

Estructuralismo y Crítica Literaria



GERARD GENETTE

CRITICA Y "BRICOLAGE"

En un capítulo ya clásico de *El pensamiento salvaje*, Claude Lévi-Strauss caracteriza el pensamiento mítico como "una especie de **bricolage** intelectual". Lo propio de este **bricolage** consiste, en efecto, en ejercer su actividad partiendo de conjuntos instrumentales que no han sido, como por ejemplo los del ingeniero, constituidos con vistas a esa actividad. La regla de tal **bricolage** es "valerse siempre de los medios disponibles" y asignar a una nueva estructura los residuos separados de estructuras previas, economizando una elaboración expresa a cambio de una doble operación de análisis (extraer diversos elementos de diversos conjuntos constituidos) y de síntesis (constituir a partir de esos elementos heterogéneos un nuevo conjunto en el cual ninguno de los elementos utilizados nuevamente recobra su función original). Esta operación típicamente "estructuralista", que compensa una cierta carencia de producción con una ingeniosidad extrema para la distribución de los restos, se halla a la altura, recordémoslo, de la invención mitológica que el etnólogo redescubre al estudiar las civilizaciones "primitivas". Pero es a otra actividad intelectual, propia de las culturas más "desarrolladas", a la que pudiera aplicarse este análisis casi al pie de la letra: se trata de la crítica, y particularmente la crítica literaria, que se distingue formalmente de otras clases de críticas por el hecho de que utiliza el mismo material (la escritura) que las obras de que se ocupa: la crítica de arte o la crítica musical no se expresan, evidentemente, son sonidos o colores, pero la crítica literaria sí habla el mismo idioma de su objeto; es metalenguaje, "discurso sobre un discurso";¹ puede ser, por tanto, metaliteratura, es decir, "una literatura cuyo objeto obligado es la literatura misma"²

¹ Roland Barthes: *Essais critiques*, pág. 255

² Paul Valéry: "Albert Thibaudet", *NRF*, julio de 1936, pág. 6

En efecto, si se aíslan las dos funciones más visibles de la actividad crítica —la función “crítica” en el sentido exacto del término, que consiste en juzgar y apreciar las obras recientes para orientar las preferencias del público (función ligada a la institución periodística), y la función “científica” (esencialmente ligada a la institución universitaria), que consiste en un estudio positivo, con fines exclusivamente eruditos, de las condiciones de existencia de las obras literarias (materialidad del texto, fuentes, génesis psicológica o histórica, etc)—, queda evidentemente una tercera función, que es propiamente literaria. Un libro de crítica como *Port-Royal* o *L’espace littéraire* es, entre otras cosas, un libro, y su autor es, a su manera y al menos en cierta medida, lo que Roland Barthes llama un escritor (por oposición al simple escribiente), es decir, el autor de un mensaje que tiende parcialmente a reasimilarse como espectáculo. Esta “decepción” del sentido, que se congela y constituye como objeto de consumo estético, es, sin lugar a dudas, el movimiento (o más bien la detención) constitutivo de toda literatura. El objeto literario no existe más que por sí mismo, en cambio, no depende más que de sí mismo, y, de acuerdo con las circunstancias, cualquier texto puede ser o no literario, ya sea admitido (más bien) como espectáculo o (más bien) como mensaje: la historia literaria está formada por esas idas y venidas y esas fluctuaciones. Esto equivale a decir que, en propiedad, no debe hablarse de un objeto literario, sino tan sólo de una función literaria que puede estar presente o ausente, según el caso, en cualquier objeto de escritura. Su literaridad parcial, inestable, ambigua, no es, por tanto, propia de la crítica: lo que la distingue de otros “géneros” literarios es su carácter segundo, y es en este punto cuando las observaciones de Lévi-Strauss acerca del *bricolage* encuentran una aplicación quizás imprevista.

El universo instrumental del *bricolage*, dice Lévi-Strauss, es un universo “cerrado”. Su repertorio, por extenso que sea “permanece limitado”. Esta limitación distingue al *bricoleur* del ingeniero, que puede en principio encontrar en todo momento el instrumento adaptado especialmente para cualquier necesidad técnica. El ingeniero “interroga el universo, mientras que el *bricoleur* actúa sobre una colección de residuos de obras humanas, es decir, sobre un subconjunto de cultura”. Basta sólo sustituir en esta última frase las palabras “ingeniero” y “*bricoleur*” por *novelista* (por ejemplo) y crítico, respectivamente, para definir el status literario de la crítica. Los materiales del trabajo crítico son en efecto estos “residuos de obras humanas”, que son las obras una vez reducidas a temas, motivos, palabras claves, metáforas obsesivas, citas, fichas y referencias. La obra inicial constituye una estructura, al igual que esos conjuntos primarios que el *bricoleur* desmantela para extraer de ellos los elementos útiles para cualquier fin; así también la crítica descompone una estructura en elementos un elemento por ficha, y la divisa del *bricoleur*, “todo sirve siempre para algo”, es el mismo postulado que inspira al crítico en el momento de confeccionar su fichero material o ideal, se entiende. Se trata seguidamente de elaborar una nueva estructura “organizando estos residuos”. “El pensamiento crítico”, puede decirse, parafraseando a Lévi-Strauss, “construye conjuntos estructurados por medio de un conjunto estructurado que es la obra; pero no es a nivel de la estructura como se adueña de ella; construye sus palacios ideológicos con los escombros de un discurso literario anterior”.

