

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ (ED.)

Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

2020

INTERSECCIONES. RELACIONES DE
LA LITERATURA Y LA TEORÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Series Maior

22

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ
(EDITOR)

INTERSECCIONES. RELACIONES DE
LA LITERATURA Y LA TEORÍA



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

2020



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:

Javier García Rodríguez (editor). (2020). INTERSECCIONES. RELACIONES DE LA LITERATURA Y LA TEORÍA. Ediuno. Ediciones de la Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2020 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad. Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



Esta Editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56

servipub@uniovi.es
www.uniovi.es/publicaciones

ISBN: 978-84-18324-10-9
DL AS 1645-2020

COLECCIÓN BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Director de colección

Rafael Núñez Ramos (Universidad de Oviedo)

Comité científico

Serafina García García (Universidad de Oviedo)

Antonio Fernández Insuela (Universidad de Oviedo)

Guillermo Lorenzo González (Universidad de Oviedo)

Manuel Leonetti (Universidad de Alcalá de Henares)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Alicante)

José-Luis Mendivil Giró (Universidad de Zaragoza)

María Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba)

Índice

Intersecciones: la lógica de los posibles teóricos 9

MUNDOS POSIBLES: FICCIÓN, VERDAD Y POSVERDAD

MARIE-LAURE RYAN: El enfoque de los mundos posibles frente a otras teorías sobre la ficción 29

TEORÍA DE LA LITERATURA, ÉTICA, PENSAMIENTO

MARTA SANZ: Ética y literatura 69

SULTANA WAHNÓN: Literatura y pensamiento. Un debate en la intersección 81

TEORÍA, LITERATURA, CIENCIA

GUILLERMO LORENZO: La literatura, *creoda* generativa del lenguaje (o algo lo bastante parecido) 121

MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL: Teoría, Literatura y Ciencia desde la Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento (TE/D) ... 157

TEORÍA, LITERATURA, POLÍTICA

M.^a PAZ CEPEDELLO MORENO: El dolor como forma de protesta: a vueltas con la escritura de mujeres 179

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA: Nuevos/viejos marcos políticos en la literatura: teorías marxistas en la autoficción y las narrativas transmedia 197

JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ: La política en las letras: literatura y estudios literarios 221

TERESA LÓPEZ-PELLISA: El paradigma de Hefesto. Heterotopología: poshumanismo(s), (xeno)feminismos y ciencia ficción 247

TEORÍA DE LA LITERATURA Y TRANSVERSALIDAD

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES: Los objetos y los métodos de la investigación lingüística y literaria. La transversalidad 279

Intersecciones: la lógica de los posibles teóricos

Javier García Rodríguez
Universidad de Oviedo

A mi alrededor todo el mundo tiene una teoría o una obsesión.

Yo la voy inventando sobre la marcha.

(Jonathan Lethem: *Cuando Alice se subió a la mesa*)

Cualquiera de las definiciones que, para su sentido en el ámbito general, en el ámbito geométrico, o en el ámbito matemático ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* sirve para justificar la elección del concepto de *intersección* como título de este volumen, al tiempo que todas ellas añaden matices de sentido a la idea que este defiende:

- Punto de encuentro de dos o más cosas de forma lineal.
- (Geom.): Encuentro de dos líneas, dos superficies o dos sólidos que se cortan entre sí.
- (Mat.): Conjunto de los elementos que son comunes a dos conjuntos.

Las relaciones de la literatura y la teoría, y las relaciones de cada una de ellas con otros ámbitos del saber y de la experiencia (la ética, la ficción, la verdad, el pensamiento, la ciencia, la política) son

el objeto de este volumen colectivo que aspira a ser un muestrario de intersecciones, encuentros, puntos de contacto. Tanto la literatura como la teoría han sufrido en su devenir histórico los efectos de la sucesión, el sincretismo, la sustitución o la anulación. Tomar un momento concreto en la historia y hacerle una fotografía (un selfi, en realidad, porque también salimos todos nosotros en ella) es la pretensión de este volumen que recoge las aportaciones de diez autoras y autores que, provenientes de diferentes ámbitos de la investigación académica y literaria, y con intereses teóricos muy diversos, señalan una intersección en este mapa de carreteras a veces tan caótico que llamamos literatura y teoría.

Marie-Laure Ryan lleva a cabo una personal adaptación de la teoría de los mundos posibles aplicada por primera vez a la ficción por David Lewis en 1978. El modelo de Ryan pretende posicionarse en asuntos de importancia capital para el estudio de la narración –ficción, imitación, relato factual, verdad, realidad–, al tiempo que enfrenta su propia teoría de la ficción con otras que, a su juicio, han ocupado el espacio de reflexión sobre estas cuestiones a lo largo de las últimas décadas: la «teoría ingenua», el enfoque retórico, la teoría de los actos de habla simulados desarrollada por John Searle y la teoría de los juegos de imitación infantiles (*Mimesis as Make-Believe*) de Kendall Walton.

Allí donde la teoría ingenua identifica plenamente ficcionalidad y falsedad sobre la base de que las «afirmaciones verdaderas se refieren a algo en el mundo, mientras que las afirmaciones ficcionales no se refieren a nada», el enfoque retórico atenúa esta concepción al insistir en que la ficción «se basa en una exhibición abierta de la invención», ampliando de este modo los géneros de discurso con capacidad para la invención. Por su parte, Searle entiende la ficción como «actos de habla simulados» sin necesidad de un lenguaje especial. Estas tres

teorías, según Ryan, analizan la ficción desde una perspectiva externa y objetiva, mientras que la teoría de los juegos de imitación infantiles de Walton, por el contrario, toma el punto de vista del receptor, entiende la ficción «como un tipo particular de experiencia» (en lugar de hablar de invención, habla de verdades ficcionales; en lugar de hablar de suspensión de reglas, habla de la ficción como un juego con sus propias reglas).

Ryan presenta una teoría de la ficcionalidad que combina ideas de Walton y Searle con la teoría de los mundos posibles tal y como la concibió el filósofo David Lewis. Su aportación al modelo de Lewis «consiste en distinguir la imagen del mundo presentada por el texto, que se puede llamar el mundo de la historia en el caso de los textos narrativos, del mundo al que el autor apunta como mundo de referencia». Sobre esta base teórica, Ryan organiza su estudio en torno a importantes cuestiones que, a su juicio, vertebran el análisis de la ficción como objeto de estudio y las relaciones de esta y sus mundos narrativos con la realidad y, por extensión, con la verdad. La respuesta a estas preguntas afecta a las relaciones entre los individuos con las ficciones en toda su magnitud: individual, social, política y estética. Las preguntas que se hace Ryan son las siguientes: ¿Son ficción las noticias falsas (*fake news*)? ¿Una teoría de la ficción necesita una noción de mundo (ficcional, textual o mundo de la historia)? ¿La ficción imita a la no ficción? ¿Es la ficción un fenómeno lingüístico o se da en otros medios? ¿Necesita la teoría de la ficción una noción de narrador para las narraciones de base lingüística? ¿Los contrafactuals y los experimentos mentales son ficción? ¿Puede la ficción hacer declaraciones con pretensiones de verdad sobre entidades del mundo real? ¿La frontera entre realidad y ficción es gradual o binaria?

Mundos posibles, ficción, verdad y posverdad se encuentran en el estudio de Marie-Laure Ryan no solo como objeto de estudio teórico, sino como elementos constituyentes de la realidad cotidiana y, por tanto, productores de Realidad. La concreción de estos elementos en los distintas modalidades discursivas o géneros literarios permite graduar, en una variable gama de grises (como gráficamente hace la autora), su integración en las distintas categorías teórico-literarias, genéricas y expresivas que las acogen: de la ciencia a la fantasía pasando por la autobiografía, el relato conversacional, la ficción verdadera, las novelas históricas o la ciencia ficción; de la factualidad fuerte a la ficción a través de la factualidad débil; de los géneros de ficción pura a los géneros mixtos; y, ya en una postura que admite el sostén ético, el avance de la post-verdad como modalidad marcada por la indistinción absoluta.

Una experiencia personal vivida por Marta Sanz, la asistencia de esta reconocida escritora y profesora a una conferencia de la crítica de arte Estrella de Diego en la que esta defendía –a partir de las teorías de Hélène Cixous–, que «las fotografías del glamur se nos presentan como ficciones, mientras que las fotografías de la pobreza nos llegan como verdades inmediatas», es el punto de partida de su reflexión en el trabajo «Ética y literatura». A partir de esta idea básica, se pregunta entonces Marta Sanz «qué significa ser testigo de un evento, espectador de una imagen, lector de un libro», en otras palabras cómo los textos artísticos –la red semiótica en que se configura, diríamos nosotros– intervienen en la realidad y, al mismo tiempo, cómo la realidad afecta o construye estos mismos textos. Es la suya, claro, una posición ética y política, que se sustenta en la negativa a aceptar que «en el arte el cómo se puede dissociar del qué». Como en otros trabajos de Sanz –tanto de ficción como ensayísticos– su intención parece asentarse en el irrenun-

ciable principio de que «el qué y el cómo, el contenido y la forma, la ética y la estética son las dos caras de la misma moneda».

La ética entendida como una forma de estética y su envés son estudiadas en la fotografía, el cine y la literatura para tratar de dilucidar hasta qué punto los modos de representación implican una manera de posicionarse frente al mundo que le toca vivir al autor o al artista. Poner en tela de juicio los criterios estéticos establecidos, y no en menor medida marcar las distancias en relación con determinadas prácticas éticas que, por su falta de autocrítica, se muestran inoperantes a la hora de repensar el sistema y sus construcciones culturales, es el objetivo prioritario de «Ética y literatura». Para ello, Sanz se enfrenta a determinados juicios y prejuicios en torno a la verdad, la ficción, lo imaginario, la fantasía, etc., y se adentra en lo que más le preocupa: de qué manera la metabolización y asimilación de las ficciones va edificando una serie de valores éticos y una visión del mundo. La realidad y sus modos de representación se convierten, así, en el pivote en torno al que gira la reflexión de Sanz, que lleva necesaria e irremediabilmente al concepto de «responsabilidad», a la posible relativización de los conceptos absolutos, a los límites de los dogmatismos y al peligroso, a su juicio, desembarque en posicionamientos escépticos. «El comportamiento *ético*, que quizá no equivalga exactamente a la actitud comprometida, aspira a superar los juegos del lenguaje para legitimar la ficción como verdad».

El desgaste de lo posmoderno y sus hipóstasis, la multiplicación de géneros híbridos, la presencia de la autoficción, la crónica como artefacto literario, la reubicación de la trascendencia de lo literario son algunos de los espacios por los que transita Marta Sanz para llegar a una relectura de los relatos y del modo en que estos «se impregnan de la ideología del poder y la subrayan, de forma sutil, aunque parezca

imperceptible, naturalizando lo hegemónico». Los textos refuerzan el muro de la ideología invisible, pero, del mismo modo, conceptos clave como realidad, civilización y género, tienen, para los escritores, un componente cultural sobre el que se puede ejercer una acción transformadora. Una exégesis de los signos artísticos desde categorías éticas pone de manifiesto que el relato de ficción como artefacto, que el texto artístico como objeto creativo, debe comprometerse con el hecho de transitar aquellas zonas de lo real que, debido a la intervención del poder, sufren el desamparo ético y político. O como afirma Marta Sanz: «la retórica no puede separarse de la posibilidad de decir la verdad».

El trabajo de Sultana Wahnón «Literatura y pensamiento. Un debate en la intersección» pone en relación la Teoría de la Literatura y la Estética, esta última en su modalidad de estética literaria o filosofía de la literatura. Recurre para ello a un demorado y preciso recorrido por la Teoría de la Literatura desde el Formalismo ruso en su abierto y expreso conflicto con la Estética. Wahnón fija el inicio de este conflicto en el ensayo que Boris Eijembaum publica en 1925 con el título de «La teoría del método formal», en el que este asumió el abandono del estudio de los problemas generales de la estética literaria decimonónica para centrarse en los problemas planteados por el análisis de la obra de arte.

El desapego de la escuela formalista por ese tipo académico de reflexión estética (esencia, belleza, verdad, bondad...) se extendía, según Wahnón, a la «estética filosófica» en su conjunto, a la que Eijembaum y sus compañeros pretendían, como es sabido, liberar de todo subjetivismo estético y filosófico para conducirla hacia el estudio científico de los hechos, «dando por clausurada la era de la Estética y proclamando el renacimiento de una Poética otra vez renovada y

actualizada». El objetivo del estudio de Wahnón es «seguirle la pista a las relaciones entre Teoría y Estética, pero solo en el marco de lo que hoy se identifica como teoría de la literatura de la especie formalista-estructuralista» [...] «el de la relación entre literatura y pensamiento». Quedan de este modo establecidas las líneas maestras de las relaciones que se pretenden establecer en este capítulo. De un lado, las relaciones que la teoría y la literatura mantienen con otros ámbitos del saber; de otro, las relaciones entre literatura y pensamiento, entendido este último como un ámbito más de la experiencia humana.

A través de la profundización en la obra temprana de Shklovski y Tomachevski en los años veinte, como hitos fundacionales, y de la aportación del primero ya en los años setenta, se cubre un primer asalto en la polémica antiesteticista. El segundo será la irrupción del estructuralismo francés, que «se había propuesto entender la literatura desde una perspectiva fundamentalmente lingüística o semiológica y todo lo demás no entraba en su ángulo de visión», con excepción de Susan Sontag o del propio Barthes. En cualquier caso, mantiene Wahnón, es el libro de Todorov *Teorías del símbolo*, de 1977, el que «mejor ilustra la ambivalencia de las relaciones entre estructuralismo y Estética». El fenómeno Bajtín viene a suponer la superación del *impasse* en el que se encontraba la reflexión teórica formalista-estructuralista, con la colaboración de Lotman, el propio Todorov o Kristeva. Según Wahnón, Bajtín no rompió nunca los vínculos con la Estética, y, de hecho, «la distinción bajtiniana entre lo cognitivo, lo ético y lo estético remitía directamente al esquema de las tres Críticas: razón pura (lo cognitivo de Bajtín), razón práctica (lo ético de Bajtín) y crítica del juicio (lo estético o artístico de Bajtín)».

Culmina Sultana Wahnón su trabajo con la relectura de un Bajtín cultural a partir de la interpretación de Todorov, el análisis del

nuevo estructuralismo (Pavel, Luckács...) y la nueva filosofía de la literatura (Gadamer y Ricoeur). Destaca, sobre todo, el tratamiento de la Ética de la Literatura de Vincent Descombes, Martha Nussbaum o Jacques Bouveresse, para concluir que «lo importante es constatar que a día de hoy tanto la Teoría como la Filosofía estarían contribuyendo por igual, en la misma o similar medida, a la elaboración y desarrollo de un nuevo paradigma (o nueva especie de la teoría-filosofía), cuyos rasgos distintivos residirían en el alejamiento del positivismo, la reivindicación de la concepción estética del arte verbal como forma de pensar y la consecuente disolución de la frontera entre enfoque filosófico o gnoseológico y enfoque teórico-literario o formal».

En «La literatura, creoda generativa del lenguaje (o algo lo bastante parecido)», Guillermo Lorenzo, a partir de la defensa de la riqueza del concepto de transversalidad, plantea una aproximación teórica transversal a la literatura para la que se sirve sobre todo de «ideas y modelos de la biología evolutiva del desarrollo, más conocida en los últimos tiempos como biología *evo-devo*». A partir de este enfoque, y sobre la base de la insatisfacción que le produce al autor la opinión, más o menos común, de que la literatura sea un uso marginal, especial o derivado del lenguaje, la hipótesis defendida es que el lenguaje «es en realidad un productor derivado (uno más entre otros) de algo más básico, lo bastante parecido a la literatura como para que se me permita atribuirle esa denominación».

A partir de las investigaciones de la llamada biología «evo-devo» («evolutiva del desarrollo»), que se basa en que el mecanismo básico del cambio evolutivo consiste en las modificaciones operadas en las trayectorias de desarrollo de los organismos, trascendiendo así el monopolio de las mutaciones genéticas azarosas del darwinismo clásico, y sobre la orientación teórica de Conrad Hal Waddington, Guillermo

Lorenzo plantea que, en el proceso del desarrollo prelingüístico del niño, hay un momento en que su mente, que aún no es lingüística, «es ya una mente literaria (o algo lo bastante parecido)». Las razones aducidas por el profesor Lorenzo radican en dos fenómenos constatables: por un lado, la capacidad que manifiestan los bebés prácticamente desde su nacimiento y que consiste en la discriminación de estímulos acústicos de acuerdo con su correspondencia con uno u otros de los tipos rítmicos básicos (isoacentual, isosilábico e isomoráico); por otro lado, el pensamiento desacoplado, desplazado, *offline*, esto es, un pensamiento (que podría llamarse la imaginación) que «no es derivativo del lenguaje, sino al contrario: el lenguaje, mucho más razonablemente, deriva esta característica de su capacidad para describir no solo lo circundante, sino también para transcribir lo imaginado».

La idea del autor, por tanto, se asienta, frente al preformacionismo lingüístico, en que «el niño tiene a su alcance, desde una edad muy temprana, algo a lo que podríamos referirnos como un ‘kit literario’, que abarca, según lo visto, desde una aguda percepción del ritmo a una capacidad creativa que le permite trascender el mundo a través de la imaginación, nada de lo cual debe al lenguaje, sino más bien al contrario». Para sostener su hipótesis, Lorenzo se apoya en Vygotsky y, sobre todo, en el concepto de «creoda literaria» de Conrad Waddington, del que serían derivaciones tanto la literatura (canónica) como el lenguaje (ordinario).

El poema lírico como entidad memorable, su renuncia a la «re-presentación» de un evento y el hecho de que este se imponga a la mente ajena, en lugar de acomodarse a ella, serían características derivables de esta creoda literaria a la que alude Lorenzo. Junto a la existencia de una mente pre-lingüística, un lenguaje musical primigenio del que derivaría el lenguaje, y el pensamiento *offline*, serían,

entre otros, los rasgos que permitirían hablar de capacidades que se corresponden con aspectos nucleares de lo que la moderna psicología cognitiva refiere como «mente literaria».

La comprensión del Universo *finito* pero *ilimitado* por parte de la ciencia, la capacidad del ser humano para imaginar lo *infinito*, las transformaciones tecnológicas, los actuales procesos de *transhumanización*, entre otras cuestiones, y la capacidad de la literatura para decir con palabras lo que quizá no se pueda decir solo con palabras, son el punto de partida de la reflexión de Manuel Ángel Vázquez Medel en torno a las relaciones entre literatura, teoría y ciencia, para la cual asume la perspectiva que aporta el nuevo comparatismo desde un enfoque *comunicacional*. En su capítulo «Teoría, literatura y ciencia desde el Emplazamiento/Desplazamiento (TE/D)», el autor parte de la necesidad de superar las fragmentaciones y compartimentaciones del saber para aspirar a un nuevo ideal científico en el tercer milenio. La literatura sería, entonces, un momento más en la evolución, un proceso complejo de miles de millones de años. Y una aproximación al proceso de comunicación literaria desde la complejidad y la consiliencia es la propuesta de Vázquez Medel para un resultado enriquecedor, que permite la necesaria comunicación de la ciencia con las humanidades y las ciencias sociales.

En la Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento presupone tres dimensiones que coinciden con tres universales lingüísticos: espacio, tiempo y persona. Como él mismo afirma: «Somos espacio, somos tiempo, somos conciencia, y no hay fisura entre la *res cognitans* y la *res extensa*, que se codeterminan e interinfluyen». La TE/D tiene una vocación transdisciplinar y se apoya en la Semiótica Transdiscursiva (ST), que asume e integra las nociones de signo, texto y discurso. Vázquez Medel reivindica la implicación constante de sujeto y objeto, la conexión entre

teoría y práctica, entre interpretación y transformación de la realidad. Para él, la redefinición de la literatura no solo exige coordenadas del horizonte de producción y de recepción, sino que debe actuar desde parámetros científicos que permitan revelar las funciones que esta tiene al servicio de la vida y de la búsqueda de significado y de sentido. La preeminencia actual de un tercer entorno cambia, para el autor, la percepción que se tiene de espacios y de tiempos, y, también, de la literatura, tanto desde el punto de vista tecnológico como imaginario. Precisamente por ello, plantea sus argumentos desde la neurociencia cognitiva, toda vez que «algunas investigaciones recientes de neurociencia indican que los procesos de experiencias literarias –especialmente con poesía– se encuentran entre los que mayor actividad cerebral desencadenan en las personas sometidas a controles».

Las relaciones entre teoría, literatura y política ocupan el cuarto de los bloques de este volumen, integrado por cuatro contribuciones que inciden en distintos aspectos de estas relaciones. M.^a Paz Cepedello Moreno plantea en «El dolor como forma de protesta: a vueltas con la escritura de mujeres» una reconsideración del sintagma «escritura de mujeres» desde una perspectiva histórica para pasar después a establecer su propios métodos y límites, en los que entrarían conceptos como «feminidad», «instancia receptora», «autora», así como, en el caso de las autoras que analiza, el fuerte contenido autobiográfico. Un exhaustivo recorrido crítico por los hitos fundamentales del pensamiento feminista clásico (Colaizzi, Irigaray, de Lauretis, Butler, Cixous), junto a la revisión de algunas otras derivas teóricas (Lévi-Strauss, Angenot, Derrida, Foucault, Bajtín), le permiten a Cepedello ir afinando su propio posicionamiento teórico-crítico, como cuando afirma: «[...] la posición de las mujeres, que puede ser considerada paradójica, ya que, en tanto sujeto teórico, está ausente, y como sujeto

histórico, prisionera de la cultura de los hombres» o «cabe preguntarse si el discurso de las mujeres que defiende la teoría feminista es una práctica contradiscursiva», para llegar a la premisa crítica básica que le servirá para analizar las obras *Clavícula* de Marta Sanz y *La mujer precipicio* de Princesa Inca: «así las cosas, el cuerpo se erige como un concepto clave en la lucha feminista por redefinir la subjetividad».

Por su parte, Mario de la Torre-Espinosa se pregunta por la pertinencia en nuestros días de una teoría literaria que sea política en su trabajo «Nuevos/viejos marcos políticos en la literatura: teorías marxistas en la autoficción y las narrativas transmedia». De la Torre-Espinosa se sitúa frente a aquellos que intentan deslegitimar toda práctica marxista en el análisis de la literatura y se pregunta, por el contrario, si este pensamiento «podría llevar a una teoría real, es decir, a una abstracción tal que nos permita aplicarla fuera del contexto histórico en el que se generó», esto es, valorar esta tradición teórica más allá del uso de los postulados teóricos para una praxis política totalitaria.

Tras un análisis de la actual situación socio-política española e internacional (movimientos sociales como el 15-M, *Occupy Wall Street*, *fake news*, *infoxicación*, sociedad de la información, preeminencia de lo emocional frente a lo racional), el autor plantea la reivindicación del yo como recurso discursivo de protesta al arrullo de las redes sociales y de un nuevo estatuto de intimidad, que puede leerse en clave de protesta siguiendo el marco teórico marxista. La autoficción podría, por tanto, jugar un papel de activismo social y político tanto en la narrativa como en el teatro. Por otra parte, la participación colectiva en el proceso creativo puede entenderse como un fenómeno que ayuda a contrarrestar pensamientos autoritarios y de base poco igualitaria, algo que puede observarse en la narrativa transmedia (a través, por ejemplo, del *crowdsourcing*, como se ejemplifica con la obra *Fariña*).

A partir de la premisa de que «La escritura es esencialmente histórica y fatalmente política», José Manuel Marrero Henríquez argumenta en su estudio «La política de las letras: literatura y estudios literarios» de qué modo esta ubicuidad de la política «hace de la humildad una cualidad relevante de cualquier trabajo de especulación teórica, práctica crítica y creación imaginativa». En el ámbito de la política académica y el mercado, Marrero hace una crítica al modelo de evaluación y financiación de la investigación, que institucionaliza prácticas que se realizan en función de los intereses del capital y no de motivaciones científica y éticamente loables, al tiempo que el mercado premia una producción medida cuantitativamente y sin margen para la originalidad, haciendo que el investigador centre su tarea en convertirse en un «autogestor» de su posicionamiento académico.

No sin ironía, Marrero se posiciona en contra de una política de *influencers*, impactos y discrecionalidad, pero, al mismo tiempo, postula que precisamente donde la mala política se manifiesta absurda, compleja, caprichosa y hostil, puede encontrarse «acicate para la creatividad artística», que él mismo ejemplifica con los poemas «El placer de la lectura» o «Merienda de negros», propuestos como contrapeso de la mala política académica. Cierra Marrero su trabajo abriendo una línea de investigación en torno a la problemática ecológica del momento presente, aprovechando las cuestiones medioambientales «para hacer de la contemporaneidad y sus retos de futuro fuente de inspiración y renovación estética y campo abonado para la indagación poética».

Teresa López-Pellisa, por su parte, aporta al volumen su trabajo «El paradigma de Hefesto. Heterotopología: poshumanismo(s), (xeno) feminismos y ciencia ficción», que conjuga diversos intereses teóricos como son el poshumanismo, el feminismo, los estudios de género o la

cibercultura, todos ellos en una lectura política irrenunciable: «Quiero pensar en la posibilidad del mestizaje y de la frontera, por lo que arte, cultura, ciencia y naturaleza se mezclan para dar lugar a la cibercultura, el ciberfeminismo y la ciencia ficción». A partir de los principios del poshumanismo crítico feminista, López-Pellisa plantea la necesidad de repensar la subjetividad desde de las interacciones que tiene el ser humano en la era de la tecnocultura.

Por su parte, el feminismo debe ser antihumanista porque el humanismo es patriarcal y «se basa en una identidad normativa que se ha instaurado a partir de prácticas de exclusión y discriminación configurando una idea de lo que debería ser la naturaleza humana, que hoy está en crisis». El desarrollo del xenofeminismo pasa, según la autora, por el tecnomaterialismo, el antinaturalismo y la abolición del género, porque «con la abolición del género se suprimirían otras estructuras naturalizadas que son opresivas y generan desigualdad». El trabajo se cierra con la presentación y el análisis de una amplia variedad de obras literarias que ejemplifican, desde géneros diversos, los planteamientos teóricos (Butler, Barceló, LeGuin, Capanna, Robles, Russ, Bertrana, Capmany, etc.).

Este volumen de *Intersecciones: relaciones de la literatura y la teoría* se cierra con el capítulo elaborado por Carmen Bobes Naves «Los objetos y los métodos de la investigación lingüística y literaria. La transversalidad», en el que hace un recorrido por la presencia de esta cualidad en la teoría de la literatura, combinando los apuntes autobiográficos con la exposición de los principales hitos de la disciplina en las últimas décadas, en buena parte de los cuales ha sido protagonista en mayor o menor medida.

En 1965, la preparación de una rigurosa memoria para las oposiciones a la cátedra universitaria, llevó a la profesora Bobes

a preguntarse por el concepto de transversalidad, cuya necesidad metodológica se confirmó con el desarrollo de la semiótica lingüística y literaria. La identificación y el conocimiento del lenguaje en todos los usos y en todos sus aspectos condujo a la investigadora ovetense a preguntarse reiteradamente por la ontología del lenguaje y por su epistemología. Lo hace a partir de la situación académica e institucional de las materias o disciplinas que se ocupan, en cada momento, del lenguaje y de sus usos: Gramática y Crítica literaria en un primer momento, Semiología y Teoría literaria después. Materias todas ellas que, cada una desde su perspectiva, se plantean la superación del cerrado historicismo que controlaba el estudio de la literatura en los programas universitarios conduciéndolos a una erudición positivista (que en muchos casos conduce a una «época gloriosa de la Filología»), pero ajena por completo a una visión crítica o valorativa de las obras literarias y, mucho menos, a una visión teórica.

La aparición de nuevos enfoques más allá del descriptivo se une a las nuevas investigaciones epistemológicas que, desde el siglo XVIII, se llevaban a cabo en Alemania con Kant como nombre capital (pero no único: Rickert, Windelband, Dilthey, Cassirer serían otros nombres). En ellas se incide en la construcción de una gnoseología para justificar el carácter científico de los objetos naturales y de las creaciones humanas. El Estructuralismo y la Semiología añadieron la estabilidad de un sistema que puede ser objeto de leyes generales y la apertura en la búsqueda de sentido más allá del sistema lingüístico. Todas estas líneas las transita Carmen Bobes en su estudio y en su trayectoria profesional, con contribuciones muy destacadas, cuando no pioneras, tanto en el plano teórico como en el análisis de obras literarias de todos los géneros.

Ha sido la trayectoria de la profesora Carmen Bobes, como queda explicitado en su trabajo, la que mejor representa en España el

conocimiento profundo de las tradiciones teóricas, la preocupación por los principios ontológicos y epistemológicos, la apertura de miras hacia las novedades, el intento de integrar los nuevos descubrimientos en los conocimientos arraigados, la búsqueda de nuevos espacios para el análisis, la integración en los estudios literarios de una transversalidad a su juicio imprescindible. Sus obras así lo demuestran.

CODA

En una de las muchas escenas memorables de *La princesa prometida*, un cuento de hadas premonitorio que ya avisaba en 1987 de la dura batalla que habría de librar la literatura (la aventura, la ficción, el amor, el ingenio...) contra el incipiente mundo del videojuego (la aventura, la ficción, el amor, el ingenio...), el muy vanidoso bandido Vizzini, siempre muy pagado de sí mismo, repite con engolamiento por enésima vez la palabra «inconcebible» en un contexto en el que la misma está fuera de lugar. Cansado de tanta estulticia recalcitrante, el espadachín español Íñigo Montoya le dice muy agriamente: «Siempre usas esa palabra. Y no creo que signifique lo que tú crees».

Ese parece haber sido el diálogo de los practicantes de la Teoría (literaria) en las últimas décadas. No tanto un diálogo tendente al avance de la misma como disciplina, sino una constante reconvencción a varias bandas acerca de lo que cada cual entiende por «la Teoría» partiendo del principio irrenunciable de que cada uno tiene la razón, toda la razón y nada más que la razón.

Las teorías literarias tienen historia, pero La Teoría tiene relato. La historia de la teoría literaria es la historia del pensamiento sobre la literatura, sus formas, sus géneros y sus repercusiones. Hay, a mi juicio, un ensañamiento en el sostenimiento acrítico del *storytelling* teórico,

generar una miríada de adeptos, cuando, en realidad, toda idea teórica debería llevar dentro la carga explosiva de su autodestrucción. «Esta teoría se autodestruirá en treinta segundos, veintinueve, veintiocho...».*

* Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades de los proyectos de investigación «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-100) y «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-100) financiados por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación.

MUNDOS POSIBLES: FICCIÓN, VERDAD Y POSVERDAD

El enfoque de los mundos posibles frente a otras teorías sobre la ficción

Marie-Laure Ryan
Independent researcher

En este artículo me propongo comparar y contrastar cinco teorías sobre la ficción. La cuestión de la ficcionalidad no ha sido tratada durante mucho tiempo por los narratólogos porque la narratología se desarrolló como el estudio de la ficción narrativa literaria, y la cuestión de la ficcionalidad o bien se dio por sentada, o bien se consideró irrelevante para el proyecto de exploración de las muchas formas del discurso narrativo. Puesto que la narrativa de ficción presenta un repertorio más amplio de estrategias narrativas que la narración factual (podría decirse que cualquier recurso que aparece en la no ficción puede ser imitado en la ficción, mientras que lo contrario no es cierto), el relato factual podría ser considerado un mero subconjunto de la ficción. Por otra parte, la cuestión de la verdad, que es esencial para cualquier distinción entre realidad y ficción, se consideró herética por las teorías centradas en el texto que dominaron la crítica literaria en la segunda mitad del siglo xx, desde la Nueva Crítica a la Postmodernidad y la Deconstrucción. Se dejó a los filósofos que trabajan en la tradición analítica angloamericana plantear la pregunta de qué están haciendo los autores cuando escriben novelas en vez de *reclamar* la verdad. Tres

de las teorías que analizaré provienen de estos primeros enfoques filosóficos: la teoría de John Searle, de 1975; la teoría de Kendall Walton, de 1990 (pero con base en artículos anteriores), y mi propia adaptación de la teoría de los mundos posibles (en adelante MP), aplicada por primera vez a la ficción por David Lewis en 1978. Estas teorías se recomiendan no solo por su papel pionero, sino también por lo que cada una de ellas aporta. Además, me detendré en una teoría que actualmente se publicita ampliamente en los círculos narratológicos, la teoría retórica, propuesta en 2015 por Nielsen, Phelan y Walsh. Y, por último, voy a prestar breve atención a lo que llamo la teoría ingenua, que corresponde al uso informal o cotidiano de la palabra «ficción».¹ Estas diversas teorías serán evaluadas en términos del conjunto de fenómenos que ellas mismas aceptan como ficción y en términos de la respuesta que brindan a una serie de preguntas clave que definiré más adelante.

En la teoría ingenua, ficcionalidad significa falsedad. Las afirmaciones verdaderas se refieren a algo en el mundo, mientras que las afirmaciones ficcionales no se refieren a nada. Es en este sentido en el que Donald Trump calificó *Miedo*, un libro de Bob Woodward que presenta la disfuncionalidad de la Casa Blanca de Trump, como «una

1 Entre las teorías que no trataré están las propuestas en los años noventa por autores como Currie 1990, Lamarque y Olsen 1994, Genette 1991 y Schaeffer 1999, porque estos autores ofrecen adaptaciones de las propuestas pioneras de Searle y Walton, en lugar de embarcarse en caminos radicalmente nuevos. También he excluido del recuento la consideración a los autores que hicieron aportaciones importantes sobre la ficción pero sin proponer una definición concreta o suficientemente diferenciada (por ejemplo, Pavel 1986, Eco 1984, Doležel 1998, Cohn 1999 y más recientemente Lavocat 2016), así como la rica tradición de investigaciones exclusivamente filosóficas (Thomasson 1999; resumido en Kroon y Voltolini 2018), porque está más interesada en el estatus ontológico de las entidades ficcionales y de la posibilidad de hacer declaraciones verdaderas sobre ellas que de la experiencia de los usuarios de las formas estándar de ficción tal y como se encuentran en la literatura, el teatro y el cine.

obra de ficción»,² o en el que Frank Bruni escribió en el *The New York Times* en 2019 «todos los presidentes quieren acumular triunfos que los hagan verse y sentirse grandes, pero ninguno en mi vida ha hecho tantas ficciones [como Trump] para conseguirlo».

El enfoque retórico comparte con la concepción ingenua la asociación de la ficción con la invención, en oposición a la verdad, pero evita la fusión de mentiras, errores y engaños con la ficción al insistir en que la ficción se basa en una exhibición abierta de la invención. El emisor de ficción quiere que la audiencia reconozca la ficcionalidad del acto de comunicación. El propósito de la propuesta es liberar el concepto de ficcionalidad de lo que los autores llaman «género de ficción», es decir, formas literarias como las novelas y los cuentos, así como las películas de ficción, y esbozar en cambio una teoría que abarque una amplia variedad de enunciados: no solo narraciones literarias, sino también «hipotéticas, contrafácticas, especulativas y otras formas de desviación de lo real» (Nielsen *et al.* 2015a: 64). Según los autores, la capacidad de invención se manifiesta en muchos géneros del discurso: en la conversación informal, a través de bromas y «chanzas»; en discursos políticos, por medio de proyecciones; en sermones, por medio de parábolas, y en la filosofía, a través de experimentos mentales. Por lo tanto, la ficcionalidad puede aparecer como algo ocasional en un discurso globalmente no ficcional, así como hechos no inventados pueden aparecer ocasionalmente en una ficción global, como una novela. Como ejemplo de ficción no literaria, los autores citan la afirmación de Barack Obama de que Mitt Romney, su oponente en las elecciones de 2012, sufre de «Romneysia», una afección obviamente inventada por Obama. Otro ejemplo más controvertido es el discurso de Martin Luther King

2 Puede consultarse en el siguiente enlace: www.youtube.com/watch?v=-gaKZtQ7mUk.

«Tengo un sueño», que no describe una situación real, sino que expresa sus esperanzas de un futuro de igualdad entre las razas. Para considerar este discurso como ficcional, debe suponerse que, dado que el futuro no contiene hechos individuales (solo el pasado lo hace), cualquier discurso que se refiera al futuro constituye una invención. Un aspecto importante de la teoría retórica es que la invención ficcional nunca es un fin en sí misma, sino un medio para un fin, una forma de decir algo sobre la realidad. Los autores ven la ficcionalidad como un «dispositivo retórico» que las personas «usan» para hacer afirmaciones sobre el mundo real: «El discurso ficcional no es en última instancia un medio para construir escenarios que están separados del mundo real, sino más bien una forma de negociar un compromiso con ese mundo» (2015a: 63). Por ejemplo, a través de la invención de «Romneysia», un juego de palabras sobre la amnesia, Obama quería recordarle a su audiencia que, mientras Mitt Romney era gobernador de Massachusetts, aprobó un plan de seguro universal que luego rechazó cuando se postuló para presidente de los Estados Unidos. O, para tomar un ejemplo literario del artículo, la autora de la novela para jóvenes *Los juegos del hambre* ofrece a sus lectores un modelo que pueden emular, mostrando cómo la heroína se niega en situaciones en las que ambas opciones son éticamente inaceptables, y encuentra, en cambio, una forma creativa de evitar las elecciones que se le imponen.

Mi tercera teoría es la concepción de la ficción de John Searle como actos de habla simulados (1975), que es el primer intento de un filósofo de definir la ficción. Searle inicia su análisis comparando el comienzo de un informe de noticias del *New York Times* y el comienzo de *El rojo y el verde*, una novela de Iris Murdoch. Observa allí que ambos textos se basan en el acto de habla de aserción, y que ambos siguen las mismas convenciones léxicas y gramaticales: en consecuencia, no

existe un lenguaje especial de la ficción. (Críticos literarios como Dorrit Cohn [1999] han defendido las «señales de ficción», es decir, los dispositivos estilísticos que marcan un texto como ficción, pero ninguna de estas señales es obligatoria). Searle también rechaza la idea de que haya un acto de habla especial para la ficción, como «escribir una novela», porque las novelas están hechas del mismo tipo de actos de habla (principalmente aserciones) que las narraciones no ficcionales, como la historia y las noticias. ¿Qué hace que el enunciado del novelista sea diferente al del periodista? En la teoría de los actos de habla de Searle, cada tipo de acto de habla está regulado por reglas semánticas y pragmáticas específicas. La más importante de las cuatro reglas de la aserción es la regla de la sinceridad: «el hablante se compromete a creer en la verdad de la proposición expresada». Estas reglas funcionan verticalmente, en el sentido de que establecen una conexión entre el lenguaje y la realidad. Pero en la ficción, quedan en suspenso. Como resultado, el hablante es «capaz de usar palabras con su significado habitual sin asumir el compromiso que normalmente requieren estos significados» (1975: 326). La novelista no está afirmando los hechos representados en la novela, solo está fingiendo hacerlo, a través de una exposición evidente abierta del acto de simulación que impide cualquier intento engañoso.

Las teorías que he presentado hasta ahora consideran la ficción desde una perspectiva externa y objetiva: la ficción no está construida de hechos reales sino de hechos inventados; la ficción no está hecha de afirmaciones genuinas sino falsas. Además, caracterizan la ficción desde el punto de vista del emisor: para Nielsen *et al.*, la ficción es algo que se utiliza como dispositivo retórico; para Searle, escribir novelas es fingir hacer algo, en lugar de hacerlo realmente. Mi siguiente teoría, *Mimesis as Make-Believe* de Kendall Walton (1990), toma en su lugar

el punto de vista del receptor. Mira la ficción desde adentro, como un tipo particular de experiencia. En lugar de hablar de invención, habla de verdades ficcionales; en lugar de hablar de suspensión de reglas, habla de la ficción como un juego con sus propias reglas. La teoría de Walton también se aparta de las otras al basarse en la analogía más que en la oposición. «Para entender pinturas, obras de teatro, películas y novelas, primero debemos mirar muñecas, caballos y camiones de juguete y osos de peluche. Las actividades en las que se integran las obras de arte de representación y que marcan su carácter se comprenden mejor cuando se ven en relación con los juegos de imitación infantiles» (Walton 1990: 11). La analogía caracteriza las ficciones (así como las representaciones, la preocupación más amplia de Walton) como «accesorios en un juego de fantasía» o como «recetas para la imaginación». Así como los niños que juegan a un juego de imitación imaginan que los árboles son osos, sin creerlo, los espectadores de obras de teatro imaginan, pero no creen, que los actores son los personajes; los lectores de novelas imaginan, en lugar de creer, los sucesos representados en el texto, y quienes contemplan cuadros imaginan, en lugar de creer, que están frente a los objetos que se muestran en el lienzo. En todos estos ejemplos, algo se toma por otra cosa: los árboles por los osos, los actores por los personajes, la novela por un registro de los hechos y la pintura por las cosas representadas. En cada caso, un objeto material se utiliza para generar «verdades ficcionales», es decir, proposiciones que son verdaderas en un mundo ficcional.

Mi último enfoque es mi propia concepción de la ficcionalidad, que combina ideas de Walton y Searle con la teoría de los mundos posibles tal como la concibió el filósofo David Lewis. Según la teoría de MP, el dominio total de lo que existe (o, en otra versión, el dominio total de lo que se puede imaginar) consiste en una pluralidad de mun-

dos, uno de los cuales tiene el estatus especial de ser el único mundo real. Todos los demás mundos son mundos posibles no reales. Como los autores son personas reales, siempre se encuentran en el mundo real. Los narradores de ficción, por el contrario, se encuentran en un mundo alternativo posible, y cuentan lo que son, desde su punto de vista, historias reales sobre su mundo. Los textos ficcionales no nos dicen «en otro mundo Anna Karenina se arrojó a un tren», nos dicen «en este mundo Anna Karenina se suicidó».

David Lewis describe esta situación mediante la distinción entre dos capas comunicativas: «Aquí en nuestro mundo tenemos una ficción *f*, contada en un acto *a* de contar historias; en otro mundo tenemos un acto *a'* de decir la verdad sobre cuestiones de hecho conocidas; las historias contadas en *a* y en *a'* coinciden palabra por palabra, y las palabras tienen el mismo significado» (1978: 40). Los dos actos de habla no son simétricos, porque tienen mundos de referencia diferentes: la historia contada en nuestro mundo, por un autor real, se refiere a un mundo alternativo posible, pero la historia contada en el otro mundo se refiere al mundo donde se cuenta, ya que se cuenta como un hecho cierto.

Mi propia aportación al modelo de Lewis consiste en distinguir la imagen del mundo presentada por el texto, que se puede llamar el mundo de la historia en el caso de los textos narrativos, del mundo al que el autor apunta como mundo de referencia. Todos los textos de representación, ya sean ficcionales o reales, proyectan una imagen del mundo. Aunque tanto la representación ficcional como la factual pueden presentarse como hechos, la representación genuinamente factual se refiere al mundo real, mientras que la representación ficcional no. Los usuarios de narraciones factuales, después de construir el mundo de la historia, evaluarán este mundo con respecto a su representación

del mundo real, y lo juzgarán creíble o no. En el caso de la ficción, por el contrario, el mundo de la historia es autorreferencial, y su construcción por parte de la mente del usuario es un fin en sí mismo. El mundo de referencia es simplemente el mundo de la historia. Los textos factuales pueden ser verdaderos o falsos porque tienen un mundo de referencia externo, pero no tendría sentido cuestionar los hechos afirmados en una ficción, porque el texto ficcional crea su propio mundo y constituye la única fuente de información sobre este mundo.³

Para explicar la experiencia del usuario de ficción, volvamos a la idea de Walton de que la ficción implica un juego de *fantasía*. Este juego consiste en considerar el mundo ficcional como real. Para ello, los usuarios de ficción se centran en el mundo ficcional, y se convierten en su imaginación en un miembro de este mundo. La experiencia de recentrarse presupone una concepción de la realidad que David Lewis describe como indicial: «Nuestro mundo real es solo un mundo entre otros. Lo llamamos real no porque difiere en esencia del resto, sino porque es el mundo en el que habitamos. Los habitantes de otros

3 ¿Qué pasa con los narradores no fiables? ¿No hacen declaraciones falsas? Dado que los narradores no fiables son siempre miembros individualizados del mundo ficcional, pueden, en principio, mentir o decir la verdad, tal como lo hacen los personajes. Sin embargo, la falta de fiabilidad narrativa suele ser una cuestión de juicio ético, no de exigencias en torno a hechos particulares, y los lectores deben aceptar la gran mayoría, si no todas, las afirmaciones factuales del narrador. Si no lo hicieran, no podrían construir un mundo ficcional y no podrían evaluar la fiabilidad de los juicios del narrador. En los raros casos en que la falta de fiabilidad se refiere a hechos individuales, se detecta debido a la inverosimilitud (como cuando los narradores alucinan) o la contradicción con otras voces dentro del mundo ficcional. (Estas observaciones no se aplican a las «historias engañosas» contadas en tercera persona que inducen a los lectores a hacer suposiciones falsas, como «Una ocurrencia en el puente Owl Creek» de Ambrose Bierce, que se cuenta de tal manera que el lector inicialmente toma como un hecho real lo que en realidad es una alucinación. Algunos narratólogos consideran las historias engañosas como una narración poco fiable (Hansen 2007), pero yo no, porque demuestran una manipulación magistral del lector, mientras que en la narración poco fiable estándar el lector saca conclusiones que son contrarias a la intención del narrador).

mundos pueden realmente llamar a su propio mundo “real”, si utilizan “real” como nosotros; porque el significado que le damos a “real” es tal que se refiere en cualquier mundo al mundo mismo. “Real” es indicial, como “yo” o “aquí”, o “ahora”: depende para su referencia de las circunstancias de la enunciación, es decir, del mundo desde el que se hace el enunciado» (1979: 184).

Una vez que el mundo ficcional ha tomado el lugar del mundo real, los personajes ya no son vistos como creaciones de un autor, se convierten en personas reales en la imaginación. Pero centrarse en un mundo ficcional no es un viaje solo de ida. Los usuarios siguen siendo conscientes de que están jugando un juego y de que pueden regresar en cualquier momento a su realidad original. Mientras que centrarse les permite ser afectados emocionalmente por los personajes, romper el juego, es decir, descentrarse, les permite apreciar la labor del autor al crear los personajes y el mundo de la historia como un todo. La posibilidad de viajar dentro y fuera de los mundos de ficción explica tanto la experiencia de la inmersión en la ficción como su evaluación estética.

Examinemos ahora las respuestas que dan nuestras cinco teorías a importantes preguntas teóricas. Para descifrar estas respuestas confiaré en las palabras explícitas de los autores o en mi propia interpretación de las mismas.

¿Son ficción las noticias falsas (fake news)? La teoría ingenua no ve diferencia entre ficción y noticias falsas, ya que ser ficcional es simplemente ser falso. Todas las demás propuestas excluyen las noticias falsas de la ficción: la teoría retórica, porque en las noticias falsas la invención engañosa está oculta; la teoría del acto de habla simulado, porque las noticias falsas se presentan seriamente; la teoría de la fantasía, porque se pide al público que crea y no simplemente que imagine; y la teoría de los mundos posibles, porque las noticias falsas se refieren

al mundo real. De ahora en adelante dejaré de lado la teoría ingenua, porque no tiene nada interesante que decir sobre las cuestiones que siguen.

¿Una teoría de la ficción necesita una noción de mundo (ficcional, textual o mundo de la historia)? El enfoque retórico considera la ficción como una forma de hacer declaraciones sobre el mundo real y, en consecuencia, evita la noción de mundo ficcional creado por el texto. Mientras que el discurso no ficcional representa lo real directamente, el dispositivo retórico de la ficcionalidad lo hace indirectamente, de modo que «el discurso ficcional y no ficcional representan dos opciones para relacionarse con el mundo real» (Nielsen *et al.* 2015a: 63). Al eliminar el concepto de mundo ficcional, esta propuesta satisface el principio de la navaja de Occam, ya que evita la postulación de una entidad teórica supuestamente superflua, pero para los amantes de la literatura reduce el trabajo de la imaginación a una función didáctica y la priva de autonomía. Este didactismo se demuestra con la lectura de *Los juegos del hambre*, que considera el texto como una lección para el mundo real, pero ignora la originalidad de la situación imaginada por el autor.

De manera similar, la teoría de los actos de habla evita la noción de mundo ficcional. El autor de ficción simula hacer actos de habla, pero la teoría no dice nada sobre lo que los receptores hacen con el contenido proposicional de estos actos de habla. Por lo tanto, la teoría sigue sin comprometerse en cuanto a si los receptores construyen o no un mundo a partir de las proposiciones que el autor simula afirmar.

En la teoría de la fantasía de Walton, las nociones de mundo y de verdad ficcional son inseparables una de la otra. «Hablar de un mundo ficcional es, en parte, hablar de la clase o grupo de verdades ficcionales que le pertenecen» (Walton 1990: 62). Lo contrario tam-

bién es válido: hablar de verdades ficcionales es hablar de mundos ficcionales, ya que debe haber un universo semántico en el que las proposiciones imaginadas por el usuario sean verdaderas. Este mundo no puede ser el mundo real, de lo contrario no habría distinción entre representación ficcional y real.

La noción de mundo es axiomática para el enfoque MP y resulta innecesario tratar de demostrar su importancia para la teoría. Pero, ¿qué debería entenderse exactamente por «mundo», tanto si hablamos de mundo de la historia, mundo textual o mundo ficcional? Los críticos de la noción de mundo ficcional pueden defender que es «solo una metáfora» y que podemos eliminarlo, ya que no existe otro mundo más que el mundo real, pero a veces las metáforas son la única forma de capturar una idea. Sobre la base de la definición de «mundo» que da el diccionario de inglés de Oxford como «todo lo que existe», propongo considerar los mundos de la historia como totalidades que abarcan el espacio, el tiempo y todos los seres individualizados a los que el texto se refiere o implica. Estas totalidades se pueden concebir de dos maneras: como contenedores para entidades que poseen un modo físico de existencia y como redes de relaciones entre estas entidades. Si concebimos los mundos de la historia como contenedores, muchas narraciones que tienen lugar en el mismo contexto geográfico, histórico y social compartirán el mismo mundo; por ejemplo, todas las novelas de Jane Austen tienen lugar en el mundo de la clase media y alta rural inglesa de principios del siglo XIX. Pero si agregamos el requisito de que las entidades que existen dentro del contenedor deben entrar en una red de relaciones, cada novela de Jane Austen proyectará su propio mundo, ya que los personajes de las diferentes novelas no interactúan entre sí. Por el contrario, un ciclo de novelas con personajes recurrentes proyectará un mundo común. La justificación final de

la noción de mundo textual proviene de la unidad de representación que el texto sugiere al usuario: si no hubiera un mundo en el que existieran todos los personajes, objetos y eventos a los que se refiere una novela de Jane Austen, y si no hubiera una red de relaciones entre estas entidades, el texto se procesaría como una colección de proposiciones no relacionadas. Además, al llamar «mundo» a la construcción mental provocada por el texto, subrayamos la supuesta autonomía de sus constituyentes con respecto al medio de representación. En la medida en que los personajes, escenarios y eventos de ficción se imaginan como reales dentro de su mundo, se imagina que existen independientemente del texto, aunque el lector sepa que no lo son.

¿La ficción imita a la no ficción? De las cuatro teorías, la de los actos de habla está más cerca de responder a esta cuestión de manera afirmativa. Searle insiste en que no hay diferencia semántica o sintáctica entre el lenguaje de la ficción y el lenguaje de la representación factual. En la medida en que un acto de habla ficcional imita un acto de habla serio, la diferencia entre ficción y no ficción reside en un operador pragmático implícito que libera al hablante de la responsabilidad que normalmente conlleva el acto de habla. Sin embargo, este operador podría muy bien afectar al lenguaje que, estilísticamente, no se parece en nada a la no ficción.

