos, el hegemónico y el interior. Esta mediación (que ha sido llamada mestizaje, transculturación, o de otras maneras) implica un complejo juego de identificaciones y rechazos, que provoca contradicciones permanentes desde el momento de la constitución del espacio colonial. Tres *momentos formativos* son decisivos a partir de dicha constitución: la reorganización social jerárquica, la lucha por liquidar la herencia colonial, vinculada al ensayo, la poesía y el relato social, y la etapa posterior de internacionalización, cuando el productor de cultura se articula a un espacio intelectual que integra, al mismo tiempo, los problemas de su sociedad local con las contradicciones de la sociedad mundial. Estos momentos no presentan un desarrollo cronológico simultáneo en América Latina: Losada habla así de *subregiones*. Mientras en tres de ellas, Brasil, México y Rfo de la Plata las tres etapas se han cumplido, en las otras, Gran Caribe (que incluye las Antillas españolas, francesas, inglesas y holandesas y Centroamérica) las sociedades andinas (Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia) y Paraguay el proceso presenta un carácter problemático, una serie de crisis irresueltas o repeticiones de períodos «anacrónicos» (desde la perspectiva de la periodización de las otras subregiones, claro está) como por ejemplo el neocolonialismo centroamericano. En estos casos no existe la etapa de reestructuración en el siglo XIX ni una literatura «nacional» que configure un sistema: la literatura está supeditada a la lucha por liquidar la herencia colonial y por constituir una nueva sociedad.

El panorama cultural es mucho más complejo: es necesario distinguir la subregión, vale decir, la situación general de la estructura social, de los proyectos de grupos determinados, sean estos hegemónicos o marginales, que deben ser comprendidos en su manera propia y particular de vincularse con este espacio contradictorio. Así habla Losada de un *modo social de producción cultural*: el conjunto de relaciones de un grupo con su medio, que instituye, a través de su discurso, diferentes relaciones consigo mismo, con su sociedad y con los polos de cultura dominantes europeos y norteamericanos. Es necesario, así, para analizar un período literario, considerar que cada subregión, enfrenta problemas distintos y se encuentra en diferentes momentos de

su desarrollo, y que la manera de cada sujeto de situarse frente a ellos es absolutamente propia, lo cual explica las divergencias de funciones y proyectos estéticos y culturales que pueden observarse.

3.

La perspectiva sincrónica, exterior y posterior a la producción estudiada, permite observar que la multiplicidad de manifestaciones discursivas no implica necesariamente aislamiento o independencia entre ellas: el análisis comparatista puede difícilmente centrarse en una subregión latinoamericana. Por aislado que se encuentre un proyecto cultural, su misma enunciación depende de sus tomas de posición respecto de las tres sociedades articuladas de las que habla Losada, los centros hegemónicos de Europa/USA, las sociedades tradicionales «interiores» y las ciudades. En términos de la teoría del polisistema (para brindar el necesario homenaje a mi filiación lovaniense), la manifestación de todo proyecto está entretejida con su precaria situación periférica respecto a las unas o central respecto a las otras. Es absolutamente imprescindible, pues, como lo dije anteriormente, reconstruir la contemporaneidad referencial del o de los proyectos culturales que se intenten describir. Perdida la oralidad, queda como material de trabajo el conjunto de los textos escritos de la época, y entre ellos resultan particularmente interesantes aquellos cuya función es precisamente, la de «fundar» una literatura: los textos críticos, que constituyen, según Octavio Paz, «no tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones» (Mundo Nuevo, N° 21, p. 57).

En América Latina el discurso crítico es de una riqueza excepcional por su variedad y sus contradicciones, aunque esta afirmación pueda parecer extraña, porque es ya un lugar común lamentar su inexistencia. Entre los tres tipos de crítica que distingue Rosengren (1987), la periodística, la ensayística y la académica, lo que ha resultado y resulta sumamente difícil en nuestros países es la consolidación de la crítica ensayística a través de su publicación en forma de libros, por falta de mercado, y la sobrevivencia de la crítica universitaria a la pauperización de profesores y de instituciones académicas. No hay, o hay muy pocos —en términos generales, por supuesto— libros de crítica literaria en la historia cultural latinoamericana: pero, desperdigada en numerosos países y manifestaciones, aislada y conflictuada política y económicamente; templada en reiteradas crisis, debatiéndose en la superación de maniqueísmos, ejercida frecuentemente por los autores mismos, la crítica vive vigorosamente en las revistas literarias. Su cantidad es impresionante: y no lo es menos la abundancia de informaciones «in vivo» que nos brindan. Como lo señalan Lambert (1980) y Swiggers (1982), el historiador debe estudiar el circuito literario (producción, distribución, recepción, traducción) para definir la literariedad de los textos según un sistema de normas y de valores en evolución; y en el caso que nos ocupa, «el análisis metódico de las revistas (...) ofrece una fuente excepcional de informaciones primordiales sobre la

producción y la vida literarias, tanto del lado autor-editor como del lado del público.» (Vlasselaers, 1982).