La distinción entre el crítico y el escritor no radica solamente en el carácter segundo y limitado del material crítico (la literatura), en oposición al carácter ilimitado y primero (el universo) del material poético o novelesco: esta inferioridad en cierta forma cuantitativa, que proviene del hecho de que el crítico siempre llega después del escritor y no dispone sino de materiales impuestos por el criterio anterior de este último, aún puede ser quizás compensada, por otra diferencia:

El escritor funciona por medio de conceptos, el crítico por medio de signos. Como resultado de la oposición entre naturaleza y cultura, los conjuntos de los cuales ambos se sirven, van siendo diferenciados en forma imperceptible. En efecto, al menos una de las modalidades en que el signo se opone al concepto estriba en que éste se conforma a la realidad de manera íntegramente transparente, en tanto que aquél acepta, e incluso exige, que se incorpore a esta realidad una cierta densidad humana.

Si el escritor interroga al universo, el crítico interroga a la literatura, esto es, a un universo de signos. Pero lo que era un signo para el escritor (la obra), se convierte en sentido para el crítico (en cuanto objeto del razonamiento crítico) y, por otra parte, lo que era sentido para el escritor (su visión del mundo) se vuelve un signo para el crítico, como tema y símbolo de una cierta naturaleza literaria. Se trata de nuevo de lo que dice Lévi-Strauss con relación al pensamiento mítico, lo cual crea sin cesar, como observaba Boas, universos nuevos, pero invirtiendo los fines y los medios: “los significados se transforman en significantes, y a la inversa” Este braceaje incesante, esta inversión perpetua del signo y el sentido indica claramente la función doble del trabajo crítico, que es obtener un sentido a partir de la obra de otros, pero también obtener una obra propia basada en ese sentido. Si es cierto que existe una “poesía crítica”, como decía Cocteau, es por consiguiente en el sentido en que Lévi-Strauss habla de una “poesía de bricolage”: así como el artesano “habla por medio de las cosas”, el crítico habla —en sentido riguroso, es decir: se habla— por medio de los libros, y parafraseando por última vez a Lévi-Strauss, diríase que “sin colmar jamás su proyecto, siempre pone en él algo de sí mismo”.

Por consiguiente, puede considerarse en este sentido la crítica literaria como una “actividad estructuralista”, pero no se trata en este caso como se observa claramente, más que de un estructuralismo implícito y no reflexivo. La orientación actual de las ciencias humanas, tales como la lingüística o la antropología, plantea la cuestión de saber si la crítica no está llamada a organizar explícitamente su vocación estructuralista en un método estructural. No se pretende en este trabajo más que precisar el sentido y el alcance de esta cuestión, indicando las vías principales por las cuales el estructuralismo accede al objeto de la crítica, y puede ser propuesto a ésta como un procedimiento fecundo.

Siendo ante todo la literatura obra del lenguaje, y siendo, por su parte, el estructuralismo, un método lingüístico por excelencia, el encuentro más probable debiera efectuarse, evidentemente, en el terreno del material lingüístico: sonidos, formas, palabras y frases constituyen el objeto común del lingüista y el filólogo, a tal punto que, en los primeros ardores del movimiento forma-

lista ruso, pudo ser definida la literatura como un simple dialecto, y contemplar su estudio como un anexo de la dialectología general.³ Y precisamente el formalismo ruso, al que se le considera con justicia uno de los padres de la lingüística estructural, no fue en sus inicios más que un encuentro entre críticos y lingüistas en el terreno del lenguaje poético. Esta identificación de la literatura con un dialecto plantea objeciones demasiado evidentes como para que sea tomada al pie de la letra. Si fuera un dialecto, se trataría de un dialecto traslingüístico que operaría en todas las lenguas un cierto número de transformaciones diferentes en sus procedimientos, pero análogas en su función, un poco como las diferentes jergas subsisten diferentemente como parásitos de las diferentes lenguas, pero se asemejan por su función parasitaria; nada similar puede proponerse con relación a los dialectos, y, sobre todo, la diferencia que separa al “lenguaje literario” del lenguaje común no estriba tanto en los medios como en los fines: con la diferencia de algún que otro matiz, el escritor utiliza el mismo lenguaje que los otros usuarios, pero no lo utiliza ni de la misma manera ni con la misma intención material idéntico, función diferenciada: tal status es exactamente opuesto al del dialecto. Pero, al igual que otras “exageraciones” de los formalistas, esta última tuvo un valor catártico: el olvido temporal del contenido, la reducción provisional del “ente literario” de la literatura⁴ a su entidad lingüística, permitió revisar algunas viejas evidencias relativas a la “veracidad” del razonamiento literario, y estudiar más de cerca el sistema de sus convenciones. Durante mucho tiempo la literatura había sido considerada como un mensaje sin código, y fue necesario considerarla por un instante como un código desprovisto de mensaje.

El método estructural rompe la envoltura formalista en el momento preciso en que se descubre de nuevo el mensaje bajo el código, o más bien en el código, como impuesto por la estructura del código, y ya no presupuesto por las rutinas ideológicas. Ese momento no puede esperar mucho tiempo,⁵ pues la existencia del signo, en todos los niveles, descansa sobre la relación entre la forma y el sentido. Es así como Roman Jakobson, en el estudio realizado en 1923 sobre el verso checo, descubre una relación entre el valor prosódico de un rasgo fónico y su valor significativo, toda vez que cada lengua tiende a conceder la mayor importancia prosódica al sistema de oposiciones más pertinente en el plano semántico: diferencia de intensidad en ruso, de duración en griego, de altura en servocroata. Este tránsito de lo fonético a lo fonemático, es decir, de la pura substancia sonora, tan apreciada por las primeras inspiraciones formalistas, a la organización de esa substancia en un sistema significativo (o al menos apto para la significación) no interesa solamente al estudio de la métrica, ya que en él se observa con razón una anticipación del método fonológico. Representa con bastante exactitud lo que puede considerarse como aporte del estructuralismo al conjunto de estudios sobre morfología literaria: poética, estilística, composición. Entre el formalismo puro, que

3 B. Tomachevski: “La nueva escuela de historia literaria en Rusia”, *Revue des Etudes Slaves*, 1928, pág. 231. Acerca del formalismo ruso en general, cf. V. Erlich: *Russian formalism*, Mouton, La Haya, 1955. Una antología de textos formalistas al cuidado de T. Todorov, apareció en su seuil, París, en 1965, con el nombre *Théorie de la littérature*.