Un grupo de críticos inspirados en la teoría de los actos de habla ha extendido el análisis de Searle del nivel local al global al considerar los géneros como actos de habla textuales y al concebir los textos de ficción como imitaciones de los géneros de la no ficción. Las «novelas», escribe Barbara Herrnstein Smith, «han sido típicamente representaciones de crónicas, diarios, cartas, memorias y biografías. Cuando Tolstoi escribe *Guerra y paz* está escribiendo una novela, pero su narrador, si lo hay, está escribiendo historia» (Smith 1978: 30). Mary

Louise Pratt está de acuerdo: las novelas imitan actos de habla globales como biografía, autobiografía, diarios y cartas. Esta afirmación funciona muy bien para las novelas del siglo dieciocho y para algunas posmodernas (por ejemplo, *Pálido fuego* de Nabokov, que parodia la edición crítica de un poema), pero como observa Pratt, con la mayoría de las novelas clásicas (menciona *Orgullo y prejuicio* y *El alcalde de Casterbridge*) es difícil identificar el género no ficcional que se supone que debe imitar el texto. «¿Significa esto que [estas novelas] no son realmente actos de habla de imitación y que no existe un correlato del mundo real para lo que está haciendo el hablante ficcional?», pregunta (Pratt 1977: 207). Pratt resuelve este problema argumentando que la situación no marcada para la novela es imitar lo que ella llama el *despliegue narrativo del texto*, que es una historia no ficcional, típicamente contada en una conversación, cuya relevancia radica en el «interés narrativo» (*tellability*) más que en la transmisión de información útil. Hoy podríamos decir que la característica distintiva del texto narrativo es el intento de sumergir al público en el mundo de la historia, sea imaginario o no. Pero la categoría de textos narrativos es tan amplia y sus características son tan diversas que no aporta demasiado afirmar que su imitación ficcional constituye el caso no marcado de la novela.

Las otras teorías mantienen abierta la posibilidad de una autonomía formal y semántica de los textos de ficción con respecto a la no ficción. Si la ficción es invención, no está sujeta a las limitaciones de la «narrativa natural» (un concepto bastante vago que forma el estándar de comparación de la narratología no natural [Richardson 2016, Alber 2016]); si la ficción es una fantasía, no tiene que parecer un texto para ser creído; y si la ficción crea y se refiere a un mundo posible no real, puede explorar, tanto estilística como semánticamente, un dominio mucho más amplio que el reino de lo real y lo verosímil. A primera vis-

ta, puede parecer que la fórmula de David Lewis citada anteriormente, que describe dos actos comunicativos que tienen lugar en mundos diferentes, pero coinciden palabra por palabra, implica una imitación por ficción de las narraciones factuales. Pero esta sería una interpretación incorrecta. Lo que Lewis dice, más bien, es que cualquier cosa que pueda contarse como un hecho verdadero en un mundo posible puede contarse como ficción en el mundo real (aunque no del mundo real). Lo que se puede decir como verdadero de los mundos posibles es mucho más amplio que lo que se puede decir como verdadero del mundo real, ya que existe una infinita variedad de mundos posibles.

¿Es la ficción un fenómeno lingüístico o se da en otros medios? Solo hay dos medios para los cuales la distinción ficción/no ficción (o ficción/hecho) es indiscutible: el primero, por supuesto, es la representación basada en el lenguaje. Si bien la ficción se opone en cierto sentido a la verdad, presupone la posibilidad de veracidad. A través de su capacidad para expresar proposiciones, el lenguaje tiene un poder inigualable para reclamar la verdad; por lo tanto, tiene un poder inigualable para crear verdad ficcional. El otro medio que ofrece representaciones factuales y ficcionales es el cine: hay películas de ficción que representan los actores y hay películas documentales que capturan eventos reales. El cine se puede utilizar para crear ficción porque también puede representar eventos reales y puede representar eventos reales porque, como las fotografías, se basa en la captura mecánica. Las imágenes de películas y fotografías no son solo representaciones icónicas, también son indiciales: capturan los patrones de las luces emitidas por los objetos existentes. Las imágenes obtenidas mecánicamente dan testimonio de la existencia de lo que muestran.⁴ Las imágenes hechas por el hombre,

⁴ Es posible que esto ya no sea cierto, ahora que la Inteligencia Artificial puede simular escenas y personas en cierta medida indistinguibles de las fotos y películas reales.

como pinturas y dibujos, no pueden hacer eso: por muy realista que sea, ninguna pintura puede probar la existencia de unicornios. Pero el valor testimonial de la película se puede subvertir cuando muestra actores que desempeñan un papel, en lugar de personas que viven su vida. Esta es la razón por la cual la distinción entre representación factual *versus* representación ficcional es muy clara para el lenguaje y el cine, mientras que en el mejor de los casos es problemática para la pintura. Además de estos dos medios que pueden usarse tanto para realidad como para ficción, hay medios que son capaces de ficción pero que no son aptos para la realidad: por ejemplo, el teatro, porque se basa en actores que se hacen pasar por personajes, y los videojuegos, porque involucran mundos y objetos simulados mediante códigos. Pero, hasta donde sé, no hay ningún medio que pueda usarse para la realidad, pero no para la ficción, porque si un medio puede representar eventos reales, también puede representar eventos simulados o imaginarios.

Si la ficción es invención, no hay razón para que esta invención se limite a los medios que solo usan el lenguaje. El cine de ficción y el teatro son, por lo tanto, totalmente compatibles con el enfoque retórico. Pero el cine y el teatro son ejemplos de *ficción genérica*, junto con la narración literaria, y la ambición de la teoría es extenderse más allá de estas formas. Todos los ejemplos de ficción espontánea, no genérica, proporcionados por Nielsen *et al.* (2015a), son intervenciones verbales, y uno se pregunta si lo que los autores consideran como ficción no genérica puede ocurrir fuera del lenguaje.

En la medida en que se basa en los actos de habla, la teoría de Searle presupone un medio con un canal de lenguaje. La idea de simular que se realizan actos de habla se aplica a los actores en un escenario, o a los actores de cine, así como a los autores de novelas; pero no tiene en cuenta el componente visual de la película ni el escenario del

drama, y no es aplicable a la película muda o a los dibujos animados sin palabras.

Al tomar como modelo los juegos de fantasía de los niños, la teoría de Walton es la más deliberadamente transmedia de las cuatro. Como él mismo escribe: «podemos aprender mucho sobre novelas, pinturas, teatro y cine al buscar analogías con actividades imaginarias como jugar a las casitas y a la escuela, a civiles y ladrones, indios y vaqueros, y fantasías construidas alrededor de muñecas, ositos de peluche y camiones de juguete» (Walton 1990: 4). Pero la aplicación de la concepción de ficción de Walton como «accesorio en un juego de fantasía» lleva a una extraña asimetría. En la comunicación verbal, hace una distinción entre los textos de ficción, que dan lugar a la imaginación, y los no ficcionales, que inspiran creencia o incredulidad. Pero en la comunicación visual, todos los artefactos son ficcionales, porque todos participan en un juego de fantasía, mediante el cual el espectador forma verdades ficcionales. Al mirar la pintura de un barco, por ejemplo, el espectador imaginará estar en presencia de un barco, en lugar de mirar una representación; y mientras estudia el barco, formará verdades ficcionales como «este es el mástil», «esta es la vela». No puedo ofrecer aquí una crítica detallada de este punto de vista (lo hice en Ryan 2001: 105-110). Pero diré esto: si todas las representaciones pictóricas son ficción porque hacen presentes objetos que en realidad están ausentes, entonces la distinción ficción/no ficción se vuelve irrelevante. Y, de hecho, creo que cuando miramos una pintura desde un punto de vista estético, no nos molestamos con la cuestión de su ficcionalidad. Ha habido varios intentos, además de los de Walton, de extender las teorías de la ficcionalidad a otros medios además de la literatura, pero cuando abordan la pintura (Currie 1990, Schaeffer 1999), estos intentos vinculan la ficcionalidad visual a la inexistencia del objeto representado, lo

que equivale a volver a lo que he llamado la definición ingenua, o hacen que la ficcionalidad visual dependa de la verbal, al considerarlo como la ilustración de textos de ficción. Si bien es deseable que una teoría de la ficción se extienda más allá del lenguaje, esto no significa que la distinción ficción/no ficción sea válida para todos los medios.

El enfoque de los mundos posibles, en su formulación inicial, se centra más en la narración verbal que la teoría de Walton. Si nos adherimos estrechamente a la distinción de Lewis entre dos actos de narrar, uno que tiene lugar en nuestro mundo y el otro en una MPA (mundo posible alternativo), entonces tiene un fuerte sesgo lingüístico y narrativo. Para extenderlo al teatro y al cine, debe reescribirse como: «Aquí en nuestro mundo vemos actores que se hacen pasar por personajes; en otro mundo, somos testigos de las personas que viven su vida». Sin embargo, no hay ninguna manera, que yo sepa, de subsumir la fórmula de «contar» y «mostrar» en una general. Sin embargo, la idea de volver a centrarse en otro mundo donde los eventos representados en realidad suceden sigue siendo válida para las formas narradas y representadas de ficción.

¿Necesita la teoría de la ficción una noción de narrador para las narraciones de base lingüística? La posición generalmente aceptada es que todas las narraciones de base lingüística tienen un narrador, ya que el lenguaje presupone una fuente de enunciación, pero en la actualidad, especialmente entre los defensores de la narratología no natural, está ganando terreno una teoría de la narración sin narrador, articulada por primera vez por Ann Banfield (1982) y más recientemente defendida por Sylvie Patron (2017), para explicar la narración impersonal en tercera persona. En la teoría del no narrador, el lenguaje se libera del acto del habla y se usa de manera no comunicativa, si tal cosa es posible: los detractores objetarán que la esencia del lengua-

je reside en la comunicación y que extraer el significado depende de imaginar lo que alguien querría expresar usando una expresión dada. Aunque personalmente apoyo una noción de narrador como instancia puramente lógica privada de sustancia humana para narraciones impersonales de base lingüística, no me pronunciaré en esta cuestión.

Al definir la ficción como invención, el enfoque retórico localiza la *agencia* en la persona del autor y evita el tema del narrador. La teoría es, por lo tanto, compatible con las teorías de la narración con narrador o en tercera persona sin narrador.

La respuesta de Searle a la pregunta del narrador es doble: cuando una narración presenta un personaje narrador individualizado, el autor finge ser ese personaje; así, en las historias de Sherlock Holmes, Conan Doyle finge ser el Dr. Watson. Por otro lado, en una narración impersonal en tercera persona como *El rojo y el verde* de Murdoch, el autor simplemente está «simulando hacer afirmaciones» (Searle 1975: 328). Esta solución es poco satisfactoria desde el punto de vista pragmático, porque hacer una afirmación es un acto intencional y necesita un agente. Este agente no puede ser una persona concreta, ya que el texto excluye la individualización, pero tampoco puede ser el autor, porque el autor no satisface las condiciones de sinceridad del enunciado. Por lo tanto, nos queda la paradoja de un acto de habla que no realiza nadie. Alternativamente, podríamos suponer que el agente es una contraparte ficcional del autor, pero esta solución pasaría por alto la distinción entre la narración impersonal y el caso bastante inusual de la autosuplantación ficcional.⁵

La teoría de Walton no hace referencia a los actos de habla y, por lo tanto, es totalmente compatible con un no narrador, un uso

⁵ Un ejemplo de autosuplantación ficcional se encuentra en varios relatos de Borges, por ejemplo en «El Aleph», cuyo narrador se llama Borges.

del lenguaje no comunicativo, que estimule la imaginación sin darle al receptor nada en qué creer. Como él mismo escribe: «Los narradores ciertamente no son inevitables en representaciones compuestas de palabras. Es del todo posible entender un texto verbal como algo que convierte en ficción las proposiciones que sus palabras expresan sin hacer ficcional el hecho de que esas palabras sean dichas o escritas por alguien o de alguna manera que se atribuyan a alguien» (Walton 1990: 365). Como ejemplo de una ficción que no invita al lector a imaginar a alguien hablando o escribiendo el texto, Walton menciona *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, que se presenta como una lista de hechos ficcionales (Walton 1990: 367).

En la teoría de la ficción de Lewis, se considera que una transacción que tiene lugar en el mundo real entre un autor y un lector representa una transacción que tiene lugar en un mundo posible alternativo entre dos miembros de este mundo. Es difícil ver cómo una transacción comunicativa entre un autor y un lector podría considerarse como una instancia no comunicativa del lenguaje en el mundo ficcional. En la medida en que la historia se cuenta como un hecho real en el mundo ficcional, presupone un narrador y un receptor, a quienes podemos llamar narrador y narratario, incluso cuando no poseen características individuales. Por lo tanto, la noción de narrador es necesaria desde el punto de vista lógico para el enfoque MP.

¿Los contrafactuales y los experimentos mentales son ficción? Los contrafactuales son afirmaciones de tipo «si... entonces...» mediante las cuales las personas imaginan lo que habría sucedido, si algunos eventos verificados no hubieran tenido lugar. Son particularmente populares entre los fanáticos de los deportes: «si no fuera por esa mala decisión de los árbitros, nuestro equipo habría ganado el partido», así como entre los historiadores, a quienes les gusta debatir preguntas

como qué habría pasado si John F. Kennedy no hubiera sido asesinado» (Kunz 1997). A través de este razonamiento, los aficionados al deporte y los historiadores localizan puntos de giro y proponen explicaciones. En cuanto a los experimentos mentales, son escenarios imaginarios que se invocan en el discurso filosófico o en la divulgación científica para explicar ciertos conceptos o criticar ciertas interpretaciones. Un ejemplo clásico es el escenario del gato de Schrödinger, utilizado por Schrödinger en un artículo sobre el estado actual de la mecánica cuántica para demostrar lo absurdo de la idea de una superposición de estados. La naturaleza imaginaria del escenario se reconoce en la frase introductoria: «Incluso se pueden establecer casos bastante ridículos» (Schrödinger 1980: 328). Someter a un gato vivo a la desintegración radiactiva no es, creo yo, algo que los científicos reales harían.

Para el enfoque retórico/de invención, los contrafactuals y los experimentos mentales representan la ficcionalidad local en el discurso global no ficcional. Son una forma de invocar lo no factual para hablar del mundo real. Al hacerlo, representan plenamente la noción de ficcionalidad, ya que, según la teoría, toda ficción trata en última instancia de la realidad. El experimento mental del gato de Schrödinger implica sin duda invención, pero con una declaración contrafactual como el comentario de los fanáticos del deporte, uno se pregunta qué hay de «inventivo» en negar un hecho real (el árbitro toma una mala decisión) y seguir las consecuencias. Por su parte, la teoría de Searle no consideraría los contrafactuals como ficción, ya que son actos de habla serios y no implican simulación.

Walton no aborda el tema de los contrafactuals y los experimentos mentales, pero está claro que no los consideraría como «accesorios en un juego de fantasía», ya que su objetivo es hacer declaraciones creíbles: lo que causó la derrota de nuestro equipo en el caso del

aficionado a los deportes, qué absurda es la idea de que un gato esté vivo y muerto en el caso del gato de Schrödinger.

Del mismo modo, para el enfoque MP, los contrafactuals no pueden ser ficción, porque no despliegan un mundo posible por sí mismo, sino que invocan lo no factual como una forma de hablar de la realidad. El mundo referencial de los contrafactuals es, por lo tanto, el mundo real. Los contrafactuals no solo difieren de la ficción debido a su mundo referencial, sino también por el dispositivo sintáctico «si... entonces...», lo que hace evidente su falta de realidad y evita que sean contados como hechos verdaderos. Pero debe hacerse una distinción entre el uso de la contrafactualidad por parte de los historiadores de las novelas con una historia contrafactual, que presentan lo contrafactual como ficcionalmente verdadero. (Un ejemplo clásico es la novela de Philip Roth *La conjura contra América*). De manera similar, los experimentos mentales difieren de la ficción estándar por el uso de dispositivos semánticos como «imagina eso» o «mira qué cosa tan ridícula», que funciona como una orden para la imaginación y los presenta como invención. Se podría argumentar que a través de paratextos como «novela» o «cuento», la ficción literaria también expone su estado no factual, pero hay una diferencia importante: los experimentos mentales se insertan dentro del discurso no ficcional y el marcador de irrealidad los distingue de su entorno, mientras que el paratexto «novela» es externo al texto ficcional. La irrealidad se debe poner entre paréntesis una vez que el lector ingresa en el mundo ficcional. No ocurre así con los experimentos mentales: su valor reside en cómo apoyan los argumentos formulados por el texto que lo rodea. Además, en su subordinación a una tesis que se pretende demostrar, generalmente son demasiado esquemáticos para proyectar un mundo, mucho menos un mundo de historias que estimule la imaginación.

¿Puede la ficción hacer declaraciones con pretensiones de verdad sobre entidades del mundo real? Este problema se agudiza especialmente en la ficción histórica, como *Guerra y paz* de Tolstoi, que incluye personajes que realmente existieron, como Napoleón o el general Kutuzov, y cuenta cosas sobre ellos que están verificadas históricamente.

Según el enfoque retórico, «las ficciones globales pueden contener pasajes de no ficción y la no ficción global puede contener pasajes de ficción» (Nielsen *et al.* 2015a: 67). En consecuencia, las novelas históricas pueden considerarse como ficciones globales que contienen verdades ocasionales y una obra como *Guerra y paz* es un mosaico de inventos y hechos verificados.

El enfoque del acto de habla ficcional de Searle también analiza las ficciones que se refieren a entidades del mundo real como mosaicos, en este caso mosaicos de actos ficcionales serios y simulados: «La mayoría de las historias ficcionales contienen elementos no ficcionales: junto con las referencias ficcionales a Sherlock Holmes y Watson, hay en Sherlock Holmes referencias reales a Londres y Baker Street y la estación de Paddington; igualmente, en *Guerra y paz*, la historia de Pierre y Natacha es una historia ficcional sobre personajes ficcionales, pero la Rusia de *Guerra y paz* es la verdadera Rusia y la guerra contra Napoleón es la verdadera guerra contra el verdadero Napoleón» (Searle 1975: 330). La prueba para distinguir lo ficcional y lo no ficcional es qué es erróneo y qué no es erróneo: «Si Sherlock Holmes y Watson van de Baker Street a la estación de Paddington por una ruta que es geográficamente imposible, sabremos que Conan Doyle se equivocó, aunque no ha cometido ningún error si nunca hubo un veterano de la campaña afgana que responda a la descripción del doctor John Watson» (Searle 1975: 331). Pero, ¿se equivocó Conan Doyle cuando le

dio a Sherlock Holmes la dirección de 221B Baker Street, una dirección que no existe? Y, en términos más generales, ¿los lectores de las historias de Sherlock Holmes buscan lo que es verdadero y lo que no lo es, por errores y declaraciones precisas?

Las teorías basadas en el mundo sostienen que tales enfoques no explican la experiencia del lector. Al segregacionismo implícito de los enfoques sin mundo, oponen una visión integracionista (términos tomados de Pavel 1986). Los mundos ficcionales son normalmente entidades homogéneas y los lectores los aceptan como globalmente verdaderos en la fantasía. Cuando los personajes históricos, como Napoleón, aparecen en la ficción, sus propiedades pueden ser parcialmente verificadas, parcialmente inventadas, pero esto no afecta a la unidad del personaje. Algunas escuelas críticas (historicismo, positivismo) pueden estar interesadas en clasificar lo verdadero y lo falso, pero la mayoría de las veces los lectores no pueden hacerlo, y realmente no les importa, porque lo que les importa son las verdades ficcionales. Cuando los autores usan los nombres de personajes o lugares que existen en el mundo real, no se refieren a las entidades reales, sino a sus contrapartes en otro mundo, y no se comprometen a decir verdades del mundo real. Según la teoría de MP, los mundos posibles pueden estar ubicados a distancias variables del mundo real y su inventario de personajes individuales puede superponerse en cierta medida con el inventario del mundo real. El Napoleón de *Guerra y paz* no es, técnicamente, el Napoleón del mundo real, pero el verdadero Napoleón está vinculado a los Napoleones de otros mundos posibles a través de relaciones de contraparte. Algunos de estos otros Napoleones están bastante cerca del real, otros tienen propiedades muy diferentes, como ganar la batalla de Waterloo o escapar de Santa Elena. Desde una perspectiva externa, estos otros Napoleones son en parte reales y en parte

inventados, pero desde una perspectiva interna del mundo son completamente reales y todo lo que el texto dice sobre ellos es cierto.

Esto no significa que los enfoques basados en el mundo excluyan la posibilidad de combinar realidad y ficción en la misma obra. Pero para que ocurran tales combinaciones, los dos componentes deben estar claramente explicitados. Por ejemplo, la novela *Lincoln en el Bardo* de George Saunders combina citas claramente identificadas sobre Abraham Lincoln tomadas de obras históricas con una narración fantástica sobre personas enterradas en el mismo cementerio que el hijo menor de Lincoln que existen en estado de no estar ni muertos ni vivos y atestiguan con asombro y envidia las visitas de Lincoln a la tumba de su hijo. La novela superpone dos mundos: un mundo histórico donde las citas son verdaderas pero los fantasmas no existen, y un mundo ficcional, donde las citas y el diálogo de los fantasmas son verdaderos. Pero, debido al marco explícito, esta situación es bastante diferente a considerar las novelas históricas regulares como mosaicos de hechos e invenciones o de actos de habla serios y fingidos.

La distinción entre enfoques segregacionistas e integracionistas tiene importantes consecuencias para dos fenómenos. La postura segregacionista es capaz de explicar mejor cómo las personas pueden aprender sobre el mundo mediante la lectura de ficción. Los lectores de ficción basada en hechos reales asumen que los autores han realizado su investigación y que la información que se incluye en el texto no proviene completamente de la imaginación. Siempre es arriesgado extraer conocimiento de la ficción, porque lo verdadero y lo inventado no están marcados de manera diferente (como Lewis sugirió, ambos se dicen como verdaderos), sin embargo, es su deseo de aprender sobre historia o sobre culturas extranjeras lo que impulsa a muchos lectores a novelas basadas en hechos reales. Por otro lado, el enfoque integracionista es

mejor para explicar la inmersión, porque ofrece al lector un mundo homogéneo en el que las personas pueden reubicarse en la imaginación, mientras que un enfoque segregacionista que distingue entre declaraciones inventadas y verdaderas requiere implementación crítica. Es interesante observar a este respecto que Richard Walsh, uno de los defensores del enfoque retórico, rechaza explícitamente la inmersión como un tipo válido de experiencia textual: la «inmersividad», para Walsh, es una propiedad de ciertos medios, como la realidad virtual o tal vez el cine, no una propiedad de las representaciones (Walsh 2017: 476).

¿La frontera entre realidad y ficción es gradual o binaria? En la lógica clásica, la verdad de una proposición es una cuestión binaria: es verdadero o falso que Napoleón murió en Santa Elena. Sin embargo, hay predicados que implican una concepción gradual de la verdad; por ejemplo, si Napoleón era bajo o no es una cuestión de grado. En el nivel textual, de manera similar, la verdad viene en diferentes grados y los receptores ajustan sus expectativas de realidad según el género. Entre los textos no ficcionales, el mayor grado de realidad se da en géneros como la escritura científica, la historia o los testimonios judiciales; el grado más bajo, en la autobiografía y en las narraciones conversacionales. La autobiografía contrasta con la biografía y la historia en el hecho de que el autor puede hacer afirmaciones sobre sí mismo sin documentarlas, ya que es el único que lo sabe. La falta de fiabilidad de la memoria hace que a menudo sea imposible decir qué es verdad y qué no, especialmente cuando el autor se ocupa de asuntos profundamente privados. Se supone que las narraciones conversacionales, como los chismes o las narraciones de experiencias personales, son ciertas en líneas generales, pero también deben entretener a la audiencia. Estos objetivos contrapuestos llevan a menudo a los narradores a jugar con la verdad. Por ejemplo, los diálogos implican cierta

escenificación, pero el público no espera que el narrador recuerde las conversaciones con precisión, basta con que informe de lo que las personas podrían haber dicho. Otro tipo de texto que cuestiona las rígidas distinciones entre realidad y ficción es el género (o géneros) conocido como ficción verdadera, novela de no ficción o no ficción creativa. Uno de los ejemplos más conocidos de este género es *A sangre fría* de Truman Capote, que relata un terrible asesinato en Kansas con técnicas novelísticas, como amplios diálogos, monólogos interiores y descripciones vívidas. Estas técnicas producen los efectos típicos de la novela, pero no de la historia o el periodismo tradicional, a saber, los efectos enumerados en el texto promocional en la contracubierta del libro: «fascinante suspense» y «asombrosa empatía». Los lectores aceptan fácilmente la débil realidad, porque se compensa con un aumento en la narratividad y la «inmersividad», pero presenta un dilema para las teorías de la ficcionalidad: ¿es gradual o binaria la distinción entre ficción y su contrapartida (como quiera que la llamemos)?

El enfoque retórico es ambiguo sobre si trazar o no un límite rígido entre ficcionalidad y factualidad. He aquí una afirmación que sugiere una teoría gradual: «Desde nuestra perspectiva, es más inteligente hablar sobre los grados de ficcionalidad más que hacer distinciones en la ficción» (Nielsen *et al.* 2015a: 67). Y aquí otra que apoya una distinción rígida: «El estatus ficcional de la comunicación no es una cuestión de grado sino más bien la consecuencia de la intención del comunicador de usar la invención (o no)» (Nielsen *et al.* 2015b: 104). ¿Cómo se puede resolver esta ambigüedad? Como los textos pueden combinar verdad e invención, pueden ser, en general, más o menos factuales y más o menos ficcionales. Esto parece apoyar una concepción gradual. Sin embargo, la teoría distingue una ficcionalidad global de una local. A nivel global, la clasificación de un texto

como ficcional, o no, es un asunto binario, ya que la invención es un dispositivo retórico que los autores pueden usar o no. La clasificación a nivel macro no depende de la proporción de declaraciones inventadas y verdaderas, sino más bien del género del texto. Este género se puede indicar a la audiencia de muchas maneras: por la situación comunicativa (mitin político, enseñanza en el aula o concurso de cuentos), por la plataforma de transmisión (periódico, revista científica o revista de ciencia ficción), o mediante un indicador paratextual como la etiqueta «novela». Pero ninguno de estos factores contextuales nos dice si la teoría retórica considera un texto híbrido como *A sangre fría* una ficción global con muchas declaraciones verdaderas a nivel micro, o como texto globalmente verdadero con mucha invención.

La teoría de Searle también hace una distinción entre un nivel local y otro global. Como hemos visto, permite actos de habla serios sobre entidades del mundo real como Londres en un texto globalmente ficcional. Pero ¿qué hace la teoría con las declaraciones no verificables de un texto globalmente basado en hechos reales como *A sangre fría*? ¿Está afirmando el autor, como hechos verificables, o solo está fingiendo hacerlo? En un texto como el relato de Sherlock Holmes, los actos de habla serios se refieren a referentes del mundo real y se distinguen fácilmente de los actos de habla simulados, que se refieren a objetos imaginarios; pero en un texto como *A sangre fría*, todas las afirmaciones se refieren a entidades existentes, por lo que no hay un medio formal de decidir qué es inventado y qué no. El modelo de Searle no sabe qué hacer con textos limítrofes, como la realidad débil y la ficción verdadera.

La teoría de Walton dice que los textos pueden ser creídos o utilizados como accesorios en un juego de fantasía. Estas actitudes definen, respectivamente, obras factuales y ficcionales. Pero desde el punto de vista del lector, la distinción entre ficción y no ficción no es

absoluta: «Algunas historias están escritas en un estilo tan vívido y novelístico que inducen casi inevitablemente al lector a imaginar lo que se dice, independientemente de si lo cree o no (de hecho, esto puede ser cierto para la *Historia de la conquista del Perú* de Prescott)» (Walton 1990: 71). Al «imaginar» lo que se dice, Walton quiere decir algo como «transportarse en la imaginación a la escena de los eventos y convertirse en testigo imaginario de su desarrollo». Si un texto satisface tanto nuestra necesidad de adquirir información verdadera como nuestra necesidad de gratificación estética, que reside en el placer de jugar con la imaginación, debe considerarse tanto ficcional como factual.

Si bien Walton diría que un texto historiográfico no artístico provocaría credulidad (o incredulidad), pero no imaginación, yo definiendo que todos los textos miméticos le piden al usuario que imagine un mundo; en una segunda fase, los receptores de textos factuales deciden si creen en ellos o no. En mi modelo, la existencia o no existencia de un mundo referencial externo decide si un texto es ficcional o factual: este es un criterio binario. La narrativa conversacional, aunque no del todo creíble, claramente toma el mundo real como mundo de referencia. Por el contrario, los textos de ficción crean su propio mundo, en lugar de referirse a nuestro mundo real. Según la teoría de MP, los mundos posibles pueden estar a distancias variables del mundo real: los mundos de fantasía son muy remotos, mientras que los mundos de ficciones realistas e históricas están bastante cerca. Un texto como *A sangre fría* podría representar las formas más extremas de proximidad entre un mundo ficcional y el mundo real. Pero esta solución pasa por alto el interés del lector por el contenido factual del texto. *A sangre fría* perdería gran parte de su atractivo si no denunciara un delito real. Si bien el autor es libre de usar su imaginación para animar la narración, tiene la obligación de respetar los hechos conoci-

dos, porque el interés del lector radica tanto en la relación del mundo de la historia con el mundo real como en el mundo de la historia en sí. Esta situación se puede explicar otorgando al mundo de la historia una doble referencia: por un lado, proporciona información sobre el mundo real, por otro, es autorreferencial.

La relación entre textos factuales y ficcionales puede concebirse de varias maneras. En un modelo totalmente gradual (Figura 1a), hay un continuo basado en la fuerza de la pretensión de verdad. Este continuo abarca desde la ciencia y la historia hasta las narraciones conversacionales y la autobiografía, hasta la ficción verdadera, la ficción realista y finalmente los textos fantásticos. En la medida en que considera que las novelas realistas o históricas son menos ficcionales que los cuentos fantásticos, el modelo gradual vuelve a una concepción referencial ingenua de la ficcionalidad. Clasifica los textos según su relación con la realidad, pero no tiene en cuenta la intención del autor ni la conciencia del usuario de esta intención. Por lo tanto, no puede distinguir la ficción de la mentira y el error. La ficcionalidad no es una cuestión del grado de verdad de un texto con respecto a la realidad, es una cuestión de encuadre. El mismo contenido exacto se puede presentar como realidad o como ficción. Esto se puede demostrar con el caso de *En mil pedazos* de James Frey. Este texto, que narra la adicción a las drogas y la recuperación del narrador, se publicó originalmente como unas memorias y fue seleccionado por el club de lectura Oprah Winfrey en la categoría de no ficción. Pero estalló un escándalo cuando se descubrieron muchas imprecisiones e invenciones. En otras palabras, el libro no cumplía los requisitos de verdad de unas memorias. Hoy en día se publica como novela y, aunque el texto es exactamente el mismo, ya no se puede culpar al autor por decir mentiras. Por otro lado, *Mi lucha*, de Karl Ove Knausgård, podría haberse presentado

como unas memorias, porque se compone principalmente de material autobiográfico, pero el autor decidió llamarlo novela. Lo que esto demuestra es que la división entre la narrativa factual y la ficcional es mucho más rígida de lo que sugiere el modelo continuo, y que no depende de la verdad del texto. Es una división binaria entre ofrecer contenido para creer y ofrecerlo a la imaginación.

El enfoque binario se parece a la Figura 1b. Al proponer su obra como un hecho o una ficción, los autores se comprometen éticamente con la verdad o, por el contrario, se niegan a hacerlo. Por lo tanto, es totalmente posible que un texto básicamente verdadero se presente como ficción. En el lado izquierdo, los textos proponen una imagen del mundo real, mientras que en el lado derecho crean un mundo por sí mismo. El lado izquierdo presenta un continuo de factualidad fuerte/débil. Pero en el lado derecho no hay un continuo de ficcionalidad débil/fuerte. Los mundos ficcionales pueden estar más o menos distantes del mundo real, lo que significa más o menos posibles; pero una novela realista es tan ficcional como un cuento fantástico; no hay grados de ficcionalidad, como hay grados de realidad.

Pero ¿qué se supone que debemos hacer con los textos que desafían la frontera al combinar características tanto de realidad como de ficción, como *A sangre fría*, o con experimentos literarios que crean *collages* de fragmentos evidentemente ficcionales y verídicos, como *Lincoln en el Bardo*? Una forma de dar cuenta de estos textos sería postular algún tipo de tierra de nadie entre la realidad y la ficción, una tierra de nadie donde los textos no son ni realidad ni ficción (Figura 1c). Esta solución es inadecuada, porque no les da a los lectores ninguna razón para estar interesados en el texto: no es un hecho, por lo que no mejorará su conocimiento del mundo real, y no es ficción, por lo que imaginar el mundo de la historia no será una actividad autogratificante.

La alternativa a la tierra de nadie es hacer que los territorios de ficción y realidad se superpongan (Figura 1d), para que los textos híbridos puedan encontrar un hogar sin renunciar a la distinción entre realidad y ficción. Algunos textos se crean para generar creencias, otros para generar una imaginación inmersiva, pero no hay razón para que un texto no pueda invitar a los usuarios a creer e imaginar. Con un modelo superpuesto, los textos híbridos serán doblemente gratificantes, ya que imparten conocimiento y estimulan la imaginación. Pero para proporcionar una experiencia imaginativa rica, es decir, una imagen rica del mundo de la historia, estos textos a menudo tendrán que extender la representación más allá de lo estrictamente verificable, optando por una realidad débil.⁶

Con estos modelos creo haber cubierto todas las posibilidades. Si ninguno es aceptable, la única solución que queda es sumergirse de cabeza en el pantano de la postverdad, negando cualquier distinción entre realidad y ficción (Figura 1e), una inmersión tomada en los años

6 ¿En qué punto de este diagrama propongo ubicar la autoficción? Este término se ha vuelto recientemente popular para designar experimentos contemporáneos con escritura de vida que combinan la verdad y la invención, pero cubre una variedad de casos que van de las memorias que recurren a técnicas novelísticas (*Una educación* de Tara Westover, que cuenta el crecimiento de la autora en una familia mormona de supervivencia en Idaho y su lucha para obtener una educación) hasta novelas fuertemente autobiográficas (*Mi lucha* de Karl Ove Knausgård) pasando por la creación de contrapuntos del autor que se someten a eventos totalmente imaginarios (el asesinato de un personaje llamado Michel Houellebecq en *El mapa y el territorio* de Houellebecq). La categorización de la escritura vital depende de dónde se sitúe el interés del lector. En el caso de la autobiografía de una celebridad, el lector quiere hechos más que literatura, y estos textos representan el extremo de baja realidad del dominio de la no ficción. La gente lee *Una educación* principalmente porque cuenta una historia real, pero también porque se lee como una novela; por lo tanto, lo coloco en la zona de superposición. Otros ejemplos de superposición son las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau y *La noche* de Elie Wiesel. Al elegir etiquetar su obra como novela, Knausgård construye un mundo que se mantiene muy cerca del mundo real, pero que, sin embargo, es ficcional; los lectores están interesados en el personaje de Knausgård, pero no les importa si el texto ofrece una imagen precisa de su contraparte en el mundo real. Y finalmente, *El mapa y el territorio* de Houellebecq cae directamente en el dominio ficcional.

ochenta y noventa por los defensores de la opinión de que todas las narraciones son inherentemente ficción. He llamado a este punto de vista *Doctrina de la Panficcionalidad* (Ryan 1997).

Cada una de las cinco teorías que he presentado proyecta una luz diferente sobre el fenómeno de la ficcionalidad. Pero cada una de ellas también presenta un talón de Aquiles, lo que lleva a respuestas insatisfactorias a algunas de las preguntas que podemos querer hacerles. El talón de Aquiles de la teoría ingenua radica en su incapacidad para excluir las noticias falsas del dominio de la ficcionalidad. Para la teoría retórica, su punto débil reside en la incapacidad de distinguir entre los usos utilitarios y los autónomos de la invención, es decir, entre la invención utilizada para decir algo sobre nuestro mundo y la invención presentada por sí misma. Este fracaso da como resultado una incapacidad para capturar la experiencia de la ficción artística. La teoría de la simulación, como la imagina Searle, también sufre una deficiencia inmersiva, debida a la falta de concepto del mundo y a la segmentación de los textos en actos de habla serios y fingidos. Además, al presentar la ficción como una afirmación simulada, se limita demasiado a la representación basada en el lenguaje. La concepción de Walton de la ficción como «accesorio en un juego de fantasía» se basa en una oposición cuestionable entre creer e imaginar. ¿Cómo podemos decidir si creer o no en una representación si no comenzamos por figurarla mentalmente, lo que significa imaginarla? Por otra parte, la extensión del concepto de fantasía al ámbito visual hace la dudosa afirmación de que todas las imágenes son ficcionales. El talón de Aquiles de mi propia aplicación de la teoría MP radica en la noción de mundo. Si concebimos los mundos posibles como totalidades coherentes, cuando un texto afirma proposiciones contradictorias, no proyecta un mundo. Pero hay textos que cultivan deliberadamente la contradicción: rimas sin sentido y algunas novelas posmodernas. Estos

textos no son inmersivos, pero ciertamente son ficciones. ¿Debería concluirse entonces que un mundo ficcional no tiene que ser lógicamente coherente, en contraste con un mundo posible (esta sería la respuesta de Walton), o puede haber ficciones sin mundo?

Compensar estas lagunas es obligación de las teorías. La teoría retórica abre el tema de la ficcionalidad a un mayor debate, resumido en esta cita: «La capacidad de inventar, imaginar y comunicarse sin pretender referirse a lo real es una habilidad cognitiva fundamental, crucial para las interacciones de los humanos con su mundo y sus semejantes en ese mundo» (Nielsen *et al.* 2015a: 63). A través de su distinción entre declaraciones ficcionales y no ficcionales en un texto ficcional, también explica por qué al menos algunas personas pueden leer ficción para aprender hechos precisos (además de la sabiduría general) sobre el mundo real. La teoría del acto de habla simulado de Searle, al relevar al autor de la responsabilidad de afirmar los hechos representados en la historia, proporciona la mejor explicación de las implicaciones éticas de la decisión de presentar un texto como ficción. Al etiquetar sus creaciones como «novelas» en lugar de «memorias», los autores de textos basados en recuerdos personales renuncian a la responsabilidad de la verdad y se otorgan una mayor libertad de expresión. La teoría de Walton libera a la ficcionalidad del lenguaje y la ubica dentro del contexto más amplio de la importancia del juego en la vida humana (aunque el juego, a diferencia de la ficción, no es exclusivo de los humanos). La teoría inspirada en MP da una descripción fenomenológica de la experiencia de inmersión como reubicación imaginativa dentro de un mundo. También explica el fenómeno de la transficcionalidad y la narración transmedial al permitir que varios textos se referan al mismo mundo, algo que las teorías sin mundo no pueden hacer.

Para que una teoría de la ficcionalidad tenga la oportunidad de ser válida, debe cumplir dos condiciones: primero, debe distinguir la ficción no solo de la verdad, sino también de los fracasos de la verdad debidos a errores o engaños. En segundo lugar, debe tener en cuenta las formas prototípicas de ficcionalidad, que son la ficción narrativa, tal como se encuentra en la literatura, la narración oral y el cine. En su intento de hacerlo, las teorías pueden captar una gama más amplia de fenómenos que la ficción prototípica. Estas extensiones pueden ser una ventaja, ya que sitúan a la ficción prototípica dentro de un conjunto más amplio de comportamientos humanos, y al hacerlo hacen importantes afirmaciones sobre el funcionamiento de la mente humana. No podríamos disfrutar de la ficción narrativa si nuestros cerebros no estuvieran conectados para la consideración de lo no factual, y no podríamos crear mundos ficcionales y disfrutarlos por sí mismos, si no lo hiciéramos de niños en nuestros juegos de fantasía. Pero una teoría ideal debería ser capaz de capturar tanto las diferencias como las semejanzas entre el campo de lo prototípico y sus ampliaciones. Creo que las teorías que se basan en la noción de mundo están mejor equipadas para capturar la experiencia de la ficción literaria, cinematográfica, dramática y de juegos que las teorías sin mundo, porque la noción de mundo da un hogar a la imaginación y un propósito para su actividad: el propósito de explorar esta casa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBER, Jan. 2016. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- BANFIELD, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge.

- BRUNI, Frank. 2019. «The Wall is a Symbol of Donald Trump's Neediness». *New York Times*, 8 January.
- COHN, Dorrit. 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CURRIE, Gregory. 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1995. *Image and Mind. Film: Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAWSON, Paul. 2015. «Ten Theses Against Fictionality» *Narrative* 23.1: 74-100.
- DOLEŽEL, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. (Hay traducción española: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/ Libros, 1999.)
- ECO, Umberto. 1984. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- GENETTE, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004. (Hay traducción española: *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.)
- HANSEN, Per K. 2007. «Reconsidering the unreliable narrator». *Semiotica* 165.1/4: 227-246.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara. 1978. *On the Margins of Discourse*. Chicago: University of Chicago Press. (Hay traducción española: *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*. Madrid: Visor.)
- LAMARQUE, Peter y Stein HAUGOM OLSEN. 1994. *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- LAVOCAT, Françoise. 2016. *Fait et fiction: Pour une frontière*. Paris: Seuil.

- LEWIS, David. 1978. «Truth in Fiction». *American Philosophical Quarterly* XV: 37-46.
- . 1979. «Possible Worlds». En Michael J. Loux ed. *The Possible and the Actual: Readings in the Metaphysics of Modality*, 182-189. Ithaca, NY: Cornell University Press. (Hay traducción española: «Mundos posibles». *Praxis filosófica* 29, 2009: 155-164.)
- KROON, Fred y Alberto VOLTOLINI. 2018. «Fictional Entities». En Edward N. Zalta ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/fictional-entities/.
- KUNZ, Diana. 1997. «Camelot Continued: What If John F. Kennedy Had Lived». En Niall Ferguson ed. *Virtual History: What Could Have Been*. New York: Fall River Press. (Hay traducción española: «La pervivencia de Camelot. ¿Y si John F. Kennedy hubiera vivido?». En *Historia virtual. ¿Qué hubiera pasado si...?*, dir. por Niall Ferguson, 331-354. Madrid: Taurus, 1988.)
- NIELSEN, Henrik Skov, James PHELAN y Richard WALSH. 2015a. «Ten Theses about Fictionality». *Narrative* 23.1: 61-73.
- . 2015b. «Fictionality as Rhetoric: A Response to Paul Dawson». *Narrative* 23.1: 101-111.
- PATRON, Sylvie. 2017. *Le Narrateur: un problème de théorie narrative*. Paris: Editions Lambert-Lucas.
- PAVEL, Thomas. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press. (Hay traducción española: *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995.)
- PHELAN, James y Henrik Skov NIELSEN. 2017. «Why There Are No One-to-One Correspondences among Fictionality, Narrative, and Techniques: A Response to Mari Hatavera and Jarmila Mildorf». *Narrative* 25.1: 83-91.

- PRATT, Mary Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- RICHARDSON, Brian. 2016. *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice*. Columbus: University of Ohio Press.
- RYAN, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1997. «Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality». *Narrative* 5.2: 165-187.
- 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil. (Hay traducción española: ¿Por qué la ficción? Madrid: Lengua de Trapo, 2002.)
- SCHRÖDINGER, Erwin. 1980 [1935]. «The Present Situation in Quantum Mechanics». Traducción de John D. Trimmer. *Proceedings of the American Philosophical Society* 124.5: 323-338.
- SEARLE, John. 1975. «The Logical Status of Fictional Discourse». *New Literary History* 6.2: 319-32. (Hay traducción española: «El estatuto lógico del discurso ficcional», traducción de Francisco Zuluaga. Íkala. *Revista de Lenguaje y Cultura* 1.1-2, 1996, 125-157.)
- THOMASSON, Amie. 1999. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WALSH, Richard. 2017. «Beyond Fictional Worlds: Narrative and Spatial Cognition». En Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin y Wolf Schmid eds. *Emerging Vectors of Narratology*, 461-478. Berlin: De Gruyter.

WALTON, Kendall. 1990. *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

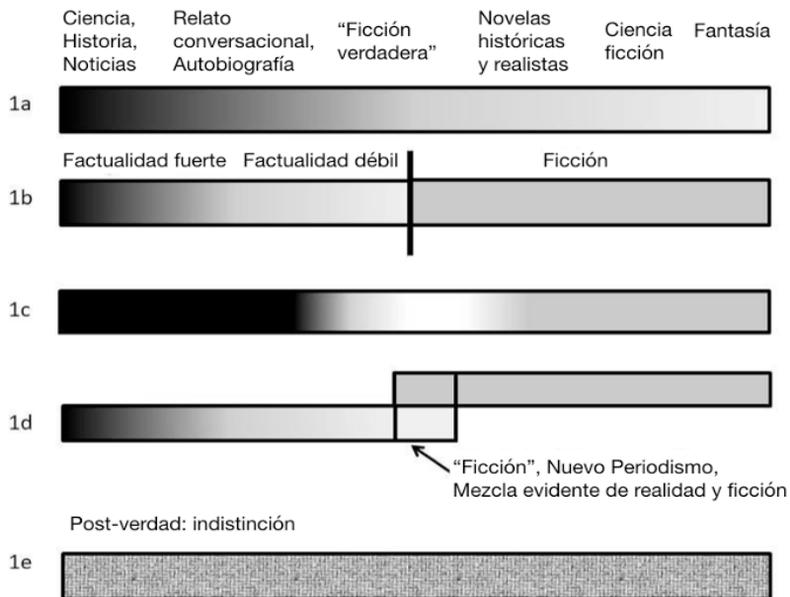


Figura 1. Teorías de la ficción graduales y binarias

TEORÍA DE LA LITERATURA, ÉTICA, PENSAMIENTO

Ética y literatura

Marta Sanz

Escritora y profesora de Teoría de la Literatura
(Escuela de Escritores de Madrid)

Hace unos meses, concretamente entre el 24 y 26 de octubre de 2018, durante la celebración del XX Congreso de la Fundación Caballero Bonald sobre «Novela y Vida», del que tuve el honor de ser comisaria, la crítica de arte Estrella de Diego pronunció una conferencia que me dio mucho que pensar. Mencionó a Hélène Cixous, la filósofa feminista francesa —una triple efe interesante que podríamos aplicar a casos como el de Simone de Beauvoir o Virginie Despentes—, sin la cual no tendríamos un marco teórico sólido en el que apoyar las expresiones *escribir desde el cuerpo*, *escribir con el cuerpo*, *leer de la misma manera. Desde y con el cuerpo*. Las ideas de Cixous, sus conversaciones con Foucault, son de verdad apasionantes, pero lo que a mí me inquietó de la intervención de Estrella de Diego fueron algunas de sus afirmaciones sobre la sensación de que es más verdadera una fotografía de lo feo que una fotografía de lo hermoso. Según esta tesis, las fotografías del glamur se nos presentan como ficciones, mientras que las fotografías de la pobreza nos llegan como verdades inmediatas.

Puede que Estrella de Diego tenga razón y que esas percepciones nos lleven, como ella misma apunta, a la formulación de un inte-

rrogante respecto a qué significa ser testigo de un evento. Testigo de un evento. Espectador de una imagen. Lector de un libro. Cada uno de estos espacios de recepción cuenta con una especificidad que se vincula con las posibilidades éticas de la palabra literaria: la mirada impasible, la mirada cómplice, la mirada que interviene en lo leído o en lo contemplado, que interactúa y dialoga hasta el punto de interferir/construir el significado textual. Hay propuestas que propician este tipo de lecturas y obras que trabajan explícitamente con esta idea: lo hace Patricia Highsmith en *El grito de la lechuza* (1962); desde la modestia más absoluta intento hacerlo yo misma en *Amor fou* (2004/2018) cuando un personaje, Raymond, se describe de la siguiente manera: «Soy un hombre convencido de que encender esta noche el televisor y ver el partido puede alterar el resultado». Esta frase no forma parte del territorio de las supersticiones, sino del de la física cuántica. En todo caso, cabría preguntarse si el espacio de recepción en general y cada lector en particular interfieren realmente en el texto que leen; desde el punto de vista colectivo, parece obvio que la recepción de un texto influye en su aceptación y en la construcción misma de su significado: la construcción de significados en el espacio público cuenta sin duda con una dimensión ética.

Asimismo, parece que, desde el ámbito de la emisión/creación/construcción/producción de los textos —y elegir un verbo u otro para nombrar el propio trabajo ya implica un posicionamiento ético y una determinada noción respecto a qué es la literatura y el arte—, los textos artísticos intervienen en el espacio de lo real generando un discurso que nace de la realidad y retorna a ella. Acaso lo imposible es no intervenir. Acaso lo imposible, cuando se toma la palabra en el espacio público, es que esa voz no inicie una conversación y reverbere, genere ecos, se una al coro, se ramifique en otros discursos que buscan

emborronar o aclarar lo dicho/lo escrito. Amordazarlo, corregirlo, discutirlo, subrayarlo. Las ideas que acabo de exponer constituyen la base de este escrito. Resumen posiblemente casi todo lo que creo saber y se oponen de manera frontal a tesis como las que se plantean en la cita que, a continuación, procederé a leer. La he elegido porque se incluye dentro del primer enlace que aparece en Google al teclear la máxima *nulla aethetica sine ethica*:

Esta máxima latina, «Nulla aethetica sine ethica», siempre me ha inquietado porque a menudo se ha utilizado para encajonar a la creación artística por parte de los celadores de un dogma ideológico. De manera que, cuando este hecho se ha producido, y a la sombra de esta cita máxima, la creación artística se ha convertido en algo de [sic] meramente instrumental, se la ha transformado en herramienta de una ética, especialmente de una ética política, y, por tanto, digámoslo claramente, de una determinada política.

Según este análisis, el arte se ahorra al ideario político y la política se asocia con la voluntad ética. También podríamos decir que a veces la política se acomoda a cierto idealismo estético, a cierto sentido de lo bonito o del arte burgués, a la percepción glamurosa de las élites. A veces la vida imita al arte y el *American way of life* o el mito heroico del *self-made man* de las películas podría tal vez empapar los programas electorales de partidos como Ciudadanos. Sin embargo, tales asociaciones y búsquedas de la relación causa-efecto resultan forzadas. Cuando se escriben este tipo de cosas se parte de la base, falsa desde mi punto de vista, de que en el arte el cómo se puede dissociar del qué. Pero el qué y el cómo, el contenido y la forma, la ética y la estética son las dos caras de una misma moneda. Un Jano bifronte. En el arte y en

la literatura el cómo es el qué, y los modos de representación implican una determinada manera de posicionarse frente al mundo que nos toca vivir:¹ el arte enfermo, las deformaciones, el esteticismo idealista, las formas del naturalismo, la abstracción, las fórmulas de literatura de consumo que entroncan inseparablemente con una idea capitalista de lo popular y del pop en un proceso de retroalimentación mutua en el que a menudo cuesta diferenciar qué fue primero si el huevo o la gallina.