Es en las publicaciones periódicas culturales y literarias del continente en donde puede percibirse con más nitidez el diálogo complejo y actual entre los diferentes proyectos y, sobre todo, su interacción: las revistas actúan de manera muy diversa, y pertenecen a etapas sucesivas de la canonización de un modelo o de un sistema de normas. En la etapa contemporánea a la de la producción constituyen el medio ideal para conocer la perspectiva de los mismos autores —o de los críticos que se consideran sus portavoces— sobre el proyecto que desarrollan. Cada proyecto cultural que se cohesiona necesita imperiosamente «manifestarse», y lo hace mediante su propia revista literaria, utilizando o no el aparato institucional del poder constituido según la actitud, dependiente o marginal, a través de la que se relacionen con su espacio social (vale decir, en términos de Losada, acorde con los intereses culturales del poder político y económico o con un proyecto autónomo e incompatible con aquel). La crítica periódica organiza la jerarquización de un proyecto a diferentes niveles: así, la ensayística y la académica actúan lentamente, y necesitan tiempo para elaborar o adaptar su modelo, su visualización del sistema literario. La universitaria, particularmente, interviene en la consagración a posteriori, olvidando o eliminando el fenómeno molesto o diferente, rescatando y readaptando precursores, etc. Por otra parte, la crítica periodística «cuya situación de prioridad con respecto a las otras ha sido descrita por Rosengren (1987)» actúa de manera muy diversa: es simultáneamente agente institucional y protagonista del proceso de producción de bienes simbólicos: su discurso está en interacción viviente con los textos «literarios» y con la actualidad cultural. Si bien ambos tipos de crítica tienen por lo general sus canales de expresión particulares, suelen yuxtaponerse también dentro de la misma revista: así, en sus rúbricas sobre las nuevas publicaciones o sobre premios, congresos, etc. la revista creará y evaluará su propia «actualidad», reservando los artículos «de fondo» para la canonización y la normatividad explícitas.

Un primer «mapa» de proyectos culturales puede así elaborarse utilizando la red de las revistas de un momento determinado. Las publicaciones aluden las unas a las otras: las hay restringidas a una pequeña capilla, que no son leídas fuera de su pequeño espacio social: las hay, por el contrario, las que son distribuidas por todo el continente. Tanto las unas como las otras sientan su posición respecto a los tres espacios: los centros hegemónicos, las sociedades «interiores» y las ciudades: pero la opinión de las segundas, al ser conocida por las demás, exige a su vez adhesiones o rechazos, superponiendo su propio modelo al de la revista menos leída. Así se establece una jerarquización y una hegemonía: las revistas más poderosas crean sus corrientes y sus «seguidoras» entre las demás, establecen polémicas entre sí, etc. Temas recurrentes son abordados por redactores que escriben separados entre sí por diez mil kilómetros de distancia: pero, como es evidente, son desarrollados de manera muy diferente si el crítico pertenece a una revista elitista y marginal del Río de la Plata y no tiene —ni quiere tener— ninguna incidencia en el desarrollo político de una sociedad caótica a la cual desprecia o si forma parte del

staff de una revista caribañea que se propone ser el adalid de la lucha cultural antiimperialista. El diálogo sería la yuxtaposición de dos monólogos mutuamente excluyentes, si no fuera porque ambos redactores comparten otros parámetros culturales: el de la educación en países colonizados por España, el de las lecturas europeas o americanas, etc. Esta «lingua franca» discursiva, que brinda interpretantes comunes ya codificados al castellano de la Real Academia, permite fluidamente la interacción.

4.