4 “El objeto del estudio literario no es la literatura en su conjunto sino su literaridad (*literaturnost*), es decir, aquello que hace de una obra una obra literaria.” Esta frase, escrita por Jakobson en 1921, fue una de las contraseñas del formalismo ruso.

5 “En mitología como en lingüística, el análisis formal plantea de inmediato la cuestión: significado.” Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, pág. 266.

reduce las “formas” literarias a un material sonoro finalmente informe por no significativo,⁶ y el realismo clásico, que confiere a cada forma un “valor expresivo” autónomo y sustancial, el análisis estructural debe permitir romper la atadura que existe entre un sistema de formas y un sistema de significados, reemplazando la investigación sobre las analogías entre los términos específicos por una sobre las homologías globales

Un ejemplo simplista quizás pueda servir para esclarecer las ideas sobre este punto: uno de los rompecabezas tradicionales de la teoría de la expresividad es la cuestión del “color” de las vocales, puesto de moda por el soneto de Rimbaud. Los partidarios de la expresividad fónica, como Jespersen o Grammont, se esfuerzan por atribuir a cada fonema un valor sugestivo propio, que habría determinado en todas las lenguas la composición de ciertas palabras. Otros han demostrado la endeblez de estas hipótesis,⁷ y, en lo que respecta particularmente al color de las vocales, las tablas comparativas ofrecidas por Etiemble⁸ muestran de manera concluyente que los partidarios de la audición en colores no se ponen de acuerdo sobre ninguna atribución.⁹ Sus adversarios concluyen naturalmente de ello que la audición en colores no es más que un mito, y como hecho natural no es sin duda alguna otra cosa. Pero las discrepancias entre las tablas individuales no disminuyen la autenticidad de cada una de ellas, y el estructuralismo puede proponer en este punto un comentario que tiene en cuenta a la vez lo arbitrario de cada relación vocal-color y el sentimiento muy generalizado de un cromatismo vocálico: es cierto que ninguna de las vocales recuerda en forma natural y aislada algún color; pero es también cierto que la repartición de colores en el espectro (que, por otra parte, constituye en sí mismo como han demostrado Gelb y Goldstein un fenómeno de lenguaje además que uno visual) puede corresponder a la repartición de las vocales en un idioma dado: de ahí la idea de una tabla de concordancia, variable en sus detalles pero constante en su función: existe un espectro de vocales como existe un espectro de colores, ambos sistemas se evocan y atraen mutuamente, y la homología global crea la ilusión de una analogía entre los términos, que cada cual realiza a su manera por un acto de motivación simbólica comparable al que denuncia Lévi-Strauss a propósito del totemismo. Cada motivación individual, objetivamente arbitraria pero subjetivamente fundamentada, puede considerarse, por tanto, como el índice de cierta configuración síquica. La hipótesis estructural revierte en este caso a la estilística del sujeto lo que toma de la estilística del objeto.

Por consiguiente nada obliga al estructuralismo a encenarse en análisis “superficiales”, sino todo lo contrario aquí, como en otros casos, el horizonte de las gestiones estructuralistas es de orden semántico. “Sin duda el verso es siempre ante todo una figura fónica recurrente; pero nunca es solamente eso. La fórmula de Valéry —el poema, vacilación prolongada entre el sonido y el sentido— es mucho más realista y científica que todas las formas de aisla-

6 Cf. en particular la crítica hecha por Eichenbaum, Jakobson y Fyrianov de los métodos de métrica acústica de Sievers, quien pretendía estudiar las sonoridades de un poema como si estuviera escrito en una lengua totalmente desconocida. Crítica resumida por Erlich, pág. 187.

7 Se puede encontrar una síntesis de estas críticas en *Poésie et sonorités*, P. Delbouille, Les Belles Lettres, París, 1961.

8 *Le mythe de Rimbaud*, II, págs. 81-104.

9 “Todos los colores son atribuidos por lo menos una vez a cada una de las vocales” Delbouille, pág. 218.

cionismo fonético”¹⁰ La importancia concedida por Jakobson, a partir de su artículo de 1935 acerca de Pasternak, a los conceptos de metáfora y metonimia, tomados de la retórica de los tropos, es característica de esta orientación, máxime si se recuerda que uno de los caballos de batalla del primer formalismo era el desprecio de las imágenes, y la desvalorización de los tropos como rasgos del lenguaje poético. El propio Jakobson insistía aún en 1936, a propósito de un poema de Puchkin, en la existencia de una poesía sin imágenes.¹¹ En 1958 planteaba nuevamente esta cuestión con un cambio muy notable en el énfasis: “Los manuales creen en la existencia de poemas desprovistos de imágenes, pero en la práctica la pobreza de tropos léxicos está equilibrada por los opulentos tropos y figuras gramaticales.”¹² Es sabido que los tropos son figuras de significación, y al adoptar la metáfora y la metonimia como polos de su tipología del lenguaje y de la literatura, Jakobson no rinde solamente un homenaje a la vieja retórica: sitúa las categorías del significado en el corazón de la metodología estructural.