Pero volvamos a las reflexiones de Estrella de Diego sobre esa percepción de lo feo y lo pobre como real, frente a lo bello y lo rico como irreal. Cabría preguntarse hasta qué punto asociar lo feo y lo pobre, y lo bello y lo rico no excluye otras posibilidades que, desde luego, se producen en nuestro globalizado campo cultural: el colorín del pobre, la belleza de la miseria, o la fealdad grotesca de las aristocracias decadentes. Pienso en las fotografías de Sebastián Salgado o en el cine de Luchino Visconti desde *El Gatopardo* (1963) o *La caída de los dioses* (1969) hasta el embellecido dibujo —y no por ello menos terrible— del proletariado milanés de extracción rural en *Rocco y sus hermanos* (1960). Pienso en los muchos problemas éticos que plantea viajar a la India para encontrar su belleza o disfrutar con la explosión de color de las chanclas polícromas que se venden en una chabola del centro de Manila. Pienso cómo, en este caso, vuelven a confundirse lo vivo y lo pintado, y cómo nuestras expectativas vitales de viaje pueden estar condicionadas por las representaciones del lugar al que vamos a viajar. Pienso en que a veces usurpamos la voz de quien nunca dirá una palabra más alta que la otra y que lo hacemos desde un paternalismo reprobable. Pienso, con Arundhati Roy, que muchas veces las ONG,

1 Estas ideas, lejos de ser originales, son el fruto de la lectura, atenta y empática, de la mítica *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser.

pese a la necesidad y eficacia de sus acciones, perpetúan el modelo del blanco bueno salvador y bondadoso, y que hemos olvidado los miedos expresados por Camus en *La peste* (1947) al hablar de lo pernicioso que puede ser la buena voluntad; o por Conrad en *El corazón de las tinieblas* (1899), esa disección de la mezquindad profunda de los proyectos evangelizadores y caritativos: cómo bajo la máscara del bien camuflamos nuestro gran corazón de las tinieblas occidental. Tal vez el buenismo y el pensamiento positivo, que constituyen un tipo de pensamiento «ético» muy tranquilizador, nos impiden desarrollar el necesario sentido autocrítico respecto a nuestro sistema y sus construcciones culturales.

Hay también amaneramientos eficaces, falsas distancias entre lo que se dice y la manera de decirlo, como el de Alfonso Cuarón en *Roma* (2018): tanto preciosísimo en blanco y negro para contar que Roma es un palíndromo, el nombre del barrio fresa y el amor siempre estarán marcados por el estigma de la diferencia de clase. «¿Me traes un juguito de banana?», le pide el niño bien a la mucama que ha salvado a sus hermanos de morir bajo la ola. La quieren tanto. «¿Me traes un juguito de banana, Cleo, por favor?» En el juego entre lo hermoso y lo sórdido, los espectadores —las espectadoras, también— sentimos la contractura, algo que nos amarga el sabor de boca, que enturbia la belleza espectacular de las imágenes y la calidez de los abrazos. A veces asociamos irreflexivamente lo crítico, lo comprometido, la opción ética y política de la literatura o el cine con el tono documental; sin embargo, la historia de la literatura y del arte nos lleva enseñando desde hace tiempo que el prejuicio de asociar *lo verdadero* a lo documental se dinamita. También convendría que hablásemos de *lo tangible* mejor que de *lo verdadero*, porque la verdad puede no ser más que una intención a la hora de decir. Contamos con varios ejemplos y contraejem-

plos para deconstruir el indestructible vínculo —el prejuicio— que une lo tangible con lo documental: el NODO era un relato manipulado de la realidad; existe el género de los falsos documentales —magnífico *F for Fake* (1973) de Orson Welles, que ya había jugado a este juego con su programa radiofónico *La guerra de los mundos* (1938)—;² la ficción es verdad: porque la metabolizamos y en la asimilación de la fantasía, lo verosímil, lo imaginario vamos edificando nuestros valores y nuestra visión del mundo. Para bien o para mal. Como ya se ha apuntado, el arte imita a la naturaleza y, en la misma medida, la naturaleza (y la realidad) imita al arte. Nos lo enseñan entre otros Henry James en su excelente libro *La lección del maestro* (1888). Siempre nos lo recuerda Oscar Wilde: el dandismo, lejos de tener que ver con una elegancia frívola, es un movimiento artístico que convierte la palabra de la literatura y del arte en acción trascendente. Nunca es voluta, nunca es epidérmica, nunca es «la guarnición del filete», como yo misma me atreví a apuntar en el ensayo, quizá contracultural, *No tan incendiario* (2014).

Estrella de Diego, con su tesis de que lo feo y lo pobre crean una mayor fantasía de realidad, quería tal vez definir la franja lábil que separa esa realidad de sus modos de representación. En la indagación sobre ese límite están implicados conceptos que afectan a nuestra idea de lo ético en su relación con lo estético: la verdad, la mentira, la realidad, la ficción. La responsabilidad de quien toma la palabra y pide silencio para ser escuchado y la de quien se pone a escuchar con una determinada actitud que oscila entre la catatonia y la escucha co-creativa. La responsabilidad que nos mueve a preguntarnos si somos, no ya responsables, sino culpables de nuestras propias palabras dado que

2 El programa radiofónico era una adaptación de la novela *La guerra de los mundos* de Herbert George Wells de 1898.

los textos artísticos son performativos. También es relevante el hecho de que todas esas grandes nociones puedan escribirse en plural —verdades, mentiras, realidades, ficciones— relativizando su alcance. La relativización del concepto absoluto, la crítica posmoderna al *meta-relato*, anula las opciones dogmáticas, pero al mismo tiempo ahonda en posicionamientos escépticos. El optimismo cognoscitivo de la modernidad, la confianza en la verdad y las aproximaciones confiadas a un lenguaje que no solo miente y desvirtúa lo real, sino que también tiene la capacidad de impregnarse de retazos de realidades produciendo relatos «verdaderos», constituyen hoy el horizonte de un discurso estético que busca salir de la maraña del lenguaje para apuntar, con ella y desde ella, hacia el ámbito de la realidad. El comportamiento «ético», que quizá no equivalga exactamente a la actitud comprometida, aspira a superar los juegos del lenguaje para legitimar la ficción como verdad.

En ese movimiento de superación de una época, se multiplican los experimentos con los géneros literarios: se escriben autobiografías que se diferencian de las *autoficciones*; se reivindican los géneros periodísticos y la crónica se considera un género literario mayor —pensemos en Martín Caparrós, Selva Almada o Leila Guerriero, tres grandes argentinos—; las ficciones adquieren tintes documentales —como sucede en las películas de Ken Loach— y a la vez las noticias se concretan a través de procedimientos retóricos, propios de la narrativa más sugerente, para ser «vendibles» —¿recuerdan el caso de los niños tailandeses encerrados en la cueva, su misterio, su intriga, su suspense intrínseco, su emoción?—. Los mecanismos de la retórica empapan otros espacios públicos —periodismo, justicia, política— otorgando trascendencia al artefacto literario que, hasta hace muy poco, había sido relegado a una condición bufonesca.

Desde el punto de vista ético, el asunto no deja de ser paradójico: por un lado, el peso de la crisis, de la realidad, de la vida nos hace alejarnos de posturas *endoliterarias* y metalingüísticas que, sin embargo, nos han hecho sensibles a la idea de que el lenguaje y los relatos se impregnan de la ideología del poder y la subrayan, de forma sutil, aunque nunca imperceptible, naturalizando lo hegemónico. Considerar la posibilidad de la verdad en el lenguaje implica una expectativa, una esperanza, un talante, éticos: no se trata de un dogma, sino de una actitud. Por ejemplo, exagerar el uso del lenguaje y sus figuras puede esconder el deseo de sentirlo para salir de él: exagerar para no quedarnos colgados —colgadas, también— en el código y apuntar hacia lo real... Una aproximación ética hacia la estética y estética hacia la ética —el movimiento se produce sobre la misma línea en un doble sentido— pasa por reflexionar sobre estas sutilezas: por ejemplo, sobre el desplazamiento de lo verdadero hacia lo verosímil. Lo sincrónico —la ideología dominante— y lo diacrónico —el peso de la Historia— operan sinérgicamente sobre los textos que se construyen en un momento dado. Y esos mismos textos refuerzan el muro de la ideología invisible, hegemónica, naturalizada, el «sentido común» de los votantes de VOX, o, por el contrario, abren en él una brecha insurrecta que pone de manifiesto el impulso ético y transformador de sus emisores. Doy por supuesto que lo ético es transformador porque yo soy una mujer que vive en un mundo que no le gusta. Tal vez, si me gustara el sistema en el que vivo, lo ético para mí —lo justo, lo bello, lo útil, lo bueno— sería conseguir que este universo se troquelara y permaneciese incólume por los siglos de los siglos.

La realidad es una construcción, la civilización es una construcción, el género es una construcción. Realidad, civilización y género tienen un componente cultural sobre el que podemos ejercer una acción

transformadora. ¿Sobre lo inmutable no se puede adoptar una postura ética? Lo inmutable es también un concepto dinámico; pensemos en acciones que se pueden ejercer sobre lo que antes era inmutable: enfermedades, muertes indignas y dolorosas, maternidades no deseadas, sexualidades biológicas inamovibles. Pensemos ahora en la eutanasia, la anestesia, el aborto, las posibilidades transgénero... También era inmutable la pertenencia a una clase social en un sistema jerárquico, organicista, de casta y esa inmutabilidad fue corregida por las revoluciones burguesas y proletarias. La realidad no es inmutable y por eso los modos de acercarnos a ella para representarla implican una visión del mundo. La pipa de Magritte no es una pipa, pero también es una pipa y yo puedo decidir pintarla con unos colores preciosos porque la pipa me parece encantadora, o deformarla con un trazo violento y oscuro porque la pipa me parece la cosa más horrible del mundo. El estilo es lo que se dice y, desde esa perspectiva en la que el fondo y la forma son insolubles —insisto—, la ideología definirá nuestra valoración sobre cuál de esas representaciones es más o menos ética, conveniente, verdadera... La responsabilidad es el concepto que vincula lo ético con lo estético y la responsabilidad lleva implícita una decisión sobre la forma significativa de la literatura: enumerar bulímicamente o adelgazar el lenguaje, violentar la sintaxis o ser escrupulosos en la sucesión sujeto/verbo/predicado, adjetivar erótica o sensorialmente o llenar el texto de picos minimalistas como arquitectura de Mies van der Rohe o traje de Adolfo Domínguez. El menos es más como modalidad del Barroco: la exageración del silencio o de las austeridades. En todo caso, cabe pensar que las miradas críticas, las posiciones incómodas que propician el pensamiento y la reflexión, nacen siempre de un deseo «ético» de mejora que no se suele atribuir a los impulsos conservacionistas o reaccionarios.

Cabría plantear la pregunta sobre si las categorías éticas —bien, mal, justicia— sirven para leer o interpretar los textos artísticos. Desde luego sirven para leer una novela o para interpretar una película porque forman parte de lo que cada ser humano es: la idea del bien y el mal, de lo justo o de lo injusto, de lo verdadero o lo falso, ahorman nuestra conciencia y son las gafas con las que nos acercamos a las cosas. Aunque luego esas cosas puedan modificar nuestras lentes para ver de cerca o nuestros catalejos para escudriñar el horizonte.

Estrella de Diego nos enfrenta al hecho de que incluso en la fotografía documental hay trampa y hay ficción. En la fotografía documental de la pobreza hay un destello de mentira. Porque la realidad se selecciona, se enmarca, se coloca, se altera para provocar una determinada impresión que se vincula con una intencionalidad ética, incluso política. En *La España vacía* (2016) Sergio del Molino, también con una intencionalidad ética y política, descubre los entresijos del rodaje de *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel. El burro no estaba muerto y cosas así. Estas manipulaciones estéticas pretenden subrayar lo real de la realidad, convocar la verdad cuando la verdad no aparece, forzar el azar de la naturaleza para compartir una experiencia tangible y verdadera; los naturalistas operan de modo similar: colocan un cordero en el risco para que el águila imperial lo agarre y vuele con él. Este momento de depredación sucede algunas veces, pero es necesario forzar las condiciones para «congelar», «retratar», «compartir» el instante. Félix Rodríguez de la Fuente no era un científico, pero posiblemente tampoco un impostor: hay poses que encierran toda la verdad; hay máscaras que revelan más de quienes se las ponen que el mismo rostro desnudo. Y, como escribe el inteligente Carlos Pardo en su novela autobiográfica *Vida de Pablo* (2011), a veces el desnudo es la mayor de las poses.

Frente a estas estrategias, surgen las complementarias: procedimientos retóricos que desrealizan la realidad llevándola hacia el espacio de la fantasía, la descontextualización, la nebulosa, violentando la Historia para hacerla universal o comercialmente universal: creo que este es el mecanismo que suele utilizar Guillermo del Toro, un director de cuyas películas, por otra parte, yo disfruto mucho... A veces, la realidad misma se desrealiza sola. Y no es un trabalenguas. Al llegar a una gasolinera de la provincia de Toledo, entre la bruma de un húmedo día invernal, vemos aparecer un chino, dos chinos, tres chinos, chinos dispersos que surgen entre los bancos de niebla de una gasolinera de Toledo. Parece inverosímil, pero es real, y nosotros nos sentimos en medio de una película de ciencia-ficción: la naturaleza, otra vez, imita al arte y nos pilla por sorpresa. Otras veces la vida no cabe en los límites tolerados de la verosimilitud narrativa: conocí a una mujer cuyo marido estaba en el paro hacía tiempo, ella asistía por las casas, sus dos hijos estaban enfermos de cáncer... Ningún lector concedería crédito a tantas desgracias en una novela, en un relato: la acumulación de dolor quizá degeneraría en un efecto paródico. Por tanto, hay zonas de lo real que sufren el desamparo ético —y político— de las narraciones.

Sin embargo, me parece que lo que legitima éticamente una representación que se pretenda, más o menos fidedigna o más o menos fantástica, no consiste en el hecho de no haber sido manipulada —representada, al fin y al cabo—, sino en el hecho de que la retórica forma parte del campo semántico de la verdad. La trampa y la ficción pueden ser mecanismos de la denuncia y la denuncia, como acción artística visibilizadora de las injusticias del mundo, tiene indudablemente una repercusión ética. El afeite, el artificio, los resortes y tramoyas, las destrezas, las herramientas del oficio no pueden ser asimiladas a la mentira torticera, del mismo modo que la crueldad de las imágenes

o los textos tampoco puede ser objeto de censura: la crueldad a menudo sirve para provocar, desde la revulsión estética, un efecto ético. Lo cuenta muy oportunamente José Ovejero en su ensayo *Ética de la crueldad* (2012) y yo no me canso de citarlo: en este mundo de mensajes literales, superficies, visceralidad, ruido y vértigo, hay que rescatar la idea de que los discursos artísticos cuentan una cosa a través de otra y, a menudo, esa otra cosa, la imagen salvaje o cruel o repulsiva, en el nivel de la representación y del estilo, es el medio para cauterizar, en el nivel de la realidad, ese salvajismo, esa crueldad, esos acontecimientos que repelen o indignan.

En definitiva, la retórica no puede separarse de la posibilidad de decir la verdad. El lenguaje no siempre es el antifaz del hombre enmascarado —de la mujer tampoco— aunque siempre implique una mediación. Hacernos conscientes de esa mediación y de las impregnaciones ideológicas de la lengua y los relatos es precisamente lo que yo entiendo por aprender a leer. Desde la conciencia crítica y sin prohibiciones ni tabúes. Con una sensibilidad que es a la vez ética y estética.

Literatura y pensamiento. Un debate en la intersección

Sultana Wahnón
Universidad de Granada

A Antonio Sánchez Trigueros, en cuyas clases oí por primera vez el
nombre de Shklovski

INTRODUCCIÓN. GENEALOGÍA DE UN CONFLICTO

El tema que nos reúne en este volumen es la transversalidad, las relaciones que la teoría y la literatura mantienen o pueden mantener con otros ámbitos del saber y la experiencia. La transversalidad de la que este trabajo va en concreto a ocuparse es doble, ya que concierne tanto a la literatura como a su saber. En lo referente al saber, las dos disciplinas que voy a poner en relación son la Teoría de la literatura y la Estética, esta última en su modalidad de estética literaria o filosofía de la literatura. Aunque la denominación de *filosofía de la literatura* está hoy en desuso, fue en cambio de uso muy frecuente a lo largo del siglo XIX, y no solo entre los filósofos alemanes. Por poner un ejemplo español, todavía en 1894 don Manuel Soriano Sánchez, catedrático de la Universidad de Barcelona, publicaba un libro de título *Elementos de*

filosofía de la literatura, que él mismo presentó como una exposición clara y didáctica de «los últimos adelantos de la ciencia de lo bello» y de «los principios filosóficos y leyes fundamentales del Arte literario» (1894: 7). Contra lo que se podría pensar, este autor no era catedrático de Estética, sino de Historia de la lengua castellana y de Lengua y literatura latinas, lo que explica que otra de las denominaciones que empleó en el libro para referirse a lo en él elaborado fuera la de «Teoría *estético-filológica*», fórmula esta que le sirvió para titular toda la primera parte del mismo (ibíd.: 43 y ss.).

Esta combinación de lo estético y lo filológico, muy frecuente durante el siglo XIX, dejó de serlo sin embargo en el siglo XX. Y algo tuvo que ver en esto el género del que aquí se va a tratar, a saber, el que con el nombre de Teoría de la literatura se constituyó a comienzos del siglo XX y cuyo nacimiento suele atribuirse a la llamada escuela formalista. Los textos más emblemáticos de aquella escuela rusa sugieren, precisamente, que la Teoría de la literatura por ella fundada se constituyó como disciplina científica en el marco de un abierto y expreso conflicto con la Estética. Indicios de este conflicto se encuentran en el ensayo metateórico o de *teoría del conocimiento literario* (Bobes Naves, 2008) que Boris Eijembaum publicó con el título de *La teoría del método formal* (1925). En cierto momento de este trabajo el teórico ruso se hacía eco de los reproches que por entonces estaban recibiendo los formalistas, entre los que destacó el que se les había hecho en relación con «su indiferencia con respecto a los problemas generales de la estética» (1925: 23). A la hora de responder a esta objeción —que, por la manera en que la formuló, debía de ser la que Bajtín acababa de hacerles en su famoso ensayo de 1924—, Eijembaum, lejos de defenderse, optó por aceptarla estoicamente reconociendo la «distancia» que, en efecto, separaba a los formalistas de «la estética» (id.). El autor explicó, además, que este «desapego [...] para

con la estética» no era privativo de la escuela formalista, sino algo compartido «en mayor o menor medida» por «todos los estudios contemporáneos sobre el arte», que, al igual que los de su escuela, habían dejado de lado la clase de «problemas generales» de que tradicionalmente se había ocupado esa disciplina («el problema de lo bello», el «del sentido del arte, etc.»), para concentrarse en cambio en «los problemas concretos planteados por el análisis de la obra de arte» (í.d.).

Se ve, entonces, que, tal como fue concebida y diseñada por el formalismo ruso, la moderna Teoría de la literatura nació en franca y abierta relación de diferencia, y hasta de discrepancia, con la disciplina que durante el siglo XIX había asumido la tarea de estudiar y reflexionar sobre los problemas generales del arte y la literatura. Ciertamente, los argumentos esgrimidos por Eijembaum para justificar ese antagonismo no carecían de fundamento, sobre todo si se piensa en la modalidad más académica de la disciplina. Por seguir con el ejemplo ya mencionado de don Manuel Soriano, una muy buena parte de los capítulos y apartados de su libro se dedicaba, en efecto, a especular sobre problemas generales, en especial el de lo bello, con títulos como «Esencia de la belleza», «Conceptos generales de la belleza», «Definición de la belleza», «Comparación de lo bello con lo verdadero y lo bueno», lo cual podría perfectamente explicar la distancia y el desapego que algunos filólogos de comienzos del siglo XX pudieron experimentar hacia este tipo de trabajos de estética académica.

Sin embargo, el rechazo de los formalistas no iba dirigido únicamente a esa clase de reflexión estética, sino que se extendía a la «estética filosófica» en su conjunto, a cuyos «envejecidos axiomas» fue a los que Eijembaum hizo responsable en última instancia de los defectos de la ciencia académica (1925: 24). El desapego del formalismo hacia la Estética iba, pues, más allá de ser una simple respuesta a las versio-

nes más epigonales de la filosofía de la literatura; se trataba en realidad de una abierta oposición a los principios de la estética filosófica, cuya principal causa residía en el que también Eijembaum identificó como el rasgo más característico de la escuela formalista, a saber, el «nuevo énfasis de positivismo científico», la «exigencia de una actitud científica y objetiva vinculada a los hechos» (ibíd.: 25). Dado que en el estado positivo de la sociedad con que soñara Compte no había lugar para más filosofía que la de la ciencia, hay que entender que, desde la perspectiva de esos consecuentes positivistas que fueron los formalistas rusos, la construcción de una ciencia, de la literatura o de cualquier otra cosa, no fuera otra cosa que una batalla ganada a la Filosofía para que dejase de especular (arbitrariamente, se entiende) sobre la materia en cuestión. Así se infiere, además, del relato que hizo Eijembaum del conflicto que, por idénticas razones, los había enfrentado a los poetas simbolistas: «Nosotros —contó el teórico— entramos en conflicto con los simbolistas para arrancar de sus manos *la poética*, liberarla de sus *teorías de subjetivismo estético y filosófico* y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos» (ibíd.: 24-25).

Al representarse a la escuela formalista a manera de heroica mesnada liberando a la dama de sus secuestradores, Eijembaum dejaba entrever el que podía ser un segundo motivo de la contienda con la Estética: la *poética* así liberada de las manos de poetas y filósofos simbolistas (o, en general, decimonónicos) no podía ser otra que el género que, con ese nombre y durante más de cuatro siglos, habían cultivado humanistas y filólogos, profesores de gramática o de retórica, comentaristas de la obra de Aristóteles. Se sabe que en el siglo XIX esa Poética, la clasicista, fue arrinconada y desplazada por la Estética o Filosofía del arte, moderna denominación bajo la que se presentaron ya casi todas las reflexiones sobre el arte literario elaboradas por los grandes autores

románticos, filósofos o filólogo-filósofos, que desde Lessing entendieron su tarea también como una prosecución de la de Aristóteles, pero de muy diferente signo a la realizada por sus predecesores clasicistas. No tiene, pues, nada de extraño que, a comienzos del siglo xx y en el contexto del nacimiento de la moderna lingüística científica, un grupo de filólogos rusos viera llegado, por así decirlo, la ocasión de un desquite, dando por clausurada la era de la Estética y proclamando el renacimiento de una Poética otra vez renovada y actualizada.

Habría, pues, que convenir en que las relaciones entre Teoría de la literatura y Estética no comenzaron precisamente con buen pie. No obstante, conviene recordar que no ocurrió lo mismo con todas las modalidades contemporáneas de la teoría literaria. A pesar de compartir con el formalismo un idéntico y contemporáneo interés por los aspectos empírico-materiales del arte verbal, la Estilística, por ejemplo, no dejó nunca de apoyarse en la estética y la hermenéutica del siglo xix, o bien en versiones actualizadas de la misma, como la de Benedetto Croce. Tampoco se renunció del todo a la filosofía estética del siglo xix en el seno de la teorización marxista del siglo xx, dentro de la cual hubo autores que, como Lukács o Adorno, nunca dejaron de pensar la literatura en términos filosóficos. De ahí que el objetivo del presente trabajo sea el de seguirle la pista a las relaciones entre Teoría y Estética, pero solo en el marco de lo que hoy se identifica como «teoría de la literatura de la especie formalista-estructuralista» (Bouveresse, 2011: 12). Como, aun así, el tema sigue siendo muy extenso, se tratará de acotar todavía más restringiendo la indagación a un problema concreto, el de la relación entre literatura y pensamiento —con el que, aunque sea de manera indirecta, se abordará aquí la segunda transversalidad anunciada, la que se referiría ya a la propia literatura y a sus relaciones con otros ámbitos de la experiencia—.

LA POESÍA COMO FORMA DE PENSAR: TESIS Y ANTÍTESIS DEL FORMALISMO RUSO

La actitud estrictamente formalista sobre la relación entre literatura y pensamiento se encuentra recogida en uno de los textos más leídos e influyentes de la teoría del siglo xx, «El arte como artificio», de Viktor Shklovski (1917). Como se recordará, el ensayo se abría precisamente con una descalificación de la teoría, atribuida a Potebnia, según la cual el arte era «el pensamiento por medio de imágenes». En las primeras líneas de su trabajo Shklovski fingió asombrarse de que esa «frase», propia de un «bachiller», pudiera ser también la opinión de un «sabio filólogo», para luego, unas líneas más abajo, hacer extensivo el sarcasmo a otra definición potebniana referida ya en concreto al arte literario, según la cual *la poesía* era «sobre todo, y, en primer lugar, una cierta manera de pensar y conocer» (ibíd.: 55).

La teoría que el ensayo atribuía a Potebnia como si él se la hubiera inventado era, en realidad, tal como Viktor Erlich recordó en su libro sobre la escuela, «la piedra angular de la teoría romántica de la poesía» (Erlich, 1969: 34). Por consiguiente, al desacreditarla, Shklovski no estaba polemizando solo con la filología rusa que los había precedido, sino con toda esa tradición estética elaborada y desarrollada en el siglo xix por filósofos y filólogos-filósofos al estilo académico de don Manuel Soriano, pero también al más propiamente filosófico de autores como Friedrich Schlegel, Schleiermacher o Nietzsche. Por otra parte, el motivo de la discrepancia no podía residir —como había sugerido Eijembaum— en su exceso de generalización o abstracción, puesto que la finalidad del propio Shklovski en este ensayo fue elaborar una teoría alternativa, no menos general y abstracta, según la cual *el arte* existía «para dar *sensación* de vida, para *sentir* los objetos, para

percibir que la piedra es piedra». La teoría del extrañamiento consistió, de hecho, en afirmar que la «finalidad del arte» era «dar una *sensación* del objeto como *visión* y no como reconocimiento» (1917: 60). Con su característica acumulación de verbos de percepción y la completa exclusión de términos de lengua y entendimiento (incluyendo el modesto «reconocimiento» de la poética tradicional), esta teoría se propuso por tanto como la antítesis perfecta de la teoría estética (decimonónica) de la poesía como forma de pensar o conocer (cfr. Bajtín-Medvedev, 1928: 232 y ss.).

Sin embargo, la tesis de que el arte no tuviera la menor relación con el pensar fue rectificadísima muy pronto en el marco del propio formalismo. El primer momento o hito de la revisión formalista puede representarse con la *Teoría de la literatura* que Boris Tomachevski publicó en 1928. En primer lugar, porque la teoría de la literatura a la que el título de este libro hacía alusión no era ya la teoría del extrañamiento, sino la teoría jakobsoniana de la «*orientación (ustanovka) sobre la expresión*» (Tomachevski, 1928: 21). Y en segundo y más importante lugar, porque el teórico optó incluso por matizar el alcance de por sí más restrictivo de esta nueva teoría formulándola de la siguiente manera: «*En cierto modo* —escribió— la expresión se convierte en un fin en sí misma» (ibíd.: 22; cursiva nuestra). La reserva de que esto ocurría así solo «en cierto modo» se complementaba, además, con otra todavía más precisa que el autor hizo en nota a pie de página:

No se crea —aclaró aquí— que la «orientación hacia la expresión» se produce en perjuicio del *pensamiento* [...]. Por el contrario, la expresión que suscita interés, solicita en general *el pensamiento*, induciendo a *reflexionar* sobre lo que siente. Y viceversa: *las formas lingüísticas habituales, que no impresionan nuestra atención*, adormecen, por así decirlo, el interés,

y no suscitan en nosotros *representación* alguna. (ibíd.: 22, n.1; cursivas nuestras)

El pasaje es importante por dos motivos. En primer lugar, porque recuperaba los conceptos de «pensamiento» y de «reflexión» para referirse al arte. En segundo lugar, porque, sin renunciar a la teoría shklovskiana del extrañamiento, Tomachevski la explicaba ahora de otro modo. Al extrañar las formas lingüísticas habituales, la finalidad del arte no era —como su colega había sostenido diez años antes— hacernos sentir o percibir, sino más bien hacernos pensar y reflexionar sobre lo que así sentimos o percibimos, teoría esta ya mucho más cercana a la contenida en la *Crítica del juicio* de Kant y a la que Bajtín estaba defendiendo por esas mismas fechas, además de más ajustada a lo que Tolstoi hizo de verdad en *Jolstomer* y a lo que hoy podemos saber acerca de las prácticas de extrañamiento en la literatura más avanzada del siglo xx, *v. g.*, las cultivadas por Kafka, Woolf o García Márquez.

El segundo momento o hito en la rectificación formalista podría situarse en 1970, año en que Sklovski publicó un extraño libro, mezcla de teoría literaria y de memorias, titulado *La cuerda del arco*. Se trataba de una melancólica autocrítica en la que el teórico se desdecía de muchas de sus tesis juveniles acerca del arte. Según afirmó aquí, el arte podía seguir entendiéndose como un «método» para examinar los objetos, pero siempre que la finalidad se definiese en términos gnoseológicos: si el arte analizaba así de detenidamente las cosas, era, explicaba ahora el teórico, con el fin de obtener «la verdad del conocimiento» (Shklovski, 1970: 14). La radicalidad de la formulación —que hablaba no solo de conocimiento, sino incluso de «verdad»— hizo temer a muchos que el autor hubiera finalmente cedido a la presión del marxismo oficial. Sin embargo, con la expresión *verdad del conocimiento*

Shklovski no estaba en modo alguno aludiendo a la clase de verdad o conocimiento *científico* que tan grata era por entonces al materialismo dialéctico, sino precisamente a esa otra especie de conocimiento que la Estética del siglo XIX había atribuido al arte, *i. e.*, al pensar por medio de imágenes o intuiciones. Tal como él mismo explicó en un pasaje muy revelador, el conocimiento al que se refería era el que resultaba, por ejemplo, de las comparaciones o símiles del arte:

Si en el arte comparamos un gato con otro gato o una flor con otra flor, entonces la forma artística no se configura únicamente en torno al cruzamiento en sí; son los detonadores de grandes explosiones, las entradas al conocimiento, los exploradores de lo nuevo. (ibíd.: 20)

El texto contiene, como puede verse, una rotunda rectificación de su anterior y mucho más conocida teoría de la imagen poética. En 1917, y en abierta oposición a la teoría de Potbenia, el teórico había dicho que las imágenes no eran medios de pensar o conocer, sino de sorprender o extrañar. En cambio, en este nuevo libro Shklovski no solo volvía a adscribirse a la teoría decimonónica sobre la función cognoscitiva de las imágenes, sino que lo hacía en términos especialmente enfáticos, describiendo los símiles como «los detonadores de grandes explosiones, las entradas al conocimiento, los exploradores de lo nuevo». Es muy posible incluso que el autor tomara prestada esta concreta formulación del científico y humanista Jacob Bronowski, quien en 1958 había hablado de los descubrimientos de la ciencia y del arte como «exploraciones, y, más que eso, explosiones, explosiones de ocultas semejanzas» (cit. por Núñez Ramos, 2010: 105). Pero, fuese así o no, lo importante sería reparar en que el Shklovski de 1970 decidió dar cabida en su teoría a los mismos conceptos románticos

que en 1917 había rechazado radicalmente, entre ellos incluso el de «creación»: «El arte —decía ahora, refutándose a sí mismo— *alcanza el conocimiento* empleando de un modo distinto los viejos modelos y *creando otros nuevos*» (ibíd.: 21; cursiva nuestra).

El teórico había recorrido, pues, un largo camino desde el momento de su radical oposición, típicamente positivista, a los supuestamente envejecidos axiomas de la estética filosófica, hasta el momento en el que, rozando ya el último cuarto del siglo, decidió rescatar y recuperar algunos de ellos, algo que en definitiva, y más allá de quien se lo hubiera inspirado, debió de hacer simplemente porque había llegado a la conclusión de que eran los más adecuados para explicar qué era de verdad el arte (o, al menos, sus modalidades más habituales). Pero, mientras Shklovski vivía este proceso, al otro lado del telón de acero estaba teniendo lugar la recepción del pensamiento formalista de la mano de autores como el ya citado Erlich o como Todorov, cuya famosa antología de textos formalistas incluía el famoso ensayo de 1917, *El arte como artificio*, pero no la rectificación de 1970.

LOS TABÚES DEL ESTRUCTURALISMO FRANCÉS

Lo primero que debe decirse acerca de este otro momento de la historia de la Teoría de la literatura, el propiamente estructuralista, es que no se trató de una simple reproducción del formalismo de comienzos de siglo. Y esto porque el contexto en el que los estructuralistas franceses difundieron las aportaciones de la escuela formalista no era ya el mismo que las había visto nacer. Al respecto de los temas que nos ocupan aquí, la relación con la Estética y la definición gnoseológica del arte literario, las posiciones de este concreto estructuralismo, el de la

Francia de los años sesenta, fueron por eso diferentes a las que caracterizaron al primer formalismo. En su caso no entablaron una polémica o conflicto abierto con la Estética, como tampoco una abierta discusión con el concepto moderno de la literatura como forma de pensar o conocer. Su postura consistió, ahora sí, en lo que Eijembaum habría llamado distancia y desapego. Sencillamente, el problema no les interesaba. El estructuralismo se había propuesto entender la literatura desde una perspectiva fundamentalmente lingüística o semiológica, y todo lo demás no entraba en su ángulo de visión. No es que los estructuralistas no se planteasen nunca el problema del pensamiento vehiculado por la obra —de hacerlo así, sí habrían duplicado las posiciones vanguardistas y positivistas del primer formalismo—, pero lo hicieron por lo general formulándolo en términos lingüísticos, *i. e.*, de *significado* o semántica del texto (aunque eso no excluía que a veces se les escapasen términos tabúes como los de «contenido» o «sentido»).

Una excepción a esta regla general la encontramos en el ensayo *Contra la interpretación*, de Susan Sontag (1964), uno de los pocos del periodo que se planteó el problema en sus estrictos términos filosóficos, como relación entre arte y pensamiento. Ocurrió solo una vez y ya al final del ensayo, cuando Sontag, a modo de conclusión de todo lo expuesto sobre la relación entre forma y contenido, escribió: «Decididamente, lo que *ahora* no necesitamos es asimilar nuevamente el arte al pensamiento» (1964: 24; cursiva nuestra). La decisión de Sontag podía evocar fácilmente la de Shklovski en 1917. Y, de hecho, no faltan argumentos para hablar de cierta tendencia de la autora a un neoformalismo que, en aquel momento, funcionaba como legitimador de las prácticas de la neovanguardia de los años sesenta. Sin embargo, la expresa alusión de la autora al «ahora» de su reflexión introducía un elemento diferencial con respecto al capítulo formalista-vanguardis-

ta de comienzos de siglo. Como demuestra también su apelación a Nietzsche, el rechazo de Sontag a la definición gnoseológica del arte no estaba motivado ni por su adscripción al positivismo ni por una renovada aversión a la filosofía.

En el concreto presente desde el que ella estaba hablando, el adversario era más bien interno al campo: se trataba de la crítica a la que solemos referirnos como contenidista. Como se recordará, Sontag polemizó en aquel ensayo con dos concretas corrientes de crítica literaria, la marxista y la psicoanalítica, a las que reprochó su exceso de preocupación por el «contenido» de la obra de arte (ibíd.: 13). Su propuesta no era, con todo, una crítica que se desinteresase por completo del contenido, sino una que prestase «mayor atención a la forma en el arte», que realizase una «descripción [...] extensa y concienzuda de la forma» y que, finalmente, disolviera «las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma» (ibíd.: 22). La propia autora usó el adjetivo «formal» para referirse a esta crítica soñada, que ilustró además con «la obra de Roland Barthes *Racine* y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet» (ibíd.: 23), demostrando así que conocía ya muy bien por aquellas fechas la diferencia entre formal y formalista.

Por consiguiente, cuando Sontag se oponía a que el arte se asimilase de nuevo al pensamiento, no estaba sosteniendo que la obra de arte fuera pura forma sin contenido o pensamiento, sino que lo en ella pensado no se podía abordar como si se tratase de pensamiento puro (*i. e.*, racional). Aunque no llegara a formularlo en términos filosóficos, cabe inferir que aludía a un pensamiento específicamente artístico o estético, depositado o expresado fundamentalmente en la forma. Y lo que esto quiere decir es que, antes incluso de que se produjera el fenómeno Bajtín, tesis de este tipo fueron ya bastante habituales entre estructuralistas y semiólogos. No en balde la tesis de

la forma como transmisora o depositaria de profundas significaciones había ocupado un lugar central en la reflexión de Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953), además de seguir haciéndolo en todos sus ensayos de los años sesenta. Por lo mismo, me atrevería a sugerir que el estructuralismo francés estuvo siempre más cerca de la definición estética del arte de lo que él mismo fue consciente o estuvo dispuesto a reconocer.

Pero el documento que mejor ilustra sobre la ambivalencia de las relaciones entre estructuralismo y Estética es, sin duda, el libro que Todorov publicó en la década de los setenta con el título de *Teorías del símbolo* (1977). El plural del título, *teorías* en lugar de *teoría*, era un claro indicador de que algo estaba cambiando en el estructuralismo. El autor explicó, de hecho, que su primera intención había sido escribir una teoría sistemática del símbolo, pero que finalmente y de manera no premeditada había acabado realizando una revisión histórica de las teorías del símbolo, desde la Antigüedad hasta el estructuralismo, si bien —aclaró— no con una finalidad meramente erudita, sino crítica, de selección y discusión con las mismas (Todorov, 1977: 12). En cierto momento del libro el autor buscó apoyo a este nuevo proceder, el de atender al conjunto de las teorías históricas, en unas palabras del antiguo filósofo hindú, Bhartrhari: «La diosa del conocimiento no sonríe a quienes desdeñan a los antiguos» (ibíd.: 311).

Y entre los antiguos a los que Todorov había dejado de desdeñar se encontraban precisamente los representantes de la tradición estética. El capítulo que el autor dedicó a sus teorías del símbolo llevaba el título de «La crisis romántica» y era el más largo de todos, con más de cien páginas. Por ellas desfilaron todos los grandes de la Estética moderna: Moritz, los hermanos Schlegel, Schelling, incluso Kant... Esta parte del libro consistía, pues, en un abierto diálogo con esa con-

cepción del arte y la poesía que el formalismo ruso había refutado y rechazado en sus primeros ensayos. Pero lo realmente sorprendente fue la conclusión a la que llegó Todorov tras la lectura de todos esos textos históricos: a saber, la de que entre aquella Estética del siglo XIX y la Teoría de la literatura del siglo XX no había habido en realidad oposición, sino más bien continuidad. Y esto porque, en palabras del autor, tanto los formalistas rusos en general como Jakobson en particular habían seguido defendiendo «la definición romántica» de la poesía (ibíd.: 411).

El elemento en común lo encontraba Todorov en la teoría jakobsoniana de la literariedad, en cualquiera de sus dos variedades: la de orientación hacia la expresión y la del predominio de la función poética. El autor acababa de descubrir que esta teoría —que él entendía exageradamente como la de un «lenguaje autotélico» (ibíd.: 410)—, no había sido en realidad una invención de la escuela formalista, sino parte del legado de la estética moderna, tanto romántica como simbolista:

En efecto —escribió en este sentido—, no es difícil reconocer en la definición jakobsoniana de la poesía la idea romántica de la intransitividad, expresada por Novalis, como por sus amigos, en el «Monólogo» y en otros fragmentos. Es Novalis y no Jakobson quien define la poesía como una «expresión por la expresión». (ibíd.: 411)

No debe, sin embargo, suponerse que este descubrimiento condujera a Todorov —y, con él, a la teoría de la literatura de la que aquí estamos hablando— a una definitiva reconciliación con el viejo adversario romántico. La argumentación del teórico iba destinada más bien a todo lo contrario, *i. e.*, a desacreditar el formalismo en función de

su presunto romanticismo. Tal como hizo explícito al final del libro, su intención era despedirse de una manera de entender la literatura, la romántico-formalista, de la que ya había dejado de «participar» (ibíd.: 432). El autor resumió así la evolución que él mismo había experimentado en el proceso de composición del libro: «Era ‘romántico’ en el momento en que empezaba a escribir estas páginas, llegado el fin, no podía seguir siéndolo: me veo ya de otra manera» (íd.).

Lo que Todorov estaba diciendo era, en suma, que ya no compartía la tesis jakobsoniana de la literariedad. *Teorías del símbolo* debe verse, pues, como uno de los libros en los que se gestó eso que acabó conociéndose como crisis de la literariedad. Por lo mismo, es importante reparar en el procedimiento hermenéutico del que el autor se valió para sostener la índole supuestamente «romántica» de la teoría jakobsoniana y poder darla así por históricamente superada. El proceder en cuestión consistió en citar a los pensadores románticos invocados excluyendo sistemáticamente todos los pasajes de sus textos que aludían, no ya a la especificidad lingüística de la poesía, sino a su especificidad gnoseológica. Dicho de otro modo, Todorov ejerció una férrea censura sobre la tesis romántica (pero nada formalista) de la poesía como modo de pensar o conocer. Solo hizo una excepción: la del párrafo 49 de la *Crítica del juicio*. En este caso, el interés superior de demostrar que también Kant había defendido la tesis romántico-formalista de la literariedad lo obligó a citar el concreto párrafo en el que, como el propio Todorov reconoció, Kant elaboró un «concepto esencial en su sistema», el de «*ideas estéticas*» (ibíd.: 268). El teórico resolvió la delicada situación —que le habría obligado a reconocer la presencia de «ideas» en la poesía— mediante el mecanismo de omitir precisamente los pasajes más comprometedores del texto. Pero no pudo saltarse, lógicamente, el que contenía la alusión a la especificidad lingüística de

la poesía, por lo que no tuvo más remedio que transcribir el momento en el que Kant definió la «idea estética» como «la representación de la imaginación que da mucho que pensar, sin que ningún pensamiento determinado —es decir, de concepto— pueda serle adecuado y que, por consiguiente, ninguna lengua puede alcanzar del todo y hacer inteligible» (íd.).

Ahora bien, de todo este pasaje, Todorov se limitó a comentar solo la última parte, la referida a la «lengua», que glosó así: «La misma cosa no puede ser dicha mediante ninguna fórmula lingüística: el arte expresa lo que la lengua no dice» (íd.). Sobre el asunto de que lo así expresado fuese, para Kant, una «idea», el autor se limitó, en cambio, a dejar constancia de que no iba a decir nada: «Dejo de lado —explicó— la ubicación de esta categoría en el conjunto conceptual kantiano» (íd.). Al obviar este aspecto de la reflexión kantiana sobre la poesía, Todorov pasó por alto la que de verdad era la tesis central del pensamiento romántico o decimonónico: la de la correlación entre las peculiaridades discursivas y las peculiaridades gnoseológicas del arte literario. El autor no informó, por tanto, a sus lectores de que, en la tradición romántica que estaba revisando, la especificidad lingüística del mensaje poético (la tesis de la literariedad) era el corolario de una especificidad más esencial, la del modo de pensar o conocer que era propio de la poesía y que lo distinguía de otras actividades discursivas asimismo intelectuales o cognoscitivas como la filosofía.

En cuanto al resto de los pasajes que en el párrafo kantiano insistían en esta tesis, Todorov sencillamente los omitió. No transcribió, pues, el que decía: «Fácilmente se ve que esto (la *idea estética*) es lo que corresponde (*el pendant*) a una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada». Y tampoco el que definía la imagi-

nación como «*facultad de conocer* productiva» y «muy poderosa en la *creación*, por así decirlo, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da» (Kant, 1790: 270-271; cursivas nuestras). Se ve entonces que, por mucho que Todorov hubiera dejado de sentirse un formalista, seguía siéndolo en lo esencial, es decir, justo en aquello en que, para el primer formalismo, residió su gran diferencia con el pasado decimonónico: la resistencia a entender la literatura como modo específico de conocimiento o pensamiento.

EL FENÓMENO BAJTÍN

Para salir del *impasse* provocado por la ceguera estructuralista hacia este asunto, tuvo que producirse el fenómeno Bajtín, del que Todorov fue precisamente uno de los grandes protagonistas. Pero, antes de describir en qué consistió su concreta participación en este fenómeno, debemos atender a otro implicado en el mismo que habría pasado más inadvertido: el otrora formalista Viktor Shklovski, cuyo antes comentado *La cuerda del arco* (1970) contenía un entero capítulo dedicado a su colega y coetáneo ruso con el título de «François Rabelais y el libro de M. Bajtín». Aunque el objetivo de Shklovski en este trabajo era discutir y rebatir algunas de las tesis de su viejo adversario en relación con Rabelais —y también con Dostoievski—, muchas de las afirmaciones realizadas a lo largo del debate ponían de manifiesto el poso que la lectura de la obra bajtiniana había dejado en su propio pensamiento. Por ejemplo, Shklovski no vaciló aquí en apoyarse en el romántico Víctor Hugo para, precisamente, referirse a todos esos escritores, Rabelais, Dostoievski, o también Cervantes y Shakespeare, con el término de «genios» (Shklovski, 1970: 271).

Otro autor soviético que participó asimismo del fenómeno Bajtín fue el semiótico Iuri Lotman. Sin duda, hay muchos motivos para considerar su *Estructura del texto artístico* (1970) como la culminación del camino científico emprendido por el formalismo ruso y proseguido en el estructuralismo literario. Pero ese libro iba también precedido de una introducción en la que este autor hizo una serie de consideraciones, más filosóficas que científicas, sobre el arte. También él expresó aquí una discrepancia con la estética romántica, pero solo en su versión más hegeliana, la del fin del arte. A esta tesis opuso la suya, la de la «necesidad del arte», necesidad que vinculó expresamente a la del *conocimiento*: «Hace tiempo —escribió Lotman— que se ha indicado que la necesidad del arte es afín a la necesidad de conocimiento y que el arte es una forma de conocimiento de la vida, de la lucha del hombre por la verdad que le es necesaria» (1970: 10). Se convendrá en que esta afirmación no tenía ya nada de formalista y sí mucho, en cambio, de romántica, en el sentido en que aquí se está utilizando este término. En el caso de Lotman, fue además él mismo quien alertó a los lectores de que debían entender bien lo que estaba queriendo decir por «conocimiento», sin confundirlo por tanto con el tipo que por esos años gozaba de más prestigio, el «pensamiento lógico-teórico» (ibíd.: 11).

Las tesis que Lotman defendió en 1970 en relación con la dimensión cognoscitiva del arte literario estaban, pues, mucho más cerca de la rectificación de Shklovski que del desapego del estructuralismo francés. Y por lo mismo, su libro hacía un uso muy frecuente del término «pensamiento». A la hora de determinar cuál era el «objetivo general» de su trabajo, Lotman lo describió en términos de «explicar cómo un texto artístico se convierte en portador de un determinado pensamiento, de una idea» (ibíd.: 15). No quiere esto decir que el semiótico entendiera por «idea» exactamente lo mismo que entendió

Kant, como si el tiempo no hubiera transcurrido. En su caso este término no aludía únicamente a las ideas contenidas en las imágenes del arte (metáforas, etc.), sino también a las contenidas, de manera más global, en las estructuras del arte: su intención, que podemos considerar directamente heredada de Bajtín y, por tanto, de la estética formal del siglo XIX, era explicar «cómo la estructura del texto se relaciona con la estructura de esta idea» (í.d.). Ahondando luego en esta tesis, el autor insistió: «El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada de la cual es inseparable» (ibíd.: 22).

Aunque todas estas tesis procedían en línea directa de la poética de Bajtín, no fueron recibidas en su momento como parte del llamado fenómeno Bajtín. Y esto porque dicho fenómeno coincidió en el tiempo con la crisis de la literariedad. En un contexto que ya era posestructuralista o posmoderno, se privilegiaron por eso otras lecturas o recepciones de Bajtín, entre las que se encontraban las de Todorov y Kristeva, sus introductores o presentadores en esta parte de Europa. Nos detendremos aquí solo en el caso de Todorov, autor del que precisamente nos estamos valiendo para describir la evolución del estructuralismo francés. En el capítulo que dedicó a Bajtín en *Critique de la critique* (1984), Todorov reconoció de forma expresa la dimensión esencialmente estética del pensamiento bajtiniano: «Bajtín —escribió— no rompió nunca sus vínculos con la estética romántica» (ibíd.: 87). Al sostener esto, Todorov se estaba desdiciendo de la tesis, defendida en *Teorías del símbolo*, según la cual los formalistas y Jakobson habían seguido siendo románticos. Y esto porque la lectura de Bajtín le había revelado justo aquello que él se había resistido a ver en la década anterior, a saber, que los formalistas habían tenido también una «vertiente no romántica», en la que precisamente había residido la causa de la crítica bajtiniana (ibíd.: 86). La nueva conclusión del

teórico fue, por tanto, que el verdadero romántico del periodo había sido Bajtín, a quien atribuyó haber *restablecido* «la doctrina romántica en su pureza» (ibíd.: 87).

En esta ocasión no se equivocaba. Que Bajtín no rompió nunca los vínculos con la Estética lo acreditan las palabras con las que abrió el ensayo de 1924, «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria»: «El presente trabajo —escribió allí— es un intento de análisis metodológico de los principales conceptos y problemas de la poética, *sobre la base de la estética general sistemática*» (1924: 13; cursiva nuestra). Pero, además, y tal como también acertó a ver Todorov, Bajtín no rompió ni tan siquiera con la concreta estética del siglo XIX. Como prueba de ello, podemos aportar la descripción que hizo de la finalidad de su ensayo en términos de entender «la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana» (ibíd.: 15), o como dijo en otro momento, «la especificidad de lo estético» en «relación con lo ético y lo cognitivo» (ibíd.: 16). La distinción bajtiniana entre lo cognitivo, lo ético y lo estético remitía directamente al esquema de las tres Críticas: razón pura (lo cognitivo de Bajtín), razón práctica (lo ético de Bajtín) y crítica del juicio (lo estético o artístico de Bajtín).

La teoría bajtiniana de la creación literaria podría, por eso, entenderse como una renovada versión, ampliada, desarrollada y terminológicamente actualizada, de la filosofía kantiana o romántica de la poesía. De ahí que, junto a sus propios y más innovadores conceptos, Bajtín no dejara nunca de utilizar otros, heredados directamente de la tradición en la que él mismo había decidido inscribirse: el de *creación* —presente ya desde el título de su trabajo—, pero también los de originalidad, subjetividad, sentimiento, genialidad y por supuesto y ante todo, *forma*, concepto este que, según él mismo precisó, entendía no

en el sentido del «método formal» de los formalistas, sino en el de la «estética formal (de Kant, Herbart, etc.)» (ibíd.: 19). Se explica también que el ensayo de 1924 se cerrara con una abierta reivindicación del papel del «autor-creador» o de la «personalidad creadora» en la construcción del plan de la obra (ibíd.: 73) —tesis esta que, aunque asimismo recorría todo su trabajo sobre Dostoievski, no fue precisamente de las que más eco encontraron en el momento, posmoderno y posestructuralista, de la recepción de Bajtín—.

EL BAJTÍN CULTURAL

Y es que, huelga decirlo, el llamado fenómeno Bajtín no fue, en todos los casos, un fenómeno de reivindicación de la Estética —y, menos aún, de la estética del siglo XIX—. Dentro de la recién estrenada pluralidad posestructuralista hubo cabida, desde luego, para esta perspectiva, pero sin que en esos años noventa ocupara no ya una posición predominante, sino ni tan siquiera significativa. Para entender por qué esto fue así, debemos retomar a Todorov justo donde lo habíamos dejado, es decir, después de haber reconocido en Bajtín a un pensador que había restablecido la estética romántica en su pureza. Porque, que el teórico acertara a verlo así, no quería decir que estuviera dispuesto a seguirlo por ese camino. Todorov lo dejó muy claro: no era este aspecto precisamente el que lo había llevado a interesarse en Bajtín. Transcribo ahora el pasaje en su totalidad: «Si Bajtín —dijo— no rompió nunca sus vínculos con la estética moderna (especialmente, en su teoría de la novela), su pensamiento no se reduce a eso, nada más lejos» (ibíd.: 87). Como puede verse, Todorov no habría lamentado, sino todo lo contrario, que Bajtín hubiera optado por romper del todo esos vínculos.