El período que estamos analizando en Lovaina actualmente pertenece a los años considerados por la historia literaria como marcados indeleblemente por un modelo central: el de la «nueva novela» latinoamericana. Así, al plantearse como objeto de estudio los discursos de las revistas literarias y culturales latinoamericanas de hace veinte años, disfruto de la perspectiva «exterior» y «posterior» que me permite establecer mi hipótesis —que se verificará o se invalidará— de «un» discurso hegemónico, de «un» sistema, de «un» modelo ganador que se haya impuesto a los demás en la época analizada. Mi hipótesis —como las de todos los historiadores— está, desde luego, condicionada por un interpretante ineludible: la sobrevivencia de un modelo determinado a través de las instituciones conservadoras y canonizadoras de la literatura (Bourdieu). El modelo «ganador», históricamente, entre los de los años 1965–1975, el que fue exportado, que fue denominado «boom» y que impuso sus normas fue, sin ninguna duda, aquel cuyas vedettes se llamaron Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez y Fuentes. Los escasos metatextos de la época «escritos o editados por Harss (1966), Ortega (1968), Fuentes (1969), Dorfman (1970), Flores (1971), Rodríguez Monegal (1972), Donoso (1972), Rodríguez Alcalá (1973), Loveluck (1976), Lafforgue (1976) y Roy (1978)», que agregan cada uno otros nombres a la lista central, lo prueban ampliamente. Este «modelo Rodríguez Monegal» —que yo he bautizado con el nombre de su crítico más reconocido, autor del único estudio monográfico normativo contemporáneo a los textos canonizados— tiene criterios de calidad muy precisos: el rechazo del realismo en la exigencia del estatuto absolutamente ficticio de la literatura, el cosmopolitismo y la transformación del lenguaje. Este tercer criterio consideró medios de realización técnica muy precisos: la utilización de las diversas variantes del español latinoamericano, que aportaba a la prosa, no solo un léxico diferente, sino también campos semánticos diversos para los mismos vocablos, permitiendo así utilizar con riqueza propia el modelo joyciano, mientras la sintaxis de las lenguas indígenas transformaba sutilmente el ritmo del castellano utilizado hasta entonces en literatura; las concepciones temporales simultáneas, que exigían mucho del lector, que se veía obligado a participar activamente de la escritura; la palabra, finalmente, en boca exclusivamente de los personajes, con discursos directos que parecían haber sido grabados, tal era el anonimato del narrador.

Curiosamente, con excepción de la monografía de Rodríguez Monegal (1972) y del ensayo biográfico de Donoso (1972), estos estudios son recopi-

laciones de artículos: única respuesta del mercado editorial frente a una situación vertiginosa en su momento. El fenómeno del «boom» había sido presentado por la crítica con una doble caracterización. No solo el periodismo reaccionaba frente al best-seller y colaboraba en su valorización económica: paralelamente, la crítica ensayística en las revistas culturales y literarias declaraba la calidad estética revolucionaria de los textos de moda. Se comprende así que esta «bonificación» simbólica desatara rápidamente en América Latina una demanda inmediata de los intelectuales en general y de los estudiantes de literatura en particular (demanda que se reprodujo en la década siguiente en los Estados Unidos y en Europa). Los profesores, desprovistos de material metatextual, crearon así este producto editorial híbrido: las recopilaciones de artículos. Esta solución se manifestó con dos variantes: la primera fue la selección hecha por un solo crítico de sus propios estudios sobre algunos novelistas, con una introducción más o menos normativa: Harss (1966), Ortega (1968), Fuentes (1969) y Dorfmann (1970); la segunda, a principios de los años 70, fue la del propio profesor universitario, quien seleccionaba estudios escritos por críticos diferentes, siempre, por supuesto, sobre la misma lista de autores, cada vez más canonizados: Flores y Silva Cáceres (1971), Pupo Walker (1973), Lafforgue (1976), Loveluck (1976) y Roy (1978). La realización más monumental de esta opción fue la de los *Homenajes*, de Giacomani, lujosas antologías dedicadas a los escritores del «boom».

Las recopilaciones efectuaron un primer trabajo de selección del material crítico: las universidades se encargaron de confirmarlo. Sin embargo, los artículos que se presentan simultáneamente han sido escritos en momentos diferentes, y muestran la evolución y la disparidad de los criterios normativos: García Márquez, por ejemplo, no es apreciado por todos por las mismas razones, y un mismo crítico, como Angel Rama, cambia totalmente de opinión respecto a un autor como Roa Bastos. Es evidente que si esta disparidad se manifiesta aún en textos seleccionados por su homogeneidad, los desacuerdos han debido ser mucho más acentuados en el momento de su publicación original en las revistas. Dispongo, además, gracias a las recopilaciones, de una segunda y de una tercera hipótesis: no solo el modelo ganador fue el de la «nueva novela», sino que lo fue, quizás, por razones diferentes: y las revistas favoritas en las selecciones serían precisamente aquellas que lograron imponer sus perspectivas.

5.

Como primera aproximación a un análisis de los discursos de las revistas latinoamericanas del período citado, Inge Jongbloet, Nadia Lie, Bart Lauwereins y yo (ayudados por un grupo de estudiantes tesisistas) hemos escogido un año de revistas culturales y literarias como caso test. Hemos seguido así metodológicamente los pasos de Marc Angenot en su investigación en curso, «Mil huit cent quatre-vingt neuf: un Etat du discours social», y hemos confirmado nuestra decisión con los argumentos de Yves Chevrel (1987): «une réflexion sur la constitution du discours critique, dont on perçoit aujourd'hui l'import-

tance, pourrait peut-être mieux s'affirmer en prenant pour base les discours tenus pendant un laps de temps assez court, dans une perspective rejoignant celle des études de réception» (pp. 62-63). Intentamos así evitar la teleología de un análisis «evolutivo»: otros estudios, luego, sobre años posteriores o anteriores, permitirán percibir la desaparición, el desplazamiento o la canonización de determinados discursos.