El estudio estructural del “lenguaje poético” y de las formas de la expresión literaria en general no puede en efecto impedir el análisis de las relaciones entre código y mensaje. El trabajo de Jakobson sobre “Lingüística y poética”, en el que recurre indistintamente a técnicos de la comunicación y a poetas como Hopkins y Valéry, o a críticos como Ramsom o Empson, demuestra lo anterior de una manera explícita: “La ambigüedad es una propiedad intrínseca, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo, en suma, es un corolario obligado de la poesía. Repetiremos con Empson que las maquinaciones de la ambigüedad se encuentran en las raíces mismas de la poesía.”¹³ La ambición del estructuralismo no se limita a contar los pies o a señalar las repeticiones de fonemas: debe también ocuparse de los fenómenos semánticos que, como se sabe después de Mallarmé, constituyen lo esencial del lenguaje poético,¹⁴ y más generalmente los problemas de la semiología literaria. Una de las tareas del estructuralismo es quizás crear esta “nueva retórica” que reclamaba Francis Ponge, y que aún nos falta.

El carácter estructural del lenguaje a todos los niveles es reconocido hoy en día con suficiente universalidad como para que el “enfoque” estructuralista de la expresión literaria se imponga, por así decir, por su propio peso. Desde el momento en que se abandona el plano de la lingüística (o de ese “puente tendido entre la lingüística y la historia literaria” que está constituido, según Spitzer, por los estudios de forma y de estilo) para abordar el campo tradicionalmente reservado a la crítica: el del “contenido”, la legitimidad del punto de vista estructural plantea objeciones de principio bastante graves. A priori, ciertamente, el estructuralismo como método está autorizado para estudiar las estructuras donde quiera que las encuentre; pero, en primer lugar, las estructuras no son, ni con mucho, objetos que se encuentran, son sistemas de relaciones latentes, concebidos más bien que percibidos, que el análisis construye.

¹⁰ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, 1963, pág. 233.

¹¹ Erlich, pág. 149.

¹² *Essais de linguistique générale*, pág. 244.

¹³ Pág. 238. Se hallará un ejemplo del método de Jakobson en materia de análisis poético en el estudio escrito en colaboración con Lévi Strauss: “*Les chats*, de Baudelaire”, *L'Homme*, enero-abril, 1962.

¹⁴ Cf. P. Guiraud: “Por una semiología de la expresión poética”, *Langue et littérature*, Les Belles Lettres, París, 1961.

a medida que las aísla, y que corre el riesgo a veces de inventar creyendo descubrirlas; y, por otra parte, el estructuralismo no es solamente un método, es también lo que Cassirer denomina una "tendencia general de pensamiento",¹⁵ lo que otros llamarían más brutalmente una ideología, en la cual el partido que se ha tomado es precisamente el de valorizar las estructuras a expensas de las sustancias,¹⁶ y que puede por tanto sobrestimar su valor explicativo. La cuestión en la práctica no es tanto saber si existe o no un sistema de relaciones en tal o cual objeto de investigación, puesto que existe evidentemente por doquier, sino determinar la importancia relativa de este sistema con respecto a los otros elementos de comprensión: esta importancia mide el grado de validez de la metodología estructural; pero ¿cómo medir esta importancia, a su vez, sin recurrir a ese método? He ahí el círculo

Aparentemente, el estructuralismo debería estar en su elemento con una frecuencia tal que la crítica abandonara la investigación de las condiciones de existencia o de las determinaciones exteriores —sicológicas, sociales o de otra clase— de la obra literaria, para concentrar su atención sobre esa obra en sí misma, considerada ya no como un efecto sino como un ente absoluto. En este sentido, el estructuralismo es parte integrante del movimiento general de rechazo del positivismo, de la historia "historizante" y de la "ilusión biográfica", movimiento que ilustran de maneras diversas la obra crítica de un Proust, de un Eliot, de un Valéry, el formalismo ruso, la "crítica temática" francesa o el "new criticism" anglosajón. En cierta forma, la noción de análisis estructural puede ser considerada como un simple equivalente de lo que los norteamericanos denominan *close reading*, y que se llamaría en Europa, según el ejemplo de Spitzer, el estudio *inmanente* de las obras. Es justamente en este sentido que Spitzer, exponiendo en 1960 la evolución que lo había conducido del sicologismo de sus primeros estudios de estilo a una crítica alejada de toda referencia al *Erlebnis*, "subordinando el análisis estilístico a la explicación de las obras particulares como organismos poéticos en sí mismos, sin acudir a la sicología del autor",¹⁷ calificaba de "estructuralista" esta nueva actitud. Todo análisis que se encierre en una obra sin considerar sus fuentes o sus motivaciones, sería, por tanto, implícitamente estructuralista, y el método estructural debería intervenir para dar a este estudio inmanente una especie de racionalidad de comprensión que sustituiría a la racionalidad de explicación abandonada con la investigación de las causas. Un determinismo de la estructura, en cierta forma espacial, vendría de este modo a reemplazar, con un espíritu completamente moderno, el determinismo temporal de la génesis, estando cada unidad definida sobre la base de relaciones y no de filiación.¹⁸ El análisis temático tendería entonces espontáneamente a perfec-

15 "Structuralism in modern linguistics", *Word*, Vol I, Nº 2, 1945

16 Se encuentra una expresión muy clara de esta posición que puede definir el estructuralismo como una *pasión* intelectual, o estética, en esta afirmación de Valéry (*Oeuvres*, Pléiade, II, págs 1522-1533): "Hubo un tiempo en que yo veía. Veía o quería ver las relaciones entre las cosas, y no las cosas". Braque, citado por Jakobson, dice también: "Yo no creo en las cosas, sino en las relaciones entre las cosas". Es el credo estructuralista. "Las cosas me hacían sonreír por lástima, los que se detenían en ellas no eran para mí sino ídólatras. Yo sabía que lo esencial era *figurado*. Y esto era una especie de misticismo, puesto que hacía depender el mundo sensible a los ojos, de un mundo sensible al espíritu y reservado, presuponiendo revelación, iniciación, etc." Y más aún: "*Mi gusto subrayado* (subrayado por nosotros) se inclina a las organizaciones y al funcionamiento".