Se ha dicho que el fenómeno Bajtín consistió básicamente en un fenómeno de apropiación. Tal como ha explicado Sánchez-Mesa (1999: 7), hubo muchos Bajtines en los años noventa: el marxista, el posmoderno, el pragmático, el posestructuralista, el deconstructivista... Pero en el recuento realizado en esos años faltaba precisamente el de Todorov, el *cultural*. Para construir a este Bajtín, el autor tuvo que poner otra vez en práctica su peculiar procedimiento hermenéutico. Así, del enunciado bajtiniano que apelaba a entender «la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana», Todorov se quedó solo con la segunda parte, la referida a la *unidad de la cultura humana*, pasando ahora por alto lo de «la especificidad de lo estético». Para legitimar esta lectura-interpretación del autor, invocó algunos textos tardíos, donde Bajtín había enfatizado en efecto la necesidad de estudiar la literatura en relación con la cultura. Pero huelga decir que, en el caso de Bajtín, este énfasis no era nada nuevo. Se encontraba ya en el ensayo de 1924, sin que eso fuera, sin embargo, en detrimento de un paralelo énfasis en la especificidad: «La autonomía del arte —escribió allí— se establece y se garantiza por su implicación en la unidad de la cultura» (Bajtín, 1924: 16). En su concreto pensamiento estético, estas dos cosas, la unidad de la cultura y la autonomía del arte, fueron siempre las dos caras de una misma moneda.

Todorov, en cambio, se apoyó en Bajtín para legitimar la renuncia a la «búsqueda de la especificidad literaria» y la propuesta de centrarse en lo que ahora se le aparecía como mucho más importante: la búsqueda de «los vínculos que se tejen entre la literatura y la cultura» (Todorov, 1984: 101). Por supuesto, esta lectura tuvo mucho que ver con el giro que el propio Todorov estaba dando en ese momento hacia el género de la *historia del pensamiento* y cuyo principal inspirador no fue, en realidad, Bajtín, sino el historiador francés Paul

Bénichou, quien acababa de tener un enorme éxito con su ciertamente maravilloso *Le sacre de l'écrivain* (1973). Según explicó Todorov en la entrevista que le hizo a Bénichou y que incluyó también en *Critique de la critique*, lo que más le había atraído de este libro era que en él «la literatura no era más que el centro de un dominio más vasto formado por el discurso público» (Todorov, 1984: 143).

Las propuestas de Todorov guardaban, pues, un gran parecido con la que, en esos mismos años, estaba defendiendo también Edward Said. No eran, sin embargo, idénticas, y de ahí que Todorov optara por referirse a la suya en los términos más clásicos de *historia del pensamiento*. Durante un largo tiempo, y hasta que en 2007 publicó *La literatura en peligro*, el autor abandonó el género de la teoría literaria e incluso los estudios literarios propiamente dichos. Su producción del periodo encarnaría, pues, el polo opuesto del otro posestructuralismo, el de Barthes, Kristeva, Derrida, etc., que también pugnó por disolver la diferencia entre lo literario y lo no literario, pero a partir más bien de la universalización de la primacía del significante. El estructuralismo se había dividido, pues, en dos grandes líneas: la del significante, que radicalizó la resistencia estructuralista a asimilar el arte al pensamiento, derivando en algo muy similar al primer formalismo, aunque por razones diferentes (*cf.* Kaufmann, 2011); y la del significado, que fue la que se erigió en la nueva defensora del pensamiento. Y puesto que fue de la mano de estos últimos como el pensamiento regresó a los estudios literarios, vino en regresar justo como Sontag y Barthes habían alertado veinte años antes que no lo hiciera, *i. e.*, asimilado al pensamiento *tout court*.

Se podría decir, entonces, que Bajtín tuvo la mala suerte de llegar a este lado de Europa en el momento menos adecuado, es decir, cuando la teoría sufría un hartazgo de especificidad. Y esto explica que

haya habido que esperar a las dos primeras décadas del siglo XXI para asistir al que propondré aquí entender como un segundo fenómeno Bajtín. Esta segunda oleada de bajtinismo estaría siendo mucho menos ruidosa que la primera, pero por lo mismo va a ser seguramente de efectos más sólidos y perdurables.

EL NUEVO ESTRUCTURALISMO

Nos adentramos, por tanto, en el último momento o hito de este incompleto recorrido. Uno de los rasgos que caracterizan el presente de la Teoría, no desde luego el único, pero sí uno muy importante, residiría, a mi juicio, en el retorno de la perspectiva estética en los estudios literarios. Me baso para ello en aportaciones recientes, entre las que destacaré en primer lugar la del exestructuralista Thomas Pavel. Autor en los años setenta de relevantes aportaciones a la narratología estructural, generativista, Pavel publicó en 2003 un libro de literatura comparada titulado *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. El pensamiento al que aludía su título no era, sin embargo, la misma clase de pensamiento al que Todorov o Said prestaron atención a finales del siglo XX. Prueba de ello es que Pavel no citase en su libro a Said, sino a Bajtín.

Es verdad, con todo, que, al igual que ya hiciera Shklovski en *La cuerda del arco*, Pavel citaba a Bajtín fundamentalmente para discrepar de él. La aportación bajtniana con la que en su caso discutió fue «Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela» (1937-1938). Y el principal motivo del disentimiento radicaba en la manera en la que Bajtín había contado la historia de la novela. Al estudiar la sucesión de las técnicas novelescas, Bajtín había propuesto —explicaba Pavel—

«un corte histórico entre, por un lado, la novela realista moderna [...] y, por otro, la ‘prehistoria’ de la novela salpicada de obras de vitalidad desbordante, pero abstractas, inverosímiles y, por tanto, imperfectas» (Pavel, 2003: 30). Por su parte, Pavel pensaba, en cambio, que, más allá de las evidentes transformaciones del género, existía una continuidad entre todas las especies de la novela, o, como también lo dijo, una «dependencia» de la novela moderna, realista e incluso modernista, «con respecto a las tradiciones narrativas existentes» (ibíd.: 39).

Sin embargo, la discrepancia a este respecto no llevó a Pavel a negar la impronta esencialmente bajtiniana de su trabajo, que él mismo inscribió en el género de «la *historia de las técnicas novelescas*» (ibíd.: 29), cuyos precedentes estaban en «las investigaciones *formales* realizadas por los historiadores del arte a finales del siglo XIX y principios del XX» (íd.; cursiva nuestra) y uno de cuyos grandes «logros» había sido precisamente —en palabras del propio Pavel— el ensayo de Bajtín sobre el cronotopo. El gran mérito de este trabajo bajtiniano lo encontraba Pavel en el hecho de «haber considerado la historia de las técnicas novelescas en una escala milenaria» (ibíd.: 30) —tal y como él mismo se disponía a hacer en su libro—. No obstante, incluso en relación con la metodología tuvo una objeción que hacerle a su predecesor: la de que Bajtín se hubiera contentado con estudiar solo las técnicas, es decir, los «rasgos formales de las obras», sin ponerlos en relación con «los factores de orden social o cognitivo susceptibles de haberlas causado» (ibíd.: 31). Según lo veía Pavel, Bajtín no había tenido en cuenta que, «en las artes representativas, las formas son habitualmente portadoras de un contenido que las hace inteligibles y pertinentes». El autor concluyó por eso: «Bajtín rara vez se pregunta, de forma explícita, por la idea transmitida por las formas que le interesan» (íd.).

Tan sorprendente conclusión solo puede explicarse porque Pavel se estaba refiriendo aquí única y exclusivamente al Bajtín del ensayo sobre el cronotopo, ya que sería ciertamente difícil sostener eso mismo respecto de los otros trabajos más conocidos de Bajtín, los dedicados a Dostoievski y Rabelais. Puesto que Pavel debía de conocer estos otros trabajos, no podía ignorar que la indagación sobre las «ideas» transmitidas por o en las formas era la esencia misma del método crítico-literario de Bajtín. Y si conocía sus ensayos más teóricos, el de 1924 y el resto de los reunidos en *Estética de la creación verbal*, tampoco podía desconocer que justamente en eso, en el concepto de forma significativa, había cifrado Bajtín la peculiaridad de su método en relación con el llamado formalista y, por ende, la clave de lo que él mismo llamó, en un primer momento, *análisis estético* (Bajtín, 1924: 41-47), para luego, pasado el tiempo, rebautizarlo con el nombre más abiertamente hermenéutico de «*interpretación filosófico-artística*» (Wahnón, 2009: 112-113). Si se tiene en cuenta esto, habría que convenir en que, más allá de lo afirmado por Pavel, existiría una sustancial afinidad entre su proyecto, el de indagar en la significación de las técnicas o formas novelescas, y la que fuera asimismo la gran empresa «formal» de Bajtín. Esta hipótesis se ve reforzada por el dato de que el modelo en el que Pavel dijo inspirarse para completar las insuficiencias detectadas en la obra de Bajtín fuera el del joven Lukács de *Teoría de la novela* (Pavel, 2003: 34), obra que, como es sabido, inspiró a su vez al propio Bajtín, su traductor al ruso en los años veinte. Con independencia de las lógicas discrepancias que Pavel podía tener con los trabajos precursores, todo quedaba, pues, en familia. Y la familia en cuestión sería la estética formal del siglo xx, heredera a su vez de la estética romántica del siglo xix.

Pavel no es, además, el único teórico de la literatura, de adscripción estructuralista, que en las dos últimas décadas ha incorporado

a su obra un fecundo diálogo con la Estética. Puede citarse también al exestructuralista y exposestructuralista Derek Attridge, cuyo libro *La singularidad de la literatura* (2004) consistiría, fundamentalmente, en un intento de «complementar las ideas perdurables, pero parciales, de la tradición estética» (Attridge, 2004: 44). En este libro no solo se encuentra un capítulo de título «La tradición estética» (ibíd.: 40-44), sino que se reivindica «un modo de atención a la especificidad y singularidad de la escritura literaria tal y como se manifiesta a través de la forma» (ibíd.: 44) y se recuperan, aunque sea modificándolos, conceptos tan genuinamente románticos como los de «creación» (ibíd.: 58) y «originalidad» (ibíd.: 79). Y algo parecido ocurre en una reciente aportación española a la teoría literaria, *El pensamiento narrativo*, de Rafael Núñez Ramos (2010), que, aunque escrito desde presupuestos más científicos, maneja un concepto expandido de teoría de la literatura que incluye el diálogo con disciplinas no estrictamente filológicas, entre ellas fundamentalmente la filosofía y la estética (ibíd.: 20); además de dar especial acogida —como adelanta su propio título— a la definición del arte como tipo específico de conocimiento (ibíd.: 26-27).

Todo esto me permite cerrar (provisionalmente) el círculo de mi reflexión apuntando a lo que se nos aparecería hoy como una renovada concepción de la literatura de stirpe estructuralista y de fundamentación estética. Superado el hartazgo de especificidad que se sufrió en los ochenta, estaría, pues, consolidándose un renovado enfoque *formal* en sentido bajtiniano, cuyo rasgo diferencial con respecto al del periodo propiamente estructuralista residiría, en primer lugar, en no definirse por oposición a la Filosofía y la Estética, sino en diálogo con ella; y, en segundo lugar, en no eludir, sino todo lo contrario, la definición característicamente decimonónica del arte como forma de pensar. No debe creerse, con todo, que este giro hacia lo estético concierna solo a

la teoría literaria de base formal o bajtiniana. Como se verá en el próximo apartado, también la filosofía de la literatura habría contribuido de manera importante a este resurgir del enfoque estético-romántico.

LA NUEVA FILOSOFÍA DE LA LITERATURA

Destacaré en primer lugar el papel desempeñado en el último cuarto del siglo xx por algunos filósofos de adscripción hermenéutica —principalmente, Gadamer y Paul Ricoeur—, que también mantuvieron viva, en tiempos muy adversos, la concepción estética del arte como forma de pensar o conocer. En lo que a Gadamer respecta, más allá de que atribuyera erróneamente a Kant la paternidad del «formalismo» (Wahnón, 2000), lo realmente decisivo es que en el contexto neovanguardista de los sesenta se enfrentara a la concepción positivista del arte dedicando una parte muy importante de *Verdad y método* a la «recuperación de la pregunta por la verdad del arte» (Gadamer, 1960: 121 y ss.). En cuanto a Ricoeur, sus conocidas reservas hacia el psicologismo de la hermenéutica romántica no fueron incompatibles con el hecho de que su teoría del texto se siguiera apoyando en la convicción central de la estética romántico-kantiana, a saber, la de que tanto la metáfora como la literatura en general tenían valor heurístico, eran capaces de revelar o descubrir aspectos inéditos del ser (Ricoeur, 1975: 332 y ss.).

Dado que esta concreta filosofía participó de manera muy importante en la recuperación del concepto romántico o moderno del arte, no puede sorprender que la estética formal de la que aquí se está hablando haya acabado rebasando los límites de la teoría literaria de expresa adscripción bajtiniana para extenderse también, en las últimas décadas, a algunas versiones muy actuales de la filosofía de la literatura.

De todas ellas, me detendré solo en una que goza hoy de gran vigencia y actualidad: la que se conoce con el nombre de Ética de la Literatura. Y solo en sus aportaciones más relevantes y conocidas. Me referiré por eso, en primer lugar, al sugerente libro *Proust. Philosophie du roman* (1987), del filósofo francés Vincent Descombes, considerado el pionero de esta corriente tan actual de los estudios literarios (Fernández García, 2019: 171-172). En el arranque mismo de este libro, su autor lo presentaba como una «lectura filosófica» de la *Recherche* (Descombes, 1987: 9),¹ pero aclarando enseguida que lo que él entendía por tal no era lo habitual. El libro no consistía, explicó, en una indagación sobre el pensamiento de Proust tal y como este estaba contenido o expresado en las partes abiertamente filosóficas de la novela, *i. e.*, aquellas en las que abundaban «las proposiciones de alcance especulativo sobre la Vida y el Arte, el Tiempo y la Eternidad, las Esencias y las Apariencias, la Realidad del mundo exterior, el Hábito y la Memoria» (ibíd.: 10). Desde el punto de vista de Descombes, este tipo de lectura «filosófica» convertía una parte de la misma, la especulativa, en el «comentario filosófico de la otra parte», la propiamente novelesca (ibíd.: 14). De ahí que, en sentido muy contrario, su propuesta consistiera en una lectura filosófica de «el conjunto de la obra» (ibíd.: 10).

Para llevar a cabo esta búsqueda de «la filosofía *de* la novela» (y no de la filosofía *en* la novela), Descombes partió del supuesto teórico-literario de que la *Recherche* era ante todo una «construcción» artística cuyo contenido de verdad o filosofía, caso de existir, tenía que encontrarse depositado o plasmado en aquello que la novela tenía de novela, es decir, en la «*forma novelesca*» (ibíd.: 18). Según esto, la filosofía de Proust no se encontraba en los pasajes en los que

1 Las traducciones de este libro son nuestras.

el narrador había ejercido de filósofo reflexionando en abstracto sobre ciertas cuestiones característicamente filosóficas (el Tiempo, el Arte...), sino en los más propiamente novelescos: aquellos en los que el narrador contaba lo que hacían y decían determinados personajes sobre determinados asuntos en determinadas situaciones. Y fue así, indagando en lo que la *Recherche* tenía de novela —y no de ensayo filosófico—, como Descombes llegó a la conclusión de que la gran contribución filosófica de la novela de Proust, plasmada en el conjunto de la novela, era de carácter ético o moral. En argumentación que no puedo desplegar aquí, el filósofo francés extendió el alcance de esta tesis sobre la *Recherche* a todo el género novelesco, sosteniendo por tanto que la filosofía *de* la novela, de cualquier novela, era siempre una *filosofía moral*. Sin entrar a evaluar el grado de acierto o desacierto de esta renovada teoría de la novela como instrumento de reflexión moral, lo que importa es reparar en lo que le es inherente, a saber, el expreso reconocimiento por parte de Descombes de que existiría una *forma de pensar* que no sería la filosófica, sino la artístico-novelesca, con capacidad de competir con ella en potencial cognitivo, hasta el punto de poder constituirse —como, según el propio autor, ocurría en la *Recherche*— en «crítica de la filosofía» (Descombes, 1987: 24). Se ve, entonces, que, con independencia de su énfasis en la índole esencialmente ética de lo pensado en la novela, la teoría de Descombes estaba soportada por las sólidas columnas del edificio kantiano, *i. e.*, de la estética romántica y de su característica teoría de la poesía como forma de pensar o conocer.

Algo muy similar ocurre también en la obra de la autora más conocida y representativa de la Ética de la Literatura, la estadounidense Martha Nussbaum, cuyo libro *El conocimiento del amor. Ensayos de filosofía y literatura*, publicado por primera vez en 1990, estaba inte-

grado por diferentes ensayos que la autora había ido publicando desde 1983. En el primero de estos ensayos, versión revisada y ampliada de un artículo de 1985, Nussbaum sostuvo que las novelas participaban de la misma intención de la filosofía, «la búsqueda y la exposición de la verdad», pero añadiendo enseguida que el contenido filosófico derivado de esa intención no podía ser ni comprendido ni analizado sin atender a la concreta «forma literaria» en la que se había expresado (Nussbaum, 1990: 26). Afirmaciones como esta formaban parte de la discusión entablada por la autora con la «tendencia predominante en la filosofía angloamericana contemporánea», a la que caracterizó por su contraria inclinación a «ignorar completamente la relación entre forma y contenido», así como por tratar el estilo «como algo en buena medida decorativo, irrelevante para la expresión del contenido» (ibíd.: 33). Para oponerse a esta corriente predominante en su entorno más inmediato, Nussbaum enfatizó de mil maneras la importancia de la forma en la obra narrativa (*cf.* Gruia, 2019).

En muchas ocasiones lo hizo, como puede comprobarse en el siguiente pasaje, en términos muy próximos a los empleados en teoría literaria: «Solo el estilo de un determinado artista narrativo (y no, por ejemplo, el estilo propio del tratado teórico abstracto) puede expresar adecuadamente ciertas verdades importantes sobre el mundo, incorporándolas en su forma» (Nussbaum, 1990: 31). O incluso en términos literales de la teoría literaria, como ocurriría por ejemplo en este otro pasaje, que se diría tomado de Bajtín o Lotman: «Pensamiento y forma están ligados entre sí [...]. Si el escrito está bien construido, una paráfrasis muy diferente en forma y estilo no expresará, generalmente, la misma idea» (ibíd.: 28). De hecho, la propia autora apoyó este tipo de afirmaciones en la autoridad no solo de filósofos y novelistas varios, sino también de algunos teóricos de la literatura, aunque preferente-

mente de su entorno estadounidense: Wayne Booth, Peter Brooks y Wolfgang Iser, entre otros (ibíd.: 29, n. 49). No obstante, Nussbaum no los identificó como tales, es decir, no llamó la atención sobre la raigambre teórico-literaria de sus tesis sobre la forma literaria.

Más significativa a este respecto es todavía la última aportación de la que aquí se va a hablar, la del filósofo francés Jacques Bouveresse, autor del importante libro *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie* (2008). La pregunta a la que el autor trataba de responder en este trabajo era la siguiente: ¿en qué consistiría exactamente la especificidad de la literatura, considerada como una vía insustituible de acceso al conocimiento y la verdad? Para abordar este problema, Bouveresse se apoyó sobre todo, como la propia Nussbaum, en reflexiones realizadas por filósofos y novelistas. No fueron demasiados: un grupo muy selecto, con el que el autor fue dialogando en cada uno de los apartados del libro. Entre los filósofos más recientes se encontraban, por supuesto, Descombes y Nussbaum, pero también Rancière o Hilary Putnam. Entre los menos recientes, Platón, Wittgenstein... En cuanto a la teoría literaria, no estaba ausente, si bien la particularidad de este libro, atribuible quizás a su concreta procedencia geográfica y cultural, residiría precisamente en haber llevado a cabo su defensa de la concepción gnoseológica de la literatura en abierto debate o polémica, no con la filosofía angloamericana (como hacía Nussbaum), sino con la teoría literaria, o para ser más precisos, con la que el autor llamó concretamente «la teoría literaria de la especie formalista-estructuralista» (Bouveresse, 2008: 12).²

No es lugar este de entablar a nuestra vez una polémica con la lectura, muy sesgada y por eso injusta, que el autor hace de esta «especie»

2 Las traducciones de este libro son nuestras.

de la teoría, a la que en la Francia actual y, precisamente después de que Todorov publicara *La literatura en peligro* (2007), se culpa prácticamente de casi todo (Kaufmann, 2011). En lo que a la finalidad del presente trabajo respecta, interesa reparar en que el rechazo de esa clase de teoría literaria no habría llevado a Bouveresse a prescindir de todas las aportaciones del género Teoría. Prueba de ello es que otro de los autores con los que también dialogó, en concreto en el apartado titulado «Realismo, conocimiento novelesco y ‘realidad ética’», fuese precisamente Bajtín. El trabajo seleccionado por Bouveresse fue, además, el ensayo de 1924, del que citó el pasaje en el que el teórico defendió que el contenido de la obra literaria no podía ser «puramente cognitivo, carecer totalmente de elemento ético», sino que, por el contrario, podía incluso «afirmarse que la primacía en el contenido le corresponde a lo ético» (cit. por Bouveresse, 2011: 51). Se trataba de una elección perfectamente explicable, ya que estas tesis bajtinianas avalaban una indagación dirigida especialmente a las significaciones morales de la literatura, tal y como se propugna precisamente en el marco de la Ética de la Literatura.

Junto con Bajtín, los otros dos únicos teóricos de la literatura invocados en el libro al mismo nivel que los interlocutores filósofos o novelistas, fueron precisamente Lukács (en su caso, el de los trabajos marxistas sobre el realismo francés) y Thomas Pavel, a este sí por el trabajo aquí referido, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Tamaña coincidencia no puede, en mi opinión, deberse al azar, sino a las afinidades electivas. Por lo mismo, resulta muy significativo que, al dialogar con estos tres teóricos, Bouveresse no se refiriera nunca a ellos con este término, el de «teóricos», reservado en su libro a los representantes de la denostada especie formalista-estructuralista (ibíd.: 131). Lo que resulta de esto es que el descrédito o declive atribuido por este autor a la «especie» acaba cayendo en realidad sobre el género ente-

ro, *i. e.*, sobre la teoría literaria en su conjunto. Por lo mismo, el libro contribuye, no a enterrar, sino a resucitar ese viejo antagonismo entre Teoría y Filosofía que fue propio precisamente del periodo formalista-positivista. Y esto solo porque su autor soslaya un hecho fácilmente contrastable: el de que ni la filosofía de la literatura, ni en general la estética filosófica, fueron inmunes al sarampión formalista del siglo xx. Antes bien, y como han puesto de relieve diferentes estudios sobre la estética del siglo xx (*cf.* Pérez Carreño, 1996; Solana, 1996), también ella habría contado con su propia y particular especie formalista-estructuralista, convenientemente ajustada al espíritu vanguardista y positivista de los tiempos.

De ahí que, a pesar de coincidir con todos estos filósofos actuales en lo relativo a la concepción del arte verbal como forma de conocimiento, estemos muy lejos aquí de respaldar su latente hostilidad a la teoría literaria, ni siquiera en el supuesto de que el destinatario de la misma fuese solo —como se pretende— la especie formalista-estructuralista, pero menos todavía cuando la verdad es que no se hacen distinciones entre las diferentes especies, extendiendo la censura de manera tácita a toda clase de «teóricos». Frente a este relato de los hechos, la intención de este trabajo ha sido poner de manifiesto que la Teoría de la literatura no habría necesitado del concurso de la filosofía actual para llevar a cabo su propia autocrítica, cosa que hizo muy tempranamente abriendo así el camino para una concepción más integral del arte literario, hoy patrimonio común de teóricos y filósofos. En cualquier caso y más allá de las revisiones o relecturas que puedan hacerse del pasado, lo importante es constatar que a día de hoy tanto la Teoría como la Filosofía estarían contribuyendo por igual, en la misma o similar medida, a la elaboración y desarrollo de un nuevo paradigma (o nueva «especie» de la teoría-filosofía), cuyos

rasgos distintivos residirían en el alejamiento del positivismo, la reivindicación de la concepción estética del arte verbal como forma de pensar y la consecuente disolución de la frontera entre enfoque filosófico o gnoseológico y enfoque teórico-literario o formal. Lo lógico sería, por tanto, que ambas disciplinas enterrasen definitivamente el hacha de guerra para reanudar, con pleno conocimiento de causa, el animado diálogo que emprendieron en el riquísimo y no siempre justamente valorado siglo XIX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTRIDGE, Derek (2004), *La singularidad de la literatura*, ed. M. J. López Sánchez-Vizcaíno, Madrid, Abada, 2011.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1924), «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 13-75.
- (1937-1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.
- (Pavel N. Medvedev) (1928), *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1994.
- BARTHES, Roland (1953), *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- BÉNICHOU, Paul (1973), *La coronación del escritor, 1750-1780*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- BOBES NAVES, M.^a del Carmen (2008), *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco/Libros.
- BOUVERESSE, Jacques (2008), *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone.

- DESCOMBES, Vincent (1987), *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- EICHEMBAUM, Boris (1925), «La teoría del ‘método formal’», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 21-54.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Blanca (2019), «Como Elstir pintaba el mar... La interpretación filosófica de la *Recherche* por Vincent Descombes», *Rilce*, 35.1. *Monográfico Actualidad de la hermenéutica*, pp. 163-176.
- GADAMER, Hans-Georg (1960), *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- GRUIA, Ioana (2019), «Amor y (auto)conocimiento: *Los seres felices* de Marcos Giralt Torrente a la luz de Martha Nussbaum», *Rilce*, 35.1. *Monográfico Actualidad de la hermenéutica*, pp. 177-199.
- KAUFMANN, Vincent (2011), *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil.
- LOTMAN, Yuri M. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2010), *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- NUSSBAUM, Martha (1990), *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Madrid, A. Machado, 2005.
- PAVEL, Thomas (2003), *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica, 2005.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1996), «El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, pp. 189-201.

- RICOEUR, Paul (1975), *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1999), *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Comares.
- SHKLOVSKI, Viktor (1917), «El arte como artificio», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 55-70.
- (1970), *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo símil*, Barcelona, Planeta, 1975.
- SOLANA, Guillermo (1996), «Teorías de la ‘pura visualidad’», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, pp. 208-226.
- SONTAG, Susan (1964), *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- SORIANO SÁNCHEZ, Manuel (1894), *Elementos de filosofía de la literatura*, Barcelona, Tipografía de la Casa Provincial de Caridad.
- TODOROV, Tzvetan (1977), *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- (1984), *Critique de la critique*, Paris, Seuil.
- (2007), *La literatura en peligro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- TOMACHEVSKI, Boris (1928), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- WAHNÓN, Sultana (2000), «Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana», *La balsa de la Medusa*, 55-56, pp. 77-105. Revisado y ampliado en S. Wahnón, *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 21-66.

- (2009), «Estética e interpretación literaria. La hermenéutica de M. M. Bajtín», en S. Wahnón (ed.), *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 79-116.

TEORÍA, LITERATURA, CIENCIA

La literatura, *creoda* generativa del lenguaje (o algo lo bastante parecido)

Guillermo Lorenzo
Universidad de Oviedo

...hoy es todo «transversal», convertido en uno de esos vocablos que, cuando me los encuentro en un texto —o los oigo en una televisión o una radio—, me instan a abandonar de inmediato la lectura —o a cambiar de cadena—, sabedor de que quien escribe o habla está abonado a los lugares comunes y no piensa por sí mismo.

Javier Marías, «Palabras que me impiden seguir leyendo»

(*El País*, 16 de diciembre de 2018)

I. LA *TRANSVERSALIDAD*, ESTADO NATURAL DEL CONOCIMIENTO

El concepto de «transversalidad» es ciertamente muy rico, pero en este texto deseo referirme a una en particular de sus muchas acepciones: concretamente, la que opone lo transversal a un exceso de «modularidad» o «encapsulamiento» del conocimiento («ensimismamiento» es también una buena palabra para expresar lo que deseo), y se ofrece en cambio como una invitación a la «hibridación» de los saberes. Lejos de la opinión expresada por Javier Marías en el epígra-

fe de este capítulo, comenzaré defendiendo que puede decirse que la transversalidad, en este sentido, se corresponde con el estado natural del conocimiento humano.

La hipótesis de la «modularidad masiva» de la mente (que no debe confundirse con la «modularidad fodoriana»; Fodor, 1983, 2000), a pesar de su notable popularidad en los años noventa del pasado siglo e inicios del presente, es una imagen de su funcionamiento clara y confirmadamente equivocada (Bolhuis *et al.*, 2011; Bolhuis & Wynne, 2009). Es una idea que remite a la llamada «psicología de las facultades» de los racionalistas (el español Juan Huarte de San Juan, 1775/1989, la defendió, muy destacadamente, en el siglo xvi) y que tuvo un momento exacerbado en el siglo xix, de la mano de los frenólogos (Spurzheim, Gall, etc.; van Wyhe, 2004). En su encarnación más reciente, la modularidad masiva desarrollada por la Psicología Evolucionista (Pinker, Barkow, Cosmides, Tooby, etc.; Downes, 2018), plantea que el cerebro se compone de numerosos módulos altamente especializados, cada uno de ellos evolucionado como respuesta a algún tipo de presión selectiva ambiental muy específica. Pero la mente, contrariamente a la presuposición de un conocido título de Steven Pinker, no funciona así (Pinker, 2007). Existen, ciertamente, centros cerebrales relativamente especializados, sobre todo los de tipo sensorial y motriz, pero la mayor parte de la corteza cerebral consiste en áreas de asociación. Es decir, la mayor parte de las funciones cerebrales resulta de la acción combinada de diversas áreas, cada una de las cuales es a su vez, en mayor o menor medida, multifuncional. Por si esto fuera poco, el conocimiento humano no se sirve exclusivamente del cerebro, ni siquiera del cuerpo (Lakoff, 1999), sino que se basa en una especie de hibridación con todo tipo de instrumentos que hacen que la mente se extienda un poco por todo el entorno, como sostiene

el paradigma de la ciencia cognitiva que aboga por un concepto «extendido» de lo mental (Clark & Chalmers, 1998; Vygotsky, 1978).

En contraposición a lo anterior, no deja de ser llamativo, por no decir preocupante, que la institución a la que principalmente se confía la profundización del conocimiento humano replica, sin embargo, el modelo de la marchita psicología de las facultades. Las universidades se organizan en facultades altamente especializadas y sin apenas vías de interconexión, separadas en campus e incluso en ciudades distantes entre sí. Incluso las facultades se dividen en departamentos y áreas, a cuyos miembros se les supone una alta competencia en una determinada materia, pero, oficialmente, una competencia nula incluso en el área más afín imaginable (los méritos de investigación en el área Y resultan, por ejemplo, incapacitantes para ejercer la docencia en X). No pretendo entrar en consideraciones valorativas. Sencillamente apunto el dato: las universidades construyen saber a contracorriente de cómo lo construye el cerebro; por tanto, artificiosamente.

Sea lo anterior bueno o malo (insisto, no pretendo hacer juicios de valor), lo cierto es que la universidad es incuestionablemente hostil a lo transversal. Añadiré algunos datos más. En las áreas humanísticas, de acuerdo con criterios ministeriales oficiales, la publicación de trabajos en coautoría (tal vez la forma más obvia de la transversalidad) levanta sospechas en la evaluación de nuestra actividad investigadora. Como también las levanta, por ejemplo, hacerlo en revistas no catalogadas como propias de tales áreas. La invitación, desde luego, es a evitar, dosificar u ocultar, cualquier tipo de exploración multidisciplinar que nos lleve más allá del área de especialización que nos ha sido asignada. O hacerlo, claro, por nuestra cuenta y riesgo.

En fin, la transversalidad no es, por muchas razones, una elección fácil ni recomendable a ciertos efectos prácticos, pero en mi caso

particular debo decir que lo más interesante que haya podido aportar a una mejor comprensión del lenguaje se debe sin lugar a dudas a mi incursión en disciplinas como la teoría matemática de los lenguajes formales, la psicología cognitiva y la biología evolutiva del desarrollo, y a la colaboración con biólogos y antropólogos físicos en diversos proyectos de investigación.

Lo que pretendo presentar aquí es algo que tal vez merezca llamarse una aproximación teórica transversal a la literatura, para lo que me serviré sobre todo de ideas y modelos de la biología evolutiva del desarrollo, más conocida en los últimos tiempos como biología «evo-devo» (Hall, 2012). Quiero hablar, en concreto, sobre cómo mi trabajo sobre el lenguaje desde esta perspectiva biológica me ha llevado a pensar en la literatura de un modo muy diferente a como siempre lo había hecho. No obstante, quisiera antes reconocer brevemente el extraordinario valor que tuvo la teoría de la literatura en lo que hoy hago, se llame como se llame lo que hoy hago, tal vez biolingüística (Lorenzo, 2013). En la teoría de la literatura encontré, siendo estudiante, un rigor que me ayudó como ninguna otra materia a afrontar la exigencia analítica con que posteriormente me encontré al orientar mi investigación hacia la lingüística chomskyana. Por ello desearía que lo relevante que pueda haber en lo que argumentaré a continuación se entienda como retribución de la deuda que entonces contraje con la teoría de la literatura.

Paso ya al verdadero asunto y al argumento.

2. ANTES DEL LENGUAJE: LA FASE *CRIPTO-LITERARIA*

Pese a la sorpresa inicial, no fue difícil convencerme para que aceptase la invitación a participar en este volumen, porque me pa-

reció que era la ocasión propicia para intentar desarrollar una idea que ronda por mi cabeza hace tiempo. La cuestión tiene que ver con mi insatisfacción con la opinión, más o menos común, de que la literatura sea un uso marginal, especial o, en todo caso, derivado del lenguaje. Contrariamente a esto, lo que intentaré defender aquí es que el lenguaje —el lenguaje «ordinario», en el sentido de la filosofía analítica— es en realidad un producto derivado (uno más entre otros) de algo más básico, lo bastante parecido a la literatura como para que me permita atribuirle esta denominación. Es decir, en adelante llamaré «literatura» a algo que tal vez no se corresponda con lo que los teóricos de la literatura comúnmente llaman así, pero que considero bastante más parecido a esta que al lenguaje ordinario. De modo que, en adelante, usaré los términos «literatura canónica» y «lenguaje ordinario» para referirme, respectivamente, a lo que teóricos de la literatura y la lingüística estudian habitualmente; reservaré el de «literatura» (o, más abajo, el de «creoda literaria») para denominar ese «algo» más básico, de lo que considero a aquellos derivados.

Comenzaré tratando de justificar esta inversión de los términos con datos procedentes del desarrollo individual (u ontogénesis) de la cognición humana. Posteriormente, haré una proyección de mis conclusiones en este apartado al plano filogenético o evolutivo, para ensayar un modelo de evolución para el lenguaje que lo convertiría, de acuerdo con mi tesis, en uno de los herederos evolutivos de la literatura (o algo lo suficientemente parecido). Mi perspectiva es, pues, la de la llamada biología «evo-devo» («evolutiva del desarrollo»). Su premisa fundamental es que el mecanismo básico del cambio evolutivo consiste en las modificaciones operadas en las trayectorias de desarrollo de los organismos, trascendiendo así el monopolio de las mutaciones genéticas azarosas del darwinismo clásico. En otras palabras, las pobla-

ciones de organismos evolucionan hacia nuevos fenotipos (y, eventualmente, hacia episodios de especiación) como consecuencia de la generalización de modificaciones operadas en el desarrollo de individuos particulares, transmitidas en herencia a su progenie y que resultan ser adaptativas. Nótese que lo que se transmite en herencia no es únicamente un «kit» genético, sino todo un complejo sistema de factores que inciden con idéntica importancia en el desarrollo del organismo: genes, naturalmente, pero también, factores extragenéticos tanto internos al organismo (epigenoma, secuencias de ARN, bacterias, etc.) como externos a él (factores ambientales característicos, formas de comportamiento habitual, elementos de cultura material, etc.) (Hall, 1999; Jablonka & Lamb, 2014; Sultan, 2015; Gilbert & Epel, 2015).

Teniendo en cuenta esta orientación teórica, sentí una especial excitación al descubrir la existencia de dos conferencias tardías de uno de uno de los principales inspiradores de evo-devo, el biólogo británico Conrad Hal Waddington, sobre el tema del desarrollo y de la evolución de la mente y el lenguaje humanos (Waddington, 1973*a*, 1973*b*). Fueron pronunciadas en 1973, dos años antes de la muerte de Waddington, dentro de un amplio programa promovido por la Universidad de Edimburgo sobre el fenómeno de lo mental, y publicadas ese mismo año. En la primera de las conferencias, Waddington afirma lo siguiente:

[M]any of the most important stages in the development of mentality go on before the child is able to talk, or certainly before it is able to think critically about its mental processes and describe them to other. (Waddington, 1973a, 30)

Si situamos en el tercer año de vida (extrauterina) el momento en que, por término medio, podemos atribuir al niño un lenguaje

propiamente sintactizado, el aspecto del lenguaje que más tardíamente se estabiliza, ciertamente existe un extenso periodo (que incluye buena parte de la vida intrauterina del bebé) de desarrollo cognitivo prelingüístico, al que podemos además atribuir un papel formativo sobre el propio lenguaje (con las aclaraciones que daré inmediatamente). Lo que intentaré argumentar a continuación es que esa mente, que aún no es lingüística, es ya, sin embargo, una mente literaria (o algo lo bastante parecido).

En los casos en que las habilidades prelingüísticas en cuestión contribuyen o acaban formando parte de la posterior capacidad lingüística, es común hablar de «precursores» del lenguaje (Locke, 1993). Sin embargo, la denominación no es acertada. Contraviene uno de los principios más básicos de la actual teoría del desarrollo, de acuerdo con el cual este es cualquier cosa menos un proceso teleológico, es decir, de algún modo tendente a un fin predeterminado. Por el contrario, los procesos de desarrollo son altamente sensibles a las circunstancias presentes (internas y externas al organismo), por tanto, contingente, si bien el propio proceso evolutivo se encarga de que la presencia de esas circunstancias sea altamente previsible (los procesos de desarrollo son robustos). No hay precursores, por tanto, porque no hay curso preestablecido. Los resultados a que conduce el desarrollo son fiables (aunque falibles), pero los procesos son de naturaleza contingente y probabilística (véase, entre otros, Minelli, 2003; Gottlieb, 2007; Bateson & Gluckman, 2011; Oyama, 2000).

No puedo ser exhaustivo, ni creo que interese que lo sea. Por eso me referiré a dos fenómenos que creo particularmente ilustrativos con relación a mi tesis. Téngase, pues, bien en cuenta que los presento como ejemplos de capacidades prelingüísticas que, si bien involucradas en el desarrollo del lenguaje («precursoras», si se quiere, pero en un

sentido no teleológico), son no-lingüísticas en sus primeras manifestaciones (no apuntan a la existencia del lenguaje, ni de nada de lo que pueda acontecer en adelante al niño).

El primero de estos fenómenos tiene que ver con una capacidad que manifiestan los bebés prácticamente desde el momento mismo del nacimiento: en concreto, la discriminación de estímulos acústicos de acuerdo con su correspondencia con uno u otros de los tipos rítmicos básicos isoacentual, isosilábico e isomoraico (véase la síntesis de Gervain & Mehler, 2010, 202-203). La identificación de los tipos correspondientes con categorías propias del análisis lingüístico (acento, sílaba, mora) puede resultar engañosa. También el hecho de que los experimentos relevantes fueran en su origen realizados con estímulos de tipo lingüístico (por ejemplo, secuencias de inglés, español y japonés, respectivamente). En los experimentos, los recién nacidos dan pruebas de diferenciar, por ejemplo, entre estímulos dirigidos en inglés (isosilábico) y español (isoacentual), pero no entre inglés y holandés (isosilábicos). En concreto, sus tasas de succión se alteran al producirse una transición entre las primeras dos lenguas, pero no entre las dos segundas. Pero lo relevante es que el bebé no conoce ninguna de esas lenguas (solo está familiarizado con las características de la materna, que en todo caso puede excluirse de las pruebas). La correcta lectura de estos experimentos es que el recién nacido dispone a esa edad de una capacidad de discriminación rítmica que es obviamente anterior al lenguaje. Y que no es derivativa del lenguaje. Más bien al contrario: el lenguaje se sirve y se construye acomodándose a ella.

El segundo fenómeno al que haré ilustrativamente referencia ha recibido diversos nombres en la bibliografía: pensamiento desacoplado, desplazado, *offline*, etc. En lingüística es particularmente popular la segunda de esas categorías, desde que Charles Hockett la incorpo-

rara como denominación de uno de sus universales definitorios del lenguaje: «Aquello a lo que se refiere la comunicación puede estar alejado en tiempo y espacio del momento y lugar en que se establece la comunicación» (Hockett, 1958/1971, 560). Aquí usaré el término «offline», como homenaje al recientemente fallecido Derek Bickerton, quien analizó en profundidad la importancia evolutiva de esta capacidad humana y la vinculó, hipotéticamente, con la emergencia del lenguaje moderno (Bickerton, 1995). Nótese que, en el caso de ambos autores, se presupone la idea de que la propiedad es intrínseca al lenguaje y su generalización al pensamiento algo derivado del impacto de la evolución del lenguaje en la mente humana. Es decir, habría sido la evolución del lenguaje en la mente de los humanos lo que habría instalado en esta un poderoso sistema de pensamiento *offline*. A pesar de mi aprecio a los dos autores citados, no consigo estar de acuerdo con ellos.

Es enormemente difícil, lo sabemos de sobra, especular sobre el contenido de una mente ajena, en general, y sobre el de una mente no-lingüística, en particular. Wittgenstein escribió aproximadamente que si un león pudiese hablar, no conseguiríamos entenderlo. Estoy convencido de que esto también se aplica al caso del bebé prelingüístico. Dejando de lado la cuestión de los contenidos exactos del pensamiento infantil, los expertos confían sobre todo al llamado «juego simbólico» (es decir, jugar a que se es lo que no se es o a que se está donde no se está) su convicción de que el niño consigue situarse muy pronto en un plano mental desconectado de las condiciones ambientales inmediatas; por tanto, que es tempranamente capaz de pensar en modo *offline*. Piaget consideró este tipo de juegos como una más de las diferentes facetas de la «inteligencia simbólica», cuyo clímax, relativamente tardío, sería la aparición del lenguaje (Piaget & Inhelder, 1969). El lenguaje, para Piaget, se construye sobre esta inteligencia. Pero esta inteligencia

se manifiesta antes, por ejemplo, en el juego simbólico o la imaginería mental. El niño ya está dotado para el juego simbólico en el segundo año de vida, acompañándolo habitualmente con el balbuceo o palabreo simples; por tanto, antes de que el lenguaje esté plenamente instalado en su mente (desde luego, el lenguaje plenamente sintactizado, que es el que finalmente manifiesta la capacidad para componer secuencias sin conectividad veritativo-funcional o «sinsentidos», en palabras de los positivistas lógicos de principios del xx). El papel del juego, en general, como «sistema de apoyo para la adquisición del lenguaje» (por tanto, prelingüístico) ha sido destacado por otros psicólogos además de Piaget, ejemplarmente, Lev Vygotsky y Jerome Bruner, al último de los cuales se debe la expresión entrecomillada (Vygotsky, 1932/1960; Bruner, 1983). En todo caso, lo que aquí me interesa es su valor como señal de la existencia de pensamiento prelingüístico *offline*.

Concluyo, como en el caso anterior, que el pensamiento *offline* (la imaginación, si queremos llamarlo así) no es derivativo del lenguaje, sino al contrario: el lenguaje, mucho más razonablemente, deriva esta característica de su capacidad para describir no solo lo circundante, sino también para transcribir lo imaginado. Pero la capacidad de imaginar preexiste, con casi total seguridad, a la de verbalizar lo imaginado. Es cierto que mi posición rebaja el papel del lenguaje en la creatividad consustancial a la mente (pues deja así de pertenecer consustancial o primariamente al lenguaje). Sea (*pace* Chomsky). Nunca entendí que la profesión de lingüista debiese consistir en hacer proselitismo a favor del lenguaje.

Tras lo razonado hasta aquí, mi conclusión general es que el lenguaje se construye a partir de capacidades preexistentes, contra la asunción más común de que esas capacidades ya son, desde sus primeras manifestaciones, fragmentos de lenguaje, precursores del lenguaje,

o cualquier otra categoría que lo presuponga como una meta a que aquellas apuntan, es decir, como un *telos* ineludible, que estaría ya inscrito en la mente humana desde el momento mismo del nacimiento. Estas formas de preformacionismo, teleologicismo e innatismo no tienen cabida en la moderna teoría del desarrollo de lo orgánico (Lorenzo & Longa, 2018). Contrariamente a tal preformacionismo lingüístico, mi idea es la de que el niño tiene a su alcance, desde una edad muy temprana, algo a lo que podríamos referirnos como un «kit literario», que abarca, según lo visto, desde una aguda percepción del ritmo a una capacidad creativa que le permite trascender el mundo a través de la imaginación, nada de lo cual debe al lenguaje, sino más bien al contrario.

Volviendo a la última capacidad mencionada (el pensamiento *offline*), creo que resulta pertinente convocar aquí las observaciones e ideas de Lev Vygotsky sobre la imaginación y la creatividad infantiles y sobre el impacto «negativo» de la emergencia del lenguaje en aquellas, en el sentido de que este hace entrar al niño en una fase de su desarrollo en que la razón comienza a prevalecer sobre la imaginación (Vygotsky, 1932/1960). En uno de sus primeros trabajos, Vygotsky ilustra lo anterior mediante un esquema de curvas (Fig. 1), que se lee del siguiente modo. El niño comienza ejercitando sus capacidades imaginativas (I) de un modo predominantemente desconectado de las contingencias y necesidades ambientales (es decir, *offline*), para conectarlas más adelante a ellas y ponerlas al servicio del pensamiento razonable (R), coincidiendo con su transformación en un ser lingüístico. Me interesa particularmente, pues, la fase I-R, a la que me gusta referirme como una fase «cripto-literaria», porque el niño es entonces un creador en estado puro, aunque no lo veamos o no estemos concienciados para verlo así.

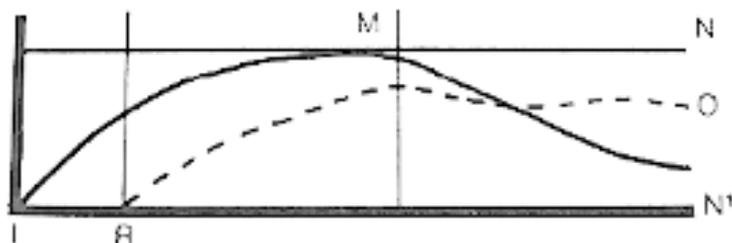


Figura 1. Razón inversa entre la ontogénesis de la imaginación y el uso razonable del lenguaje. Entre I y R existe una fase de imaginación prelingüística. Con la aparición del lenguaje, el creciente uso ordinario o razonable de este incide en un declinar del ejercicio de la imaginación por parte del niño.

Me permitiré añadir dos interesantes observaciones de Vygotsky al respecto. La primera es que desde que el niño empieza a hacer un uso ordinario o razonable del lenguaje, existe una extensa fase (R-M) en que apenas consigue usarlo para hablar de lo que espontáneamente hace (y dice) haciendo uso de su imaginación creativa. La otra es que existe un momento en el desarrollo, básicamente coincidente con la entrada en la adolescencia, en que el joven renuncia al ejercicio más libremente creativo de su imaginación y comienza, en cambio, a canalizar sus intereses artísticos (si subsisten) a través de los formatos de la literatura «canónica». En la siguiente sección intentaré aportar una interpretación de las diferentes observaciones realizadas en esta haciendo uso de conceptos y modelos teóricos de la biología evolutiva del desarrollo.

3. LA *CREODA* LITERARIA: LA PERSPECTIVA DEL DESARROLLO

Lo dicho hasta aquí contiene la implicación de que la construcción de la mente infantil atraviesa una fase de desarrollo en que manifiesta, en una especie de incontaminada plenitud, un conjun-

to de capacidades que más tarde encontrarán cauces culturalmente institucionalizados y tradicionalmente heredados, concretamente los que asociamos, por ejemplo, a los géneros o tipos de prácticas literarias vigentes en diferentes momentos históricos. Desarrollaré mejor esta idea a continuación. Desarrollaré también la idea de que cabe entender el lenguaje (ordinario), a su vez llamado a canalizarse a través de los moldes tradicionales de las lenguas históricas, como un resultado más de tal proceso, que podemos llamar «sustractivo» (en el sentido, por ejemplo, de Mehler y Dupoux; Mehler & Dupoux, 1990). Todo ello irá dando concreción a mi idea de que tanto la literatura (canónica) como el lenguaje (ordinario) serían, en igualdad de rango, derivaciones de una misma capacidad a la que me referiré, apropiándome de un concepto también acuñado por Conrad Waddington (Waddington, 1957), como la «creoda literaria». Las diferentes concreciones históricas, culturales o tradicionales de esta «creoda» implican diferentes tipos de anclaje práctico y/o convencionalizado a las condiciones ambientales imperantes, sea en un determinado escenario de uso, en un determinado sistema de expectativas, etc. Así, por ejemplo, el lenguaje ordinario implica el uso de los mismos recursos del lenguaje literario, aunque ajustados a las imposiciones propias de lo razonable o esperable en el aquí/ahora de las situaciones más cotidianas o habituales.

Para desarrollar mi explicación necesitaré introducir otro término relacionado, pero más básico, también aportado en su momento por Waddington (Waddington, 1957). Un concepto, pues, con cierta solera, pero plenamente vigente (con la corrección que señalaré) en el nuevo paradigma de la biología evo-devo. Se trata, en concreto, del concepto de «paisaje epigenético», que el propio Waddington ilustró con una imagen, hoy icónica, que representa un conjunto de montes

y valles en sucesivas bifurcaciones a partir de un único punto inicial, en que se sitúa una bola (Fig. 2). La imagen se presta a varias interpretaciones.

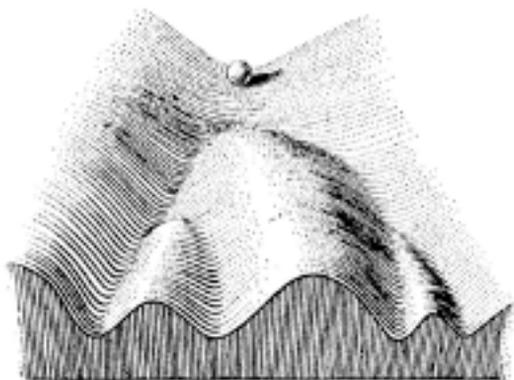


Figura 2. Paisaje epigenético de Waddington. Representa vías de desarrollo alternativas, pero constreñidas, que se le abren a un organismo o a un sistema orgánico en función de los factores generativos subyacentes y sus perturbaciones.

En su sentido más genérico, el deslizamiento de la bola representa el desarrollo de un aspecto particular de un organismo, presentado como un curso no siempre idéntico (por ejemplo, entre los individuos de una misma especie, o entre los de especies diferentes), sino que adoptará una u otra trayectoria según las perturbaciones que en cada momento introducen los factores que inciden causalmente en el desarrollo. La corrección (parcial) a la que me refería antes es la siguiente. Para Waddington, en los años cincuenta del pasado siglo, los factores causales eran los genes, resistiendo perturbaciones procedentes del ambiente. Las cosas ya no se ven habitualmente así en la actualidad. Los factores del desarrollo, como ya comenté, pueden ser internos al

organismo (pero no exclusivamente genéticos) o externos a él (es decir, ambientales). No cabe hablar de perturbaciones (salvo en condiciones excepcionales), sino de un sistema de factores heterogéneos (internos y externos) de desarrollo, cuya composición difiere parcialmente de unos a otros individuos (incluso entre los de una misma especie). Por ejemplo, los recursos generativos de las alas del murciélago, las aletas pectorales de un cetáceo, las extremidades delanteras de un caballo o los brazos humanos remiten en último término a una misma «red de identidad de carácter» (Wagner, 2014), compuesta por los mismos productos moleculares e interacciones características, si bien diversamente implementados por otros factores (señalizadores de posición, genes realizadores, etc.) en cada escenario específico. En otra interpretación relevante de la imagen, en la cual voy a centrar aquí, la bola representa un punto de partida compartido por diferentes episodios de desarrollo en el mismo individuo. Por ejemplo, completando un poco más la ilustración previa, los recursos generativos de las extremidades anteriores y posteriores, en una especie cualquiera, son también los mismos, sin bien diversamente implementados en cada localización y momento del desarrollo en que se activan.