El año escogido fue 1967, opción que siguió algunos criterios: precediendo mayo del 68, varias discusiones ideológicas a nivel mundial debían tener su impacto cultural en América Latina, particularmente la de la Revolución Cubana, la del papel del intelectual en la sociedad, relacionada, como el antiimperialismo y la lucha contra la penetración cultural, con la anterior; en ese año recibió el Premio Nobel Miguel Ángel Asturias; se otorgó por primera vez el Premio Rómulo Gallegos de Novela; fue el año Rubén Darío (lo que permitiría analizar los criterios de tradición con respecto al modelo literario más canonizado hasta el momento, el modernismo); *Cien años de soledad*, apenas publicado por Sudamericana, se transformó en el mayor best seller de la literatura latinoamericana: y, en diciembre, asesinaron al Che.

Esta enumeración de acontecimientos relevantes —entre otros muchos, claro está— nos demostró hasta qué punto utilizábamos los criterios de la canonización posterior, y los interpretantes de nuestra lectura de los metatextos. Hemos optado, pues, por una primera aproximación cuantitativa, que nos permitió establecer parámetros objetivos de presencia o ausencia de géneros, autores, temas generales, corrientes, obras y críticos, en cada revista. Un minucioso programa unify de tratamiento de datos fue el apoyo técnico de esta primera parte del trabajo, y los comentarios que siguen no son aún conclusiones, sino un informe provisorio de los resultados cuantitativos.

La selección del corpus fue la segunda opción. Inge Jongbloet y Nadia Lie censaron más de trescientas publicaciones literarias —o culturales con páginas dedicadas a la literatura— que aparecieron en el año 1967 en América Latina o en el extranjero con una redacción predominantemente latinoamericana. El primer criterio de selección fue la difusión: la mayoría eran estrictamente locales, y, aunque consideramos que su estudio puede arrojar resultados interesantes, hemos preferido restringir nuestro corpus a aquellas revistas que trascendieran los límites de su propio país, y que formaran parte de una red de referencias mutuas: publicidad, redactores, polémicas, artículos reproducidos, imponen una serie de títulos fundamentales. Eliminada así la exigencia de «totalidad», nos dispusimos a constituir el corpus según el criterio de la diversidad, ya que de ninguna manera nos proponíamos llegar a conclusiones generales, sino analizar *comparativamente* las revistas: a) convini-mos en la presencia necesaria en el corpus de tipos de crítica diferente: hemos procurado representar la crítica académica, la ensayística y la periodística, con revistas universitarias, magazines, suplementos de periódicos, y revistas culturales o específicamente literarias, y hemos retenido periodicidades diferentes, desde el semanario a la publicación cuatrimestral; b) hemos procurado disponer de revistas de orientación ideológica diferente; y

c) hemos incluido en el corpus revistas publicadas en la mayor cantidad posible de países latinoamericanos.

Podemos presentar ahora los resultados cuantitativos de un corpus provisorio de dieciséis revistas: *Primera Plana* (Argentina, semanario); *Marcha* (Uruguay, semanario); *Sur* (Argentina, bimestral); *Temas* (Uruguay, irregular: bimestral y trimestral); *Alcor* (Paraguay, bimestral); *Amaru* (Perú, trimestral); *Zona Franca* (Venezuela, mensual); *Revista Nacional de Cultura* (Venezuela, trimestral); *Cadernos Brasileiros* (Brasil, bimensual); *Espiral* (Colombia, trimestral); *La Torre* (Puerto Rico, universitaria, trimestral); *Aso-mante* (Puerto Rico, universitaria, trimestral); *Casa de las Américas* (Cuba, mensual); *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos, universitaria, semestral); *Diálogos* (México, bimensual) y *Mundo Nuevo* (París, mensual). Esperamos, en la brevedad, disponer del análisis de *Eco* (Colombia), *Orfeo* (Chile), *Siempre!* (México), *Imagen* (Venezuela), *Papel literario de El Nacional* (Venezuela), *Letras del Ecuador* (Colombia), y *El Escarabajo de Oro* (Argentina).