17 "Los estudios de estilo y los diferentes países", *Langue et Littérature*, págs 27-28

18 "Tanto la lingüística estructural como la mecánica cuántica ganan en determinismo mórfo lo que pierden en determinismo temporal", Jakobson: *Essais* pág 74

cionarse y someterse a pruebas en una síntesis estructural en la que los diferentes temas se agrupan en redes, para alcanzar el pleno sentido de su lugar y su función dentro del sistema de la obra: es el mismo plan formulado con gran nitidez por Jean-Pierre Richard en su *Universo imaginario de Mallarmé*, o por Jean Rousset cuando escribió: "No existe forma aprehensible, más que en los casos en que se dibuja un acuerdo o una relación, una línea de fuerza, una figura obsesionante, una trama de presencias o de ecos, una red de convergencias; llamaré "estructuras" a estas constantes formales, a estos vínculos que revelan un universo mental y que cada artista reinventa de acuerdo con sus necesidades".¹⁹

El estructuralismo sería entonces, para toda crítica inmanente, un recurso contra el peligro de agotamiento que amenaza el análisis temático: el medio de reconstruir la unidad de una obra, su principio de coherencia, aquello que Spitzer llamaba su *etymon* espiritual. En la práctica, la cuestión es indudablemente más compleja, pues la crítica inmanente puede adoptar ante una obra dos tipos de actitudes muy diferentes, e incluso antitéticas, según considere dicha obra como objeto o como sujeto. La oposición entre estas dos actitudes está señalada por Georges Poulet con gran claridad en un texto en que él mismo se titula partidario de la segunda alternativa.

Creo, como todo el mundo, que el objetivo de la crítica es alcanzar un conocimiento íntimo de la realidad criticada. Ahora bien, me parece que tal intimidad sólo es posible en la medida en que el pensamiento crítico devenga el pensamiento criticado, en la medida en que logie sentirlo, repensarlo, reimaginarlo desde su interior. Nada hay menos objetivo que semejante movimiento del espíritu. Al contrario de lo que se piensa, la crítica debe evitar dirigirse a un objeto cualquiera (ya sea la persona del autor, considerada como algo ajeno, o su obra, considerada como cosa), pues a lo que se debe aspirar es a un sujeto, es decir, a una actividad espiritual que no se pueda comprender más que poniéndose en su lugar y haciéndole representar de nuevo en nosotros su papel de sujeto.²⁰

Esta crítica intersubjetiva, ilustrada admirablemente por la obra misma de Georges Poulet, se relaciona con el tipo de comprensión que Paul Ricoeur, siguiendo a Dilthey y otros (entre ellos Spitzer) denomina *hermenéutico*.²¹ El significado de una obra no se concibe a través de una serie de operaciones intelectuales, se revive, se "repite" como un mensaje a la par antiguo y siempre renovado. Por el contrario, es evidente que la crítica estructural recurrió a este objetivismo que condena Poulet, pues las estructuras no son vividas ni por la conciencia creadora ni por la conciencia crítica. Sin duda se encuentran en la entrafia misma de la obra, pero como su armazón latente, como un principio de inteligibilidad objetiva, y sólo pueden ser alcanzadas por vía del análisis y la comunicación, por una especie de espíritu geométrico que no es la conciencia. La crítica estructural está libre de todas las reducciones trascendentes del psicoanálisis, por ejemplo, o de la explicación marxista, pero sufre a su vez una reducción interna, atravesando la sustancia de la obra para

¹⁹ J. Rousset: *Forme et signification*, Corti, 1962, pág. 12.

²⁰ *Les Lettres Nouvelles*, 21 de junio de 1959.

²¹ P. Ricoeur: "Estructura y hermenéutica", *Esprit*, noviembre de 1963.

alcanzar su osamenta: una mirada que sin duda alguna no es superficial, sino de una penetración en cierta forma radioscópica, y tanto más exterior cuanto que es más penetrante

Por consiguiente, se perfila aquí una limitación comparable a la que P Ricoeur establecía para la mitología estructural: en todos aquellos casos en que la recuperación hermenéutica del sentido sea posible y deseable, como parte de un acuerdo intuitivo entre dos conciencias, el análisis estructural no será (al menos en parte) legítimo ni pertinente. Podría entonces pensarse en una especie de división del campo literario en dos sectores: el de la literatura "viviente", es decir, susceptible de ser vivida por la conciencia crítica, y que habría que reservar a la crítica hermenéutica, a la manera como Ricoeur reivindica el terreno de las tradiciones judaicas y helénicas, provistas de un exceso de sentido inextinguible y siempre indefinidamente presente; y el de una literatura que no está "muerta", pero en cierta forma lejana y difícil de descifrar, cuyo sentido perdido sólo sería perceptible mediante las operaciones de la inteligencia estructural, al estilo de las culturas "totémicas", dominio exclusivo de los etnólogos. Una división semejante del trabajo no tiene nada de absurdo en principio, y es preciso señalar de entrada que responde a las limitaciones que el estructuralismo se impone por prudencia a sí mismo, al ocuparse en orden de prioridad de los campos que mejor se prestan, y con menor cantidad de "restos", a la aplicación de su método;²² es preciso reconocer también que esta división dejaría un campo inmenso, y casi virgen, a la investigación estructuralista. En efecto, la parte de la literatura "con sentido perdido" es mucho más vasta que la otra, y no siempre de menor interés. Existe todo un campo en cierta forma etnográfico de la literatura, cuya exploración por el estructuralismo sería apasionante: literaturas lejanas en tiempo y espacio, literaturas infantiles y populares, incluyendo en este término formas recientes como el melodrama o la novela de folletín, que la crítica ha descuidado siempre no sólo por un prejuicio académico, sino también porque ninguna participación intersubjetiva podía animarla ni guiarla en su investigación, y que una crítica estructural podría tratar como un material antropológico, y estudiar en grandes conjuntos y desde el punto de vista de sus funciones recurrentes, siguiendo el camino trazado por los formalistas rusos, como Propp o Skaftymov.²³ Estos trabajos, al igual que los de Lévi-Strauss acerca de las mitologías primitivas, demuestran ya la riqueza del método estructural aplicado a los textos de ese género, y todo lo que este método podía descubrir en los trasfondos ignorados de la literatura "canónica": *Fantomas* o *Barba Azul* no nos hablan tan de cerca como *Swan* o *Hamlet*: quizás pueden enseñarnos lo mismo. Y algunas obras consagradas oficialmente, pero que en la práctica han llegado a ser en gran medida extrañas a nosotros, como las de *Corneille*, nos hablarían quizás mejor en ese lenguaje de la distancia y la extrañeza que en el de la falsa proximidad que se persiste en imponerles, a menudo inútilmente.