En el marco epigeneticista de Waddington, la idea de «creoda» se corresponde con un estado de desarrollo orgánico particular robustamente «canalizado» en el curso de la evolución, en el sentido de que es fuertemente resistente a perturbaciones internas o agresiones externas del proceso, de modo tal que las eventuales desviaciones tienden a regresar a esa trayectoria del desarrollo típica. Esta propiedad convierte a la creoda en una base idónea para otros procesos diversificadores, en cierto modo más inestables o arriesgados, ya que estos no pondrán en peligro el patrón esencial de organización del organismo. En la representación visual de un paisaje epigenético, una creoda se corresponde

con una zona de relativa estabilidad, que precede inmediatamente y da lugar a puntos críticos de bifurcación, como la parte superior de la Figura 2. Es, pues, un momento estable y, al mismo tiempo, de gran potencial de cara al ulterior desarrollo de novedades, ya que cualquier cambio se realizará al amparo de un marco orgánico bien consolidado.

A la «creoda literaria» la he caracterizado más arriba como un estadio temprano del desarrollo de la mente humana, concretamente un estadio prelingüístico, aunque la apelación al lenguaje, insisto, no debe tomarse más que como una simple orientación cronológica. En tal fase se muestran activas ciertas habilidades mentales (acuidad rítmica, pensamiento *offline*, etc.), así como formas de comportamiento típicamente asociadas a ellas, de las que el niño obtiene un tipo de provecho apropiado para la fase de la vida en que se encuentra. Tales habilidades pasarán a formar parte del lenguaje ordinario, en un estadio ulterior del desarrollo infantil, a través de la convergencia con el desarrollo de otras capacidades que dan paso al tipo de uso «racionalizado» (Vygotsky) que debemos considerar propio del lenguaje ordinario: por ejemplo, la maduración de la teoría (o capacidad de lectura) de la mente, un proceso bastante sincronizado, por cierto, con el de la maduración de la sintaxis compleja (o propiamente recursiva) (Villiers, 2007). El niño podrá entonces, en torno a los cuatro años de edad, beneficiarse de los usos ordinarios, o propiamente comunicativos, del lenguaje: es decir, orientados a metas bien definidas, acordes a las situaciones y expectativas de los interlocutores, eventualmente engañosos, etc.

Hasta cierto punto, los usos literarios canónicos suponen pasar por alto algunas de estas propiedades del lenguaje ordinario e incorporar otras que son extrañas, o menos acentuadas, en este. En el caso de la lírica, para concretar la idea con un ejemplo, Jonathan Culler

señala, en su reciente aproximación a la cuestión (Culler, 2015), algunos rasgos distintivos del género que lo apartan tanto del lenguaje ordinario como de otros usos literarios canónicos. Sin embargo, resultan fácilmente derivables de la creoda literaria, en el sentido que estoy intentando elaborar aquí. En buena medida, serían manifestaciones hiperbólicas de algunas características de la creoda, siendo que la propia «hipérbole» es, de acuerdo con Culler, uno en particular de los rasgos distintivos del género lírico. Los enumero a continuación (la formulación es propia y no se atiene estrictamente al planteamiento de Culler):

(1) El poema lírico se quiere «memorable», en el sentido de «asimilable, resonante y repetible» en y por parte del lector, un tipo de respuesta fundamentalmente favorecida por la sensibilidad a las cualidades rítmicas del estímulo ya presente en la creoda.

(2) El poema lírico renuncia a ser la «re-presentación» de un evento, para «presentarse» a sí mismo, directamente, como tal. En este sentido, se trata de la exacerbación del potencial simbólico *offline* de la creoda literaria: en la lírica no solo no habría representación, sino tampoco la pretensión de representación propia de los géneros miméticos.

(3) Por último, el poema lírico parece en esencia desconsiderar la mente ajena, más bien obligando al receptor/lector a aceptar e instalarse en el universo mental del propio texto, por distante que este pueda resultar a cualquier género de expectativa personal. Contrariamente a otros usos, ordinarios y canónicos, el poema se impone a la mente ajena, en lugar de acomodarse a ella.

Bastan estos tres rasgos como caracterización instrumental del canon lírico, «canon» usado aquí con el sentido de conforme a «parámetros» (más o menos en el sentido de Culler) acordes a una práctica tradicional culturalmente instituida. Obviamente, los materiales en que

se basa la creación lírica son en gran medida los mismos en que se basan los usos, igualmente tradicional e institucionalmente constituidos, del lenguaje ordinario. Pero no encuentro razón alguna para ver en la primera un uso marginal, especial o derivado de este último. Ni al contrario. La postura más razonable, me parece, es la de suponer ambas prácticas idénticamente derivables de una creoda común: la creoda literaria —«literaria», insisto, porque la considero en general más semejante a lo instituido como tal—. El hecho de que habitualmente vinculemos, asimétricamente, una tradición literaria a una lengua histórica (la literatura en lengua española, inglesa, etc.) va contra corriente de esta idea. Pero se trata de una simple forma de hablar. Considero lo suficientemente justificada la idea de que, en realidad, cada lengua y literatura en cuestión (com)parten, de un lado, y desarrollan de un modo característico, de otro, recursos cognitivos comunes, que en general considero más cercanos a la creatividad literaria que a la lingüística.

Podemos trasladar esta idea al modelo del paisaje epigenético waddingtoniano del siguiente modo (simplificaré pasando por alto cualquier otra forma literaria canónica que no sea la lírica). La creoda se corresponde, por su propia definición, con una trayectoria de desarrollo fuertemente canalizada, por tanto, la que seguirá normalmente curso y a la que retornará en contextos de perturbación no completamente disruptivos. La creoda tiene una manifestación fenotípica propia (llamémosla, pese a mis repetidas reservas, la «mente prelingüística») y un potencial de desarrollo ulterior. Al contacto con determinados procesos internos de crecimiento relativamente más tardíos (como el de la teoría de la mente) y de acomodación al ambiente (en nuestro caso, social, como pautas comportamentales tradicionalmente instituidas), se concretará en nuevas manifestaciones del fenotipo cognitivo humano, como el lenguaje ordinario o las formas literarias

canónicas (el primero, obviamente, bastante más profundamente canalizado que las últimas).

Puede decirse, para cerrar lo que se refiere a este capítulo ontogenético, que la creoda literaria manifiesta una propiedad que Waddington (1973a, 37-38) también consideró propia de otras manifestaciones fenotípicas del mismo concepto: concretamente, que sus manifestaciones «maduras» (en términos relativos) aparentan ser versiones en cierto sentido «mutiladas» de la propia creoda, algo así como variaciones disminuidas (tal vez «fragmentaciones») de esta, consiguientes a ciertos episodios del desarrollo interno (p. ej. la maduración de la teoría de la mente) o al contacto con factores externos para los que ya se dispone de la sensibilidad requerida (p. ej. los cánones literarios socialmente vigentes). Aludiendo a un lugar incierto de la obra de Jean Piaget, Waddington afirma que muchas habilidades humanas dependen de que te toque un «premio gordo» de este modo (literalmente «*this type of 'hitting the jackpot'*»; Waddington, 1973a, 38), refiriéndose a la implantación de una creoda en el organismo que excede, en su propio potencial, las limitaciones de algunos de sus ajustes en episodios ulteriores del desarrollo. Retomo la cuestión algo más abajo, en conexión con las reflexiones evolutivas que siguen a continuación.

4. LA CREODA LITERARIA: LA PERSPECTIVA DE LA EVOLUCIÓN

Si las ideas planteadas hasta aquí van bien encaminadas, se siguen ciertas consecuencias en el plano evolutivo. Si bien pueden parecer contraintuitivas de entrada, merecen ser consideradas seriamente. Concretamente, si el lenguaje se construye, en el desarrollo individual,

a partir y a través de la convergencia de capacidades preexistentes en diferentes facetas de la cognición (psicomotricidad, pensamiento *offline*, empatía social, etc.), que en modo alguno lo pueden vaticinar, se sigue entonces que todo ese material preexistente al lenguaje puede asimismo haberlo antecedido en la evolución humana. Esto significa, a su vez, que ninguna de esas capacidades prelingüísticas evolucionó originalmente al servicio de lenguaje. Esto no descarta, sin embargo, que su ulterior reclutamiento e integración en la función lingüística haya podido servir para robustecerlas evolutivamente, sirviendo como lo que Ronald Oppenheim llamó adaptaciones «ontogenéticas» o Alessandro Minelli, más recientemente, adaptaciones por su «rol en el desarrollo» (Oppenheim, 1981, 1984; Minelli, 2003). Esta interpretación presupone, en línea con todo lo dicho hasta aquí, que nuestras capacitaciones literarias (nuestro «kit literario») se habría «atrincerado» evolutivamente (es decir, fortalecido por servir como base o «andamio»; Vygotsky, 1978; Caporael *et al.*, 2013; Clark, 1997) por su papel en el desarrollo individual del lenguaje. Evolutivamente hablando, lo más interesante tal vez sea que si sustraemos todas esas capacidades de su funcionalidad lingüística, lo que resta es (algo lo bastante parecido a) lo que Mark Turner llama una «mente literaria» (Turner, 1996), que habría sido, sin embargo, una mente todavía no-lingüística. Interesa, pues, evaluar si la hipótesis de que haya existido un tal tipo de mente se sustenta empíricamente, más allá de la evidencia que aporta el propio desarrollo infantil.

De entrada, la atribución de algún valor adaptativo, aunque al margen del lenguaje, al tipo de elementos rítmicos hoy manifiestos en él, no resulta particularmente problemática. Como ya apuntó el mismo Darwin en *El origen del hombre* (Darwin, 1871), algo así ha demostrado ser adaptativo en el caso de la evolución de los pájaros e incluso en algún linaje de primates no humanos, como el hoy re-

presentado por los gibones (Geismann, 2000). En ambos casos, las habilidades de aprendizaje vocal respectivas capacitan a esas especies para la composición de cantos carentes de cualquier intencionalidad o simbolismo (en el sentido de estar en «representación de» otra cosa). Los cantos no «representan», pero su capacidad para «mostrar» (o «presentar», en un sentido afín al anteriormente atribuido al poema) directamente la ocupación de un territorio o la superioridad física (*fitness*) relativamente a los rivales en la competencia sexual ha bastado para dotarlos de valor selectivo.

Hoy sabemos, además, que los componentes esenciales de los circuitos cerebrales del lenguaje humano y del canto de los pájaros son algo más que análogos: son «homólogos» los unos de los otros (Pfenning *et al.*, 2014; Balari & Lorenzo, 2015), porque su desarrollo tiene lugar a partir de una base común de productos moleculares e interacciones características, es decir, de una misma «red de identidad de carácter» en el sentido de Günter Wagner (Wagner, 2014). Son, recuperando la terminología decimonónica de Richard Owen, variantes diferentemente modificadas del mismo órgano, independientemente de su forma y función (Owen, 1849). Aclaro lo siguiente, para no inducir a cometer el mismo error que torpemente cometió Thomas Wolfe en su libro póstumo *El reino del lenguaje* (Wolfe, 2016): nada de lo anterior implica, ni Darwin jamás pensó, que el lenguaje humano tenga por tanto su origen en el canto de los pájaros. En lo que se refiere a Darwin, simplemente apuntó al canto de los pájaros como una práctica naturalmente evolucionada que podría aportar un modelo (una «mosca del vinagre») para sacar conclusiones sobre el tipo de capacidad a partir de la cual pudo haber evolucionado el lenguaje humano (Lorenzo, 2009, 2010).

Estamos, pues, legitimados para pensar en un estadio de la evolución humana en que un antepasado no demasiado distante can-

tó para mostrar su aptitud reproductiva o para señalar su territorio. Tal vez para ambas cosas. O para ninguna en particular. Pero el canto elevó sus tasas reproductivas relativas. También, consecuentemente, su proliferación (la del propio canto) y su disponibilidad evolutiva para generar nuevas variantes eventualmente más ventajosas. No vale la pena que me detenga a imaginar el tipo de escenario evolutivo que pudo hacer todo esto posible. Ya lo hizo Darwin en *El origen del hombre*, cuya idea básica se ha concretado más recientemente en la llamada hipótesis del protolenguaje musical (Mithen, 2005; Fitch, 2010, cap. 14). En el siglo xx la elaboraron, con más rigor que reconocimiento, pensadores de la talla del lingüista Otto Jespersen o la filósofa Susanne Langer (Jespersen, 1922; Langer, 1960), a los que creo preferible dar la palabra. Sigue una serie de citas que sintetiza fielmente las ideas del primero sobre el papel que una sonoridad de tipo poético-musical pudo tener en la emergencia y ulterior evolución del lenguaje:

Por más que hoy consideremos que el objeto esencial del lenguaje es la comunicación del pensamiento, no nos es permitido pensar que siempre haya sido así; es perfectamente posible que el lenguaje se haya formado a partir de algo que en principio no serviría para otra cosa que [...] para distraer y divertir a los demás mediante la producción de sonidos agradables o en ocasiones simplemente extraños. (Jespersen, 1922, 437; trad. Lorenzo, 2006, 52)

El hombre ha cantado sus sentimientos mucho antes de ser capaz de expresar sus pensamientos. [...] En los orígenes, al igual que ocurre con el canto de las aves, los rugidos de muchos otros animales y los gritos y el llanto de los niños, sus emisiones no tendrían más que un valor exclamativo, y no comunicativo. [...] Nuestros ancestros no podrían suponer que al

cantar como dictaba su naturaleza estaban preparando el terreno para un lenguaje capaz de servir a los menores detalles del pensamiento. (Jespersen, 1922, 436; trad. Lorenzo, 2006, 52)

El lenguaje primitivo no disponía de una gran reserva de ideas, y si lo consideramos como un instrumento dedicado a comunicar el pensamiento, sería burdo, ineficaz e imperfecto; pero, ¡qué importa!, los pensamientos no serían el primer factor que presionó sobre el lenguaje en demanda de expresión: las emociones y los instintos serían aún más primitivos y más pujantes. (Jespersen, 1922, 433; trad. Lorenzo, 2006, 52)

El hombre prehistórico estaba limitado a emplear las palabras y las frases en un sentido figurado: estaba forzado a exprimir sus pensamientos a través del lenguaje de la poesía. (Jespersen, 1922, 432; trad. Lorenzo, 2006, 52)

Es decir, el lenguaje habría brotado, según Jespersen, de formas de sonoridad «memorable» por su atractivo musical y su carga emocional, y de la consecuente fijación de asociaciones estables forma/emoción, que habrían servido a su vez como puerta a la fórmula sonido/sentido, lograda en muy buena medida gracias a la práctica de la extensión figurada. En definitiva, por decirlo casi como el propio Jespersen, una suerte de lenguaje poético habría precedido y aportado una base evolutiva tanto al lenguaje (ordinario) como a la poesía (canónica).

Las ideas de Susanne Langer, unas décadas después, son en todo muy próximas a las de Jespersen (Lorenzo, 2002). Si cabe destacar alguna idea de la filósofa como aportación distintiva a la hipótesis del protolenguaje musical, es la atribución a la danza de un papel «catalizador» en el proceso de fijación de las primeras asociaciones sonido/sentido. Para Langer, prácticas habituales de danza colectiva habrían

propiciado (1) situaciones con una fuerte carga emocional, en las que los sonidos percibidos y las imágenes mentales evocadas se relacionarían con una especial intensidad, y (2) escenarios en que el comportamiento unísono o coordinado favorecería la identificación colectiva de tales asociaciones. En palabras de Langer:

Aquellas reuniones probablemente fueron reuniones rituales comunitarios o, mejor, pavorosos precursores estéticos del ritual genuino: los ululatos, los elementos vocales de la danza primitiva. (Langer, 1960, 59)

Durante el complejo desarrollo de la danza tribal, todos los individuos de la horda primitiva se familiarizaron con los sonidos vocales que correspondían a las distintas series de pasos y ademanes, unos quizá miméticos, otros sencillamente rítmicos, pero que llevaban a puntos críticos de excitación. La «canción», o parte vocal de la danza, se diferenció cada vez más con la evolución de los movimientos corporales. En momentos culminantes hubo sin duda gritos especiales y una abigarrada vocinglería. En los cerebros super-estimulados de los celebrantes, las imágenes debieron de haberse producido en aquellos puntos particulares de acción y vocalización. Imágenes que tendían a reaparecer en aquel mismo contexto, hasta que cada individuo construyó las propias imágenes simbólicas de acuerdo con las pautas familiares de los ritos tribales. (Langer, 1960, 59-60)

En condiciones como las que apunta Langer, euforia y eufonía se darían la mano, dando paso a sistemas ancestrales de convenciones y formas de conducta colectivas, que bien pudieron aportar a sus participantes la ventaja selectiva de una cohesión grupal intensificada. Jonathan Culler, por cierto, atribuye también a la lírica un tal carácter ritual, es decir, de invocación, exaltación, ocultación, comunión, etc.

En lo que se refiere al pensamiento *offline*, que es la otra capacidad de la mente literaria de la que me ocuparé brevemente, conviene en primer lugar aclarar que acaso no se trate de una capacidad tan monolítica como la denominación puede inducir a pensar. Al menos, deberíamos diferenciar dos capacidades que nos facultan para un tipo de pensamiento distanciado o desplazado respecto a las circunstancias ambientales:

(1) La primera es la capacidad que los psicólogos Thomas Suddendorf y Michael Corballis denominan «viaje mental en el tiempo», es decir, la capacidad que nos permite situarnos mentalmente en un espacio/tiempo diferente y más o menos alejado del aquí/ahora físicos (Suddendorf & Corballis, 2007). En opinión de estos y otros autores, esta capacidad, a la que cabe atribuir capacidades homólogas no humanas (Roberts & Feeney, 2009) y, a través de estas, una historia evolutiva relativamente estándar, es el fundamento de la capacidad humana, extremadamente desarrollada, de anticipación y previsión de contingencias, cuyo valor selectivo resulta obvio.

(2) La segunda es la capacidad con que categorizamos, compulsiva e inconscientemente, ciertos aspectos de la experiencia (p. ej. eventos o partes de eventos) a través de esquemas que nos resultan más próximos o familiares (p. ej. acciones). La denominación genérica más habitual de esta capacidad es la de «transferencia de dominio». Mark Turner ha explorado particularmente la variante de este mecanismo cognitivo conocido como «los eventos son acciones», que nos lleva a pensar, por ejemplo, en cualquier evento de consumación (alcanzar una cumbre) como una acción (conquistarla); o, por poner otro, a pensar en el punto inicial de un evento (el comienzo de una competición) como una acción (darle arranque). Este tipo de procesos («culminar es conquistar», «comenzar es arrancar»), que podríamos

ejemplificar *ad infinitum*, entrañan formas de distanciamiento (relativo; la categorización ya lo entraña) en el sentido comentado, ya que suponen un replanteamiento, más o menos radical, en la forma de darse y en las formas de implicarnos en las situaciones correspondientes (Turner 1987, 1996; Lakoff, 1990; Fauconnier & Turner, 2002, entre otros).

Pues bien, si la celebración ritual era ocasión para la evocación de eventos particularmente significativos para la comunidad (los ciclos estacionales, los migratorios, los encuentros amistosos, o no tanto, con congéneres, etc.), la danza pudo verosímilmente propiciar la fijación de gestos, posturas, movimientos corporales, ademanes y sonidos, conjuntamente asociados por el rito a los eventos correspondientes. Esto, básicamente, es lo que ya dejó razonado Langer. Si, además, las partes sonoras del rito pudieron diferenciarse (es decir, percibirse como diferentes) de las acciones corporales inmediatamente asociadas a ellas, pudieron tal vez pasar además a nombrar, en primer término, las acciones simultáneamente ejecutadas por el cuerpo y, por extensión, los eventos a que tales esquemas corporales podrían a su vez extenderse por la especial proclividad de estos a la transferencia. La euforia (corporal) y la eufonía (vocal) habrían así podido trascender los estrechos límites del rito y extenderse hacia lo que sucede más allá del cuerpo; tal vez dando lugar, en una mente dotada para el viaje en el espacio/tiempo, al territorio del conocimiento-ficción, del mito colectivamente creado y compartido a través del sonido. No sería todavía lenguaje. Pero ya sería literatura (o algo lo bastante parecido).

Una breve especulación final que, como tal, debe tomarse con todas las precauciones. Entre las manifestaciones del «rock art» (o «arte rupestre») del *Middle Stone Age* (o Paleolítico medio, en la variante europea), son particularmente representativas ciertas figuras

conocidas como «antropomorfos» e «ideomorfos». La últimas son figuras no obviamente representativas, cuyo posible significado nos resulta por completo arcano; de las primeras podemos decir, mínimamente, que son representaciones muy esquemáticas de cuerpos humanos en movimiento. En todo caso, si contemplamos un conjunto de figuras de ambos tipos, como puede hacerse, por ejemplo, visualizando el friso que acompaña al ídolo de Peña Tú (Puertas de Vidiago, Llanes, Asturias; Fig. 3), no parece muy exagerada la posibilidad de que los ideomorfos sean esquematizaciones, en mayor o menor medida, de los antropomorfos. De hecho, muchas de esas figuras pueden considerarse formas a medio camino entre uno y otro tipo. Conectando todo esto con la hipótesis de Langer, podríamos añadir dos detalles más: en primer lugar, que los antropomorfos (o los primeros antropomorfos) serían, a su vez, esquematizaciones de posturas o gestos (ademanos) de la danza primitiva; en segundo lugar, que, como estos ademanos, también los antropomorfos y, derivadamente, los ideomorfos se corresponderían con sonoridades características propias. Serían, pues, legibles. Pues bien, y también sacando provecho de la hipótesis de Langer, cabría también especular que los antropomorfos tendrían significados derivados de sus asociaciones corporales en la danza, de modo que nombrarían, inicialmente, partes del cuerpo o acciones corporales representadas, por su relevancia colectiva, en esos rituales. Gracias al mecanismo cognitivo de transferencia, tales significados podrían haberse proyectado a otros tipos de objetos y a sus partes, y a todo tipo de acciones o eventos, categorizados desde la perspectiva básica del cuerpo propio y de su participación en acciones de relieve colectivo.

Insisto, es una especulación, aunque creo que merecería ser elaborada con rigor.

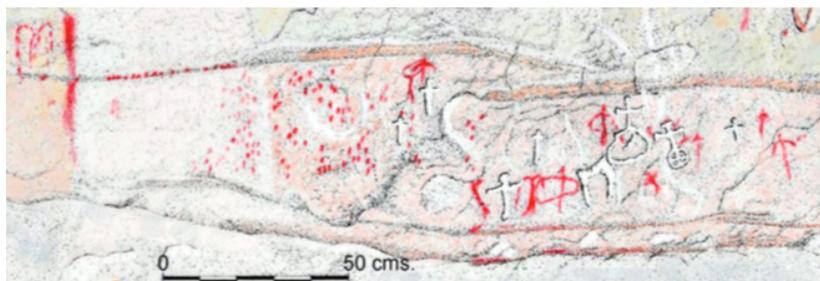


Figura 3. Fragmento del friso de Peña Tú, con diferentes representaciones ideomórficas y antropomórficas.

5. APUNTE FINAL

No estoy en condiciones de completar toda la genealogía del lenguaje (ordinario) en este texto. Implicó, desde luego, la integración de capacidades y comportamientos como los referidos hasta aquí con otros resultados de la evolución de la cognición humana, algunos de los cuales también merecen ser considerados integrantes de la mente literaria. Hubo de ser crucial, por ejemplo, la imbricación con todo lo anterior en el desarrollo de la capacidad de lectura (o teoría) de la mente: es decir, nuestra habilidad para especular razonablemente sobre los estados intencionales ajenos, tal vez un aspecto particular del pensamiento *offline*. Escribió Jerome Bruner, y creo que con acierto, que «el objeto de la narrativa son las vicisitudes de las intenciones humanas» (Bruner, 1987), es decir, la confrontación de voluntades, tanto en el plano de la maquinación mental como de la manipulación de las acciones.

Ahora bien, en este caso no está en absoluto claro que la capacidad en cuestión anteceda al lenguaje ordinario, ni en el desarrollo,

ni en la evolución. Algunos prestigiosos psicolingüistas se inclinan por la tesis de que el desarrollo de la capacidad de lectura de la mente marca el paso del desarrollo lingüístico, imprimiendo en este sellos tan destacables como la recursividad (es decir, la capacidad de incrustar estructuras dentro de estructuras del mismo tipo), que es ciertamente distintiva de la primera cuando se transforma en la capacidad (metarrepresentacional) de figurarse los contenidos de la mente ajena sobre otras mentes (Villiers, 2007, plantea, en cambio, lo contrario). En el plano evolutivo, por referir tan solo un ejemplo, Dan Sperber argumenta que la manera como acomodamos las emisiones verbales a nuestras expectativas sobre los estados de conocimiento ajenos, habla en favor de una relación tal en la filogenia (Sperber, 2000). Sin embargo, otros psicolingüistas se inclinan por la tesis de que la lectura de la mente y el lenguaje ordinario de desarrollan al unísono, reforzando mutuamente las singularidades formales compartidas, como la recursividad (Villiers & Villiers, 2014).

Mi pretensión en este capítulo ha sido, principalmente, la de destacar el papel en la ontogenia de la capacidad lingüística humana de capacidades más básicas que, aunque tradicionalmente vistas como derivadas de aquella, le sirven en realidad de soporte (o «andamio», en el sentido de Vygotsky) en su desarrollo temprano. Algunas de esas capacidades se corresponden con aspectos nucleares de lo que la moderna psicología cognitiva refiere como la «mente literaria». El hecho de que, en algunos casos, su aparición preceda en el desarrollo a las primeras manifestaciones evidentes de un lenguaje con su arquitectura básica ya mínimamente afirmada invita además a pensar que, en el proceso evolutivo, aportaron buena parte de los materiales constructivos a partir de los cuales se hizo posible la «mente lingüística».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALARI, S. & LORENZO, G. (2015). "It is an organ, it is new, but it is not a new organ. Conceptualizing language from a homological perspective", *Frontiers in Ecology and Evolution*, 3(58), doi.org/10.3389/fevo.2015.00058.
- BATESON, P. & GLUCKMAN, P. (2011). *Plasticity, Robustness, Development and Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BIKERTON, D. (1995). *Language and Human Behavior*, Seattle, WA, University of Washington Press.
- BOLHUIS, J. J., BROWN, G. R., RICHARDSON, R. C. & LALAND, K. N. (2011). "Darwin in mind: new opportunities for evolutionary psychology", *PLoS Biol*, 9, e1001109. doi:10.1371/journal.pbio.1001109.
- BOLHUIS, J. J. & WYNNE, C. D. L. (2009). "Can evolution explain how minds work", *Nature*, 458, 832-833.
- BRUNER, J. (1983). *Child's Talk: Learning to Use Language*, New York, W. W. Norton.
- (1987). *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Caporael, L. R., Griesemer, J. R. & Wimsatt, W. C. (2013). *Developing Scaffolds in Evolution, Culture, and Cognition*, Cambridge, MA, MIT Press.
- CLARK, A. (1997). *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge, MA, MIT Press.
- & Chalmers, D. J. (1998). "The extended mind", *Analysis*, 58, 7-19.
- CULLER, J. (2015). *A Theory of the Lyric*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

- DARWIN, C. (1871). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London, John Murray.
- DOWNES, S. M. (2018). “Evolutionary Psychology”, en E. N. Zalta, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/evolutionary-psychology/.
- GEISSMANN, T. (2000). “Gibbon songs and human music from an evolutionary perspective”, en N. Wallin, B. Merker & S. Brown, *The origins of music*, Cambridge, MA, MIT Press, 103-123.
- GERVAIN, J. & MEHLER, J. (2010). “Speech perception and language acquisition in the first year of life”, *Annual Review of Psychology*, 61, 191-218.
- GILBERT, S. F. & EPEL, E. (2015). *Ecological Developmental Biology. The Environmental Regulation of Development, Health, and Evolution*, Oxford, Oxford University Press.
- GOTTLIEB, G. (2007). “Probabilistic epigenesis”, *Developmental Science*, 10, 1-11.
- FAUCONNIER, G. & TURNER, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.
- FITCH, T. W. (2010). *The Evolution of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FODOR, J. A. (1983). *The Modularity of Mind*, Cambridge, MA, MIT Press.
- (2000). *The Mind Doesn't Work That Way*, Cambridge, MA, MIT Press.
- HALL, B. K. (1999). *Evolutionary Developmental Biology. Second Edition*, Dordrecht, Kluwer.

- (2012). “Evolutionary Developmental Biology (Evo-Devo): Past, present, and future”, *Evolution: Education and Outreach*, 2, 184-193.
- HOCKETT, C. F. (1958/1971). *Curso de lingüística moderna*, trad. J. Alzate, Buenos Aires, Eudeba.
- HUARTE DE SAN JUAN, J. (1775/1989). *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Austral.
- JABLONKA, E. & Lamb, M. (2014). *Evolution in Four Dimensions. Genetic, Epigenetic, Behavioral, and Symbolic Variation in the History of Life. Revised Edition*, Cambridge, MA, MIT Press.
- JESPERSEN, O. (1922). *Language. Its Nature, Development and Origin*, London, George Allen & Unwin.
- LAKOFF, G. (1990). *Women, Fire, and Dangerous Things*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenges to Western Thought*, New York, Basic Books.
- & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- LANGER, S. (1960). *Philosophical Sketches*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press.
- LOCKE, J. (1993). *The Child's Path to Spoken Language*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- LORENZO, G. (2002). “El origen del lenguaje como sobresalto natural. La actualidad de las ideas de Susan Langer sobre la evolución del lenguaje”, *Ludus Vitalis*, 10, 175-193.
- (2006). *El vacío sexual, la tautología natural y la promesa minimalista*, Madrid, Antonio Machado.

- (2009). “Darwin y la facultad (no tan) humana del lenguaje”. *Ludus Vitalis. Revista de Filosofía de las Ciencias de la Vida*, 32 (monográfico Charles Darwin), 361-372.
- (2010). “Devo-Darwinismo. Lo que el lenguaje nos enseña sobre el papel del desarrollo en la evolución natural”, *Éndoxa*, 24 (monográfico Darwin, darwinistas y darwinismo), 247-274.
- (2013). *Biolingüística. La nueva síntesis* (Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 3.0), www.unioviado.es/biolang/la-nueva-sintesis/.
- & LONGA, V. M. (2018). *El innatismo. Orígenes, variaciones y actualidad de una idea*, Madrid, Cátedra.
- MEHLER, J. & DUPOUX, E. (1990). *Naître humain*, Paris, Odile Jacob.
- MINELLI, A. (2003). *The Development of Animal Form. Ontogeny, Morphology, and Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MITHEN, S. (2005). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- OPPENHEIM, R. W. (1981). “Ontogenetic adaptations and retrogressive processes in the development of the nervous system and behaviour: A neuroembriological perspective”, en K. J. Connolly & H. F. R. Prechtl, *Maturation and development: Biological and psychological perspectives*, Philadelphia, PA, Lippincott, 73-109.
- (1984). “Ontogenetic adaptations in neural and behavioural development: Toward a more ‘ecological’ developmental psychobiology”, en H. F. R. Prechtl, *Continuity of neural functions from prenatal to postnatal life*, Philadelphia, PA, Lippincott, 16-30.
- OWEN, R. (1849). *On the Nature of Limbs*, London, John Van Voorst.

- OYAMA, S. (2000). *The Ontogeny of Information. Developmental Systems and Evolution*, Durham, NC, Duke University Press.
- PFENNING, A. R., HARA, E., WHITNEY, O., RIVAS, M. V., WANG, R., ROULHAC, P. L., *et al.* (2014). Convergent transcriptional specializations in the brains of humans and song-learning birds, *Science*, 346, 1333-1346.
- PIAGET, J. & INHELDER, B. (1969). *La psychologie de l'enfant*, Paris, PUF.
- PINKER, S. (2007). *How the Mind Works*, Nueva York, W. W. Norton & Company.
- ROBERTS, W. A. & FEENEY, M. C. (2009). "The comparative study of mental time travel", *Trends in Cognitive Science*, 13, 271-277.
- SPERBER, D. (2000). «Metarepresentation in an Evolutionary Perspective», en D. Sperber, *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford, Oxford University Press, 117-137.
- SUDDENDORF, T. & CORBALLIS, M. C. (2007). "The evolution of foresight: What is mental time travel, and is it unique to humans?", *Behavioral and Brain Science*, 30, 299-313.
- SULTAN, S. (2015). *Organisms and Environment. Ecological Development, Niche Construction, and Adaptation*, Oxford, Oxford University Press.
- TUNER, M. (1987). *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- (1996). *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford, Oxford University Press.
- VAN WYHE, J. (2004). *Phrenology and the Origins of Victorian Scientific Naturalism*, Ashgate, Burlington.
- VILLIERS, J. (2007). "The interface of language and theory of mind", *Lingua*, 117(11), 1858-1878.

- & Villiers, P. (2014). “The Role of Language in Theory of Mind Development”, *Topics in Language Disorders*, 3, 313-328.
- VYGOTSKY, L. S. (1932/1960) «Imagination and Its Development in Childhood», en *The Development of Higher Psychological Functions*, Moscow, Academy of Pedagogical Sciences.
- (1978). *Mind in Society. The Development of Higher Psychological Processes*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- WADDINGTON, C. H. (1957). *The Strategy of the Genes. A Discussion of Some Aspects of Theoretical Biology*, London, George Allen & Unwin.
- (1973a). “Third lecture. The development of mind”, en A. J. P. Kenny, J. R. Lucas, H. C. Lonhet-Higgins & C. H. Waddington, *The Development of Mind*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 30-45.
- (1973b). “Sixth lecture. The evolution of mind”, en A. J. P. Kenny, J. R. Lucas, H. C. Lonhet-Higgins & C. H. Waddington, *The Development of Mind*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 74-90.
- WAGNER, G. (2014). *Homology, Genes, and Evolutionary Innovation*, Princeton, NJ, y Oxford, Princeton University Press.
- WOLFE, Tom. (2016). *The Kingdom of Speech*, Columbus, GA, Little, Brown & Co.

Teoría, Literatura y Ciencia desde la Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento (TE/D)

Manuel Ángel Vázquez Medel
Universidad de Sevilla

DELIMITACIONES

Desde que Einstein planteara la teoría de la relatividad, tanto en su primera formulación (especial o restringida, 1905) como en su desarrollo (general, 1915), sabemos que este Universo al que pertenecemos es *finito* (además, está en expansión, prueba de que no es infinito), pero *ilimitado* (en el sentido de que —hasta donde podemos conocer— no hay dentro ni fuera, y no podríamos ir más allá de los límites del Universo). O, como dijera más poéticamente Borges en «Laberinto»: «No habrá nunca una puerta. Estás adentro / y el alcázar abarca el universo / y no tiene ni anverso ni reverso / ni externo muro ni secreto centro».

Los seres humanos, con todo, somos finitos y limitados, aunque hayamos sido capaces de imaginar lo *infinito*, e incluso de operar matemáticamente con dicha categoría. Esos rasgos constitutivos de lo humano han llevado a numerosos pensadores a fundamentar sobre ellos cualquier reflexión sobre nuestra realidad. Especialmente, Eugenio Trías con su «filosofía del límite», desarrollada en la trilogía *Lógica*

del límite (1991), *La edad del espíritu* (1994) y *La razón fronteriza* (1999). Más allá de ciertos «puntos de fuga» que no compartimos con Trías, nos parece saludable tomar conciencia, en pleno siglo XXI, de que el ser humano probablemente sea —como dijera Nietzsche— «un tránsito y un ocaso». No somos (más que probablemente) la culminación de nada, sino un hecho singular en este rincón del Universo, que viene de la realidad animal (viva aún en nosotros), y tal vez nos encaminemos hacia el *Übermensch*, el ser humano que se supera, se excede, y lleva lo humano «más allá de lo humano». Vivimos con intensidad — todas las transformaciones científicas y tecnológicas apuntan hacia ello— un proceso de *transhumanización* (que no debemos confundir sin más con ciertos planteamientos del *transhumanismo* como ideología) (Vázquez Medel, 2003*b* y 2019). Estamos, pues, en el límite. Y la gran literatura siempre se ha construido desde ahí, para intentar —más allá de la mera retórica— decir con palabras lo que no se puede decir con palabras.

¿Cómo pensar, desde estas claves, las complejas relaciones entre literatura, teoría y ciencia? ¿Cómo hacerlo, cuando aproximarnos con una fracción de rigor a cada una de estas realidades requeriría un espacio (y un tiempo) que no tenemos?

Nuestra respuesta, precaria pero que pretendemos sea operativa es: desde la *transversalidad*. O, dicho de otra manera, desde la *relatividad*, la relacionalidad de todo con todo. El acierto de haber planteado este encuentro sobre teoría y literatura en relación con otros ámbitos del saber y de la experiencia nos permite, más allá de las *complementariedades* y las *convergencias* que puedan plantearse en el ámbito literario, una mirada nueva y distinta. Una captación y aprehensión teórica no tanto de lo accidental como de lo esencial en la literatura que consiste, precisamente, en su transversalidad y en sus posibilidades de re-

lación con todo lo existente. Porque la literatura, como comunicación verbal estética, está profundamente unida a la palabra que la sustenta y que constituye su condición necesaria (aunque no suficiente), y por ello se suele estudiar en facultades de Filología, en las que el centro está en lo verbal (estético o no). Pero también se relaciona con otras creaciones estéticas no verbales (música, artes plásticas, danza) sin las que sería difícilmente explicable. Finalmente, al tener como contenido posible cualquier realidad o hecho, acaba por relacionarse con todo lo no-verbal y no-estético.

Literatura es comunicación verbal estética que realizan seres humanos desde la vida (desde el *Lebenswelt*, el mundo de la vida) y desde la palabra: desde la vida apalabrada, desde la existencia encarnada en *logos* (y también en *mythos*). Hoy sabemos que nuestras construcciones verbales son *logomíticas*, que están cargadas de racionalidad, pero también de emocionalidad, y que apelan a la integridad de nuestra mente, como veremos de inmediato.

¿Cómo no habría de relacionarse la literatura con todo lo que forma parte de este universo al que pertenecemos? ¿Y cómo captar adecuadamente y comprender, desde perspectivas no idealistas, la realidad del hecho literario, sus funciones y sus efectos, si no partimos del completo y complejo sistema de las ciencias, sin más adjetivos?

Si todo tiene que ver con todo, si todo se relaciona con todo (principio de *relatividad* ontológica, gnoseológica, epistemológica), ¿cómo no aspirar a captar el hecho literario desde su realidad pluricausal, polisistémica y compleja?, ¿y cómo hacerlo si no es desde la perspectiva que aporta el nuevo comparatismo desde un enfoque *comunicacional*?

Es bueno, también en nuestro ámbito, saber que la vocación de totalidad (holística) es una aspiración que nunca puede verse culmina-

da, precisamente por nuestra finitud y nuestra contingencia. Y por ello es imprescindible la colaboración inter, pluri y transdisciplinar. Pero hemos de dejar cabos sueltos en nuestro constante tejer y destejer los textos (discursivos o metadiscursivos) para que esos hilos puedan ser seguidos por otros y que revelen todo lo que sea posible hasta que al final lleguemos al punto de fuga, a esos límites, *afueras del pensamiento y del lenguaje* (Foucault, 2008), que ya no nos son accesibles.

CONSILIENCE

Si todo comunica y se comunica en el Universo, si todo se relaciona con todo, ¿es razonable mantener esa separación entre las «dos culturas» científica y humanística que denunciara C. P. Snow en su conocida conferencia de 1959? ¿Podemos pretender en el siglo XXI un horizonte de conocimiento que no incluya la *tercera cultura*? ¿Podemos seguir hablando de «literatura» desde presupuestos cosmológicos, biológicos y antropológicos obsoletos?

En *La Universidad del siglo XXI en la sociedad de la comunicación y del conocimiento* expuse la necesidad de superar las fragmentaciones y compartimentaciones del saber, si queríamos aspirar a forjar el nuevo ideal científico de este tercer milenio:

Soy firme partidario de la superación de las estrictas divisiones entre ciencias humanas, naturales y sociales, y de la búsqueda de una confluencia del conocimiento que Edward O. Wilson ha llamado *consilience*: «La mayor empresa de la mente siempre ha sido y siempre será el intento de conectar las ciencias con las humanidades. La actual fragmentación del conocimiento y el caos resultante en la filosofía no son reflejos del

mundo real, sino artefactos del saber [...]. La clave de la unificación es la consiliencia [...]. William Whewell, en su síntesis *Historia de las ciencias inductivas*, de 1840, fue el primero en hablar de consiliencia, literalmente un ‘saltar juntos’ del conocimiento mediante la conexión de sucesos y de teorías basadas en hechos de varias disciplinas para crear un terreno común de explicación». (Vázquez Medel, 2009: 24)

Me gusta repetir, provocativamente, pero no con menos rigor científico, que para que se produzca el hecho singular de la lectura de este texto (también cualquier otro hecho de la actualidad) han hecho falta 13798 ± 37 millones de años. Cualquier pequeño cambio, cualquier insignificante alteración hubiera dado lugar a otra realidad diferente.

Nuestra percepción de lo humano es, en la actualidad, mucho más rica que la que se construyó en el marco de la hipertrofia racionalista (y androcéntrica) de la modernidad. Hoy sabemos, por ejemplo, que los seres humanos somos minerales, vegetales, animales y humanos conjunta y simultáneamente, sin solución de continuidad. Y que nuestros equilibrios de sodio, potasio o hierro, como la presencia de cortisol en nuestro organismo, pueden transformar lo que pensamos, sentimos y hacemos. Somos materia, somos energía, somos dinámicas biológicas en las que intervienen miles de millones de microorganismos, realidades químico-eléctricas, en una búsqueda constante de *homeostasis* o equilibrio inestable en todas las esferas de nuestra existencia, porque la vida (individual o colectiva) no es posible en la desmesura (F. Flahault).

No solo no nos ofenden los planteamientos evolutivos de Darwin, recogidos en aquella expresión simplista «el ser humano procede del mono», sino que somos conscientes de que tenemos una historia común que parte de los primeros seres vivos en el planeta tierra,

las células procariotas. Y que repetimos *ontogenéticamente* (en cada vida) toda nuestra historia *filogenética* (el largo y complejo proceso de nuestra especie). Como recordaba en un interesante artículo de *El País* Manuel Asende (2015):

Si pudiéramos dar marcha atrás en el tiempo como el que rebobina una película larguísima, nos encontraríamos hace unos 90 millones de años con el último ancestro común de seres humanos y ratones. Hace unos 310 millones de años, nos topáramos con el último pariente directo que compartimos con las gallinas. Hace 450 millones, con el de los peces. Hace unos 1000 millones de años, con el de los invertebrados. Y, rebobinando más hasta que desaparecieran casi todos los seres vivos conocidos de la faz de la Tierra, desembocaríamos hace unos 1500 millones de años en el último ancestro común que compartimos con todos los demás organismos que, al igual que nosotros, poseen células con núcleo, los eucariotas, como animales, plantas y hongos.

E incluso va aún más atrás y recuerda que «[e]l LUCA (*Last Universal Common Ancestor*), último antepasado común universal, habría vivido hace 3500 millones de años». Aunque tal vez sea un poco soberbio por nuestra parte calificar de «universal» a este último ancestro que, en todo caso, y para ser más rigurosos, lo sería de los seres vivos del planeta tierra.

Pues sin todo ello, no habría literatura. Como no la habría sin todo el complejo proceso que, miles de millones de años antes, sometió a la energía y a la materia a procesos de *complejización creciente*, desde el principio de *entropía*, que han llevado al momento presente. La literatura tiene sus raíces en el Big Bang que, por cierto, comprendemos verbal y narrativamente, además de sus propios componentes

científicos (estudiados por la cosmología física, como parte de la astrofísica).

Plantear una aproximación al proceso de la comunicación literaria desde la complejidad y la consiliencia es extraordinariamente enriquecedor. Establecer analogías y metáforas bien fundadas arroja siempre nuevas perspectivas, si sabemos evitar el mero diletantismo y las imposturas intelectuales. A modo de ejemplo, obsérvese lo útil que es la lección de que en cada uno de nosotros se actualiza cuanto nos ha antecedido, aplicada a la creación literaria: es, en el fondo, lo que plantea Harold Bloom (2009) en *La ansiedad de la influencia*. La voz de cada creador ha de forjarse en fecunda relación en interinfluencias con voces anteriores. Somos «enanos a hombros de gigantes» como dijera Bernardo de Chartres, retomara Newton en la querrela de antiguos y modernos o recordara Umberto Eco en el título de su último libro póstumo. Es imprescindible, pues, crear espacios de convergencia y diálogo entre las diversas vías del conocimiento, que deben confrontarse y hacerse compatibles. Tal fue el propósito con el que formulamos la Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento (TE/D), cuyas implicaciones para esta necesaria comunicación de la ciencia con las humanidades y las ciencias sociales en nuestra aproximación a la literatura intentamos esbozar ahora, aunque sea someramente.

TEORÍA DEL EMPLAZAMIENTO/DESPLAZAMIENTO (TE/D)

El principio básico de la TE/D (Vázquez Medel, 2003a) es, precisamente, nuestro estar en el mundo aquí y ahora, formar parte de un proceso cósmico de materia y energía en expansión, del que somos consecuencia y fruto, pero también parte activa y dinámica, fuerte-

mente condicionada, pero —creemos— no determinada. Queremos explicar, pero en el siglo XXI sabemos que hemos de hacerlo desde un orden implicado, y que ello nos limita y condiciona, por mucho que intentemos aplicar la *epojé* y validar o falsar nuestras constataciones con rigor. El principio *antrópico* (el mundo es necesariamente como es porque hay seres que se preguntan por qué es así) está presente y preside este juego en el que el observador se implica inevitablemente y transforma lo observado.

Estamos emplazados (y en constante *desplazamiento*) desde nuestras coordenadas espaciotemporales (en *plaza* y *plazo*, pero también desde el mundo de la conciencia). Son, pues, tres las dimensiones básicas de las que parte la TE/D (frente al carácter binario del *cronotopo* bajtiniano), que coinciden con tres universales lingüísticos: espacio, tiempo, persona, que se despliegan desde sus más concretas instancias, las deixis *aquí, ahora, yo (nosotros)*. Somos espacio, somos tiempo, somos conciencia, y no hay fisura entre la *res cogitans* y la *res extensa*, que se codeterminan e interinfluyen.

La TE/D, frente a un objetivismo y cientificismo que se cree en posesión de la verdad y aboca al dogmatismo y a la imposición, pero también frente a un relativismo subjetivista que se quiere afirmar en una pretendida era de la «posverdad», postula un principio de *relatividad* (no relativismo) en el conocimiento, que no renuncia a acercarse a un horizonte de verdad, aunque sepa que es inalcanzable. Todo lo que podemos configurar los seres humanos son —como ya había afirmado Nietzsche— interpretaciones. Pero no todas las interpretaciones son iguales, ni guardan equidistancia con el objeto que se pretende comprender, como ya defendiera Umberto Eco (1992) en *Los límites de la interpretación*. Por ello hemos de aplicar todas las capacidades críticas a nuestro objeto de análisis literario (analizar formal y fun-

cionalmente; interpretar y valorar) volviendo una y otra vez al objeto de estudio a través de fundamentos teóricos sólidos y procedimentaciones metodológicas operativas, pero también dirimiendo a través del diálogo intersubjetivo, en el seno de comunidades interpretantes cualificadas y expertas, las comprensiones más adecuadas y fecundas (desde el concreto emplazamiento que nos ha tocado vivir, desde dicho horizonte comprensivo e interpretativo). Sobre estas ideas puede consultarse «Nuevos horizontes de los estudios literarios en el siglo XXI» y «La historia literaria y las ciencias de la literatura ante el cambio de paradigmas» (Vázquez Medel, 2010 y 2013).

La TE/D, por encima de concretos detalles, nos ofrece las bases para apreciar en la creación literaria estas instancias emplazantes, a modo de marcadores (*shifters*), que apuntan hacia el sujeto de la enunciación en los ricos términos planteados por Jaspersen, Jakobson o Barthes. Que también se vuelven hacia el lector empírico en la relación pragmática de la comunicación. Y que desvelan hasta qué punto a través del discurso circulan el conocimiento, los valores, los deseos y temores, el poder.

La TE/D, desde su vocación transdisciplinar, tiene como soporte la *Semiótica Transdiscursiva* (ST), que asume e integra las sucesivas nociones de signo, texto y discurso en el ámbito de la indagación sobre el significado, el sentido y sus efectos, y permite apreciar las dinámicas discursivas, a través de las cuales las palabras fluyen e influyen, desde el planteamiento heraclítico del *panta rei*. Y, con ello, pone también de relieve la dimensión política de todo discurso y sus dispositivos en las dinámicas del poder:

La Teoría del Emplazamiento no es una mirada que desee sustituir o reemplazar otras miradas; en todo caso busca re-emplazarlas. Muy al contrario, es territorio de tránsito, espacio compartido, catalizador que permi-

te que elementos muy distintos de distintas tradiciones del pensamiento puedan entrar en diálogo y reaccionar entre sí. Para que de esa reacción surja la precaria —pero imprescindible— iluminación de la existencia, tan distinta a las luces de la razón impositiva y teleológica que amenazaron con destruirlo todo en una gran deflagración luminosa. La Teoría del Emplazamiento acepta ese juego constante de luces (razón) y sombras (intuición, sentimientos) que constituyen el claroscuro del vivir, ese tejido y destejido de lo sim-bólico y lo dia-bólico. (Vázquez Medel, 2003a: 28)

En efecto, frente a debates excluyentes que no tienen sentido, reivindicamos la constante implicación de sujeto y objeto, la importancia de la intersubjetividad; la conexión entre teoría y praxis, entre interpretación y transformación de la realidad. Y sabemos que —pese a algunos injustificables planteamientos cientificistas, tan reprobables como la ignorancia de la ciencia— la literatura ha sido uno de los dispositivos más poderosos e influyentes en la conformación del mundo y la realidad. En ocasiones, como efecto de las condiciones en que se gesta y del campo cultural (P. Bourdieu) en que surge, pero en otras, también como causa o agente dinámico de complejos procesos de transformación. Será difícil encontrar cambios de paradigmas científicos que no vayan acompañados de profundas transformaciones en las bases mismas de la creación artística y literaria, porque comparten las mismas fuerzas de los imaginarios sociales (Castoriadis). Bastaría con estudiar a fondo las primeras décadas del siglo xx para ser conscientes, por ejemplo, de la conexión de los poemas «Espacio» y «Tiempo», de Juan Ramón Jiménez, con algunas claves de la teoría de la relatividad de Einstein.

Es cierto que no todos dominamos todos los métodos y procedimientos de comprensión del objeto literario, y que a veces las premisas de unos u otros enfoques pueden ser excluyentes, pero ya no tiene sen-

tido decidírnos —por ejemplo— entre aproximaciones psicocríticas o sociocríticas, privilegiar la poética de la recepción sobre la poética genética y productiva... Todas esas dimensiones se dan (aunque es cierto, con distinto peso e intensidad de unas obras a otras), y todas pueden ser útiles para dilucidar un significado y un sentido que nunca agotaremos y que siempre llevará la huella de los imaginarios sociales del momento de su producción discursiva, las adherencias de los complejos procesos de transmisión material y social de los discursos y, finalmente, los concretos emplazamientos de recepción, como componente muy importante para producir la *intentio lectoris*. Al fin y al cabo, la lectura cumple una función adaptativa para muchos seres humanos, es una fuente inagotable de sentido, nos emplaza y desplaza en nuestro mundo de conciencia, provocando complejas alteraciones mentales, y no solo hay tantas *intentiones lectorum* como lectores, sino como actos de lectura (incluso tratándose del mismo lector en distintos momentos).