Estas revistas cubren, ejemplificadamente, el panorama que nos habíamos propuesto: las revistas latinoamericanas culturales del I.L.A.R.I. (el famoso instituto latinoamericano de relaciones internacionales que fue acusado de recibir fondos de la CIA, desatando una de las polémicas más virulentas de la historia de las revistas latinoamericanas) están presentes en su totalidad, y también lo están la revista de la Revolución Cubana y el semanario más difundido de la izquierda, *Marcha*; hay tres revistas universitarias, *R.I.A.*, *Aso-mante* y *La Torre*; hay revistas que promocionan la poesía, como *Zona Franca*, y que políticamente se sitúan en la continuación del elitismo del Sur; hay una revista oficial (R.N.C.) y otra financiada por el «boom» (*Diálogos*); y está también *Alcor*, prototipo de la revistita que sigue la actualidad desde la periferia económica y política del continente, oponiéndose a su propio espacio cultural.

En el primer cuadro, puede observarse la repartición cuantitativa de los géneros —que hemos denominado «especie» para poder incluir en ellos también las categorías no literarias— según las revistas. El cuadro N° 2, resume el anterior en tipos generales como textos, (que incluye las diez primeras categorías y la 26, antologías), material programático (las «tomas de posición de la redacción, material documental») que resume todo lo que concierne a la actualidad «reproducida fielmente», estudios y ensayos, que implican ya una crítica reflexiva, normativa y canonizadora, sea esta ensayística o académica, y reseñas, que cumplen una función periodística. Salta a la vista con estos resultados que la publicación de textos literarios originales no es una de las preocupaciones principales de las revistas con excepción de *Zona Franca* en lo que se refiere a la poesía: las universitarias reducen este rubro al mínimo —a cero en el caso de *La Torre*— y las otras le dedican un porcentaje muy bajo. Estas revistas no publican literatura: hablan sobre literatura, se proponen estimular a su público a leerla, y le proporcionan guías normativas y criterios de valor. La distribución de los géneros está muy relacionada con la periodicidad: los semanarios dan prioridad a la información de actualidad, mientras que para la *Revista Iberoamericana*, que es semestral en 1967, es la

evaluación lo que cuenta. Todas las revistas presentan un buen porcentaje de estudios y ensayos (19): las dos universitarias más canonizadas y más canonizadoras (*R.I.A.* y *La Torre*) están por encima de un 50%; hay dos por encima de 40% (*Cadernos y Asomante*) 3 por encima del 30% (*Espiral*, *Amaru* y *Alcor*), 4 por encima de 20% (*Temas*; *Mundo Nuevo*, *Revista Nacional de Cultura*, *Sur*) y 3 con más de 10%. La función de mediación con respecto a la literatura de la «actualidad», la que se publica simultáneamente a las revistas, se encuentra claramente representada por las reseñas, y todas las revistas parecen considerarla fundamental: basta una ojeada a los resultados. Los semanarios, como *Primera Plana* y *Marcha*, que dan prioridad a la información «documental», no desdennan tampoco la tarea didáctica de guiar a sus lectores.

Es sumamente interesante para el análisis cuantitativo la comparación entre la contemporaneidad y la crítica ensayística o universitaria en lo que hace a las canonizaciones. En el poco tiempo de que dispongo aquí voy a limitarme a presentar un ejemplo, que compara los autores *estudiados* en los metatextos con los *autores de textos publicados* en las revistas. La primera lista, la de autores estudiados en más de cuatro revistas (lista adjunta N° 1), arroja algunos resultados generales previsibles: la presencia arrolladora de Rubén Darío es obvia: se trata de un autor canonizado, se ha decretado el año 1967 como el año Rubén Darío por el centenario de su muerte y el cincuentenario de su nacimiento; se trata del autor símbolo del movimiento más canonizado del continente, el modernismo; este movimiento, considerado genuinamente latinoamericano («el retorno de las carabelas») brindará argumentos de centralidad a una literatura que conoce en lo contemporáneo el best seller de la nueva novela. Todas las facilidades están presentes para que los estudios se multipliquen. El Nobel de Asturias no podía ser ignorado (aunque *Marcha* SI lo ignore olímpicamente); los autores del boom están en el «top 10». Pero hay informaciones nuevas: si Donoso había hecho creer a profesores y estudiantes que su participación en el «boom» se había debido a sus amistades, sobre todo al apoyo de Carlos Fuentes, vemos que por el contrario, tuvo mucho éxito en diversos países y en diversas revistas. Sabíamos, desde luego, que *Cien años de soledad* fue best seller desde su aparición: pero no que la crítica periodística le hubiera dedicado 79 artículos en el mismo año! La lista nos da otra información completamente inesperada: *Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa, cuya traducción por Angel Crespo es publicada en el 67, conoció el apasionamiento de los críticos: nada menos que nueve revistas hablan de esta obra en términos ditirámicos. El escándalo de la censura de *Bo-marzo* convierte a Mujica Láinez en un autor muy presente: pero un vistazo a las revistas que lo publican demuestra que se trata de un hecho de actualidad: en ninguna revista hay un ensayo sobre la obra. El «caso» Cabrera Infante es de gran interés: el anatema lanzado por *Casa de las Américas* no es seguido por ninguna de las revistas. Es lógico encontrarle como redactor dilecto de *Mundo Nuevo*: pero sorprende que las revistas que apoyan a la revolución cubana abiertamente, como *Marcha* y la muy liberal *Primera Plana* hagan caso omiso de los humores cubanos y publiquen detalladamente las opiniones