Y aquí tal vez el estructuralismo pudiera comenzar a recuperar una parte del territorio cedido a la hermenéutica: en definitiva la división real entre

²² Lévi-Strauss: *ibid.*, pág. 632

²³ V. Propp: *Morphology of the folktale*, Indiana University, 1958 (primera edición, en ruso: Leningrado, 1928). A. Skaftymov: *Poétique et genèse des bilines* (en ruso), Saratov, 1921. Cf. Erlich, págs. 176-177.

estos dos “métodos” no radica en el objeto, sino en la posición crítica. Al proponerle Raul Ricodeur la división que se ha analizado, alegando que “una parte de la civilización, precisamente aquella de donde no procede nuestra cultura, se presta más que otra a la aplicación del método estructural”, Lévi-Strauss contestaba con una pregunta: “¿Se trata de una diferencia intrínseca entre dos especies de pensamiento y de civilización, o simplemente de la posición relativa del observador, que no puede, frente a su propia civilización, adoptar la misma perspectiva que le parece normal frente a una civilización diferente?”²⁴ La no pertinencia que encuentra Ricoeur en una eventual aplicación del estructuralismo a las mitologías judeo-cristianas, la hallaría sin duda un filósofo de la Melanesia en el análisis estructural de sus propias tradiciones míticas, que él interioriza al igual que todo cristiano interioriza el mensaje bíblico; pero, a la inversa, quizás resultara pertinente para nuestro melanesio el análisis estructural de la Biblia. Lo que Merleau-Ponty escribía acerca de la etnología como disciplina puede aplicarse al estructuralismo como método: “No consiste en una especialidad definida por un objeto particular, las sociedades “primitivas”; es una manera de pensar, que se impone cuando el objeto es “otro” y exige que nos transformemos nosotros mismos. De esa manera nos convertimos en etnólogos de nuestra propia sociedad si nos situamos a alguna distancia de ella”²⁵.

De esta suerte, la relación que une al estructuralismo y la hermenéutica podría ser no de separación mecánica y de exclusión, sino de complementación con motivo de una misma obra, la crítica hermenéutica hablaría el idioma de la recuperación del sentido y de la recreación interior, y la crítica estructural el de la palabra distante y la reconstrucción inteligible. Ambas obtendrían, de esa manera, interpretaciones complementarias, y el diálogo entre ellas sería extremadamente fecundo, con la salvedad de que nunca podría hablarse ambos idiomas a la vez.²⁶

Como quiera que sea, la crítica literaria no tiene razón alguna para negar a su público las interpretaciones nuevas²⁷ que el estructuralismo puede obtener de las obras al parecer más próximas y familiares, mediante el “distanciamiento” de sus textos; en definitiva, una de las enseñanzas más profundas de la antropología moderna es que también lo lejano está próximo a nosotros, e incluso en virtud de su propia lejanía.

²⁴ *Esprit*, noviembre de 1963, pág. 633.

²⁵ *Signes*, pág. 151 (Hay trad. española E. Seix Barral N. de la R.).

²⁶ Lévi-Strauss sugiere una relación del mismo tipo entre historia y etnología: “Las estructuras no se descubren más que a través de una observación ejecutada desde fuera. Por el contrario, tal observación nunca puede aprehender los procesos, que no son objetos analíticos, sino la manera particular en que una temporalidad es vivida por un sujeto. Un historiador puede ocasionalmente trabajar como etnólogo, y un etnólogo como historiador, pero los métodos de por sí son complementarios, en el sentido dado por los físicos a este término; es decir, que no se puede, a la vez y al mismo tiempo, definir con rigor una fase A y una fase B (lo cual sólo es posible desde fuera y en términos estructurales), y revivir empíricamente el tránsito de una a la otra (que sería la única manera inteligible de comprenderlo). Hasta las ciencias humanas tienen sus relaciones de incertidumbre.” “Las limitaciones de la noción de estructura en la etnología”, *Significado y uso de la palabra estructura*, Mouton, La Haya, 1962.

²⁷ Una interpretación nueva, que no constituye necesariamente un nuevo significado: es un nuevo enlace entre forma y significado. La literatura, como arte de las interpretaciones, se renueva, y junto a ella la crítica, modificando ese enlace bien por medio del significado o de la forma. Ocurre así que la crítica moderna descubre nuevamente en los temas o los estilos lo que la crítica clásica había ya encontrado en las ideas o los sentimientos. Un viejo significado vuelve a nosotros junto a una forma nueva, y este movimiento trastorna toda una obra.