HACIA UNA REDEFINICIÓN (CIENTÍFICA) DEL HECHO LITERARIO

¿Cómo entender, pues, la literatura en el siglo XXI? Desde el doble sistema de coordenadas que nos proporciona el horizonte de producción discursiva y también el actual horizonte de reapropiación o recreación receptora. Y desde parámetros científicos que nos revelan que la literatura realiza, como todas las prótesis y extensiones humanas, unas concretas funciones al servicio de la vida y de la búsqueda de significado y de sentido.

No podemos ignorar que nos encontramos en uno de los momentos de mayor transformación de la historia de la humanidad. Que ante nosotros se abre un horizonte de *transhumanización*, y que esta

«tercera ola» tras las revoluciones neolítica e industrial (con sus muchas variantes) es más bien un «tsunami» que amenaza con devastarlo todo.

La literatura comienza peligrosamente a disolverse en esta *modernidad líquida* que analizara Zygmunt Bauman (1999) y recordara Umberto Eco en 2015, poco antes de su muerte, preguntándose si había alguna manera de salvarnos de los peligros de un individualismo y subjetivismo radicales que disuelven los fundamentos más valiosos de la modernidad:

¿Hay algún modo de sobrevivir a la liquidez? Lo hay, y consiste justamente en ser conscientes de que vivimos en una sociedad líquida que, para ser entendida y tal vez superada, exige nuevos instrumentos. El problema es que la política y en gran parte la *intelligentsia* todavía no han comprendido el alcance del fenómeno. Bauman continúa siendo por ahora una *vox clamantis in deserto*. (Eco, 2017: 11)

Necesitamos nuevos instrumentos, en efecto: nuevas formas de pensar, nuevas formas de sentir, de comunicar y de actuar, para superar esta peligrosa *modernidad líquida* (llena, por otra parte, de nuevas posibilidades).

Tomar conciencia del momento presente es saber que la creación literaria no responde ya solo a los dos entornos en que naciera y se desarrollara (*physis* y *polis*), como llama Javier Echeverría (1999) a los entornos materiales, biológicos, «naturales» y a los entornos sociales. La emergencia de este *tercer entorno* (cuya denominación de *telépolis* no nos convence del todo) cambia nuestra percepción de espacios y tiempos, del cuerpo y sus agenciamientos en el mundo y, desde luego, también de la literatura (su creación, su difusión y su recepción), y no solo a través de las mediaciones tecnológicas, cibernéticas (Sánchez-Mesa, 2004)

y telemáticas, sino —y yo diría que fundamentalmente— a través de los profundos cambios de imaginarios sociales desde los que siempre se gestan los productos humanos portadores de significados y de sentidos.

Hoy entendemos la literatura (abstracción excesiva que siempre requiere ser concretada genéricamente, temáticamente, estilísticamente) desde el modelo sociosemiótico de la comunicación (Rodrigo Alsina, 1994), con tres fases o etapas profundamente imbricadas pero también diferenciables metodológicamente: la fase poético-productiva, la fase de circulación material y social de los discursos en cuyo seno se plantean y replantean los «cánones», cada vez más diversificados en una sociedad plural y, finalmente, la fase poético-receptiva. Cada una de ellas puede ser estudiada por separado, pero el hecho literario implica todo este sistema, a su vez imbricado en otros complejos sistemas materiales y sociales, como ha puesto de relieve Even-Zohar (1990) a través de la teoría de los polisistemas.

Pero el sujeto humano que soporta todo el proceso ha de ser comprendido como un dispositivo complejo (también en el sentido de Agamben, 2015) que produce literatura desde su mente, entendida como realidad compleja y dinámica en la que interactúan constantemente cuerpo, cerebro y entorno, que son inseparables, como ha evidenciado brillantemente en su última obra Antonio Damasio (2018).

Ello nos lleva, finalmente, a plantear algunas cuestiones sobre literatura y teoría desde la neurociencia cognitiva.

ÚLTIMA CONSIDERACIÓN SOBRE TEORÍA, LITERATURA Y (NEURO)CIENCIA

De todos los ámbitos científicos *transdisciplinares* que se están forjando en el actual proceso de constitución de una ciencia de la

transmodernidad, que a la vez aprovecha, impulsa y supera las aportaciones de la ciencia moderna, ninguno guarda una relación tan profunda con el hecho literario como la investigación neurocientífica. Y tal vez la caología o rigurosa aproximación desde la física a los sistemas no lineales, que también explica la fractalidad, uno de los fenómenos más fascinantes del momento presente, que también se manifiesta en la literatura. Pero ahora nos centraremos en una visión abierta y prospectiva desde las neurociencias.

Al fin y al cabo, llamamos literatura a un complejo proceso de producción discursiva verbal y estética; de circulación material y social de los discursos y de recepción y re-creación de ellos, con importantes efectos en las mentes de quienes participan como creadores o re-creadores de estos dispositivos de generación de significados y sentidos que apelan a todas las dimensiones de lo humano (memoria, entendimiento, voluntad, imaginación y fantasía) y que llamamos textos o, mejor, discursos literarios.

La palabra sigue siendo, de entre todas las extensiones tecnológicas de lo humano, la *téchne* más poderosa, ya que nos permite acceder a la mente de los demás y modificar en ella conocimientos y sentimientos, al tiempo que disponer y orientar para la acción. Sin la palabra las restantes creaciones de la ciencia y la tecnología humanas no habrían sido posibles. Y la palabra guarda una relación muy estrecha con las inteligencias motora, emocional, racional y ejecutiva, que se activan en el proceso de creación literaria y en el de re-creación lectora. Hace ya tres décadas lo planteaba Francisco Varela (1990: 120) con una gran potencia, desde los principios de *autopoiesis*, emergencia y *enacción*, tan importantes para entender adecuadamente el arte-facto literario:

Si el pivote de la cognición es su capacidad de hacer emerger significados, la información no está preestablecida como orden dado, sino que implica regularidades que emergen de las actividades cognitivas mismas. Este reacomodamiento tiene múltiples consecuencias científicas, técnicas, filosóficas y éticas, que ya deberían ser evidentes.

Algunas investigaciones recientes de neurociencia indican que los procesos de experiencias literarias —especialmente con poesía— se encuentran entre los que mayor actividad cerebral desencadenan en las personas sometidas a controles. Y no nos resulta en absoluto extraño. La «competencia literaria», que lleva mucho más lejos la «competencia lingüística», se caracteriza sobre todo por impulsar la dimensión *creativa*, complementaria (y hasta cierto punto superadora) de la capacidad *crítica*:

La creatividad —afirma Francisco Mora (2013: 181 y 183)— es un fenómeno complejo, un constructo cerebral y mental con muchos ingredientes y todavía muy difícil de explicar en el contexto de la neurociencia. Pero es este un pensamiento, sin duda, de valor inestimable tanto en humanidades (filosofía) como en ciencia [...]. Hoy sabemos que este pensamiento y las nuevas ideas que alumbraba requiere de un sustrato neuronal diferente al pensamiento crítico y analítico y que recluta redes neuronales distribuidas en parte por las cortezas temporales de ambos hemisferios cerebrales y en particular del hemisferio derecho.

La creatividad es una dimensión humana que está en la base misma del proceso de adquisición del lenguaje. Y si el hemisferio izquierdo es fundamental —sobre todo las áreas de Broca y de Wernicke— para el desarrollo de la competencia verbal, se comprenderá

que cuando la creatividad se potencia desde la base lingüística, sea prácticamente todo el cerebro (incluido el sistema límbico y el córtex prefrontal ejecutivo) el que funciona ante la experiencia literaria.

Francisco Mora (2007: 33), que tanto insiste en la necesidad de un diálogo entre «Neurociencias y Humanidades», ponía al frente del capítulo de dicho título en su libro *Neurocultura* una significativa cita de Erik Kandel y Mack:

Mientras que las ciencias y las humanidades continúen teniendo sus propias y separadas preocupaciones, deberíamos, en las décadas que están por delante de nosotros, llegar a darnos cuenta más y más cómo ambas se generan a través de un diseño computacional común: el cerebro humano.

Y no dudaba en reclamar, a través de la convergencia entre neurociencia y humanismo, «un nuevo marco de referencia en el pensamiento y las ideas; nos puede acercar a iluminar mejor viejos problemas y con ello a despejar sombras en las concepciones que tenemos de nosotros mismos y nuestras relaciones en sociedad» (Mora, 2007: 37).

En ese nuevo marco la literatura se nos aparece como un curioso fenómeno que articula el lenguaje de comunicación más básico y primitivo de los mamíferos (las emociones) con las representaciones cognitivas más complejas, ya que, como sabemos desde la *Poética* de Aristóteles, la poesía es superior a la historia y a la filosofía, porque nos muestra no solo cómo las cosas son, sino cómo podrían o deberían ser. Y ello gracias a esa fuerza compartida con otras artes (y ciencias), la creatividad, que se potencia aún más desde la energía mágica (pues *Macht* es poder) de la palabra. Los mecanismos más potentes de esa compleja realidad a la que llamamos mente, que en el caso de los seres humanos funciona desde la

voluntad de vida, la voluntad de placer y evitación del dolor, la voluntad de amor y la voluntad de significado y sentido.

Si ello es así, la literatura resistirá en esta *modernidad líquida*, y tal vez será de las últimas realidades sólidas en desvanecerse en el aire. Y habrá de ser tenida en cuenta —muy en serio— por la ciencia transmoderna en su voluntad de unificación de los conocimientos sobre el ser humano, que no puede estar ya separada de los conocimientos sobre la vida y el cosmos. Todo lo que, precisamente, expresa la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona, Anagrama.
- ASENDE, M. (2015). «Venimos de una célula con dos látigos», *El País*, 02/02/2015, elpais.com/elpais/2015/02/02/ciencia/1422903571_418655.html.
- BAUMAN, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2017). *Retrotopía*. Barcelona, Paidós.
- y DONSKIS, L. (2015). *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Barcelona, Paidós.
- BECK, U. (2008). *La sociedad del riesgo mundial. En busca de la seguridad perdida*. Barcelona, Paidós.
- BLOOM, H. (2009). *La ansiedad de la influencia*. Madrid, Trotta.
- BOBES NAVES, M.^a del C. (1994). «La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria», en D. Villanueva (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, pp. 19-45.
- (2014). «¿Es posible un conocimiento teórico de la literatura?», en D. Sánchez-Mesa, J. M. Ruiz Martínez y A. González Blanco

- (eds.). *Teoría y Comparatismo: Tradición y nuevos espacios. (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)*. Granada, Universidad de Granada, pp. 19-34.
- BUNGE, M. (1980). *La investigación científica*. Barcelona, Ariel.
- (1981). *Teoría y realidad*. Barcelona, Ariel.
- CASTELLS, Manuel (1997). *La era de la información. Vol. 1. La sociedad red*. Madrid, Alianza.
- (1998a). *La era de la información. Vol. 2. Economía, sociedad y cultura*. Madrid, Alianza.
- (1998b). *La era de la información. Vol. 3. Fin de milenio*. Madrid, Alianza.
- (2001). *La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*. Barcelona, Plaza & Janés.
- DAMASIO, A. (2010). *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona, Destino.
- (2018). *El extraño orden de las cosas*. Barcelona, Destino.
- EAGLEMAN, D. (2017). *El cerebro. Nuestra historia*. Barcelona, Anagrama.
- ECHEVERRÍA, J. (1999). *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona, Destino.
- ECO, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- (2017). *De la estupidez a la locura: Crónicas para el futuro que nos espera*. Barcelona, Lumen.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). «Polysystem Theory», *Poetics Today*, XI(1), pp. 7-94, m.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf.
- FOUCAULT, M. (2008). *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos.

- MORA, F. (2007). *Neurocultura. Una cultura basada en el cerebro*. Madrid, Alianza.
- (2013). *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Madrid, Alianza.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1993). *Poética de la ficción*. Madrid, Arco/Libros.
- y ARADRA, R. M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid, Cátedra.
- RODRIGO ALSINA, M. (1994). *Los modelos de la comunicación*. Madrid, Tecnos.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (comp.) (2004). *Literatura y cibercultura*. Madrid, Arco/Libros.
- J. M. RUIZ MARTÍNEZ y A. GONZÁLEZ BLANCO (eds.) (2014). *Teoría y Comparatismo: Tradición y nuevos espacios. (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)*. Granada, Universidad de Granada.
- SNOW, C. P. (1959). *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge, Cambridge University Press.
- TRÍAS, E. (1991). *Lógica del límite*. Barcelona, Destino.
- (1994). *La edad del espíritu*. Barcelona, Destino.
- (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona, Destino.
- VARELA, F. (1990). *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona, Gedisa.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (dir.) (2003a). *Teoría del emplazamiento. Implicaciones y aplicaciones*. Sevilla, Alfar.
- (2003b). «El Gran Mediodía. Sobre la Transhumanización», en R. Morales (ed.). *Pensar la Gestión Cultural en Andalucía*. Huelva, Geca.

- (2009). *La Universidad del Siglo XXI en la Sociedad de la Comunicación y del Conocimiento*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2010). «Nuevos Horizontes de los Estudios Literarios en el Siglo XXI», en M. Nieto (ed.). *Literatura y Comunicación*. Madrid, Castalia, pp. 20-45.
- (2013). «La historia literaria y las ciencias de la literatura ante el cambio de paradigmas», *Anthropos*, 240, pp. 37-50.
- (2019). «Educación y Transhumanización. Tecnología y comunicación: Emplazamientos/Desplazamientos», en S. TEJEDOR (ed.). *Herramientas digitales para comunicadores*. Barcelona, Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 7-11.
- VILLANUEVA, D. (1991). «Introducción: posibilidades y límites de los estudios literarios», en *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona, PPU, pp. 15-46.

TEORÍA, LITERATURA, POLÍTICA

El dolor como forma de protesta: a vueltas con la escritura de mujeres

M.^a Paz Cepedello Moreno
Universidad de Córdoba

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial Virginia Woolf, en *Three Guineas*, escribía:

Think we must. Let us think in offices; in omnibuses, while we are standing in the crowd watching Coronations and Lord Mayor's Shows; let us think as we pass the Cenotaph; and in Whitehall; in the gallery of the House of Commons; in the Law Courts; let us think at baptism and marriages and funerals. Let us never cease from thinking—what is this 'civilization' in which we find ourselves? What are these ceremonies and why should we take part in them? What are these professions and why should we make money out of them? Where in short is it leading us, the procession of the sons of educated men? (2000: 191)

Como recuerda Rosi Braidotti (2004: 18), la escritora inglesa estaba alentando a las mujeres a tomarse su tiempo y pensar por sí mismas todo cuanto significaba ser parte de un sistema dominado por valores masculinos, en una época en que dichos valores se desmoronaban bajo el impacto de las cambiantes circunstancias históricas. Casi un siglo después creo que tenemos que seguir pensando.

Al hablar de escritura de mujeres se han empleado criterios de clasificación tan heterogéneos que han supuesto el empleo de la expresión en sentidos diferentes e incluso contrapuestos. Así, podría interpretarse como «literatura escrita por mujeres» o «literatura destinada al público femenino», que, con un marcado carácter peyorativo, aludía, sobre todo en el pasado, a obras de rango inferior destinadas a lectoras poco exigentes. Pero también podría hacer referencia a la «escritura en la que los personajes principales son femeninos» o, si atendemos al polo de la recepción, a la narración que, a partir de los presupuestos de Culler (1984: 43-61), permite «leer como mujer» (Luna, 1996: 27 y Redondo Goicoechea, 2009: 34), con lo que nos aproximaríamos a un enfoque cognitivo (Hermosilla, 2013: 61-75). Como postulaba la escuela de Constanza, la lectura ocupa un espacio intersubjetivo en el que las significaciones son el resultado de una interacción entre texto y recepción y no una magnitud encerrada en el texto (Iser, 1989: 134), que se configura de acuerdo a la intención de la persona que escribe, pero también de la que lee, quien, a partir de los huecos textuales, activa su personal imagen de mundo (Iser, 1987: 264, 289 y ss.).

Cada vez que he abordado el estudio de la escritura de mujer he entendido por tal, de acuerdo con Alicia Redondo Goicoechea (2009: 34), aquella cuya autora generalmente es una mujer y que presenta marcas de «feminidad» susceptibles de ser decodificadas por un lector o lectora que reconozca esa especificidad. Sin embargo, con ser importante la instancia receptora, es esencial la del autor o autora —en nuestro caso—, que se encarga de convertir la historia en discurso, en obra narrativa o poética, lo cual exige adoptar un punto de vista desde el que se contempla lo ocurrido, vivido o experimentado. Las dos obras a las que me referiré sucintamente se erigen, según parece, sobre

un fuerte contenido autobiográfico, cuestión en la que no me voy a detener porque no es lo que más me interesa ahora, pero sí lo traigo a colación porque esto explica, en parte, el uso que sus autoras hacen del lenguaje para contar lo experimentado en carne propia en sentido literal y la necesidad de valerse de formas discursivas diferentes. *Artefactos* literarios construidos desde una óptica de mujer, un modo especial de mirar los hechos, no siempre perceptible con facilidad, pero que, condicionado sin duda por factores sociales, políticos y culturales, se reconoce en la obra de un importante número de escritoras, sobre todo después del primer tercio del siglo xx, fecha en que, siguiendo el ejemplo —interrumpido en la Ilustración (Rivera, 1998: 74-75)— de algunos nombres del pasado como Teresa de Jesús,¹ comienzan a abandonar el punto de vista masculino en la escritura.

Sin embargo, enseguida constatan que el lenguaje literario transmitía una tradición cultural en la que las mujeres estaban escasamente representadas o mostraba modelos estereotipados de lo femenino. En efecto, como ha puesto de manifiesto Giulia Colaizzi (1990: 16-17), influida por los planteamientos de Luce Irigaray y Teresa de Lauretis, el estructuralismo de Lévi-Strauss, con la división del trabajo como base de su teoría del parentesco, y el psicoanálisis lacaniano, que ha sexualizado el sujeto con atributos masculinos y ha considerado la mujer como el negativo especular de los valores que el hombre representa, constituyen dos modelos que habrían fracasado al enfrentarse a las nociones de subjetividad y significación en lo referente a la posición de las mujeres, que puede ser considerada paradójica, ya que, en tanto

1 La escritora mística se valió del lenguaje para conformar la experiencia femenina y comunicarse con las monjas de su congregación, dentro de un nuevo orden simbólico femenino (Sartori, 1996: 68 y 73). De ahí su aparición en algunas obras que tratan de plasmar las relaciones femeninas. Es el caso de *Entre amigas*, de Laura Freixas (2002: 191 y 192), quien se refiere a ella también en *Amor o lo que sea* (2005: 95).

sujeto teórico, está ausente y, como sujeto histórico, prisionera de la cultura de los hombres.

De este modo el problema del «sujeto» es fundamental —sostiene Judith Butler (2001: 34)— para la política, y especialmente para la política feminista porque, según Foucault, los sistemas jurídicos de poder *producen* a los sujetos que después llegan a representar, de modo que la identidad es un *efecto* de las prácticas discursivas (ibíd.: 51). En términos similares se expresa Marc Angenot (1989: 13 y ss.) al referirse a la existencia de un discurso social, es decir, todo lo que se narra y argumenta, todas las reglas de nuestras representaciones, los mecanismos que, en una sociedad determinada, organizan lo decible, lo escriturable y lo opinable y aseguran, bajo la aparente diversidad, la homogeneidad general. Pues bien, el discurso hegemónico se basa en un sistema binario en el que lo femenino se reduce a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, en oposición a lo masculino, donde se asienta la cultura, lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público, un planteamiento claramente patriarcal, como denuncia Hélène Cixous (1995: 13-14), aunque la propia ley del padre permita ciertas disidencias aceptables que, lejos de socavar su autoridad, la reafirman. Es lo que sucede cuando las voces discrepantes se configuran en el discurso feminista, en cuyo caso el discurso social se reajusta, admite la revisión del estatus de la mujer y acepta el tratamiento de ciertos temas.

Ante esta realidad cabe preguntarse si el discurso de las mujeres que defiende la teoría feminista es una práctica contradiscursiva. En rigor, no supone necesariamente el resquebrajamiento del discurso hegemónico: por un lado, porque uno de los problemas con el que se encuentra el feminismo es la suposición de que el término «mujeres» denota una identidad común, como si esta agotase los rasgos de la

persona (Butler, 2001: 35); por otro, porque no en todas las mujeres se da el paso de lo femenino a lo feminista.

En opinión de Colaizzi (1990: 14-15), marcar sexualmente e «historizar» la noción de sujeto son los «dos movimientos estratégicos íntimamente conectados que el feminismo ha mostrado como extremadamente cruciales para toda práctica que aspire a crear un punto de vista crítico sobre las concreciones sociales y culturales del discurso». En este sentido, «historizar» implicaría oponerse a una tradición epistemológica que ha querido ver en las prácticas discursivas algo esencial, ontológico o transhistórico para mostrar que dichas prácticas son construcciones, «específicos productos temporales de las relaciones de poder entre superficies, cuerpos e instituciones». «Marcar sexualmente» supondría cuestionar la universalidad y totalidad implícita en la concepción del sujeto formulado por Descartes, al tiempo que se trataría de desmontar la pretensión de hacer coincidir la voz del Hombre con la de toda la humanidad, porque la idea de este sujeto como Uno, como principio de organización y control estable y unificado —afirma la autora citando un fragmento de *Speculum*, de Luce Irigaray— solo fue posible porque su negatividad fue desplazada hacia un segundo término, la Mujer, cuya función dentro del sistema de significación se negó al ser identificada con la Naturaleza y yuxtapuesta a la Cultura (que se entendió como equivalente a Hombre). La noción de mujer ha funcionado, pues, como un espejo colocado frente a los ojos masculinos, «cuya superficie plana no solo devolvía la tranquilizadora imagen especular de la unidad y unicidad de un sujeto que no solo se contiene a sí mismo, sino que es capaz de autoproducirse en cuanto tal» (Colaizzi, 1990: 15).

Se trata de una tarea que las teóricas feministas han llevado a cabo en la postmodernidad, fundamentalmente gracias a los postulados de Jacques Derrida y de Michel Foucault. Este último, bajo la

influencia de Nietzsche, Marx y el psicoanálisis, rompe con la concepción unitaria del sujeto cartesiano y lo coloca en una posición de descentramiento y fragmentación, ya que un mismo sujeto es inscrito en diferentes relaciones e interferencias al servicio de los juegos de verdad (Foucault, 1996: 108) que instituyen los discursos de una determinada sociedad (Foucault, 1992: 187-188). En consecuencia, el poder, para Foucault (ibíd: 171) se inscribe en un sistema de relaciones de fuerzas que se articula con estrategias globales que reajustan los procedimientos locales de poder.

Por ello no resulta adecuado partir de un hecho masivo de dominación, sino más bien considerar la producción multiforme de relaciones de poder que son parcialmente integradas en estrategias de conjunto. Desde estos presupuestos, cobra pleno sentido la labor que Colaizzi (1990: 25) reserva al feminismo: «no un discurso unitario *contra* la teoría o el poder, sino una articulación de múltiples discursos *acerca del* poder y *para* el poder, desde el momento en que no existe un *fuera de él*, como no hay un *fuera de* la ideología, ni ningún lugar imaginario para la inocencia», una idea en la que también aflora el influjo bajtiniano, que evite el binarismo y la insistencia en «la unidad de la categoría de las mujeres, que ha negado la multiplicidad de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de ‘mujeres’» (Butler, 2001: 47).

Por lo que se refiere a Derrida, critica el «pensamiento logocéntrico occidental» y emprende la deconstrucción de la dicotomía habla y escritura, en un gesto que ha sido considerado «feminista» (Benington y Derrida, 1994: 236) y que ha inspirado, junto a la revisión de Freud y del orden simbólico patriarcal lacaniano, a las pensadoras del feminismo francés (*cf.*: Moi, 1995: 112-179 y Russell, 2000: 39-52). En esta línea, Hélène Cixous propone una «escritura femenina» que,

entendida como «différence» (en el sentido derridiano del término), lucha contra la lógica falogocéntrica y la oposición binaria expresada a través de un lenguaje que, como hemos mencionado anteriormente, margina lo femenino. Por ello Cixous habla de una *écriture féminine*, que podrían practicar tanto hombres como mujeres, vinculada al periodo preedípico de la vida, cuando la madre y el bebé se comunican por medio del lenguaje corporal. Es una etapa que Julia Kristeva denomina «semiótica» y que privilegia frente a la lingüística. Se manifiesta en textos femeninos, pero también en otros de autoría masculina, como algunos vanguardistas o místicos: de hecho, para huir de los esencialismos, Kristeva llega a rechazar la escritura inherente a la mujer.

Pero si Cixous insiste en que las mujeres deben representarse al margen del Orden Simbólico, Luce Irigaray propone un nuevo Orden Simbólico, próximo al de Luisa Muraro (1991), un *parler femme* a través del cual se revele la sexualidad femenina.

A pesar de que no han faltado voces que han puesto en tela de juicio la adecuación de las tesis postmodernas a la teoría feminista (Flax, 1995: 349 y 367), no cabe duda de que la filosofía de la deconstrucción ha sido muy fructífera para la explicación del feminismo, como también lo ha sido el pensamiento de Foucault, por lo que a la teoría del discurso sobre el poder y de la fragmentación del sujeto se refiere.

Y es que, como nos recuerda Rosi Braidotti (2004: 40), la teoría feminista, lejos de ser un tipo reactivo de pensamiento, expresa el deseo ontológico de las mujeres, la necesidad de las mujeres, una necesidad considerada estructural, de postularse como sujetos femeninos, es decir, como sujetos con cuerpo y, por tanto, sexuados. Siguiendo a Adrienne Rich (1976, 1985) creo que la redefinición del sujeto «mujer» comienza con la reevaluación de las raíces corporales

de la subjetividad en la medida en que rechaza la visión tradicional del sujeto cognoscente en cuanto universal, neutro y consecuentemente desprovisto de género, que es decir masculino.

Esta manera de entender el sujeto concede un lugar privilegiado al cuerpo porque este se concibe como un espacio en el que el individuo se arraiga. «Repensar el cuerpo como nuestra situación primaria», escribe Braidotti (2004: 40), «constituye el punto de partida de la vertiente epistemológica de la política de localización, la cual apunta a elucidar el discurso producido por las feministas femeninas. En otras palabras, la identidad y la subjetividad son momentos diferentes en el proceso de definir una posición de sujeto». Así las cosas, el cuerpo se erige como un concepto clave en la lucha feminista por redefinir la subjetividad. En sentido estricto, no es una categoría biológica ni una categoría sociológica, sino, más bien, como advierte Patrizia Violi (1991), un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico.

El concepto de cuerpo, en las teorías de la diferencia sexual, se refiere a la estructura multifuncional y compleja de la subjetividad, a la capacidad específicamente humana de trascender cualquier variable dada —clase social, raza, sexo, nacionalidad, etc.— aunque permanezca situado dentro de ellas. El cuerpo se comprende como una superficie de significaciones, situada en la intersección, dice Braidotti (2004: 43), de la supuesta facticidad de la anatomía con la dimensión simbólica del lenguaje. Este concepto de cuerpo creo que es especialmente útil para comprender *Clavícula* de Marta Sanz y *La mujer precipicio* de Princesa Inca.

«Otra literatura es posible». Así titula David Becerra la última parte de su revisión a la narrativa del año 2017 que publica en el almanaque de Ínsula. Como cabecera de esta posibilidad sitúa *Clavi-*

cula. Estoy de acuerdo plenamente con él cuando afirma que el texto de Sanz «es un ejercicio político de reapropiación física» y que «la identidad de la mujer se define aquí por el dolor de su cuerpo *diferenciado*» (2018: 5). Más aún, por el tratamiento que las condiciones socioeconómicas, políticas y culturales da al dolor de su cuerpo diferenciado.

En una entrevista a la autora publicada en *PliegoSuelto* (Rovechchio Antón, 2017), Marta Sanz opina, respecto a la relación entre escritura de mujer y cuerpo, que frente a la normalidad y universalidad que supone «lo masculino, lo blanco, lo sano, lo anglosajón, etc.», ideas que han colonizado nuestra sentimentalidad, nuestro lenguaje y nuestra forma de vida, «cada vez más mujeres asumen que no pueden renunciar al canon que las ha conformado pero a la vez reivindican a las invisibles, a las mujeres que han sido víctimas de civilizaciones y culturas, donde nuestra diferencia siempre supuso una desventaja. Hay un intento de corregir la historia generando nuevas polifonías. Y en la generación de esa polifonía, el imaginario sobre el cuerpo de las mujeres es fundamental».

El concepto bajtiniano que utiliza Sanz es del todo pertinente porque la voz que narra su dolor emerge de un cuerpo de mujer que no responde al discurso histórico y cultural tradicional: ya no es joven y, por tanto, tampoco es bella y además debe de padecer una terrible enfermedad que explique el dolor que nace de la clavícula y se expande sin que ningún médico encuentre una explicación que sosiegue el ánimo de la protagonista, consciente de que la «línea de la vida [femenina] sufre interferencias a partir de los cincuenta años. [...] Arranca la época de las enfermedades mágicas».

Cristina Somolinos Molina, en un trabajo sobre la autora aparecido en 2018 en el que no se aborda *Clavícula*, considera que el cuerpo

en la escritura de Sanz se configura como lugar de la enunciación y como espacio de resistencia siguiendo la idea de Adrienne Rich según la cual este ha de ser el terreno desde el que hablar con autoridad, como mujeres. No para trascender el cuerpo sino para reclamarlo y conectar nuestro pensamiento con nuestro lenguaje.

«Tengo un dolor» y «es el dolor del que me voy a morir» (Sanz, 2017: 10) le dice al principio del relato la protagonista a su marido. Este dolor se convierte en el diapasón que regula el discurso a través de la vivencia de este y su repercusión en todos los ámbitos de su vida y su sentimentalidad. «Mi marido me mira sin comprender, pero me agarra el cráneo, me besa, me dice: ‘No, no, no’. Hace exactamente lo que yo necesito que haga. Está. No me manda a la mierda. No me insulta. Aguanta. Yo sé que aguantará siempre. Y en esa convicción me crezco, me derrumbo, mido mi amor. Y mi perversidad» (ibíd.: 12).

El dolor, a medida que avanza el relato, adquiere tintes subversivos, y se articula como forma de protesta ante aquellos aspectos de la realidad que oprimen a la narradora como mujer menopáusica, trabajadora «cultural» «privilegiada», esposa de un marido en paro, que siente sobre sus hombros el peso de la responsabilidad económica en un sistema ultracapitalista que la explota haciéndola creer que se autoexplota: «Mi dolor es una letra que se escribe cuando tengo miedo de no poder pagar las facturas o subvencionarme una vejez sin olor a vieja. Creo que esta confesión es absolutamente impúdica pero fundamental» (ibíd.: 56). «Hoy me rebelo. No soy una hipocondríaca. No estoy deprimida. Tengo un dolor. Una enfermedad. Lo reivindico. Me quejo» (ibíd.: 69).

El dolor en *Clavícula* no tiene una dimensión íntima, todo lo contrario, se hace público porque este condiciona la relación de la protagonista con su entorno y vira político por su empleo como for-

ma de protesta. Es preciso decir que esta protesta se concentra sobre temas vinculados con las vivencias íntimas de las mujeres que han estado tradicionalmente ausentes de los discursos canónicos escritos por hombres y mujeres: «Las pruebas y los resultados se demoran porque nada es urgente. Pero yo soy incapaz de pensar en otra cosa. Busco y me empeño en encontrar los nombres. Nadie pronuncia la palabra menopausia. Es un tótem o un tabú» (ibíd.: 41). A ello le sigue la descripción de un sofoco, que compara con la transformación de un licántropo, de un intenso lirismo, que conmueve o la elección de no ser madre como castigo. Pero esta protesta va más allá del epicentro personal o de sus congéneres porque la narradora no se construye exclusivamente como víctima, como hemos podido comprobar en alguna de las citas anteriores, sino que universaliza su queja o a ello parece aspirar cuando afirma:

En un lunar de mi cuerpo reconozco el cosmos. La primera célula humana, el reptil que salió del charco y se convirtió en simio. Me salto mil pasos intermedios de la evolución, desde la metamorfosis de las branquias en pulmones hasta el alzamiento progresivo del rosario de vértebras. Por otra parte, en un lunar de mi cuerpo que me escuece y muta veo la realidad como dentro de una bola de cristal de una pitonisa de feria, todo que me oprime. [...] Me pasa a mí y a todo el mundo. (ibíd.: 8)

Para Sanz, escribir sobre el cuerpo, sobre el dolor del cuerpo femenino, se convierte en una forma de resistencia porque «las mujeres padecemos enfermedades misteriosas, enfermedades que se colocan en el límite de lo psiquiátrico y lo muscular, a través de lo neurológico [...]. Sin darnos cuenta, nos resistimos al neoliberalismo somatizándolo» (ibíd.: 132).

Cristina Martín padece, según ella relata, trastorno bipolar y esquizoafectivo desde hace más de 15 años y vive sometida a una fuerte medicación que nubla su entendimiento, adormece sus sentidos y reduce su *peligrosa* lucidez. Su sobrenombre, Princesa Inca, con el que publica el poemario del que nos vamos a ocupar, procede de una experiencia que tuvo lugar en su segundo ingreso en un psiquiátrico durante la cual un día se despertó sintiéndose la reencarnación, precisamente, de una princesa inca. *La mujer-precipicio* es el grito de una mujer enferma mentalmente que ha sido vilipendiada y maltratada por un sistema sociosanitario que se empeña en narcotizar a los «locos» —ella misma se llama así— para que no molesten:

Yo fui pequeña, ¿sabéis?,
y no me conocíais,
yo fui
hada, bruja y virgen blanca...
Todo eso borran vuestras pastillas de olvido,
porque son eso y poco más,
olvido metido entre los huecos plastificados,
que aturde el sexo y el alma,
que adormece la risa y deja muerta la mirada,
pastillas que rectifican a los que sueñan,
más de lo previsto,
más de lo que a vosotros os hace falta.

En *La mujer-precipicio* no encontramos el motivo temático mujer-locura en el sentido en que lo tipificaron críticamente Gilbert y Gubar (1984), aunque es inevitable establecer una conexión. No se trata, pues, del encuentro con la locura como salida o escapatoria po-

tencial a la opresión sufrida bajo el patriarcado. Para Cristina Martín la locura es un no-lugar, tal y como recoge en uno de sus poemas, un espacio que no tiene nombre y que semeja un pozo sin alteraciones.

Se trata, más bien, de una condición que la poeta acepta porque es consustancial a su identidad. Sin embargo, el discurso poético se configura como protesta no por esta condición sino por el tratamiento que estas enfermedades, singularmente padecidas por mujeres, tienen en el sistema sanitario del primer mundo, como consecuencia de una estructura sociopolítica y económica explotadora de los individuos productivos e invisibilizadora de los sujetos *anormales*: «Nadie se paró en la Gran Vía... Y yo sólo quería, para no ver, / coserme los ojos...» (Princesa Inca, 2011: 108). Como decía Panero, así lo recuerda la poeta son frecuencia, en un psiquiátrico entras hablando de la Virgen y sales hablando de nada.

Como pudimos apreciar en *Clavícula*, en *La mujer-precipicio* los sujetos femeninos sobre los que pivotan gran parte de los poemas no responden a los estándares convencionales presentes en las tradiciones poéticas, como muestra «/una mujer semidesnutrida/»:

/qué hermosa puede ser una mujer semidesnutrida,
brilla con la verdad decaída de una ciudad antigua y sucia,
sus ojos son callejones, son territorios donde transitar para reconocerse/
/qué bellos los pechos caídos e inútiles para dar de mamar a la
nada o al cielo,
que pueden tener texturas parecidas/
/qué hermosa cuando llora con su lágrima azul e infinita, las
ideas raras y esféricas,
el ruido de su dolor atrapado en su vientre inhabitado/ (ibíd.: 81)

Desgarradoramente, se ponen ante nuestros ojos mujeres demacradas, hastiadas, abandonadas, silenciosas, hambrientas, vacías porque «Dios en lugar de hacernos nos deshizo» (ibíd.: 25). No da tregua a la esperanza Cristina Martín y su palabra poética es un alarido que hace daño: «mujer cenicero, o culebra sucia o reina, da lo mismo». Su poesía no es un trabajo, son gritos:

No es para mí la poesía un sitio donde jugar...
Sino un lugar donde sufrir y a la vez dejar de sufrir.
Me alimenta, la necesito para vivir.
Y tal como llega la palabra llega el vómito,
y llega la paz para mi cuerpo, mis ojos,
para mi alma-ventre dolorida...
Llega una paz para mi cigarro hundido en la piel,
la paz de una mujer cenicero,
o una culebra sucia o reina, da lo mismo.
No se trata para mí de un trabajo, no me esmero, no cuadro, no
perfilo, no borro, no reviso, no perfecciono. Son gritos. (ibíd.: 28)

Quiero recordar, para concluir, que el cuerpo en la teoría feminista de la diferencia no es una categoría biológica ni una categoría sociológica sino un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. Una estructura multifuncional y compleja de la subjetividad, que trasciende cualquier variable dada, aunque permanezca situado dentro de ellas. Una superficie de significaciones, situada en la intersección, decía Braidotti, de la supuesta facticidad de la anatomía con la dimensión simbólica del lenguaje:

Recogemos una inquietud de época y escribimos estas cosas porque algo nos duele, porque somos mujeres, porque tenemos o no tenemos pareja, escribimos, tenemos y no tenemos trabajos, somos españolas y blancas, posiblemente feministas, posiblemente de izquierdas. Pero nuestros libros no están escritos con las mismas palabras y, en consecuencia, no, no son iguales. (Sanz, 2017: 25)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, M. (1989). «Le discours social: problématique d'ensemble». En M. Angenot, *Un état du discours social*. Longueuil, Quebec: Le Préambule. 13-50.
- BECERRA, D. (2018). «Resumen del año 2017: narrativa española. Un enfoque desde la bibliodiversidad (para seguir viviendo)». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 856. 2-5.
- BENINGTON, G. y J. DERRIDA (1994). *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra.
- BRAIDOTTI, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Amalia Fischer Pfeiffer (ed.). Barcelona: Gedisa.
- BUTLER, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- COLAIZZI, G. (1990). «Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate». En G. Colaizzi (ed.), *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid: Cátedra. 13-25.
- CULLER, J. (1984). «Leyendo como una mujer». En *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra. 43-61.

- FLAX, J. (1995). *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid: Cátedra.
- FOUCAULT, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- GILBERT, S. M. y S. GUBAR (1984). *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University.
- HERMOSILLA, M. A. (2013). «La interpretación literaria como actividad cognitiva en la escuela de Constanza». En M. L. Calero y M. A. Hermosilla (eds.), *Lenguaje, Literatura y Cognición*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 337-358.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- (1989). «La estructura apelativa de los textos». En R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. 215-243.
- LUNA, L. (1996). *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos.
- MOI, T. (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MURARO, L. (1991). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- PRINCESA INCA (2011). *La mujer-precipicio*. Barcelona: Libros del Silencio.
- REDONDO GOICOECHEA, A (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.
- RIECH, A. (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: W. W. Norton.
- (1985). *Blood, Bread and Poetry*. Londres: The Women's Press.
- RIVERA, M. (1998). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria.

- ROVECCHIO ANTÓN, L. (2017). «Entrevista a Marta Sanz» (II parte). *PliegoSuelto. Revista de Literatura y Alrededores*. www.pliegosuelto.com/?p=24219.
- RUSSELL, E. (2000). «La e/vocación de la f(r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irigaray». En B. Suárez Briones *et al.* (eds.), *Escribir en femenino*. Barcelona: Icaria. 39-52.
- SANZ, M. (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- SOMOLINOS MOLINA, C. (2018). «Mujeres, cuerpos y trabajos en la narrativa de Marta Sanz». *Olivar*, 18 (27). e025. doi.org/10.24215/18524478e025.
- VIOLI, D. (1991). *El infinito singular*. Madrid: Cátedra.
- WOOLF, V. (2000). *A room of one's own; Three guineas*. Michèle Barret (ed.). Londres: Penguin.

Nuevos/viejos marcos políticos en la literatura: teorías marxistas en la autoficción y las narrativas transmedia

Mario de la Torre-Espinosa
Universidad de Granada

I. INTRODUCCIÓN: SOBRE LAS TEORÍAS MARXISTAS

Ante la cuestión de si es pertinente hablar hoy día de una teoría literaria que sea política, existen precedentes claros que demuestran que sí es posible. Las teorías marxistas de la literatura de comienzos del siglo pasado dan precisamente buena cuenta de ello, con pioneros como Gueorgui Plejánov o Franz Mehring. Partieron de un contexto filosófico, *El manifiesto comunista*, de Karl Marx y Friedrich Engels, entre otros textos, y de las consecuencias sociopolíticas de su implantación en diferentes territorios europeos para reclamar una idea de la literatura que respondiese a esos principios políticos.

La importancia de estas teorías en la historia de las ideas literarias es clara, incluyéndose desde hace décadas, y hasta el día de hoy, en los planes de estudios de la universidad española. Significaron un auténtico hito que vendría a replantear la idea de lo literario desde el convencimiento de que los cambios en las formas de producción intelectual y artística respondían a movimientos producidos en los medios de producción. Y, desde este convencimiento, se propugnarían

una serie de políticas culturales que ensalzarían un tipo de literatura revolucionaria que contrarrestara la impronta de la tradición decimonónica burguesa.

Si bien trabajos dentro de este marco teórico, como los de George Lukács, especialmente *Teoría de la novela* (1971), tuvieron una buena acogida en las humanidades, su valía sería puesta en entredicho en cuanto la eficacia del sistema político al que se adscribía era evidenciada, entre otros motivos, por el desarrollo de un capitalismo que, salvo contadas excepciones, acabaría globalizándose e imponiéndose como modelo económico, sociocultural y político hasta nuestros días. Dada esta coyuntura, y a otros motivos de índole epistemológica, esta postura opositora marxista sería atacada, deslegitimándose en consecuencia todas las prácticas intelectuales y artísticas asociadas a la misma.

Frente a los intentos de demonizar este tipo de teorías, parece más oportuno repensar si realmente los postulados desarrollados por estos autores desde la segunda década del siglo xx hasta los años 60 nos podría llevar a una teoría real, es decir, a una abstracción tal que nos permita aplicarla fuera del contexto histórico concreto en el que se generó. Este posicionamiento contribuiría a dilucidar la vigencia del marxismo literario en nuestros días, para discernir aquello que es universal de lo que solo es aplicable a un momento sociohistórico determinado. Así es precisamente tal y como lo plantea Slavoj Žižek, representante de esta corriente de pensamiento en nuestros días: «¿Ha existido alguna vez un manifiesto político más claramente desmentido por la realidad histórica posterior?» (2018: 20). Y más teniendo en cuenta el desplazamiento de la acción de parte de los movimientos sociales hacia el feminismo, la lucha contra el racismo o en defensa de la diversidad sexual. Aquí, por ello, proponemos las teorías marxistas (y

sus desarrollos por parte de la Escuela de Frankfurt o la crítica anglosajona) como marco teórico para pensar en manifestaciones culturales que persiguen eliminar ciertas lacras sociales, ya no solo la disolución de la sociedad de clases.

Como ya indicaba Antonio Sánchez Trigueros (1996: 41), desde prácticamente sus inicios se había venido produciendo un mal entendimiento de estos postulados. La escasa producción de Marx y Engels sobre el arte se manipuló para imponer una serie de medidas políticas que vieron en el ámbito de la cultura uno de sus campos de acción. Pero esto no debe menoscabar el mérito de una tradición teórica que no solo tenía como fin interpretar la producción literaria, sino, y, sobre todo, cambiar el mundo para lograr la consecución de una sociedad sin clases.

Žižek, precisamente, nos alerta del peligro de seguir un marxismo ortodoxo en el presente, algo que se muestra como una práctica tan estéril como absurda. Ante el intento de algunos por prolongar este dogmatismo, nos alerta el investigador esloveno diciendo que «hoy día la única manera de seguir fiel a Marx ya no es ser ‘marxista’, sino repetir el gesto fundacional de Marx de una manera nueva» (2018: 75). Y esta manera nueva debe estar en relación con los cambios acaecidos en el mundo, donde nos hallamos insertos en una «sociedad red», en terminología de Manuel Castells (2009), donde internet se convierte en la sociedad, replicando sus mismos comportamientos, ahora intervenidos por el medio digital. Todo esto tendrá consecuencias en la forma de relacionarse el ciudadano con la literatura, especialmente en torno a su carácter participativo y a su concepción de lo íntimo y lo privado; y de algunas de las oportunidades que esto genera, pretendemos dar cuenta en este trabajo.

2. LITERATURA Y SOCIEDAD: NUEVOS MARCOS DE ACCIÓN SOCIAL

Noam Chomsky, en una entrevista a colación de la publicación en España de *Réquiem por el sueño americano* (2017), comenta apesadumbrado cómo «la gente ya no cree en los hechos» (Martínez Ahrens, 2018). Estas declaraciones son reflejo de la desafección que la sociedad siente hacia ciertas instituciones que nos habían gobernado tradicionalmente con ineptitud y auténtico descaro ante los errores políticos cometidos. La frustración de la población ante esta situación daría lugar a movimientos sociales tan importantes como *Occupy Wall Street* o el 15-M, por citar dos ejemplos bien conocidos. En todos estos casos se produce la protesta activa de unos ciudadanos hastiados de un sistema que es incapaz de dar respuesta a las necesidades sociales más básicas, y que, en cambio, utiliza mecanismos de manipulación que han quedado al descubierto de manera soez, como puede ser lo acontecido en torno a los múltiples casos de corrupción en España que llevarían al descrédito de las instituciones políticas.

Dado el desencanto de la población en general y su estado de ánimo colectivo de incertidumbre, hay quien ha aprovechado todo esto en beneficio propio. Es lo que sucedió con las *fake news*, muchas de las cuales no dejan de ser intentos de ciertas corporaciones para desestabilizar algunos partidos políticos y así ganar adeptos para la oposición; o bien buscan que los ciudadanos ya adheridos a su causa se conviertan en sujetos evangelizadores, en agentes activos en la expansión de estas desinformaciones a través de las redes sociales, por ejemplo. Este fenómeno ha generado un ambiente de *infoxicación* profundamente preocupante, en cuanto impide al ciudadano diferenciar lo que es real de lo que no lo es. O bien separar lo que son los hechos históricos verificables de lo que es mera ficción.

En este contexto, nuestra capacidad para razonar y evaluar lo que nos es contado es puesta en una delicada tesitura. El vertiginoso ritmo actual de la información, propio de las sociedades capitalistas donde se potencia la velocidad de producción y consumo, impide la puesta en acción del pensamiento crítico. Es por ello que muchos de los relatos que estén triunfando sean aquellos que no dejan sombra de duda en su mensaje, siendo relatos clausurados y ofreciendo una visión unitaria —aunque parcial— de la realidad, evitando cualquier tipo de ambigüedad que les permita cuestionar el contenido del mensaje recibido. Y siempre apuntando hacia lo emocional frente a lo racional.

Ante nuestro estado social cada vez más airado y con menos capacidad para leer e interpretar la realidad, el arte se muestra como una de las herramientas más valiosas para revertir este fenómeno e intentar desarrollar un pensamiento crítico. El artista, con conciencia ciudadana y revelada su pertenencia a la sociedad así como el lugar que ocupa en la misma, decide participar activamente en ella con su obra, lanzando mensajes con formas muy sugerentes, y donde la creación colectiva o la presencia de unas marcas de enunciación evidentes son usadas con formas novedosas.

Es por ello que, como dice Terry Eagleton en relación a los escritos de Engels negando la correlación mecánica entre base y superestructura, «[l]a teoría marxista de la historia niega que el arte pueda por sí mismo cambiar el curso de la historia; pero insiste en que el arte puede ser un elemento activo de tal cambio» (1978: 29). Desde este posicionamiento presentamos aquí dos formas narrativas, la autoficción y lo transmedial, que en el siglo XXI están siendo usadas para protestar desde un posicionamiento político claro, en cuanto el sujeto enunciativo se sitúa ante la realidad que es narrada y dirige un

discurso crítico contra ciertos aspectos de la misma que le conciernen de alguna manera.

En palabras de Jacques Rancière, se convierten en sujetos políticos, ya que «aquellos que ‘no tienen’ el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor» (2012: 34).

3. LA REIVINDICACIÓN DEL YO COMO RECURSO DISCURSIVO DE PROTESTA

Una de las mayores críticas efectuadas contra las literaturas del yo a comienzos de siglo iba contra su carácter ensimismado y narcisista. Se les acusaba de ser propuestas que tenían como objetivo principal ensalzar la figura el autor, olvidando de esta manera otras cuestiones relativas al hecho comunicativo literario. El carácter íntimo de este tipo de obras se concebía, asimismo, como un producto propio de las sociedades burguesas, más preocupadas por su ego que por enfrentarse a otros aspectos de la realidad social, ante la que se denunciaba que asistían indiferentes.

Así es como lo interpretaba a finales del siglo pasado Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (2000). Para el filósofo francés, la anteposición del yo privado frente a un yo social —que no le había proporcionado toda la autonomía que desde la Ilustración se le había prometido—, se convertía en un recurso de plena vigencia dentro del marco de la hipermodernidad. Esta reivindicación era interpretada como síntoma de un hedonismo posmoderno que propiciaba de esta forma el surgimiento de un yo literario íntimo y fuertemente indi-

vidualista —propio de las sociedades capitalistas, por otra parte—. Partiendo de este punto de vista, Lipovetsky interpretaba que todo esto no solo conllevaba «la pasión del conocimiento de uno mismo sino incluso la pasión de la revelación íntima del Yo como lo atestigua la inflación actual de biografías y autobiografías» (2000: 64). La relación entre los cambios en las conductas sociales y la literatura quedaba descrita de esta forma tan sugerente como lúcida.

Pero no podemos olvidar que en el siglo XXI estamos ante un nuevo marco cultural donde los medios digitales han generado formas novedosas de exposición del yo, como puede ser el caso de las redes sociales. Esto no solo ha conllevado un mayor exhibicionismo —al menos más inmediato— de los individuos, sino también, y lo más importante, un nuevo estatuto de intimidad. Esta es usada de diferentes formas y con aplicaciones diversas, mostrando la productividad del hecho de que los límites del yo público con el yo privado estén reduciéndose hasta niveles insólitos.

Paula Sibilia ha reflexionado en torno a estas cuestiones, preocupándose además por el carácter pasivo e indiferente de las sociedades actuales ante los asuntos públicos y políticos. En todo esto advierte un claro interés creciente sobre el espacio privado en las narraciones contemporáneas, que desplaza cualquier tema que exceda la esfera de lo íntimo. Pero, al mismo tiempo, señala cómo este fenómeno conlleva asimismo no solo lo que concierne a cada sujeto individualmente, «sino también una evaluación de la acción política —exterior y pública— solamente a partir de lo que esta sugiere acerca de la personalidad del agente —interior y privado—» (2012: 42). Es decir, el espacio exterior que circunda al sujeto no es excluido de sus intereses, sino que estos son vivenciados y devueltos al mundo a través de su subjetivación.

Pero, frente a este tipo de prácticas, que solo se regodean en un yo que es producto de una visión mercantilista de la intimidad, no podemos dejar de señalar otros ejemplos que también toman este material íntimo como punto de partida, pero ahora con el objetivo de, además de asegurar el goce literario, denunciar la realidad. Y no solo hablamos de autores que se conforman con lanzar acusaciones de forma pública, sino que con esta estrategia buscan soliviantar los ánimos de los lectores para que estos actúen de alguna forma contra ciertos aspectos de la realidad.