del autor en entrevistas y artículos. Una vez más, se trata de un «fait divers»: no hay muchos estudios sobre la obra de Cabrera Infante.

Cuando comparamos este «top» con la lista de autores que publican personalmente en las revistas (lista adjunta N° 2), y con el tipo de texto que publican, las diferencias saltan a la vista. Si Vargas Llosa, por ejemplo, publica 13 textos en el 67, 12 entre ellos son ensayos, y solo en un caso se trata de un cuento. Como él, los otros escritores del «boom», incluido el controvertido Cabrera Infante, están presentes para dictar cátedra y no para publicar: solo del irresistible *Cien años* serán publicados previamente los tres primeros capítulos: lo que sería hoy en día la «bande annonce» de una película.

La información cuantitativa de un banco de datos como el que hemos constituido para un año en solo dieciséis revistas es inagotable: su lectura atenta, su discusión e interpretación arrojará una «historia literaria latinoamericana del año 67» muy diferente quizás de las existentes. El paso a seguir ahora es el estudio de «los» discursos: la fase más interesante.

Luz Rodríguez-Carranza.
Universidad Católica de Lovaina. Bélgica.

Bibliografía

- Angenot, Marc, (1984) «Le discours social: problématique d'ensemble» en *Le discours social et ses usages*, Cahiers de recherche sociologique, Université de Québec à Montréal, Vol. 2, N° 1, pp. 19-44.
- (1988) «Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours», in *Littérature*, N° 70 (Médiations d'une recherche en cours), in *Littérature*, N° 70 (Médiations du social), pp. 82-98.
- Bessière, Jean, (1987) «Synchronie et contemporain: L'actualité démocratique du littéraire», *Oeuvres et Critiques* XII, 2, pp. 77-90.
- Bourdieu, Pierre (1971) «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique* 22, pp. 49-126.
- Chevrel, Yves, (1987) «Qu'est-ce qu'une année littéraire? perspectives méthodologiques», *Oeuvres et Critiques* XII, 2, pp. 49-65.
- Donoso, José, (1972) *Historia personal del «boom»*. Barcelona, Seix Barral.
- Dorfman, Ariel, (1970) *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria.
- Flores, Angel y SILVA CACERES, Raúl, (1971) *La novela hispanoamericana actual*. New York, Las Américas.
- Harss, Luis, (1966) *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Henriquez Ureña, Pedro, (1926) «El descontento y la promesa» conferencia dictada en Amigos del Arte, de Buenos Aires, recogida posteriormente en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Babel, 1928.
- (1945) *Literary Currents in Hispanic America*, Oxford, Oxford, University Press. Trad. española por Joaquín Díez Canedo, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