EL CAMPO LITERARIO: HISTORIA Y SISTEMA

Valéry soñaba con una historia de la literatura concebida “no tanto como una historia de los autores y de los accidentes de sus carreras o una historia de sus obras, sino más bien como una historia del espíritu como productor y consumidor de la “literatura”, historia que muy bien pudiera ser escrita sin mencionar en ella el nombre de un solo escritor” Es conocida la repercusión que esta idea ha tenido en autores como Borges o Blanchot, y ya antes Thibaudet se había empeñado, a fuerza de comparaciones y transfusiones interminables, en instituir una República de las Letras en la que las distinciones entre las personas tendieran a desaparecer. Semejante visión unificada del campo literario resulta una utopía muy profunda, y que no deja de ser atractiva con razón, pues la literatura no es solamente una colección de obras autónomas, o que “se influyen” mediante una serie de encuentros fortuitos y aislados; es un conjunto coherente, un espacio homogéneo en cuyo interior las obras se tocan y penetran las unas a las otras; y es también, a su vez, un fragmento unido a otros en el espacio más vasto de la “cultura”, en el que su propio valor está en función del conjunto. Con este doble carácter, reclama un estudio de estructura, interna y externa.

Es sabido que el niño adquiere un idioma no por una simple extensión del vocabulario, sino por una serie de divisiones internas, sin modificación del dominio total en cada etapa, las pocas palabras de que dispone constituyen para el niño todo un lenguaje, y le sirven para designar todas las cosas con una precisión creciente, pero desprovista de lagunas. De la misma manera, para un hombre que no ha leído más que un libro, ese libro constituye toda su “literatura”, en el sentido primario del término; cuando haya leído dos, estos dos libros compartirán todo su campo literario, sin vacío alguno entre ellos, y así sucesivamente; y precisamente porque no tiene vacíos que llenar, una cultura puede enriquecerse: se profundiza y diversifica porque no tiene que extenderse.

En cierta forma, puede considerarse que la “literatura” de la humanidad entera (es decir, la manera como las obras escritas se organizan en la mente de los hombres) se constituye según un proceso análogo —con todas las reservas necesarias en cuanto a la simplificación grosera que se le impone aquí: la “producción” literaria es un habla, en el sentido saussuriano, una serie de actos individuales parcialmente autónomos e imprevisibles; pero el “consumo” de la literatura por la sociedad es una lengua, es decir, un conjunto cuyos elementos, sea cual fuere su número y su naturaleza, tienden a ordenarse en un sistema coherente. Raymond Queneau dice en tono de broma que toda obra literaria es o bien una Iliada o una Odisea. Esta dicotomía no ha sido siempre una metáfora, e incluso en Platón se encuentra el eco de una “literatura” que se reducía prácticamente a estos dos poemas, y que por lo mismo no se consideraba incompleta. Ion no conoce y no quiere conocer nada más que a Homero: “Me parece”, dice, “que es bastante”, toda vez que Homero habla lo suficiente de todas las cosas, y la competencia del rapsoda sería enciclopédica, si la poesía procediera realmente de una Sabiduría (este último punto es el impugnado por Platón, y no la universalidad de la obra). Desde entonces, la literatura se ha dividido más bien que extendido, y a través de

los siglos se ha seguido hallando en la obra homérica el embrión y la fuente de toda literatura. Este mito no carece de verdad, y el incendiario de Alejandría no estaba del todo equivocado, por su parte, al igualar el Corán a toda una biblioteca: aunque contenga un libro, dos libros o varios miles, la biblioteca de una civilización está siempre completa, porque en la mente de los hombres siempre constituye un sistema.

La retórica clásica tenía una conciencia clara de ese sistema al que formalizaba mediante la teoría de los géneros. Existían la epopeya, la tragedia, la comedia, etc., y entre todos estos géneros quedaba distribuida, sin residuo alguno, la totalidad del campo literario. Lo que le faltaba a esta teoría era la dimensión temporal, la idea de que un sistema podía evolucionar. Boileau vio morir la epopeya ante sus ojos y nacer la novela, sin poder integrar estos cambios a su Arte poética. El siglo XIX descubrió la historia, pero olvidó la cohesión del conjunto: la historia individual de las obras y de los autores borra el cuadro de los géneros. Sólo Brunetière intentó la síntesis, pero es sabido que este matrimonio entre Boileau y Darwin no tuvo mucho éxito: la evolución de los géneros según Brunetière se apoya en el más puro organicismo, cada género nace, se desarrolla y muere como una especie solitaria, sin ocuparse del vecino.

La concepción estructuralista, en este punto, consiste en seguir la literatura a través de su evolución global, efectuando cortes sincrónicos en diversos momentos y comparando los cuadros entre sí. La evolución literaria aparece entonces con toda su riqueza, que radica en el hecho de que el sistema subsiste al modificarse sin cesar. También aquí los formalistas rusos han abierto el camino, al conceder vivo interés a los fenómenos de la dinámica estructural y aislar el concepto de **cambio de función**. Observar la presencia o la ausencia, aisladamente, de una forma o un tema literario en tal o cual momento de la evolución diacrónica no significa nada, mientras el estudio sincrónico no haya mostrado cuál es la función de ese elemento dentro del sistema. Un elemento puede mantenerse cambiando de función, o, por el contrario, desaparecer dejando a otro su función.