Volviendo a las teorías marxistas, e intentando efectuar una lectura del fenómeno de las literaturas del yo desde este marco teórico, veríamos aquí un intento de cambiar la realidad partiendo de la superestructura, algo que puede verse como una paradoja: el hecho de que se adopte un tipo de manifestación artística asociada a la burguesía, las literaturas del yo, para generar un cambio social. Estaríamos a este respecto más próximos a las ideas de representantes de la Escuela de Frankfurt como Theodor W. Adorno, quien reclamaría lo lírico como parte de la sociedad:

Ustedes conciben la lírica como algo contrapuesto a la sociedad, como algo plenamente individual. Su afectividad se aferra además a que así debe seguir siendo, a que la expresión lírica, sustraída a la gravedad objetiva, conjure la imagen de una vida libre de la coerción de la práctica dominante, libre de utilidad, libre de la presión de la testaruda autoconservación. Pero esta exigencia puesta a la lírica, la exigencia de que sea la palabra virginal, es en sí misma una exigencia social. Ella implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimente como hostil, ajena, fría, opresivo-depresiva, situación que se imprime negativamente en la formación lírica: cuando más duramente pesa la situación, tanto más

inflexivamente se le resiste la formación, negándose a inclinarse ante ninguna cosa heterónoma y constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio. (1962: 56)

Son planteamientos como este los que permiten entender como legítima la conjunción de una crítica de corte sociológico con propuestas literarias que toman como centro de su expresión lo privado. Pero es que, además, en los casos de protesta que señalamos, esta parte íntima siempre debe ser puesta en relación con el contexto sociopolítico. De esta manera el autor se revela como ciudadano del mundo, y como tal se presenta en el texto.

Es lo que está sucediendo, precisamente, en algunas manifestaciones de la autoficción. El término, acuñado por Serge Doubrovsky en 1977, ha dado lugar a un nuevo espacio de reflexión teórica ante los límites de la autobiografía. De hecho, surgía para solventar el problema señalado por Philippe Lejeune (1975) sobre el pacto autobiográfico: la imposibilidad de la coincidencia del autor, narrador y personaje con el pacto de ficción. Pero la cuestión es que con la iniciativa de Doubrovsky se legitimaba una serie de prácticas literarias que desembocarían en un fenómeno editorial de amplias repercusiones académicas y comerciales.

En la autoficción, el autor, ante la imposibilidad de hablar desde un yo estable, crea generando deslizamientos entre lo real y lo ficcional, dando lugar a nuevas experiencias estéticas (ya sean estas literarias, cinematográficas o escénicas). Esto genera en el lector un claro estado de incertidumbre, en cuanto no sabe a ciencia cierta qué corresponde a la mimesis histórica y qué forma parte de la invención ficcional. Se produce una ambivalencia muy productiva en cuanto el escritor se puede valer del impacto de usar material real, pero transformándolo bajo sus criterios artísticos, dando lugar a diferentes modalidades de

la autoficción que emplean, con diferente gradación, los recursos persuasivos de lo ficcional.

Lo interesante en nuestro caso, para hablar de política en la literatura, es que se genera una identidad ambigua que propicia la involucración del lector en el proceso de lectura a unos niveles diferentes al de otro tipo de prácticas literarias. El lector, consciente del juego narrativo que se presenta en estas obras autoficcionales, debe comenzar a usar diferentes tácticas de lectura para disfrutar del goce estético, lo que exige una lectura especialmente activa.

En nuestro análisis, debemos mencionar lo que ocurre también en la autobiografía. Según relata José María Pozuelo Yvancos, esta puede mostrarse como una máscara, «[p]ero ello no puede hacernos olvidar que el pacto de lectura la propone como discurso de verdad para ser leído con tal valor» (2006: 49). Si hay que tener en cuenta esta dimensión pragmática a la hora de analizar esta modalidad narrativa, algo muy similar se podría decir de la autoficción, donde se espera que lo factual emerja en algún momento durante el proceso de lectura del texto revelando lo real de lo narrado, generando en consecuencia un efecto persuasivo que puede tener repercusiones interesantes a la hora de modificar la conducta de los ciudadanos, en especial su posicionamiento en torno a ciertos temas.

Como señala Ana Casas, el cariz autoficcional de ciertos textos nos permite afirmar que existe un cierto equilibrio «entre la autoconciencia artística y, al mismo tiempo, la confianza en lo literario como modo de conocer el mundo, de ofrecer explicaciones —aunque personales y subjetivas— a los procesos sociales y políticos que operan en nuestras realidades y en nuestras vidas» (2016: 145). Podría aducirse que esto no es suficiente para hablar de relación entre ideología y expresión literaria a través del yo, pero, siguiendo a Terry Eagleton,

debemos reconocer que el arte no se limita a reflejar pasivamente la experiencia: «Está sujeto a la ideología, pero asimismo logra distanciarse de ella, hasta tal punto que nos permite ‘sentir’ y ‘percibir’ la ideología de la que procede» (1978: 37). Sin lugar a dudas, la narración de hechos tamizados por la subjetividad del autor, los cuales afectan además a su esfera íntima y privada, genera un espacio de relación intersubjetiva con el lector de implicaciones importantes. Ya no se trata del conocimiento científico de una realidad, de forma aséptica, sino la percepción también a través de lo emocional (sin excluir lo intelectual). Y todo a partir de la narración de una experiencia privada, como expone Beatriz Sarlo, que «está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado» (2006: 29). El efecto de persuasión, de esta manera, crece enormemente, en cuanto el lector se ve interpelado al verse reflejado de alguna forma en el texto a través de la identificación con un sujeto, que tiene existencia en la obra literaria pero también en el mundo real.

Si existe un género donde este efecto se produzca con una mayor inmediatez, ese es el teatro. Esto se deriva del hecho de que la escena genera un espacio de comunidad, donde el espectador participa como elemento fundamental, junto a los actores y los autores, en la configuración del espectáculo. Su participación se vehiculiza a través de una mirada que fabrica significado, una condición *sine qua non* para que podamos hablar de la existencia de lo teatral. Y ante esta tesitura, este público puede optar por dos vías de acción: permanecer de forma pasiva, sujeto a los mecanismos de la narración y dejándose llevar por los mecanismos de la ficción, o bien ejercer un distanciamiento crítico que le permita juzgar lo que está siendo representado.

Alain Badiou habla acerca de esta segunda opción, en concreto en relación a la capacidad del teatro de despertar conciencias: «Creo

que cuando el teatro es verdaderamente intenso hay una modificación de la mirada [...]. A veces uno sale del teatro conmovido o pensativo, ese es el efecto más importante del teatro, cuando uno sale con cierta incertidumbre» (2005: 132). Hay en este tipo de teatro una voluntad transformadora del espectador, en cuanto este pasa a advertir una dimensión del mundo que le había sido desconocida hasta ese momento y que le acabará condicionando como sujeto. Y para que esto se produzca, el público debe ser interpelado de forma individualizada, ya que este «representa a la humanidad en su inconsistencia misma, en su variedad infinita» (Badiou, 2005: 139). Es gracias a la relación intersubjetiva que se genera en la autoficción, al reconocer el espectador que está ante el autor/personaje/narrador, cuando se produce este encuentro tan especial entre personas correspondientes a un mismo mundo, y en obras que hablan, al menos en una parte esencial, de un problema de esa realidad común.

Pero no debe obviarse que el artista, al exponer su intimidad, se aproxima al espectador, pero con una diferencia esencial (además de las evidentes a un nivel pragmático). No hay que olvidar que dicho autor se configura en torno a una relación paratópica, siguiendo la definición de Dominique Maingueneau (2004), según la cual pertenece al mundo real, pero ocupando una posición privilegiada que le excluye del mismo. «*C'est là toute l'ambiguïté de la paratopie de l'écrivain: il est à la fois l'impur et la source de toute valeur, le paria et le génie, selon l'ambivalence du sacer latin, maudit et sacré*» (Maingueneau, 1993: 36). Esta situación le dota de una autoridad adicional, de forma que la identificación que pueda sufrir el ciudadano con lo que está viendo sobre la escena —o leyendo en un libro, por ejemplo— se ejecuta desde una posición de cierta subordinación. Es desde este punto de vista desde donde el discurso del teatro autoficcional adopta un poder persuasivo muy sugerente.

Así sucede, por ejemplo, en la obra *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de Angélica Liddell (2007). La obra versa sobre el desprecio de cierta parte de la ciudadanía española ante los fallecidos en los naufragios de pateras de inmigrantes en su intento de cruzar el estrecho de Gibraltar para alcanzar las costas españolas, huyendo de la pobreza y la miseria de sus países. La propia autora, directora de escena también, interpreta al personaje de La Puta, encarnando un discurso racista que genera incomodidad en el público por lo violento del texto y de las acciones representadas. Pero lo más interesante a un nivel formal y discursivo tiene lugar hacia el primer tercio de la función, cuando se produce una metalepsis de forma brusca. La actriz deja de ser el personaje que interpretaba y se presenta ante el auditorio como la autora y actriz real, Angélica Liddell. Desde este nivel narrativo, comienza a mostrar fotografías acerca del drama de la inmigración mientras va contando experiencias personales acerca de la hipocresía y crueldad de la sociedad española, capaz de dejar morir a los inmigrantes antes que tener que convivir con ellos.

Entre otras cuestiones, Liddell narra la génesis de la obra, así como diversos avatares durante su representación en el Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz que introducen una mirada política. El ejercicio metaléptico que genera, así como la *mise en abyme*, refuerza el carácter paratópico de la autora durante la obra, lo que permite que su discurso alcance un nivel persuasivo más que notable: no todo lo que el público ve es ficción, o, al menos, se le exige que lo vea como una realidad cercana a su propia experiencia. Lo político emerge así de forma clara y con resultados notables, puesto que la experiencia personal de la autora es compartida en público, pero haciendo mención a un problema social que nos concierne a todos.

4. CROWDSOURCING Y TRANSMEDIALIDAD COMO PRÁCTICAS LITERARIAS

Si tomamos la máxima de Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus*, «5.6. Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (2009: 105), podemos interpretar que se está produciendo una ampliación de la realidad cognoscible debido a que un mayor número de personas pueden acceder al lenguaje a través de los nuevos medios. La importancia de internet en este proceso es indiscutible, en cuanto se configura en un elemento crucial dentro del ecosistema mediático actual, en especial para el desarrollo de «los géneros de no ficción como la noticia, los documentales, las crónicas, el pensamiento político o el activismo social» (Gifreu, 2015: 25). Este fenómeno viene derivado también de la denominada democratización de los medios digitales, que está impulsando la participación activa de usuarios que aportan así nuevas visiones del mundo.

A pesar de lo prometedor que resulta este panorama, no se debe obviar que, como advierte Henry Jenkins, «[c]uando la gente coge las riendas de los medios, los resultados pueden ser maravillosamente creativos; también pueden ser nefastos para todos los implicados» (Jenkins, 2008: 28). Y es que dentro de este ámbito podemos encontrar tanto prácticas que persiguen una mejora social como otras que solo buscan mantener el estado vigente en ámbitos geográficos y culturales donde la población vive oprimida por la autoridad.

Pero pensemos en positivo, en concreto en la participación colectiva en el proceso creativo como un fenómeno que ayuda a contrarrestar pensamientos autoritarios y de base poco igualitaria. Esto resulta especialmente productivo en el campo de la no ficción, sobre todo por las posibilidades que ofrece este género para enunciar discursos ideológicos de manera directa, pero valiéndose de los recursos persuasivos que

la literatura incluye. Estaríamos ante un tipo de experiencia literaria cercana al *faction* o, en palabras de Francisco Álamo Felices siguiendo la denominación de Javier Cercas, al relato real: «una novedosa modalidad de crónica o ensayo periodístico en la que los temas narrados aparecen ficcionalizados y dentro de cuya estructura el ‘yo narrador’ refiere un suceso, más o menos relacionado con su quehacer cotidiano, que le sirve como motivo de análisis o de crítica» (2014: 33).

Es sobre este carácter crítico donde nos centraremos en nuestro análisis de la narrativa transmedia, que, en el siglo XXI, según Domingo Sánchez-Mesa, «tiene que ver menos con el ‘*storytelling*’ o relato en sí, que con la construcción, habitabilidad, expansión y participación en ‘mundos narrativos’, entidades definidas desde la narratología cercana a la teoría de los mundos posibles» (2019: 14).

Sobre el concepto de mundo transmedial (Rosendo, 2016) es sobre el que centramos gran parte del poder transformador de estas narrativas. Para comenzar a desarrollar esta idea, nos resulta muy interesante la definición de transmedia aportada por Carlos Scolari: «un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asumen un rol activo en ese proceso de expansión» (2013: 46).

Tratándose de proyectos de no ficción de tipo contestatario, donde se busca incidir en el mundo real a partir de lo transmedia, es esencial la participación activa por parte de los ciudadanos. Estos actuarán a modo de *prosumers* o, más bien, *emirecs* (Aparici y García Martín, 2018), contribuyendo a expandir el mundo transmedial y el mensaje que sobre él se ha generado. Pero también es básico que la narrativa que resulte de dicha expansión contribuya al cambio social, y que todo esto sea provocado por la acción ciudadana. Se debe incidir, por tanto, en su carácter procedimental, para que podamos hablar de transmedialidad

con una efectividad crítica, es decir, en «el carácter de proceso que tiene la transmedialización que, más que un producto o una modalidad de producción, es una dinámica» (Sánchez-Mesa, 2019: 16).

Entre las diferentes prácticas que podemos encontrar en este tipo de producción, el *crowdsourcing* se constituye en un método ideal para la consecución de estos objetivos. En este caso, la producción se realiza de forma más o menos horizontal, produciéndose una democratización en la forma de creación que redundará en el producto final, que irá en consonancia con una idea transformadora del arte, enlazando así con planteamientos marxistas: «El artista auténticamente revolucionario, por lo tanto, no está interesado únicamente en el objeto del arte, sino en los medios de su producción» (Eagleton, 1978: 80).

Tal y como han declarado Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens, «[p]odríamos tener la impresión de que la literatura está evolucionando hacia nuevas formas de relato transmedial y esto, en efecto, es así» (2017: 14). La deriva de la narrativa contemporánea está dirigiendo lo literario hacia terrenos donde lo intermedial y lo transmedial se constituyen en dos pilares básicos, incidiendo por ello en el medio como elemento clave en las prácticas literarias puestas en acción.

El hecho literario está afectado por estas nuevas dinámicas, de forma que «tanto los editores modernos multimedia como los productores transmedia, parecen haber llevado a cabo la sustitución del ‘texto’ por el ‘contenido’ o incluso, añadiríamos nosotros también, por la idea antes citada de la ‘experiencia’» (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 11).

Un ejemplo de este tipo de prácticas lo encontramos en lo ocurrido con obras como *Fariña* (2018), de Nacho Carretero. En ella, el autor denuncia las décadas de connivencia entre el narcotráfico y las autoridades gallegas, convirtiendo las costas de este territorio español en la puerta de entrada principal de cocaína en Europa. Se recoge también la

actividad de los clanes que siguen operando en tierras gallegas, lo que supone un auténtico acto de valentía por parte del autor. Y, sobre todo, por señalar al *establishment* político por permitir que esto sucediera. Para sus objetivos, Carretero se vale de numerosos testimonios del hampa involucrado en el tráfico de drogas, al mismo tiempo que cuenta con pasajes de un claro lirismo que sirve para desmontar la imagen idealizada de una Galicia mitificada, tal y como queda patente en el arranque del texto.

Los derechos de *Fariña* serían adquiridos por Atresmedia y Bambú Producciones para la realización de una serie de ficción de 10 episodios, estrenados en 2018 por Antena 3 Televisión y vendidos posteriormente, para su explotación mundial, a Netflix. El potencial de la obra original daría lugar en consecuencia a una exitosa producción televisiva que presentaba las características principales del *New Journalism* según Tom Wolfe (1984), convirtiendo a Carretero en uno de esos «escritores de revistas y de libros que se han beneficiado enormemente tanto de la legitimidad que el legado de Wolfe confirió a la no ficción literaria, como de la coincidente destitución de la novela como forma más prestigiosa de la expresión literaria» (Boynton, 2015: 16). Vemos cómo en este proyecto, pues, la ficción quedaría limitada a «un modo de relación que construye formas de coexistencia, que hace que las cosas sean perceptibles, y que confiere las formas de modalidad de lo posible, lo real o lo necesario» (Rancière, 2019: 13), con las consecuencias que esto tiene a un nivel pragmático.

En torno a esta producción, Antena 3 crearía un sitio web para la serie, donde se incluirían otros tipos de materiales. Entre ellos, un mapa interactivo de Galicia donde aparecen textos y videos al clicar sobre los puntos geográficos donde transcurren los hechos relatados en *Fariña*, algunos que siguen un tono informativo (que contraviene al ficcional que adquiere la serie de televisión) y otros que son re-

montajes de escenas de la serie. También se ponen a disposición del público los videos de las conversaciones de los actores principales de la serie con los personajes en la vida real, como el juez José Antonio Vázquez Taín o el comisario Enrique León. O clips donde el propio Nacho Carretero narra los acontecimientos que se han dramatizado en la serie, usando imágenes de la misma para ilustrar dichos actos delictivos, muchos de los cuales gozaron de impunidad total, tal y como se relata tanto en el libro como en los materiales generados en su expansión transmedial.

El hecho es que la eficacia de su denuncia llevaría al escritor y a la editorial a ser demandados por José Alfredo Bea Gondar, exalcalde de O Grove, al cual se señalaba en el libro como cómplice del narcotráfico gallego. Como consecuencia, una jueza ordenaría en febrero de 2018 el secuestro cautelar del libro, prohibiendo la impresión y comercialización de nuevos ejemplares. A partir de este incidente, comenzará el fenómeno que nos resulta de especial interés para nuestro análisis.¹

Como señala Henry Jenkins, dentro de la cultura de la convergencia, «[s]i los viejos consumidores eran individuos aislados, los nuevos consumidores están más conectados socialmente. Si el trabajo de los consumidores mediáticos fue antaño silencioso e invisible, los nuevos consumidores son hoy ruidosos y públicos» (2008: 29). Es lo que sucedió en las redes sociales a raíz del secuestro del libro. Los lectores de la obra comenzarían a protestar en Facebook o Twitter contra la decisión judicial de secuestro del libro. Para apoyar a Carretero y lo que en su obra había denunciado, los internautas comenzarían incluso a aportar informaciones adicionales a lo mostrado en el libro, usan-

1 La expansion transmedial de esta obra se complementa con *Fariña. La novela gráfica*, de Luis Bustos, y el espectáculo teatral *Fariña*, con texto de José L. Prieto y dirección de Tito Asorey (estreno el 25 de octubre de 2019 en el Teatro Colón de A Coruña).

do para ello material de diversa índole, desde texto a audiovisuales y memes. El público lector veía este hecho judicial como una amenaza a la libertad de expresión en España, y por ello comenzó una importante campaña de apoyo a *Fariña*. La sociedad española, que sentía una notable animadversión hacia las autoridades públicas, veía aquí un campo de batalla.

Meses más tarde, la Audiencia Provincial de Madrid revocaría dicho secuestro, contribuyendo todo este episodio tanto a la expansión del mundo factual (Torre-Espinosa, 2019) de *Fariña* como a la publicidad de todos los materiales. Y demostrando, sobre todo, en consecuencia y de forma involuntaria, la verdadera naturaleza transmedia del proyecto: «*The crucial difference between transmedia storytelling and multiplatform storytelling is the attempt to create a synergy between the content and a focus on emotional, participatory experience for the audience*» (Pratten, 2015: 3). Gracias a esta implicación, el cambio social se produjo: la toma de conciencia de parte de la sociedad española en torno a los agravios del narcotráfico y la política gallega.

5. CONCLUSIONES

Si bien las teorías marxistas de la literatura no parecen encontrar acomodo pleno en la sociedad actual, especialmente si se intentan aplicar de forma sistemática sus postulados originarios, esto no es óbice para que se puedan repensar sus planteamientos. Con ello se busca lograr algún tipo de aplicabilidad, y se plantea como un buen punto de partida para abordar ciertas prácticas literarias que acometen la denuncia de la realidad. Para ello, se debe tener en cuenta cómo la participación creciente de la ciudadanía en los procesos comunicativos se convierte en

una muestra de que hay posibilidad de replantear las diferentes formas de expresión artística, especialmente en aquellos casos donde las obras aborden temas sociales y desde un posicionamiento crítico.

Como dice Terry Eagleton, a colación de una carta de Engels destinada a la escritora Minna Sautsky en 1885, «[l]a tendencia política debe surgir discretamente de las situaciones dramatizadas; solo de esta manera indirecta podría una novela revolucionaria operar efectivamente sobre la consciencia burguesa de sus lectores» (1978: 63). El poder de las narrativas transmedia y de la autoficción se muestra muy efectivo a este efecto, en cuanto generan aún un extrañamiento muy sugerente en los lectores. Esto permite que el contenido de estas propuestas se dramatice y se cargue de gravedad en consecuencia, en cuanto lo relatado pertenece —y no, al mismo tiempo, al ser literatura— al ámbito de lo real.

Como hemos visto, en la literatura más comprometida, cuando se busque su transmedialización, se favorecerá que la respuesta de los lectores contribuya al mensaje social que se denuncia. Citando a Henry Jenkins, «[i]nterpretada de esta guisa, la participación se convierte en un importante derecho político» (Jenkins, 2008: 255). Y dicha intervención no deja de ser una respuesta a la necesidad de reivindicarnos en el mundo como ciudadanos y como sujetos críticos, ya sea expandiendo la narrativa por nosotros mismos o convirtiéndonos en protagonistas de las narraciones que ofrecemos al mundo a través de relatos autoficcionales. Estos modos de producción literaria pueden, por tanto y potencialmente, contribuir al cambio social.

Para finalizar, Eagleton, acerca de las teorías de Lukács, nos dice que «hay una categoría que media entre el sujeto y el objeto; es decir, el autoconomiento» (2012: 114). Y tanto la autoficción como la

transmedialidad se configuran en dos formas de dotar al ser humano de autonomía en torno a esta cuestión, logrando rebatir de esta forma las imposiciones de los poderes políticos para menoscabar nuestra capacidad de incidir en la deriva de nuestras sociedades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- ÁLAMO FELICES, Francisco (2014). «El concepto de ficcionalidad: teoría y representaciones textuales». *Revista de Literatura*, 76(151): 17-37, doi.org/10.3989/revliteratura.2014.01.001.
- APARICI, Roberto y David GARCÍA-MARTÍN (2018). «Prosumidores y emirecs: análisis de dos teorías enfrentadas». *Comunicar*, (55): 71-79, doi.org/10.3916/C55-2018-07.
- BADIOU, Alain (2005). *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- BENJAMIN, Walter (1998). *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- BOYNTON, Robert S. (2015). *El nuevo Periodismo: conversaciones sobre el oficio con los mejores escritores estadounidenses de no ficción*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- CARRETERO, Nacho (2018). *Fariña*. Madrid: Libros del K. O.
- CASAS, Ana (2016). «Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones». *Letras Hispanas: Revista de Literatura y de Cultura*, 12(1): 139-153.
- (2018). «Pensar lo real desde la autoficción». *Cuadernos Hispanoamericanos*, (811): 20-35.
- CASTELLS, Manuel (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.

- CHOMSKY, Noam (2017). *Réquiem por el sueño americano: los diez principios de la concentración de la riqueza y el poder*. Madrid: Sexto Piso.
- COLONNA, Vincent (2012). «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)». En Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 85-122.
- CORNAGO, Óscar (2015). *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores.
- EAGLETON, Terry (1978). *Literatura y crítica marxista*. Bilbao: Zero.
- (2012). *Figuras de disenso: ensayos críticos sobre Fish, Spivak, Žižek y otros autores*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- GIFREU, Arnau (2015). «Evolución del concepto de no ficción. Aproximación a tres formas de expresión narrativa». *Obra Digital*, (8): 14-39.
- GONZÁLEZ BLANCO, Azucena (ed.) (2019). *Literatura y política: nuevas perspectivas teóricas*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- JENKINS, Henry (2008). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. París: Seuil.
- LIDDELL, Angélica (2007). *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra los hombres. Y como no se pudo combatir contra los hombres. El año de Ricardo*. Bilbao: Artezblai.
- LIPOVETSKY, Gilles (2000). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- LUKÁCS, Georg (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. París: Dunod.
- (2004). *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.

- MARTÍNEZ AHRENS, Jan (2018). «Noam Chomsky: ‘La gente ya no cree en los hechos’». *El País*, 10/03/2018, elpais.com/cultura/2018/03/06/babelia/1520352987_936609.html.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- PRATTEN, ROBERT (2015). *Getting Started in Transmedia Storytelling. A practical Guide for Beginners*, www.tstoryteller.com/getting-started-in-transmedia-storytelling.
- RANCIÈRE, Jacques (2012). *El malestar de la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- (2019). «Política de la ficción». En Azucena González Blanco (ed.), *Literatura y política: nuevas perspectivas teóricas*. Berlín: De Gruyter.
- ROSENDO, Nieves (2016). «Mundos transmediales: revisión conceptual y perspectivas teóricas del arte de crear mundos». *Icono 14*, 14(1): 49-70, doi.org/10.7195/ri14.v14i1.930.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2019). «Introducción». En Domingo Sánchez-Mesa (ed.), *Narrativas transmediales: las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona: Gedisa, 11-34.
- y Jan BAETENS (2017). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los New Media Studies». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27: 6-27, doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.) (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.

- SARLO, Beatriz (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- SCOLARI, Carlos (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- SIBILIA, Paula (2012). *La intimidad como espectáculo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- TORRE-ESPINOSA, Mario de la (2019). «*Reflecting worlds: noción de mundo transmedia aplicada al género documental*». *Arbor: Ciencia, Pensamiento, Cultura*, 195(794): a529, doi.org/10.3989/arbor.2019.794n4003.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2009). *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Madrid: Gredos.
- WOLFE, Tom (1984). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- ŽIŽEK, Slavoj (2018). *La vigencia de El manifiesto comunista*. Barcelona: Anagrama.

La política en las letras: literatura y estudios literarios

José Manuel Marrero Henríquez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

POLÍTICA Y ESCRITURA

Las escrituras teórica, crítica y literaria están insertas en un entramado cultural que las sustancia en su ser mismo de elementos éticos y estéticos que bien pueden calificarse de políticos, siempre y cuando no se entienda este adjetivo en su escueta versión partidista. Tal politización no solo se da cuando lo escrito se comparte en la *res publica*; ya en la intimidad la actividad escrituraria es, desde su mismo nacimiento, política, pues de políticas se califican aquellas orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona en cualquier campo de su quehacer diario.

La escritura es esencialmente histórica y fatalmente política. Contra esto nada hay que se pueda argüir o argumentar con solvencia. Y aunque una consideración aristocratizante de la escritura podría defenderse con elegancia y brillantez, lo cierto es que no hay en la escritura posibilidad para ninguna torre de marfil, pues por aérea y solipsista que sea, toda torre de marfil se construye con palabras que emanan de cimientos de espacio y de tiempo concretos.

El teorizar literario como actividad especulativa de la escritura, la crítica literaria como actividad discernidora de la misma y la literatura como actividad creativa, por más intelectualizados y culturalmente complejos que sean, están fundamentados en la misma política que rige los diversos órdenes de la vida cotidiana del individuo, desde el negocio inmobiliario hasta la compra de vituallas, desde el pago de impuestos al trato social, desde la concepción de la vida familiar hasta la consideración de los animales y las plantas.

Esta ubicuidad de la política, que afecta la vida entera, desde lo más instintivo, material o efímero hasta lo más sofisticado, perenne e intelectualizado, hace de la humildad una cualidad relevante de cualquier trabajo de especulación teórica, práctica crítica y creación imaginativa; al fin y al cabo, por ambicioso que sea un objetivo académico o artístico, las actividades más elevadas del trabajo escriturario comparten el sustrato político que nutre las motivaciones más simples del quehacer diario. Y si es fácil convenir que es deseable que la ética oriente la política de la cotidianidad hacia el bien común, también lo es que será deseable que las formalizaciones de la escritura sean la plasmación estética de un impulso ético loable. Una manera de entender la escritura se entrelaza en el tejer de un texto con una manera de entender la vida. No hay compartimentos independientes ni entre la vida y la literatura ni entre las formas y los contenidos, sin cáscara no hay pulpa, por traer a colación al Dante del *Convivio* (trat. II, c. 1), todo es, en el texto como en la vida, un continuo.

En el anverso de una moneda figurada, el sintagma «la política de la escritura» libera la escritura del ámbito carcelario de las letras — lugar en unas ocasiones decorativo, en otras luminoso e ilustrado, en otras amoral y mortecino—, la devuelve a la vida y la hace éticamente responsable de sus decisiones, incluso de aquellas que se toman en la

intimidad: de qué se escribe, por qué se escribe, qué se considera y qué se obvia, qué perspectiva se adopta. En el reverso de esa moneda, el sintagma «la política de la escritura» hace la escritura estéticamente responsable de sus decisiones —qué formalización genérica conviene a un asunto, qué estilo se desarrolla, qué tono se adopta y toda la pléthora de elementos de retórica y poética que se sopesa incorporar en la página en blanco— y la libera del ámbito carcelario de la vida sin alma ni espíritu, de la vida como materia y documento, como lugar para el habitar cómodo del mensaje partidista. Afortunadamente entre la cárcel de las letras y la cárcel de la vida hay en el canto de esa moneda figurada un lugar de encuentro liberador de dicotomías excluyentes.

POLÍTICA ACADÉMICA Y MERCADO

En el ámbito público las decisiones de escritura que se toman en la privacidad se ven re-condicionadas por los elementos específicos que conforman la política cuando esta es dominada por intereses de mercado. En el caso de la literatura, por las circunstancias concretas del bazar editorial y, en el caso de la teoría y de la crítica, por las preferencias de las instituciones evaluadoras de la actividad científica adscrita al Campo 11. Filosofía, Filología y Lingüística de las Humanidades, instituciones cuya labor es premiar a los investigadores reconociéndoles tramos de investigación y concediendo financiación a sus proyectos y cuyas decisiones se dan en una suerte de lonja creada para facilitar las transacciones académicas.

En el campo de la literatura los intereses del capital pueden marginar a un autor, que habrá de escoger caminos alternativos de supervivencia y que, no obstante, podrá continuar practicando su arte,

aunque su obra no obtenga remuneración económica de relieve ni gran impacto comercial. En el campo de la investigación la marginación tiene consecuencias más graves, pues en la teoría y la crítica literarias una línea de investigación cuyas publicaciones y proyectos no sean premiados podría suponer desde la falta de respeto a un trabajo intelectual bien realizado hasta el abandono de una ingente inversión de laborioso estudio y medios económicos. La no obtención de tramos o proyectos de investigación no solo cercena posibilidades de investigación para el individuo y para la sociedad, sino que impide el progreso profesional y corta la financiación de un sujeto en el cual el sistema ya ha invertido para incorporarlo a la red científica de un país: el investigador está ya dentro del sistema académico, ha realizado una licenciatura o un grado, ha hecho un máster y se ha doctorado, ha superado oposiciones diversas de acceso a la universidad, ha investigado y logrado publicar en revistas y editoriales científicas de prestigio, ha participado en innumerables congresos internacionales, ha dirigido revistas o formado parte de sus consejos de redacción, ha informado artículos para revistas y evaluado proyectos de investigación internacionales.

Pensando siempre en ese individuo que trabaja y amerita apoyo institucional, resulta pertinente traer a colación el esquema —retocado *ad hoc*— con que Itamar Even-Zohar (1999) en su teoría de los polisistemas transforma el esquema de la comunicación lingüística de Jakobson, prístino y descontaminado de consideraciones contextuales, en otro condicionado en muy gran medida por la realidad mercantil de la sociedad en que la actividad escrituraria tiene lugar. Lo que podría considerarse asunto de puras transacciones de lenguaje —emisor, medio, receptor— aparece inserto de lleno en el entramado de una sociedad de consumo en la que los intereses económicos interfieren en la literatura y en las disciplinas que la estudian:

INSTITUCIÓN
 REPERTORIO

Literatura
 PRODUCTOR PRODUCTO CONSUMIDOR
 Teoría de la Literatura
 Crítica Literaria

MERCADO

En el esquema de Even-Zohar es imposible sustraer la escritura de las presiones del mercado circundante y no cabe no actuar políticamente. La escritura creativa, la crítica y el teorizar mismo se dan en un contexto en el que se busca la construcción de un consumidor que devore los productos que se le ofrecen y en el que las instituciones pueden en función del mercado premiar unas orientaciones estéticas y académicas y desdeñar otras. Las fronteras entre arte, investigación y mercado corren el peligro de hacerse inadvertidamente borrosas y el objeto de estudio científico corre el riesgo de construirse en función de los intereses del capital y no de motivaciones científica y éticamente loables.

La influencia del mercado y de la política que lo ampara afecta al desarrollo de las Ciencias en general y de las Artes y las Humanidades en particular de manera tal que esa afectación puede considerarse un riesgo para su desarrollo saludable. Uno de los síntomas de que ese riesgo existe y mina la salud de las Artes y Humanidades es la progresiva instauración de una manera espectacular de entender la investigación científica que poco tiene que ver ni con lo propiamente académico ni con la política del bien común.

Un lenguaje extraño y ajeno se ha ido apoderando de las instituciones que regulan la calidad de la producción académica y que conceden financiación a los proyectos de investigación. Trayendo a colación la construcción metafórica que determina las maneras en que se ha percibido el mundo en diversos periodos históricos propuesta por G. Lakoff y M. Johnson (2007), resulta evidente que la producción académica —teórica y crítica— y literaria se *mide* por su éxito mercantil, por la *fama* que en un momento determinado pueda disfrutar, por *subir* a la pasarela y recibir el *aplauzo* de un *público* embelesado. La valoración de la *producción* académica depende ahora de la fama *cuantitativamente medible*, de los *rankings* de las revistas, del *ranking* de las editoriales, de la *visibilización* (sic) de una publicación y de su *impacto*, se trata de *promocionar* la investigación, de *conquistar* los medios, de transformar un asunto en *asunto mediático*, con elevado *número de citas*.

Atrapado en ese campo semántico al investigador le llueven promesas de promoción que lo alejan de sus objetivos propios. A los correos de los profesores universitarios llegan una y otra vez ofertas para editar en las que se pide la entrega de trabajos y se promete su lectura por *peer reviewers* en cinco días y su publicación en plazo de pocos meses. Esas invitaciones, que en ocasiones vienen aparejadas al pago de una cantidad de dinero, suelen ser del siguiente jaez:

The Best International Journal in Humanities
(E - Journal)

Dear Fulanito de Tal:

The Best International Journal in Humanities (TBIJH) is a peer-reviewed, interdisciplinary, fully refereed journal focusing on theories, methods and appli-

cations in Humanities and relevant fields. It aims to strengthen relations and to create a primary forum for scientists in Humanities and Social Science fields. The Journal welcomes the submission of manuscripts that meet the general criteria of [...] scientific excellence. For this purpose, we would like to ask you to contribute your excellent papers in this field.

Last date of submission of paper: 25th Dec

Date of notification of acceptance: Within 05 days

Date of publication: Within 05 days after completion of all formalities.

We accept only those manuscripts which are recommended by the reviewers.

With Regards,

TBIJH Editorial Team

El objetivo comercial de estos correos es el investigador de Humanidades novel, ansioso por publicar en un contexto en el que la productividad y la visibilidad de las publicaciones condicionan el acceso al mercado de trabajo. Y como todo el mundo necesita un trabajo y dinero para vivir, la distracción que conduce de lo estrictamente académico a lo estrictamente comercial y dinerario está garantizada.

Otros correos de este tipo inundan la bandeja de entrada del profesor universitario. Las grandes empresas multinacionales americanas y europeas que confeccionan los *rankings* de las publicaciones científicas ofrecen a los investigadores sus servicios para que promuevan sus trabajos y les den visibilidad. Correos como el que a continuación se transcribe (*mutatis mutandis*) y que es remitido por Elsevier son frecuentes:

*UNLOCK YOUR RESEARCH POTENTIAL**Free online modules to help you promote your research**Dear Fulanito de Tal:**We noticed that not too long ago you published an article in The Best Journal of the World - congratulations!**We can help ensure your work gets the attention it deserves and improve your chances of garnering those all-important citations. Researcher Academy hosts a range of free online modules which contain valuable tips designed to get your research noticed: Promote your research for maximum impact, Social media for researchers, Conference skills for researchers.**Visit Research Academy*

Elsevier, de manera gratuita en este estadio —tal vez no en el de sus futuros ofrecimientos—, brinda al investigador videos y ayuda en forma de «trucos» para hacer la investigación visible («*tips designed to get your research noticed*») y lo hace mediante actividades, no académicas sino de mercadotecnia: cómo conseguir citas relevantes («*garnering those all-important citations*»), promover la investigación para alcanzar el máximo impacto («*promote your research for maximum impact*»), controlar con la finalidad promocional las redes sociales o las cualidades de puesta en escena del investigador al exponer sus trabajos en conferencias.

Al investigador se le despista de su labor raíz para convertirlo en un gestor de ventas del producto de su trabajo. Se valora el artículo de éxito fulgurante y en el ámbito de las Humanidades queda olvidada la figura de un individuo dedicado en cuerpo y alma a la escritura de monografías y libros documentados y estilísticamente afinados que encar-

naban estilos de vida marcados por la vocación del estudio. ¿Dónde están hoy los Menéndez Pidal, los Bousoño, los Alonso (Dámaso y Amado)? ¿Dónde los Abellán? Prima la inmediatez del éxito que se juega en medio de las luchas del mercado de las indizaciones entre los productos Scopus y SJR del gigante Elsevier, con sede en Ámsterdam, Países Bajos, UE, y los productos WOS y JCR del gigante Clarivate Analytics, con sede en Pensilvania, EE. UU.

POLÍTICA ACADÉMICA EN ESPAÑA: LA DISCRECIONALIDAD DISFRAZADA

El condicionante mercantil en los nuevos medios de evaluación de la producción científica es contrario al estudio sereno, calmo y profundo de las Humanidades, instaura en el investigador el objetivo de productividad de una cadena de montaje industrial y no puede sino afectar negativamente a quienes trabajan en el Campo 11. Filosofía, Filología y Lingüística. Y mucho más grave que esta nueva concepción del estudio, que liga su éxito a factores de índole comercial, a la productividad y al impacto, es el hecho de que a pesar de los *rankings* y de los cuartiles hay en el proceso de evaluación un espacio inmenso para la discrecionalidad que obliga al investigador a buscar más allá de *rankings* y cuartiles y a recabar información extremadamente pormenorizada sobre la repercusión (citas) nacional e internacional de sus publicaciones.

¿En qué se desea convertir al teórico de la literatura? ¿En qué al crítico? Tal vez en un monumental oxímoron, en *influencer* y *youtuber* académico, en *influencer* y *youtuber* literario. No hay lugar para las figuras antes nombradas que hacían del estudio y de la vida una simbiosis que llegaba a convertirlas en autoridades veneradas. Prima la ve-

locidad, la inmediatez, el artículo de *impacto*, la publicación de éxito, la *visibilización* (sic) académica *fulgurante* del *youtuber* y el *influencer* de las redes sociales.

Es evidente que hay que repartir los escasos recursos que el Estado destina a la investigación en España y que para ello hay que discriminar, juzgar, escoger, valorar y establecer y dar a conocer las normas que van a permitir evaluar objetivamente la producción de los investigadores. Y aunque no lloverá a gusto de todos, esto hay que hacerlo y, a primera vista, esto parece hacer el *BOE* cada año cuando aparecen las convocatorias de sexenios de investigación y de proyectos de investigación. No obstante, a pesar de los criterios de selección, a pesar de las bases de datos e índices de referencia, a pesar de citas y cuartiles en el Campo 11. Filosofía, Filología y Lingüística, la discrecionalidad cuenta con un campo tan abonado que la política de la ecuanimidad y el bien común corre siempre un peligro muy cierto.

La vanidad de los científicos y los intereses diversos de los evaluadores afectan de manera negativa a la ecuaníme valoración de la investigación en forma de concesión de sexenios (davidosos en unas ocasiones, mezquinos en otras) y de financiación a proyectos de investigación. En el Campo 11. Filosofía, Filología y Lingüística se constata lo que Bart Kosko reflexiona a propósito del injusto descrédito con que entre sus colegas contó el filósofo cuántico Max Black y su teoría de los *conjuntos vagos*; la ciencia y los científicos no son lo mismo:

el producto de la ciencia es el conocimiento, el de los científicos es la reputación [...]. No hay nadie que, en cierto grado, no ande tras la fama y el poder [...]. Las ideologías científicas chocan en el campo de ba-

talla político. Sé que este asunto desagrada a mis colegas, pero demasiado a menudo no se dice nada de él y alguien tiene que hacerlo. [...] La política anda tras las citas y las omisiones bibliográficas, los nombramientos gubernamentales, las concesiones de contratos y becas, las comunicaciones en los congresos y la elección de quienes forman parte de los comités de estos, lo que los consejos editoriales deciden publicar en revistas y series de libros, la selección de los evaluadores de los artículos técnicos y de quienes juzgan las propuestas para contratos o la condición de las acreditaciones universitarias y anda, sobre todo, pues allí las corrientes se concentran en un haz de láser, tras el proceso de revisión por pares de los artículos de las revistas técnicas, cuando la puerta del despacho se cierra y el científico anónimo, a solas, lee y clasifica el trabajo de su competidor. ¿Con qué fin? Un título, un puesto de trabajo, un ascenso, una plaza fija, un aumento de sueldo, una beca, asesorías mejores, algo más que incluir en el currículum, una distinción, un nombramiento, impartir una lección magistral, un nombre famoso, la fama póstuma, testificar ante los políticos, quizá llegar a ser uno de ellos, vengar las injurias, ayudar a los amigos que ayudan a los amigos, la mera satisfacción de ganar donde se compite. (1993: 52-53)

La situación del investigador adscrito al Campo 11. Filosofía, Filología y Lingüística propicia una pesadilla paranoico-depresiva que bascula entre la objetividad de los requisitos del *BOE* y la discrecionalidad que esos mismos requisitos permiten. Sí, en el *BOE* se describen requisitos objetivos para la concesión de sexenios: publicaciones que aparezcan en bases e índices sintomáticos de su impacto, como el Arts and Humanities Citation Index en el caso de los artículos de revistas o el SPI en el caso de los libros o capítulos de libros, que las publicaciones aparezcan en cuartiles altos y que sean citadas

y comentadas. No obstante, el *BOE* deja también campo libre para la discrecionalidad, para la política académico-partidista, para la lucha fratricida entre investigadores y líneas de investigación que se juegan los escasos cuartos que el mercado académico pone sobre la mesa cada año en las convocatorias del Ministerio (de Cultura y Deportes unas veces, de Economía otras).

Y es que las reglas no son tan claras como aparentan. Si fueran tan claras no hubiesen surgido bufetes de abogados para reclamar tramos de investigación rechazados ni empresas dedicadas a redactar las peticiones de sexenios. ¿Es que acaso el profesorado universitario español es incapaz de leer el *BOE* y de calcular el momento en que reúne los méritos suficientes para solicitar un sexenio sin miedo a que le sea denegado? Tal vez haya excepciones, pero serán eso, excepciones. ¿O es que los investigadores españoles son tan estúpidos que no saben leer el *BOE*, sopesar sus requerimientos, rellenar un formulario de solicitud y adjuntar las acreditaciones? ¿Por qué se ponen tan nerviosos cuando llega la Navidad y se anuncia la convocatoria de sexenios? Quienes inventaron hace años la web academia.edu seguramente tenían calculada esta situación de inseguridad y más que planificado el gran negocio de su versión de pago academia.edu *premium* a la que más de uno se habrá suscrito para tener acceso a la mayor cantidad de citas y referencias que pueda utilizar para argumentar el impacto científico de las aportaciones de su solicitud (lo que, a la postre, tampoco será garantía de nada —dada la persistente discrecionalidad—).

Para que lo aquí expuesto no quede en el vacío de las ideas sin concreción, véanse los siguientes ejemplos referidos al valor atribuido a los artículos publicados en dos revistas muy conocidas en el marco de las Humanidades y, específicamente, de la Filología: *Revista de Li-*

teratura e *Ínsula*. Es conocido que *Revista de Literatura*, publicada por el CSIC, cuenta con el beneplácito de la ANECA —se sabe, está en el aire, *it's in the air*, como el amor en la canción—, lo que además se ve corroborado por el hecho objetivo de que *Revista de Literatura* aparece en uno de los índices mejor considerados para el Campo 11. Filosofía, Filología y Lingüística en el *BOE*, Arts and Humanities Citation Index, y cuenta además con el sello de excelencia de la FECYT y la calificación A en CIRC. *Revista de Literatura* cumple con lo requerido en el *BOE* y sus artículos deberían ser evaluados generosamente.

¿Estará el autor de un artículo publicado en esa revista seguro de que será evaluado positivamente? La respuesta debería ser afirmativa, pero la discrecionalidad podría aflorar y darse el caso de que ese artículo no interesara a los evaluadores, o estuviese vinculado a un proyecto de investigación «hostil», o siguiese una línea contraria a la del evaluador, o que a este le resultase su contenido política o ideológicamente enemigo. En tal caso el evaluador tendría a mano otros indicios de calidad y difusión requeridos en el *BOE* y podría aducir que *Revista de Literatura* aparece valorada con C en CARHUS Plus o que en Scimago Journal Rank aparece en el último cuartil (Q4) y de esa manera el evaluador defendería sus preferencias personales —no científicas— y minusvaloraría ese artículo que a su autor tanto le ha costado investigar y redactar.

Lo mismo podría decirse de un artículo aparecido en *Ínsula*, pues esta revista está en la base de datos Arts and Humanities Citation Index, es valorada con A en el CIRC y con B en CARHUS Plus, pero no tiene el sello de excelencia de la FECYT y en el Scimago Journal Rank está en el último cuartil (Q4). ¿A qué ha de atenerse el investigador? Dadas las circunstancias de suelo tan arenoso y movedizo, tal vez el investigador acabe por transformarse en un detective de indicios y

se queme las pestañas buscando citas y referencias con que apuntalar la calidad y repercusión de sus publicaciones, tal vez pague la versión *premium* de academia.edu para en una suerte de chismorreo de alto *standing* cultural, una especie de *Hola o Diez Minutos* académico, saber quién y cómo le ha citado, o tal vez se aburra tanto con este asunto de la visibilidad que termine por pagar a una empresa de esas que hacen su agosto redactando la petición de sexenios e, incluso, para curarse en salud, investigue dónde está el mejor bufete de abogados para recurrir a él en caso de resolución negativa. O tal vez se apece del carro, no solicite sexenios, deje morir sus ideas para proyectos de investigación y se limite a dar clases con desgana. Tal vez emigre a un país donde su trabajo científico sea bien valorado o tal vez, si ve la oportunidad, abandone la universidad por los siglos de los siglos, amén.

POLÍTICA: NUTRIENTE DE LA LITERATURA

Afortunadamente la literatura y las artes encuentran terreno abonado allí donde la vida se manifiesta absurda, compleja, caprichosa, hostil. Y la política, la mala política que hace del Campo 11. Filosofía, Filología y Lingüística un campo minado para la investigación puede servir de acicate para la creatividad artística. En un sistema evaluador permisivo con la discrecionalidad el investigador vive en tensión constante y puede experimentar desde la gratuidad de un reconocimiento hasta la negación inmotivada de otro y sentir desde frustración, abandono, menosprecio y rabia hasta autosatisfacción ensoberbecida. Gracias a esta situación de absurda inseguridad jurídica y a los sentimientos encontrados que de ella pueden derivarse, el poema visual «El placer de la lectura» ha sido posible.



«El placer de la lectura» es poema no solo en virtud de su colorido y disposición espacial, lo es también y sobre todo en función del arreglo de unos signos que, acomodados en la imagen, emulan lo que las palabras en la metáfora de un poema hacen: poner en relación aquello que, en principio, no parece estar relacionado. «El placer de la lectura», más allá de su aspecto pictórico, fundamenta su potencial metafórico en el conflicto que se da entre lo que se supone que debe dar placer en la lectura y el placer que la política del mercado editorial determina que debe invadir el producto escrito —teórico, crítico, literario— para crear un consumidor que lo devore.

El mundo al revés de la mala política académica también ha posibilitado la creación de otro poema visual, «Merienda de negros», que pone sobre la palestra la conflictiva relación entre política e investigación, o entre ciencia y científico, por traer a colación las palabras de Kosko, y que ha hecho de una foto sacada de Freepics una metáfora

que en términos amplios es susceptible de lecturas relacionadas con las incongruencias discursivas de cualquier tipo de supremacismo.



Merienda de negros (2018)
JM Marrero Henríquez

En la cultura de Occidente la negritud está vinculada a lo salvaje y primitivo, al desorden y al caos, a lo irracional e instintivo, a la magia y no a la ciencia, y de esa manera Occidente oculta y se oculta a sí mismo que esa negritud figurada impera más allá del paisaje de polvo, escombros, tierra, animales en libertad, aldeas humildes, detritus y chabolas del tercer mundo urbanizado, que existe también en oficinas ocupadas por seres blancos, encorbatados, con trajes unos y faldas y tacones otros, duchados y perfumados, que trabajan en ambientes asépticos. Esa negritud, *blanca* y tendenciosa, se da en los comités de los despachos en los que se redactan y llevan a ejecución las normas de cuartiles, *rankings*, citas y demás medidores de la calidad de la investigación. En las deliberaciones

a puerta cerrada de un comité de la ANECA podría encontrarse un ejemplo acabado de «merienda de negros», un caótico festín de cifras, ordenadores y gráficos.

El poema visual «Merienda de negros» es prueba fehaciente de cómo la mala política de la vida académica es capaz de revitalizar una imagen banal de Freepics y abrirla a una reflexión sobre el salvajismo de las sociedades civilizadas, capaces de juzgar discrecionalmente aunque dispongan de la más alta tecnología, incongruentes con el conocimiento que el desarrollo científico les provee, sociedades que huyen hacia adelante y crecen en un mundo limitado completamente ajenas a las alarmas que advierten de un colapso ecológico que se anuncia cada vez más cercano. Porque, por volver a Kosko, una cosa es la ciencia y otra muy distinta los científicos y la financiación y la política científica.

Pasando de los poemas visuales al mundo de la crítica y hermenéutica literarias, y trayendo a colación la idea de Jauss (2013) de la renovación de las lecturas en virtud de los contextos culturales emergentes —de los horizontes de expectativas en su expresión original—, cabe destacar la posibilidad de enriquecer la visión crítica que Ignacio Aldecoa da de la España de posguerra a la luz de las nuevas circunstancias aquí señaladas: la política académica y la discrecionalidad en las evaluaciones curriculares. En «Solar del paraíso» Aldecoa identifica la España paradisíaca del régimen franquista con un miserable solar habitado por una familia de chabolistas. Ese «paraíso» puede renovar su ácida visión irónica de España al ser rastreable no solo en un solar de chabolistas sino también en la España de avanzado el siglo XXI y en los despachos donde se dirime el bien y el mal a partir de *rankings* y cuartiles. A los emergentes procedimientos de evaluación, tan brillantes y relucientes como el orgullo de ser español en un paradisíaco solar de

chabolistas, podría aplicarse una frase del cuento de Aldecoa que, modificada *ad hoc* y transformada en poema, le vendría como anillo al dedo:

En un reluciente [...BOE] que contuvo pimientos,
patriotea la bandera española
en amapolas y jaramagos.¹

Y si la relectura de Ignacio Aldecoa pone el dedo sobre la llaga de una reiterada grandilocuencia nacional vacua, Cervantes pone —fuera ya el ámbito de la política académica y dentro el de la política medioambiental— el dedo sobre la llaga de la soberbia que el ser humano se arroga en el marco de la creación de la que forma parte. Cervantes duda de la excepcionalidad del ser humano y reivindica a los animales en quienes ve seres que sienten y sufren, razonan y toman decisiones, que son sujetos de derechos pues cumplen múltiples deberes, que son socialmente útiles pues son de fiar y hacen bien su trabajo, lo que, como afirma el perro Cipión, es fundamental para el bien común, pues el mayor mal en la sociedad es la desconfianza mutua entre sus componentes y hacia sus instituciones.