- Lafforgue, Jorge, ed. (1976) *Nueva novela latinoamericana I*. Buenos Aires, Paidós.
- Lambert, José, (1980) «Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction», *Canadian Review of Comparative Literature*, Spring 7, pp. 246-252.
- Loveluck, Juan, ed., (1976) *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus.
- Losada, Alejandro, (1975) «Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina». En *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Núm. 1, Lima, pp. 71-92.
- (1977a) «La literatura urbana como praxis social en América Latina» en *Ideologies and Literature* Núm. 4 pp. 33-62. También en *Lateinamerika Studien* 3, pp. 1-41. München, y en Losada (1984c) pp. 46-75.
- (1977b) «Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina» en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Núm. 6, pp. 7-36.
- (1978) «Bases para una estrategia de investigación del cambio cultural en América Latina» en *Eco*, tomo 32, Núm. 4 (196), pp. 337-374.
- (1980) Creación y praxis en América Latina. La nueva narrativa como práctica de la marginalidad» en *Iberoromania* Núm. 11, Tübingen, pp. 113-132.
- (1983) «Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina» *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Núm. 17, pp. 7-37.
- (1984a) «La internacionalización de la literatura latinoamericana» en *Caravelle*, Núm. 42. Toulouse, 15-40. También en Losada (1984c).
- (1985b) «La literatura marginal en el Río de la Plata 1900-1960» en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. Homenaje a Gustav Siebenmann*, Madrid, José Esteban—editor.
- (1984c) *La literatura en la sociedad de América Latina. Modelos teóricos*. Aarhus Universitet. 1 edición en 1981, 2 edición en 1984.
- Ortega, Julio, (1968) *La contemplación y la fiesta*. Lima, Ed. Univ.
- Pupo Walker, Enrique, (1973) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia.
- Rama, Angel, (1964a) «La generación del medio siglo» en *Marcha*, año xxvi, Núm. 1217, segunda sección, Montevideo, 7/8/64. Reproducido en Aurora Ocampo, ed. *La crítica a la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1973 y en Rama (1982a).
- (1964b) «Diez problemas para el novelista latinoamericano» en *Casa de las Américas*, Núm. 26, (La Habana, octubre-noviembre. Reproducido en Rama (1982a).
- (1974a) «Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana» en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Núm. 5, abril, Maracaibo, Venezuela, Universidad del Zulia, Escuela de Letras. Reproducido en Rama (1982b).
- (1974b) «Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica», en F. Alegría y otros, *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Avila.
- (1981) «La tecnificación narrativa», en *Hispanamérica* 10 (30) diciembre. Reproducido en Rama (1982a).
- (1982a) *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*, Bogotá, Colcultura.
- (1982b) *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- (1984) *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.
- Rodríguez Alcalá, Hugo, (1973) *Narrativa hispanoamericana*. Madrid, Gredos.
- Rodríguez Monegal, Emir, (1972) *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas, Tiempo Nuevo.
- Roffe, Reina, ed., (1985) *Espejo de Escritores*. Hanover, U.S.A., Ediciones del Norte.
- Rosengren, Karl Erik, (1987) «Literary Criticism: Future invented», *Poetics* 16, pp. 295-325.
- Roy, Jaime, ed. (1978) *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid, Castalia.
- Swiggers, Pierre, (1982) «A New Paradigm for Comparative Literature», *Poetics Today* 3:1, p. 181-184.
- Veron, Eliseo, (1975) «Idéologie et communications de masse: sur la constitution du discours bourgeois dans la presse hebdomadaire» en Leenhardt, Jacques et Navelet, Nadine, *Idéologies, littérature et société en Amérique Latine*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.

- (1978) «Sémiosis de l'idéologique et du pouvoir» en *Communications* 28 (*Idéologies, discours, pouvoirs*).
- Vajda, Gregory, (1979) «European Literature—American Literature» en *Actes du VII Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Montréal-Ottawa 1973* Stuttgart; Kunst und Wissen—Erich Bieber.
- Vlasselaers, Joris, (1982) Suggestions pour une historiographie littéraire ouverte: Commentaire» en Eva Kushner, ed., *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*. Mc Gill University, p. 207. Actes du Colloque international, Mc Gill University, p. 207.

Lista N° 1

Autor Estudiado	Revistas	Artículos
DARIO, Rubén	14	122
ASTURIAS, M.A.	12	33
CORTAZAR, J.	11	40
GARCIA-MARQUEZ, G.	10	79
VARGAS LLOSA, Mario	10	36
GUIMARAES-ROSA, Joao	9	22
FUENTES, Carlos	8	37
CARPENTIER, Alejo	8	22
ROA-BASTOS, A.	8	12
PICASSO, Pablo	8	10
BENEDETTI, Mario	8	9
BORGES, J.L.	7	41
ONETTI, J.C.	7	19
PAZ, Octavio	7	16
NERUDA, Pablo	7	13
DONOSO, José	7	11
MARTI, José	6	18
SARTRE, J.P.	6	11
IONESCO, Eugene	6	10
MARX, Carlos	6	9
RODO, J.E.	6	9
SABATO, Ernesto	5	36
FERNANDEZ-MORENO, C.	5	24
CABRERA INFANTE, G.	5	15
VALLEJO, César	5	13
LEZAMA-LIMA, J.	5	11
GRASS, Gunther	5	11
BRECHT, B.	5	10
UNAMUNO, Miguel	5	8
ALEGRIA, Fernando	5	7
MALLEA, Eduardo	5	7
RODRIGUEZ-MONEGAL, E.	5	6
REYES, Alfonso	5	6
ARGUEDAS, José M.	5	6
CASAS, Bartolomé De las	5	5
FRANK, Waldo	5	5
GUERRICO, Silvia	5	5
MUJICA LAINEZ, M.	4	36
ANTONIONI, M.	4	21
BRADBURY, R.	4	17
MARECHAL, L.	4	13