El mecanismo de la evolución literaria [dice B. Tomachevski al revisar el curso de las investigaciones formalistas sobre este punto], se definió de esta manera poco a poco: se presentaba no como una serie de formas que se sustituyen las unas a las otras, sino como una variación constante de la función estética de los procesos literarios. Cada obra está orientada con relación al medio literario, y cada elemento con relación a la obra entera. Un elemento cuyo valor ha sido determinado en una época dada cambiará completamente de función en otra época. Las formas grotescas, que habían sido consideradas en la época del clasicismo, como recursos de la comedia, se convirtieron, en la época del romanticismo, en fuentes de lo trágico. En este cambio constante de función se manifiesta la vida de los elementos de la obra literaria.²⁸

Chklovski y Tynianov, en particular, han estudiado en la literatura rusa estas variaciones funcionales que, por ejemplo, hacen pasar una misma forma

²⁸ B. Tomachevski, *art. cit.*, págs. 238-239.

de un nivel menor al rango de "forma canónica", y que mantienen una trans-fusión perenne entre la literatura popular y la literatura oficial, entre el aca-demicismo y el "vanguardismo", entre la poesía y la prosa, etc. Chklovski solía decir que la herencia se transmite generalmente del tío al sobrino, y la evolución canoniza la rama menor. Así, Puchkin introduce en la gran poesía los efectos de los versos de álbum del siglo XVII, Nekrassov toma prestado del periodismo y del vodevil, Blok de la canción gitana, Dostoievski de la novela policíaca.²⁹

La historia literaria así entendida se convierte en la historia de un siste-ma lo significativo es la evolución de las funciones, no la de los elementos, y el conocimiento de las relaciones sincrónicas es necesariamente anterior al de los procesos. Pero por otra parte, como observaba Jakobson, el panorama literario de una época no muestra cierta visión del pasado, "no solamente la producción literaria de una época dada, sino también esa parte de la tradi-ción literaria que ha permanecido viva o ha sido resucitada en la época en cuestión. La elección que una nueva corriente hace entre los clásicos, la reinterpretación que de ellos realiza, he ahí los problemas esenciales para los estudios literarios sincrónicos,³⁰ y por consiguiente para la historia estructural de la literatura, que no es otra cosa que situar en su perspectiva diacrónica estos cuadros sincrónicos sucesivos: dentro del panorama del clasicismo fran-cés, Homero y Virgilio encuentran su lugar, pero Dante y Shakespeare no. En nuestro paisaje literario actual, el descubrimiento (o la invención) del ba-rroco tiene mayor importancia que la herencia romántica, y nuestro Shakes-peare no es el mismo de Voltaire ni de Hugo es contemporáneo de Brecht y de Claudel, al igual que nuestro Cervantes es contemporáneo de Kafka. Una época se expresa tanto por lo que lee como por lo que escribe, y estos dos aspectos de su "literatura" se determinan recíprocamente. "Si me estuviera dado leer cualquier página de nuestros días --esta misma, por ejemplo-- como será leída en el año 2000, habré conocido la literatura del año 2000"³¹

A esta historia de las divisiones interiores del mundo literario, cuyo pro-grama es de por sí abundantísimo (piénsese simplemente en lo que sería una historia universal de la oposición entre prosa y poesía: oposición básica ele-mental, constante, inmutable en su función y renovada sin cesar en sus me-dios), sería preciso añadir la historia de la división, mucho más vasta, entre la literatura y todo lo que no es literatura, ya no se trataría de la historia literaria, sino de la historia de las relaciones entre la literatura y el conjunto de la vida social. La historia, reclamada hace poco por Lucien Febvre, de la función literaria.³² Los formalistas rusos han insistido en el carácter diferen-cial del hecho literario,³³ La literaturidad está también en función de la no literaturidad, y ninguna definición duradera puede plantearse: permanece tan sólo la conciencia de un límite. Todos saben que el nacimiento del cine ha modificado el status de la literatura: la despojó de algunas de sus funciones, pero también le cedió algunos de sus medios propios. Y esta transformación,

²⁹ Erlich, págs. 227-228, y Nina Gourkinkel, "Los nuevos métodos de historia literaria en Rusia", *Le Monde Slave*, febrero de 1929.

³⁰ *Essais*, pág. 212.

³¹ Borges, *Enquêtes*, pág. 244.

³² *Combats pour l'Histoire*, págs. 263-268. La expresión *función literaria* es de R. Barthes, quien recoge y desarrolla el programa de L. Febvre, en *Sur Racine*, págs. 150-156.

³³ Y. Tynianov: "El hecho literario", *Arcaístas y vanguardistas* (en ruso), Leningrado, 1929.

evidentemente, no es más que en un comienzo. ¿De qué manera puede sobrevivir la literatura ante el desarrollo de otros medios de comunicación? Ya no pensamos hoy en día, como se pensó desde Aristóteles hasta La Harpe, que el arte es una imitación de la naturaleza, y allí donde los clásicos buscaban un bello parecido, nosotros buscamos, por el contrario, una originalidad radical y una creación absoluta. ¿No habrá incluso cambiado de sentido la literatura el día en que el Libro haya dejado de ser el principal vehículo del saber? Quizás también vivamos nosotros, sencillamente, los últimos días del Libro. La aventura en curso nos debería obligar a prestar más atención a los episodios pasados: no podemos hablar indefinidamente de la literatura como si su existencia fuera imperturbable, como si su relación con el mundo y con los hombres no hubiera cambiado jamás. No contamos, por ejemplo, con una historia de la lectura. Historia intelectual, social y hasta física: si hemos de dar crédito a San Agustín, su maestro Ambrosio fue el primer hombre de la Antigüedad que leyó con la vista, sin articular el texto en alta voz. La verdadera Historia se forma a base de esos grandes momentos silenciosos. Y el futuro de la investigación estructuralista está quizás en su capacidad para descubrir, bajo cada silencio, una pregunta.