Autor Estudiado	Revistas	Artículos
RESNAIS, ALAIN	4	11
CASACCIA, G.	4	11
MOLINA, E.	4	11
GLAUBER Rocha,	4	10
LE PARC, J.	4	9
VALLE INCLAN, Ramón del	4	8
VIÑAS, D.	4	8
ARRABAL, F.	4	8
GARCIA-LORCA, F.	4	8
PINTER, H.	4	7
MALLARME, S.	4	7
SAENZ, D.	4	7
LUGONES, L.	4	7
TRABA, Marta	4	7
DEL PASO, F.	4	6
AZORIN	4	6
BELLI, G.	4	6
CASTILLO	5	4
LISCANO, J.	4	5
JIMENEZ, J.R.	4	5
FERNANDEZ RETAMAR,	4	5
DIAZ, Jesús	4	5
CERVANTES SAAVEDRA, M.	4	5
SICUA, Clara	4	5
SUCRE, G.	4	5
ONIS, Federico de	4	5
MEDINA, J.R.	4	5
MORAVIA, A.	4	4
ORPHEE, Eluira	4	4
PEÑA, P.	4	4
ARTAUD, A.	4	4
CANZANI, A.	4	4
CERNUDA, L.	4	4
DIAZ VALCARCEL,	4	4
LOPE DE VEGA,	4	4

Lista N° 2

leyenda: tot.: total de los artículos por autor
 t: número de textos ficcionales
 p: material programático
 d/a: documento/actualidad
 e: estudios
 r: reseñas
 o: otro tipo de artículos

	tot	t	p	d/a	e	r
WAINER, José	62			6		56
GILBERT, Isabel	46			8		38
DALLE NOGARE, Victoria I S	39		22			17
PARRA, Juvenal	39					39
RUFFINELLI, Jorge	34	1		4	1	28
TORRES FIERRO, Danubio	33			5		28
SILVA, Conrado	28			7		21
XIRAU, Ramón	26		6		4	16
TRAJTENBERG, Mario	23			3		20
RODRIGUEZ MONEGAL, Emir	22		2	7	10	3
FERNANDEZ, Gerardo	21	1		1		19
RAMA, Angel	18		2	5	7	4
BENEDETTI, Mario	17	9	1	1	4	2
RUDNI, Silvia	17			4	1	12
DAVILA ANDRADE, César	15	4		1	6	4
COUSTE, Alberto	14					13
GUTIERREZ, Carlos María	14			1		13
BARRAN, José Pedro	13				2	11
MAÑE GARZON, Pablo	13			4		9
VARGAS LLOSA, Mario	13	1	1	7	2	2
BONMATI MONTOYA, Gregorio	12	1		2	1	8
FERNANDEZ MORENO, César	12	3		2	5	1
DAVALOS, Baica	11	5			1	5
PATERNAIN, Alejandro	11	2		1	5	3
MARTINEZ, Tomás Eloy	9				1	8
ALFARO, Hugo R.	9			3		6

	tot	t	p	d/a	e	r
LISCANO, Juan	9	2	2	1	1	3
LOPEZ RUIZ, Juvenal	9					9
ORTEGA, Julio	9	1	1		3	4
RAMONS GIUGNI, Angel	9			1		8
PINEDA, Rafael	8				2	6
ARIDJIS, Homero	7	7				
BAYON, Damián Carlos	7			5		2
FERNANDEZ RETAMAR, Roberto	7	3	1	1	2	
HUNEEUS, Cristián	7	2		1	1	3
MEJIA SANCHEZ, Ernesto	7				6	1
SARDUY, Severo	7	3			2	2
CANO, José Luis	6			4	2	
CORTAZAR, Julio	6	2	1	2		
G.F.P.	6					6
IGLESIAS, Ignacio	6				2	4
KANALENSTEIN, Rubén	6					6
NUÑEZ, Carlos	6			1		5
REAL DE AZUA, Carlos	6				1	5
SANCHEZ, Néstor	6	1				5
AINSA (AMIGUES), Fernando	5				2	3
ALBERTI, Rafael	5	5				
DALTON, Roque	5	2	1		1	1
GONZALEZ, Manuel Pedro	5			3	1	1
LIJTENSTEIN, Marcos	5					5
MALDONADO DENIS, Manuel	5				1	4
PEÑA, Margarita	5					5
PUIG, Salvador	5					5
ROA BASTOS, Augusto	5	2		2	1	
ROGGIANO, Alfredo A.	5				3	2
ROJAS GUARDIA, Armando	5	1				4
VERDOUX	5			1		4
VIENTOS GASTON, Nilita	5			1	4	

Se terminó de imprimir en
Imprenta Petirossi SRL
Lapiente 2289
Montevideo

Comisión del Papel
Edición amparada en el Art. 79
de la Ley 13.149
D.L. 252.270/91