La lectura actualizada de *Coloquio de los perros* invita a reconfigurar la política global del ser humano en el ecosistema del planeta Tierra (como también lo harán las lecturas de Montaigne y Feijoo).

1 El contexto original de esta frase que he transfigurado en poema es el siguiente (las cursivas son mías): «Entre dos casas, cercanas a la estación, numeradas treinta y siete y cuarenta y uno, hay un solar que no es como los demás. Hay un solar, un hermoso solar, llamado de bromas por todos los que en la vecindad lo conocen, el Paraíso [...]. Sí, el Paraíso limita al este con la casa número treinta y siete, y al oeste, con la número cuarenta y uno; al norte con la calle de la estación y los ruidos de los tranvías, camiones y trenes, y al sur, con las acacias, los castaños, el río, las ranas, los perros, los niños aventureros, el sol y el aroma deleitoso de la nueva primavera. [...] *En un reluciente bote que contuvo pimientos, patriotea la bandera española en amapolas y jaramagos*» (2016: 267).

Seguramente Cervantes se sintió a la vez animal racional y carente de habla, como uno de sus perros, durante su cautiverio africano, y probablemente ello contribuyó a su crítica de la *hybris* humana y a que su *Coloquio de los perros* tenga la potencia de convertirse en un aliado de la ética animal contemporánea y de la política y legislación que de ella se puedan derivar. La relación política entre escritura y ecologismo, muy productiva para la literatura de este siglo XXI, abre la lectura de *Coloquio de los perros* a posibilidades hermenéuticas inusitadas durmientes en el texto cervantino (Marrero Henríquez, 2018b).

Una relación directa entre la política global de las naciones y la creación artística se encuentra en la literatura que aborda explícitamente la problemática ecológica del momento presente y que en ocasiones acompaña al activismo medioambiental de su autor. Sucede así con parte de la poesía de Homero Aridjis. Al escritor mexicano dedicó *The Guardian* un artículo el 23 de agosto de 2018, titulado «Mexico's Natural Wonders: Can a Poet Save Them?» (Vulliamy, 2018) en el que se trae a colación cómo Homero Aridjis en la década de 1980 formó el Grupo de los Cien (donde figuraban Octavio Paz, Gabriel García Márquez y José Emilio Pacheco, entre otros) para defender la Ciudad de México de la contaminación y cómo desde entonces Aridjis ha logrado varios objetivos en favor del medio ambiente, incluso con riesgo para su vida: corredores de supervivencia para la mariposa monarca, santuarios marítimos en Baja California proteccionistas de la ballena gris, legislación en salvaguarda de las playas mexicanas de anidación de tortugas. Los versos de Homero Aridjis se apropian de esa intervención en la política medioambiental de México para convertirla en fuente de inspiración poética y a su vez en vehículo para enriquecer y adentrarse en las tradiciones literarias indígena y occidental que lo conforman culturalmente:

Entre el momento de dormir
y el momento de despertar
la hora casi no se ha movido:
las mismas doce de la noche.

Todo sucede dentro de mí,
las tortugas desovando en la playa,
las tortugas llorando lágrimas de arena,
los robadores de huevos viejos como la luna.

Mi hija Eva observa las blancas
cortinas altas del océano Pacífico
como si una diosa atara el continente
con aletas de tortuga.

Todo ocurre dentro de mí,
como si la memoria colectiva
se acercara a la orilla
después de milenios de vida sumergida.

Los recuerdos depositan en la costa
a la madre peregrina, a la tortuga animada
por el Ser antiguo, que bebiendo luz se pierde
en la noche, como si nunca hubiese sido. (2018: 399-400)

La poesía no es otra cosa que trabajo de lenguaje y en sus metáforas ha de medirse el buen poeta. Con ello la poesía no se desliga de la realidad, al contrario, en sus formalizaciones la realidad se revela en su múltiple complejidad, incluso aquella realidad «que no se ve, bullente» (Padorno, 1994: 11), por recordar unas palabras de un poema de Manuel Padorno. En esa tesitura que va desde el suelo cierto y la intuición evanescente resuenan los versos de *Paisajes con burro* (Baile del Sol, 2015), recientemente publicado en la versión bilingüe

de Ellen Skowronski-Polito por Green Writers Press (*Landscapes with Donkey / Paisajes con burro*, 2018a). Ese humilde burro, que en cada poema ocupa un paisaje distinto, en 2016 recibió uno de los premios de traducción de la ASLE (Association for the Study of Literature and Environment), la asociación de referencia para los estudios de literatura y medioambiente cuya revista institucional, *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* es editada por Oxford University Press y, merced a ello, ha entrado con cierta relevancia en el entramado de la política comercial en que toda la actividad escrituraria tiene lugar.

Se trata ahora de que ese entramado no esté al servicio de las discriminaciones injustas, sino de las justas y sirva para la promoción de unos poemas equilibradamente comprometidos con el lenguaje y con el bien común, unos poemas en que el burro, ese cuadrúpedo herbívoro que por siglos ha sido una ayuda fundamental en las labores del sector primario, adquiere la dimensión poética de símbolo de sabiduría telúrica.

Aquí las redes y el mercado se han puesto al servicio de la creatividad. Para que este libro no se quedara solo en el ámbito de aquellos que leen poesía y alcanzara a «lectores» remisos a leer, Marrero Henríquez junto a Ellen Skowronski-Polito idearon la página web www.landscapeswithdonkey.com, no solo para promocionar el libro y su autor (que, claro está, sea cierto o no, tienen que adecuarse al lugar común de que son estupendos), sino también para crear una red de intercambio artístico en torno a la figura del equino.² Marrero Henríquez y Skowronski-Polito abrieron una pestaña llamada «Arts-capes with Donkey» para que artistas —y foros sociales, asociaciones e

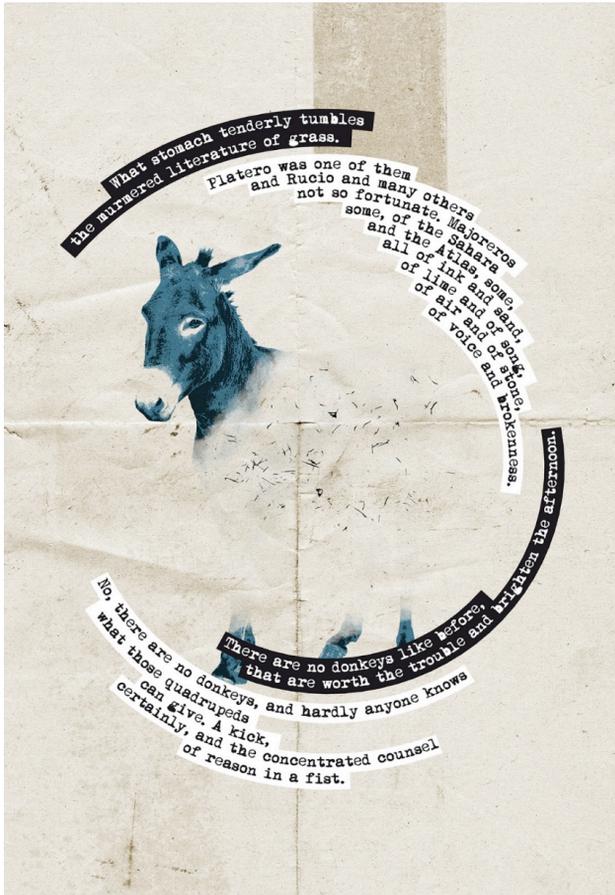
2 Las obras citadas en estos párrafos pueden consultarse en las diversas pestañas de la web citada.

instituciones— utilizaran el burro como elemento de diálogo artístico, ideológico y político no-partidista. Así se maridó la promoción del libro con un *desideratum* colaborativo y se hizo del burro un lugar de encuentro multidisciplinar abierto siempre a nuevas incorporaciones para el beneficio de todos los participantes y en aras de una política del bien común.

De esa colaboración surgió un videoclip realizado con el músico Morgan Hernández y Producciones Terribles, el videoclip y la composición musical realizados por Alicia Alemán, el póster diseñado por Sergio Hernández, la composición musical hecha por José Brito, la fotografía hecha por Lorena Lozano, la serie de fotos de Carma Casulá, las de José Ángel Bueno García, la adhesión del foro Demócratas para el Cambio y la serie de cuadros de Jesús de la Rosa. Como primer botón de muestra de la fructífera relación multidisciplinar valga el poema en español con el que el diseñador Sergio Hernández ha realizado un póster con la versión del poema en inglés:

Qué panza balancea en algodones
las letras de la hierba musitada.
De Platero fue una de ellas,
y de Rucio y de otros tantos
no tan afortunados. Majoreros
unos, del Sahara
y el Atlas, algunos,
todos de tinta y arena,
de cal y de canto,
de aire y de piedra,
de voz y quebranto.
No, no hay burros, y apenas nadie sabe ya

lo que esos cuadrúpedos son
 capaces de dar. Una coz,
 seguro, y el consejo concentrado
 de la razón en un puño. (Marrero Henríquez, 2018a: 28)



El poema de apertura de *Landscapes with Donkey / Paisajes con burro* sitúa en un prado la dignidad de un animal que guarda dentro de sí una sabiduría que los humanos están lejos de imaginar y que se desea que sea ética y estéticamente explorada en versos de elaborada sencillez:

El hocico es el punto donde el cuello
interroga a la hierba que mastica
el burro.

La saliva rezuma
su respuesta verde
por los bordes de la boca
y se regurgita y saborea el temor
de no tener otra tierra.

Marte no le vale al burro,
ni Venus, ni otro planeta,
sólo la Tierra que en su panza gira.

Silente el burro,
su complejo estómago
digiere certeza. (2018a: 4)

The snout is the point where the neck
questions the grass that the donkey
chews.

The saliva oozes
its green answer
from the corners of the mouth
and the fear of not having another earth
is regurgitated and savored.

Mars means nothing to the donkey,
nor Venus, nor any other planet,
only the Earth that revolves in his belly.
The donkey silent,
his complex stomach
digests certainty. (2018a: 5)

Lejos de la actitud ensoberbecida de los individuos que condicionan políticamente la orientación de los estudios teóricos y las propuestas críticas, y que por razones de índole personal podrían ser capaces de informar negativamente propuestas artísticas de interés y trabajos y proyectos científicos de relevancia en el marco de las Humanidades, los poemas de *Landscapes with Donkey / Paisajes con burro* aprovechan la desidia y el desinterés político por las cuestiones medioambientales para hacer de la contemporaneidad y sus retos de futuro fuente de inspiración y renovación estética y campo abonado para la indagación poética. *Landscapes with Donkey / Paisajes con burro* desde la poesía se alinea con los estudios científicos que indagan lecturas de futuro y que buscan descubrir posibilidades hermenéuticas capaces de revitalizar a los clásicos, sobre todo a aquellos que están en peligro de extinción por pura repetición de lugares comunes. Al menos el arte puede aprovechar algo de la mala política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDECOA, Ignacio (2016). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- ARIDJIS, Homero (2018). *Antología poética (1960-2018)*. Aníbal Salazar Anglada (ed.). Madrid: Cátedra.

- DANTE (2006). *Convivio*. Fernando Molina Castillo (ed.). Madrid: Cátedra.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999). «Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas». Montserrat Iglesias Santos (comp.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, 23-52.
- JAUSS, Hans Robert (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- KOSKO, Bart (1995). *Pensamiento borroso; la nueva ciencia de la lógica borrosa*. Barcelona: Crítica.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (2007). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (2018a). *Landscapes with Donkey / Paisajes con burro*. Ellen Skowronski-Polito (trad.). Vermont: Green Writers Press.
- (2018b). «Ética animal en *Coloquio de los perros*». *Ocnos*, 17.3: 86-94.
- PADORNO, Manuel (1994). *Éxtasis*. Valencia: Pre-Textos.
- VULLIAMY, Ed (2018). «Mexico's natural wonders are under threat. Can a poet save them?», *The Guardian*, 23/08/2018, www.theguardian.com/environment/2018/aug/23/the-man-who-would-save-mexicos-natural-wonders.

El paradigma de Hefesto. Heterotopología: poshumanismo(s), (xeno)feminismos y ciencia ficción

Teresa López-Pellisa
Universidad de Alcalá

Los humanos no son seres inacabados, al contrario, sus técnicas, prótesis, las herramientas con las que evolucionaron sus ancestros homínidos les constituyeron como especie: no necesitan de la técnica para completarse, son un producto de la técnica. Son, fueron, somos, lo que llamaré «seres ciborgs», seres hechos de materiales orgánicos y productos técnicos como el barro, la escritura, el fuego.

Fernando Broncano, *La melancolía del ciborg*

¿Por qué inquieta el poshumanismo? y ¿por qué incomoda el feminismo? Son preguntas que me he ido haciendo a medida que me dedicaba a los estudios de género y a la cibercultura. Pero cuando esas líneas de investigación se han cruzado, he percibido que todavía causa mayor incomodidad el poshumanismo feminista. ¿Por qué? No tengo la respuesta. Quizás porque se plantean nuevos parámetros revolucionarios que revisan las nociones de modernidad y humanismo que hasta ahora han cimentado las bases de la cultura occidental. Quizás porque se replantean, además de las nociones de género y sexualidad, la propia idea que teníamos hasta ahora de lo que era la especie humana.

Imagino que los cambios de paradigma aterran e intranquilizan, y que lo más comfortable es que sigamos la máxima de la novela de G. T. Lampedusa, *El gatopardo*, para *que todo cambie sin que nada cambie*.

Pero los tiempos del siglo XXI son otros; son nuevos, y son viejos, son híbridos y quimeras, transgénicos conceptuales que podemos ir conformando a partir de los retales que nos permitan construir un Frankenstein filosófico para crear nuevas mitologías que fusionen Oriente con Occidente, y borren esas fronteras dicotómicas y separatistas que han generado tanta discordia en la tradición cultural, tal y como yo la he conocido hasta ahora. Hablo como mujer, profesora de literatura, especialista en ciencia ficción, feminista, defensora de los estudios culturales y de la posmodernidad. Me parece honesto iniciar este artículo a partir del concepto del *saber situado* que propone Donna Haraway, ya que mis lecturas me constituyen, y lo que voy a explicar es mi manera de ver el mundo, y cómo me gustaría ver el mundo, a partir de la teoría de la literatura y la ciencia ficción. También debo confesar que no creo que la teoría de la literatura, ni la literatura, ni el lenguaje, estén exentos de ideología. Y, sinceramente, creo que no deberían estarlo. Si el texto, o el objeto artístico, lo está (cosa que dudo), los ojos que miran y leen no se libran de ese imperativo que todo lo codifica y lo filtra. Y creo que quien diga lo contrario miente.

Dejo claro mi punto de partida frente a los que hablan sin especificar desde dónde lo hacen, como si esas afirmaciones y ese saber fueran objetivos, imparciales y universales.¹ Como si ese saber partiera

1 Susan Harding en *Ciencia y feminismo* (1996) analiza la producción del conocimiento científico como una actividad social que debemos analizar desde la perspectiva de género, porque «la ciencia no es solo un conjunto determinado de enunciados ni un método único, sino un conjunto global de prácticas significativas» (Harding, 1996: 81), que requieren de una metodología crítica específica.

de teorías fuera de toda tradición, corriente y perspectiva, fuera de todo proceso histórico y sociológico, y fuera de todo sistema, polisistema o nación, en el que las pugnas por el poder y la hegemonía no vinieran cargadas de connotaciones políticas e ideológicas. Lo interesante del debate académico es que podamos compartir diferentes puntos de vista, que exista diversidad y que se pueda convivir en esa amalgama de pareceres. ¿Por qué tenemos que pensar lo mismo?, ¿y por qué irrita leer al que piensa de manera diferente? Yo creo que me aterraría si solo leyera textos con los que comulgo y con los que no discrepo en nada, ya que tanto mi mente, como mi cuerpo, se situarían rápidamente en uno de esos escenarios distópicos de ciencia ficción con los que suelo trabajar, en los que lo normativo controla sociedades homogéneas de pensamiento igualitario.

El bioquímico John B. S. Haldane (2005) publicó en 1923 «Dédalo o la ciencia y el futuro», donde especulaba sobre cómo sería el futuro de la ciencia biológica a partir del trabajo de investigación que un estudiante universitario le presentaría a su profesor en el año 2073. Podríamos clasificar este texto como un ensayo de ciencia ficción en el que se muestra una visión optimista de la ciencia. El matemático Bertrand Russell respondió a Haldane, con un ensayo titulado «Ícaro o el futuro de la ciencia», en el que se mostraba escéptico frente a las bondades de ciertos avances al considerar que el progreso científico no proporciona por sí mismo ventajas para la Humanidad, pues «la ciencia permite que quienes ejercen el poder lleven a cabo sus intenciones mucho más plenamente de lo que en otro caso les sería posible. Si sus intenciones son buenas, habrá beneficios; si son malas, perjuicio» (Russell, 2005: 127). Pero lo cierto es que vivimos en la era de la cibercultura, la tecnocultura y la cultura digital, por lo que la ciencia y la tecnología impregnan los modos de vida del ser humano contemporáneo, y la situación de crisis política, económica y medioambiental hacia la que hemos arrastrado a

nuestras sociedades insta a inventar un futuro viable y sostenible, que necesita de la ciencia. Shulamith Fireston pensaba que la tecnociencia podría liberar a las mujeres, pero también era consciente de que la tecnología reproductiva y el control de la natalidad son «un arma de dos filos [...] el solo pensamiento de que [pudiera] estar en manos de los poderes actuales constituye por sí mismo una pesadilla» (*apud* Hester, 2018: 22). Tanto Bertrand Russell a principios del siglo xx como Shulamith Fireston en los años 70, coincidían en que la tecnología podía permitir la degradación social y ecológica o salvarnos de ella, pues se trata de un fenómeno social que refleja tanto la lucha de clases como la lucha por el control del poder y de los recursos.

Por su parte, Haldane considera que la industrialización, la ciencia y el progreso son los ejes del desarrollo de la humanidad y se queja de que «la decadencia de ciertas artes radica primordialmente en la deficiente educación de los artistas» (2005: 44), pues la mayoría de intelectuales y artistas no tienen formación científica y «la ciencia es un estimulante mucho más enérgico de la imaginación que los clásicos» (2005: 45). Pero también cree que el arte favorece la producción laboral de las fábricas y que «del mismo modo que hemos de educar a nuestros poetas y artistas en la ciencia, también hemos de educar en el arte al trabajo y al capital» (2005: 45). En el texto que aquí presento estos conceptos devienen fundamentales. Quiero pensar en la posibilidad del mestizaje y de la frontera, por lo que arte, cultura, ciencia y naturaleza se mezclan para dar lugar a la cibercultura, el ciberfeminismo y la ciencia ficción.

En sus pronósticos, Haldane considera que en el futuro la revolución será biológica y contrapone dos figuras mitológicas como las que mejor expresan las inquietudes tecnológicas del siglo xx: Prometeo, al que identifica con el rol del físico (por sus conocimientos técnicos e instrumentales), y Dédalo, al que identifica con la figura del

biólogo (por sus conocimientos en biogenética tras la creación del primer transgénico creado de manera artificial, el Minotauro). Y añade: «no ha habido invención alguna, desde el fuego al volar, que no haya sido recibida como un insulto a algún dios. Pues si toda invención física o química es una blasfemia, toda invención biológica es una perversión» (2005: 55). La manipulación de la naturaleza nos parece una aberración, y lo cierto es que el siglo xx es el siglo de la ingeniería genética, la biotecnología, la bioinformática y el transhumanismo. Y fruto de los resultados en estos avances tecnológicos surgió la bioética (en 1971) como «una nueva disciplina que combin[a] conocimientos biológicos con un conocimiento de los sistemas de valores humanos» (Camps, 2002: 2) y laicos, para reflexionar sobre qué es aceptable en áreas como la ingeniería genética (por ejemplo, con temas como la clonación y los transgénicos), la ciencia reproductiva (con la selección de los embriones mejor dotados genéticamente) o la bioinformática (con trabajos sobre el poshumanismo y la desintegración de la biología humana en aras de una vida digital en la nube).

Haldane sostiene que Dédalo es el primer hombre moderno, el primer escultor realista y el primero en llevar a cabo la genética experimental, ya que «si el hospedaje y manutención del Minotauro hubieran sido menos costosos, es probable que Dédalo se hubiera anticipado a Mendel» (2005: 57). A Dédalo no le preocupan las represalias de los dioses frente a las consecuencias de sus avances científicos y tecnológicos, pero hay que recordar que se exilia de Atenas después de asesinar a su sobrino Talos y continúa su viaje de huida —después de ver morir a su hijo— para seguir desarrollando su carrera científica, por lo que la ética de este científico mitológico es bastante dudosa, y el conocimiento y la experimentación científica debe ser ética y responsable, así que propongo pensar en otra figura mitológica

para representar el avance tecnológico contemporáneo: Hefesto. Para el imaginario del mundo poshumano, crítico y feminista, Hefesto (o Vulcano) es una figura muy sugerente.

Para empezar, Hefesto es un tarado, un paria, un ser con discapacidad física (es cojo y contrahecho), al que se describe como un ser horrendo y monstruoso que fue expulsado del Olimpo y se convirtió en un inadaptado que no encajaba con el imaginario estético e ideológico occidental de la belleza normativa y el éxito. Hefesto, como el cibernético de Donna Haraway (1991), es la encarnación de la diferencia y puede habitar entre las promesas de los monstruos (Haraway, 2019). Es el dios del fuego y domina los metales, por lo que se sitúa en el centro de la revolución industrial y de la creación de los cables cuyos tentáculos se abrirán en red para conectar todos los medios de comunicación de la revolución tecnológica. Abandonado por su familia, es adoptado por las diosas del mar, Tetis y Eurínome, creciendo fuera del modelo familiar estándar en convivencia con la Naturaleza. Además, es importante recordar que, según algunas versiones, Prometeo le había robado el fuego y los conocimientos, por lo que el portador original de esa tecnología sería Hefesto y no Prometeo. También se le atribuyen grandes inventos como las sandalias aladas de Hermes (que le permitían transmitir mensajes a gran velocidad, tal y como lo hace hoy la fibra óptica) o el hombro de Pélope (al que podemos considerar un cibernético, pues necesita una prótesis artificial para completar su cuerpo). Pero, sobre todo, en el haber de Hefesto cabe destacar la creación biogenética de Pandora, así como la fabricación de diferentes autómatas (*Iliada*, XVI-II, 417-420) y del gigante de bronce Talos, que nos permitirían situar a este dios en el centro del desarrollo de la biogenética y la cibernética.

Me resulta muy interesante que, en su *Teogonía*, Hesíodo se centre en el origen matrilineal del nacimiento de Hefesto, ya que fue

creado de manera autosuficiente desde el cuerpo de su madre Hera, sin padre: «Y Hera al ínclito Hefesto, sin haberse unido en amor, engendró (pues enfurecióse y disputó con su esposo), que supera en las artes a todos los dioses del cielo» (v. 925, Hesíodo, 1978: 31). En este pasaje queda claro el extraño nacimiento de Hefesto, el perínclito cojo o cojitranco, así como su virtuosismo, ya que ningún dios le supera en las artes. Dentro de este imaginario de partenogénesis (reproducción sexual a partir de células femeninas no fecundadas), también es importante mencionar a Urano, ya que tal y como afirma Paul B. Preciado «[l]a mitología griega es al mismo tiempo una suerte de relato de ciencia ficción retro que anticipa en modalidad *do it yourself* las tecnologías de reproducción y transformación del cuerpo que irán apareciendo a lo largo de los siglos xx y xxi y una telenovela cutre en la que los personajes se libran a una inimaginable cantidad de relaciones fuera de la ley» (2019: 20). Urano es el hijo que Gea, la Tierra, tuvo sola sin inseminación ni coito, por lo que estos dos seres mitológicos nacen fuera de la unión heterosexual, fuera de la epistemología binaria de Occidente, ofreciendo diferentes posibilidades reproductivas para el mundo del futuro, en el que otra organización social y otro marco cognitivo son posibles: un futuro poshumano en el que impere el xenolenguaje.

POSHUMANISMO CRÍTICO FEMINISTA

El *cyborg* es una especie de yo personal, posmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar. Es el yo que las feministas deben codificar.

Donna Haraway, «Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx»

Donna Haraway publicó «Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx» en 1985, y asentó con él las bases del ciberfeminismo y del feminismo poshumanista. El término *cíborg* fue acuñado en 1960 por Mandred E. Clynes y Nathan S. Kline para definir a un ser humano mejorado tecnológicamente que pudiera sobrevivir en la atmósfera extraterrestre, pero el concepto de Donna Haraway va más allá y nos define el *cíborg* como «un organismo cibernético, híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción» (Haraway, 1991: 253). El concepto de *cíborg* se presenta de este modo como una crítica a la razón centrada en el sujeto y nos permite repensar en nuestra subjetividad a partir de las interacciones que tiene el ser humano en la era de la tecnocultura.

Haraway considera que el mundo y la perspectiva del biopoder que había desarrollado Foucault ha quedado obsoleta porque a las funciones del poder relacionadas con la Salud, el Orden y la Riqueza, debería añadirse la interseccionalidad como perspectiva analítica de reflexión. Por eso propone la política del *cíborg*, desde el saber situado y la parcialidad para la constitución de subjetividades posmodernas que nos permitan rediseñar la especie humana (en aras del poshumanismo). Quiere demostrar en su manifiesto que la construcción hegemónica de la cultura occidental ha sido configurada por el hombre blanco heterosexual, y también se presenta contra las voces (por muy subalternas que sean) que quieran transformar lo plural en singular.

Haraway nos propone el concepto de *cíborg* como una nueva subjetividad e identidad posmoderna que se adapta a los nuevos tiempos. De este modo, el *cíborg* sustituye la identidad del sujeto cartesiano instaurado en la modernidad y consolidado durante la Ilustración. En este sentido, y en la misma línea de Foucault, Haraway nos

propone una reinvencción de la naturaleza, ya que reconforta «pensar que el hombre es solo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto este encuentre una nueva forma» (Foucault, 1984: 8-9). Y esa nueva forma podría ser el poshumanismo. El potencial simbólico de esta identidad radica en que se trata de una metáfora irónica y de una estrategia de movilización política. Donna Haraway, a partir del imaginario de la ciencia ficción,² reinventa este nuevo mito como una identidad híbrida que nace de la impureza y el mestizaje, pues se presenta contra toda dicotomía del pensamiento binario ya sea sexual, de género, humano/máquinas, humano/animal o físico/inmaterial. «Desde otra perspectiva, un mundo *cyborg* podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios» (Haraway, 1991: 263).

Haraway apela a la afinidad entre diferentes sujetos y a la afinidad como «relación no por lazos de sangre, sino por elección, atracción de un grupo químico nuclear por otro» (Haraway, 1991: 263), proponiéndonos un conocimiento situado y localizable de subjetividades encarnadas desde la parcialidad, que reconozca la realidad de la experiencia de las personas. Rosi Braidotti, por su parte, considera que esa subjetividad no es una entidad abstracta sino material y corporizada, por lo que estas subjetividades de ciencia

2 La teórica ciberfeminista Remedios Zafra considera que la figura del cibernauta funciona como una metáfora político-poética y cree que «tal vez sea en el ámbito de la ciencia ficción donde mejor podríamos advertir las formas de representación e imaginación dadas por esta época biotecnológica, incluso podríamos especularlas como ejercicio imaginativo diatópico, o utópico según los casos. Me parece especialmente sugerente en ella como opera la fantasía sobre el cuerpo reproductivo, sugiriendo sistemas disyuntivos de procreación y nacimiento» (Zafra, 2013: 360).

ficción son entidades socializadas con cuerpos que se constituyen entre la «intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico, esto es, del lenguaje entendido como el sistema simbólico fundamental de una cultura» (2015: 16). El cuerpo incardinado, con capacidad de moldearse, como algo que se nos presenta natural y prehumano, debe revisarse, tal y como propone Meri Torras cuando afirma que «[h]ay una jerarquización naturalizada y normativizadora que prescribe los cuerpos, los hace legibles, según unos parámetros que se pretenden biológicos. Además, esta gramática binaria de oposición y complementariedad [...] afianza una jerarquía en el par, de modo que una de las dos categorías —la hegemónica— se establece monolítica y se garantiza pura a costa de la otra que aglutina y condensa lo múltiple, lo contaminado, lo amenazador» (Torras, 2007: 12).

Braidotti se muestra sensible frente a las consecuencias y efectos de la época del antropoceno en la que vivimos, donde la actividad de la humanidad en la Tierra ha sido muy significativa, y por eso considera el poshumanismo crítico una alternativa al humanismo, ya que «[t]odos los humanismos hasta ahora han sido imperialistas. Estos hablan de lo humano en los términos y en los intereses de una clase, un sexo, una raza y un genoma. Su presión sofoca a aquellos que ignora. Es casi imposible pensar en un crimen que no se haya cometido en nombre de la humanidad» (Tony Davies *apud* Braidotti, 2015: 28). Por eso se considera antihumanista, entendiendo el antihumanismo como la posibilidad de ser más inclusivos con las identidades emergentes para minar la tendencia imperialista eurocéntrica que nos permita generar una nueva idea de humanidad, que en este caso se vería cristalizada en el concepto de lo poshumano.³ En esta línea, el feminismo debe ser antihumanista porque el

3 En esta línea cabe señalar que el poshumanismo crítico estaría reivindicando las Nuevas Humanidades desde una perspectiva en la que la tecnología nos permitiría transformar colec-

humanismo es patriarcal y se basa en una identidad normativa que se ha instaurado a partir de prácticas de exclusión y discriminación configurando una idea de lo que debería ser la naturaleza humana, que hoy está en crisis. Para Donna Haraway, la antropolatría (la hipótesis de la superioridad humana) está superada, y el poshumanismo nos recuerda que *el ser humano no es la medida de todas las cosas*, por lo que debemos (re)pensar nuestros lazos de parentesco y maneras de convivir con los animales, las especies no humanas, los seres cibernéticos y las interacciones humano/no-humano para dirigirnos hacia el posantropocentrismo.

Rosi Braidotti también nos advierte de que el capitalismo biogénético ha convertido las relaciones entre la vida inteligente y la vida no humana en un producto de consumo para el comercio y el beneficio industrial, por lo que insiste en la importancia de que la subjetividad poshumana debe ser *non-profit* (sin ánimo de lucro). La economía biogénética del capitalismo también cree en la desaparición de las diferencias entre la especie humana y otras especies desde el momento en el que logra una productividad comercial a partir de esa transformación social. Este tipo de situaciones se reflejan en algunos relatos de ciencia ficción como en «Sexbot» de Raúl Aguiar (2018) o «Cambio de sentido» de Pablo Martín Sánchez (2018). Estos cuentos están protagonizados por inteligencias artificiales femeninas de realidad virtual creadas para el placer y la explotación sexual, a pesar de haber manifestado conciencia. Se trataría de una relación poshumana (entre un humano y un no-humano) a partir de la interacción entre un varón blanco heterosexual y

tivamente la realidad, porque «hablamos de los seres humanos como seres inacabados, errantes, proteicos y en metamorfosis permanente, al mismo tiempo que ejercen su responsabilidad y se construyen a sí mismos» (Sánchez-Mesa, 2010: 32). Por lo tanto, el poshumanismo crítico o antihumanismo al que hacemos referencia, se presenta como una crítica a las Humanidades/ Humanismo, y reivindica la necesidad de pensar en las Nuevas Humanidades para el siglo XXI (Sánchez-Mesa, 2010).

una mujer virtual que se ha convertido en un objeto sexual producto del mercado. En ambos relatos se deja clara la relación desigual y de dominación por parte del comprador con el objeto tecnológico, que además está cargado de connotaciones de género por la hipersexualización del cuerpo femenino. De ahí que Rosi Braidotti nos invite al éxodo antropológico hacia la hibridación (en la línea de Haraway cuando nos incita a buscar nuestro parentesco con otras especies). Apela a la necesidad del desafío que comporta el desplazamiento del antropocentrismo y el reconocimiento de la solidaridad transespecie (2015: 84). El poshumanismo crítico también reivindica la aparición de los cuerpos disminuidos, ya sean antropomorfos o no, no saludables, no jóvenes, no normales, etc.: todo lo que ha sido expulsado y desplazado por monstruoso, como Hefesto, se situaría en el centro del nuevo sistema poshumanista. Si nuestra relación con los Otros deja de ser belicosa, si nuestra relación con los animales deja de ser de dominación, o carnofalocéntrica, como decía Derrida (*apud* Braidotti, 2015: 86), y si reconocemos vínculos comunes de vulnerabilidad con esos otros seres vivos, tecnológicos y sociales, puede que gestemos «nuevas formas de comunidad y compasión poshumana» (Braidotti, 2015: 86).

Debo reconocer mi afinidad con el poshumanismo crítico. El Hombre, centro del universo renacentista y ser privilegiado de la cosmogonía judeocristiana, se ha convertido en un simple eslabón del proceso evolutivo y ahora debe aprender a compartir piso con otras personas, y con seres que no son humanos, ni están vivos. El control de nuestra propia evolución biológica ya no es una cuestión restringida al ámbito de la ciencia ficción, ya que los humanos somos el primer organismo terrestre que trabaja en la fabricación de su propio sucesor, y son muchas las personas que tienen en mente diferentes diseños de este ser poshumano, por lo que es importante mantener cierto equili-

brio entre el desprecio por la carne y las fantasías transhumanistas del *uploading*, frente a estas propuestas del poshumanismo crítico feminista. Esta corriente poshumanista que defiende el uso de la biotecnología para perfeccionar nuestras capacidades biológicas y cognitivas, cree en la posibilidad de la inmortalidad digital y en la criogenización. El transhumanismo ha sido definido por Nick Bostrom —presidente de la Asociación Mundial de Transhumanismo (World Transhumanist Association [WTA]) y director del Future of Humanity Institute de la Universidad de Oxford— como un movimiento intelectual y cultural que cree en la posibilidad de mejorar la condición humana a partir de la ciencia y la tecnología para mejorar las capacidades intelectuales, físicas y psicológicas del ser humano (Bostrom, 2011). Este movimiento cultural, intelectual y científico considera que el *homo sapiens* es el primer eslabón de una nueva carrera evolutiva que se ha iniciado con las nuevas tecnologías, y que pasará por una fase transhumana para llegar a su culminación con el advenimiento de una nueva especie: los poshumanos. Nick Bostrom sostiene que los poshumanos no son más que seres humanos mejorados gracias a la bioingeniería, y que la filosofía transhumanista tan solo pretende mejorar nuestras capacidades cognitivas, eliminar el sufrimiento, las enfermedades y la vejez. Apparentemente esta utópica propuesta nos presenta unas consecuencias idílicas, fruto del rediseño de la condición humana, y está en sintonía con el ensayo especulativo de Haldane que mencionábamos más arriba. El científico sostenía que en el futuro se debería aplicar la biología a la política a través de la eugenesia, y entre sus pronósticos especulativos decía que el primer niño ectogénico se conseguiría en 1951, y que en Francia se adoptaría la ectogénesis oficialmente produciendo sesenta mil niños al año a partir de 1968, por lo que menos del 30 % de los nacimientos se gestarían en cuerpos femeninos. Uno de los problemas

de este mundo ideado por Haldane en 1923 radica en que las prácticas eugenésicas mencionadas muestran una ideología neoliberal que puede derivar en controles de natalidad y de reproducción distópicos de los que se benefician el mercado y los gobiernos. La intervención en la línea germinal de estos seres creados de manera artificial eliminaría los elementos considerados como nocivos, y la selección genética nos llevaría a un lugar deseable para Haldane, quien consideraba que «[d]e no haber sido por la ectogénesis, hubiera fenecido fatalmente la civilización debido a la mayor fecundidad de los seres menos deseables que se da en casi todos los países» (2005: 69).

No participo del mito de Dédalo pronosticado por Haldane para las sociedades del futuro ante la posibilidad de una antropología eugenésico-darwinista que ha estado acechándonos desde Platón y ha revivido con gran fuerza gracias a las biotecnológicas dedálicas del poshumanismo neoliberal apoyado por algunos filósofos y científicos. El debate ético que ha suscitado el advenimiento de este tipo de tecnologías se concreta en la discusión mantenida entre Peter Sloterdijk, con la publicación de *Normas para el parque humano* (2001), y Jürgen Habermas, con *El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?* (2002). Sloterdijk sostiene que la evolución del ser humano ha demostrado que es el propio *homo sapiens* el verdadero problema al que se ha enfrentado a lo largo de la historia, y que la revolución antropogenética podría ser una solución aplicable a todo el género humano, *domesticándolo* a través de la biogenética tras el fracaso de la cultura libresca del humanismo moderno. Habermas reacciona a los postulados transhumanistas de Sloterdijk con un discurso bioconservador, en el que asegura que la eugenesia liberal no tiene cabida en una sociedad democrática donde las personas deben nacer y no fabricarse, considerando un peligro no discernir entre eugenesia y educación, y

una abominación formar al ser humano a través de la manipulación genética de su conducta, su carácter y sus capacidades cognitivas.

La teoría propuesta por Braidotti es afirmativa y utópica, se basa en la posibilidad de la construcción social de la esperanza para generar un mundo mejor apelando a la responsabilidad intergeneracional, ya que «[l]a esperanza es un modo de soñar posibles futuros: una virtud anticipadora que permea y activa nuestras vidas» (2015: 227). Para resurgir de la necropolítica (Valencia, 2010) que nos consume como seres vivos, debemos derrumbar el humanismo androcéntrico y antropocéntrico para pensar en qué nos queremos convertir a partir de la fuerza de las metáforas y la creatividad de la imaginación para mejorar las relaciones éticas que nos interesa fundar en el mundo poshumano que estamos construyendo. Por todo esto, es necesario recordar unas reflexiones de Katherine Hayles en las que afirma que

[l]o poshumano no implica de verdad el fin de la humanidad. Más bien, indica el fin de una cierta concepción de lo humano [...]. Lo que es letal no es lo poshumano como tal sino su unión con la visión liberal humanista del sujeto. Posicionado en el interior de la dialéctica entre modelo y casualidad, arraigado en la actualidad material más que en la información inmaterial, lo poshumano se presenta como un nuevo recurso, una posibilidad para reconsiderar la relación articulada entre humanos y máquinas inteligentes. (*apud* Braidotti, 2015: 121)

XENOFEMINISMO POSHUMANISTA Y CÍBORG

Cualquiera que se haya considerado «no-natural» bajo las normas biológicas reinantes, cualquiera que haya experimentado injusticias en

nombre del orden natural, comprenderá que la glorificación de «lo natural» no tiene nada que ofrecernos —a lxs queer y trans entre nosotrxs, a las personas con diversidad funcional, como tampoco a quienes han sufrido discriminación debido al embarazo o a las tareas ligadas a la crianza. XF es vehementemente anti-naturalista.

Cuboniks, «Xenofeminismo: Una política por la alienación»

Las teorías xenofeministas parten del ciberfeminismo, el poshumanismo y el aceleracionismo, así como de otras corrientes de pensamiento contemporáneo. Helen Hester define el xenofeminismo (XF) como «un feminismo tecnomaterialista, antinaturalista y abolicionista del género» (2018: 19). A partir de las propuestas de Shulamith Firestone en *La dialéctica del sexo* (1970), el xenofeminismo considera que la tecnología nos permite controlar la reproducción biológica y el medio ambiente, por lo que el XF piensa en la tecnología como una herramienta activista que sustenta toda una red virtual de información y comunicación en una red de *hardwares*, cuerpos y servicios materiales (de ahí su deuda con el tecnofeminismo de Judy Wajcman). El mundo digital necesita infraestructuras, la brecha digital existe, y los trabajadores explotados en las cadenas de montaje de los productos electrónicos en el mundo son reales. Por eso el XF es tecnomaterialista y cree en la tecnología, la ciencia y el racionalismo como una fuerza de intervención feminista.

Pero el XF también es antinaturalista porque forma parte del poshumanismo crítico promulgado por Rosi Braidotti (2015) y del feminismo cibernético de Donna Haraway (1991). Todo puede ser rediseñado y transformado por la tecnología, por lo que se podría afirmar que la próxima revolución biotecnológica versará sobre la reproducción y se centrará en la posibilidad real de la ectogénesis (la gestación

de embriones en úteros externos). Esta posibilidad se ha visto reflejada en numerosos textos de ciencia ficción, entre los que quisiera destacar la reciente antología de autoras españolas y latinoamericanas, *ProyEctogénesis: relatos de la matriz artificial* (2019). Desde el ecofeminismo esencialista se contempla la ciencia y la tecnología como un elemento patriarcal, colonial y contrario a la naturaleza. Vandana Shiva comenta, junto a María Mies, que cuando escribieron *Ecofeminismo*, se plantearon la «cuestión de la ciencia mecanicista, reduccionista, y la actitud de dominio y conquista de la naturaleza como (una) expresión del patriarcado capitalista» (1997: 23), al considerar que la industria de alimentos transgénicos, la biología sintética (diseño de organismos que actúan como fábricas vivas) y las catástrofes climáticas son una consecuencia de la industrialización descontrolada. De ahí la importancia de reivindicar un poshumanismo *non-profit*. Desde esta corriente ecofeminista se afirma que «nos encontramos en medio de una contienda épica, la contienda entre los derechos de la Madre Tierra y los de las multinacionales y los estados militarizados que, mediante cosmovisiones y paradigmas obsoletos, aceleran la guerra contra el planeta y las personas» (1997: 25). Sin duda, este tipo de retórica ecofeminista denuncia una visión neoliberal y capitalista que ha promovido el humanismo frente al que estamos oponiendo resistencia desde el poshumanismo, y la tecnología puede ser una gran aliada para la preservación del ecosistema terrestre, por lo que tenemos que reivindicar las posibilidades feministas que ofrecen los avances científicos y tecnológicos para desprenderlos de sus connotaciones patriarcales. Alex Williams y Nick Srnicek sostienen que desde 1979 la ideología política hegemónica es el neoliberalismo, y que «generar una nueva hegemonía global de la izquierda implica recuperar los futuros posibles perdidos, es más: implica recuperar el futuro como tal» (2013: 3). Por lo que

la ficción especulativa nos proporciona las herramientas ideales para poner en práctica los escenarios posibles de esos mundos futuros.

El tercer eje del XF es la abolición del género, ya que pretende eliminar el sistema binario de género partiendo de la idea de que el sexo y el género⁴ no son algo natural, por lo que estaríamos hablando de un poshumanismo crítico transfeminista⁵ cívico. La revolución social, conceptual, teórica y de los medios de representación que supondría la abolición del género en nuestros sistemas culturales supondría el cambio más importante de los últimos años, ya que nos proporcionaría un sistema en el que la división heterosexual del trabajo y la naturalización de la femineidad desaparecerían porque «las diferencias genitales entre los seres humanos deberían pasar a ser culturalmente neutras» (Hester, 2018: 38). Con la abolición del género se suprimirían otras estructuras naturalizadas que son opresivas y generan desigualdad. Ciertas características asociadas al género, la raza, la clase y la capacidad física tienen estigmas sociales y generan desigualdad, por lo que se pretende desmontar los marcadores identitarios para que emerja un mundo de múltiples géneros en el que prime la diversidad sexual más allá de cualquier concepción binaria. En

4 Tal y como nos recuerda Meri Torras: «Demasiado a menudo el borrado de la diferencia genérico-sexual en la aproximación de algunos temas y aspectos ha desembocado en un discurso presuntamente universal que, no obstante, ha ignorado una y otra vez a las mujeres y a otros grupos subalternos igualmente excluidos del discurso hegemónico, y cuando las ha incluido ha sido para terminar evidenciando una subsidiariedad fruto de su diferencia material, es decir, de su cuerpo» (2007: 16).

5 «El transfeminismo podría definirse como aquel movimiento revolucionario, aunque pacífico, que, procedente de la alianza de las luchas históricas antipatriarcales del feminismo, y de las luchas recientes por la desmedicalización y despatologización de los movimientos trans, intersexuales y de la discapacidad (*handiqueer*), entiende la abolición del sistema binario sexo-género, y de sus inscripciones institucionales y administrativas (desde la asignación de sexo *in utero* o en el momento del nacimiento) como condición de posibilidad de una profunda transformación política que conduzca al reconocimiento de la irreductible multiplicidad del viviente y del respeto a su integridad física» (Preciado, 2019: 274).

su manifiesto, Laboria Cuboniks reclama: «¡Que cientos de sexos nazcan! ‘Abolir el género’ es una manera de enunciar la ambición de construir una sociedad donde las características ensambladas actualmente bajo la rúbrica del género ya no construyan una red para la asimétrica operación del poder» (2015: 6). Si la sexualidad impuesta por el sistema heteropatriarcal ha dado lugar a un binarismo arbitrario y desigualdades entre los roles de género, se impone la necesidad de un *Manifiesto contrasexual* en el que Paul B. Preciado sostiene que «[l]a contra-sexualidad supone que el sexo y la sexualidad (y no solamente el género) deben comprenderse como tecnologías socio-políticas complejas: que es necesario establecer conexiones políticas y teóricas entre el estudio de los aparatos y los artefactos sexuales (tratados hasta aquí como anécdotas de poco interés dentro de la historia de las tecnologías modernas) y los estudios socio-políticos del sistema sexo/género» (2002: 21).

Helen Hester afirma que «al xenofeminismo le interesa construir un futuro extraño» (2018: 43), a partir del imaginario de la trilogía *Xenogénesis*, de Octavia Butler, en la que nos encontramos con una raza alienígena especializada en ingeniería biológica cuyos seres tienen tres géneros sexuales, por lo que nos plantean la posibilidad de vida (tras un cataclismo en el que casi se extingue la raza humana) a partir de otros esquemas sociales y culturales en los que prima la diversidad sexual fuera del sistema binario terrestre. En esta misma línea se desarrolla la novela *Consecuencias naturales* (1994) de Elia Barceló, cuya trama gira en torno al encuentro entre los humanos y los Xhroll (cuya especie es biológicamente idéntica, todos tienen vulva en los genitales y hasta que no alcanzan la edad de quince años no se determina cuál será su sexualidad y su nombre). Para los terrestres es muy confuso imaginarse unos seres a los que no se les pueden aplicar las categorías de identidad sexual y de identidad genérica que conocemos, tal y

como le sucede al protagonista de *La mano izquierda de la oscuridad* (1969), de Ursula K. LeGuin, cuando se encuentra con los habitantes de Gueden. Nico piensa que el extraterrestre con el que tiene relaciones sexuales es una mujer, y la grandeza de la novela radica en que no es ni un hombre ni una mujer. En este caso la función reproductora sexual no va unida a la identidad de género, y esto nos permite pensar cuán arbitrarias son todas estas categorías.⁶ Pablo Capanna (2006: 23) indica que *xenoide* es un término propuesto para designar al extraterrestre, formado con el término griego *xenos* ('extranjero'). El *alienígena* es, etimológicamente, aquel ser 'ajeno al origen' (el origen del que le llama «alienígena», anteponiéndose, así, al *aborigen*, el 'originario del suelo en que vive'); no es casualidad, tampoco, que el lexema *alien* lo encontremos en términos como *alienado* o *alienación* (pues no olvidemos que, etimológicamente, alienarse es 'hacerse otro'). El manifiesto polifónico «Xenofeminismo. Una política por la alienación», escrito por el colectivo Laboria Cuboniks (anagrama del grupo matemático Nicolas Bourbaki), recoge la idea del alienado como el trabajador convertido en mercancía y como el alienígena: «XF aprovecha la alienación como estímulo para generar nuevos mundos. Todxs estamos alienadxs —pero ¿ha habido algún momento en que no lo hayamos estado? Es a través de, y no a pesar de, nuestra condición alienada que podemos liberarnos de la basura de la inmediatez» (2015: 1).

La ciencia ficción, como ficción especulativa, nos ofrece la posibilidad de (re)imaginar mundos posibles donde podamos (re)pen-

6 Se trata de una novela de ciencia ficción feminista en clave paródica y de humor, en la que se produce una inversión de los roles reproductivos; un varón humano de la Tierra se queda embarazado y esto se convierte en un conflicto diplomático. La novela de Elia Barceló aborda diferentes temáticas desde el ecofeminismo, el debate en torno al lenguaje inclusivo, la violencia de género, la colonización y la representación de la sexualidad (López-Pellisa, 2019).

sarnos y proyectar diferentes representaciones de la sexualidad y de los roles de género, que puedan (de)generar (en) escenarios utópicos o distópicos, pero cuyos discursos se analicen desde la perspectiva de género. Los escenarios alienígenas son ideales para ver a través de la metáfora del Otro diferentes modos de vida, identidad y organización social. El cuento «Mares que cambian» de Lola Robles está ambientado en un planeta que ha evolucionado hasta hacer desaparecer las fronteras entre ser un hombre y una mujer, heterosexual y homosexual. Con *La mano izquierda de la oscuridad* (1969), de Ursula K. Le Guin, o *El hombre hembra* (1975), de Joanna Russ, como referentes más directos, en el planeta Jalawdri del relato de Robles existen diferentes tipos de género que se pueden adquirir culturalmente o a través de una operación quirúrgica, poniendo en evidencia que el cuerpo, el género y la sexualidad son una construcción, y que no existe ni lo masculino ni lo femenino, «porque la heterosexualidad es una tecnología social y no un origen natural fundador, es posible invertir y derivar (modificar el cuerpo, mutar, someter a deriva) sus prácticas de producción de la identidad sexual» (Preciado, 2002: 26). La norma en Jalawdri es lo que se considera desviado, periférico o disidente en la Tierra.

En este planeta, los que tienen una sexualidad más marcada son los que se encuentran en la escala más baja de la sociedad y, además, se consideran muy primitivas y poco evolucionadas las sociedades en las que solo existen hombres o mujeres. Lola Robles es una escritora conocida por su activismo feminista, y en este relato se puede percibir de una manera clara una reivindicación de las subjetividades *queer* para dar voz a las identidades silenciadas por el androcentrismo, la homofobia, el racismo y el clasismo del hombre blanco occidental imperante en nuestra sociedad. Lo *queer* rechaza cualquier clasificación de género o de práctica sexual, y en Jalawdri existe un numeroso abanico de

posibilidades que «reivindica[n] la comprensión del sexo y del género como cibertecnologías complejas del cuerpo. La contrasexualidad, sacando partido de las enseñanzas de Donna Haraway, apela a una *queerización* urgente de la ‘naturaleza’» (Preciado, 2002: 33). El narrador de este relato es un humano que viaja a este planeta para someterse a una operación de cambio de sexo, ya que en la Tierra debe asumir el binarismo de una división de roles de género y sexualidad con los que no se siente identificado. Al llegar a este nuevo planeta percibe una gran preocupación por la preservación de su ecosistema, junto a la naturalización de una sociedad alienígena *queer*, donde lo «natural» es la diversidad sexual:

El prefijo *k-*, se refiere a los humanos que tienen en mayor o menor medida ambos sexos, desde los *ak-jalmannui* o hermafroditas plenos, a los *fek-jalmannui*, en los que predomina el genotipo y fenotipo de varón, pero no totalmente, y las personas como Gabrielle, las *ouk*, donde lo predominante es lo femenino. A los *ouk* y los *fek* se los llama también *intermedios*, lo que yo denominaría *transgéneros* en mi idioma natal; son infértiles, como los hermafroditas o *aks*, en los que aparecen caracteres genotípicos de los dos sexos por igual. (Robles, 2018: 135)

Lola Robles apuesta en este relato por identidades *queer*, por identidades ambiguas, dúctiles, líquidas y permanentemente en tránsito. Jalawdri se convierte de este modo en un lugar que permite la transformación del cuerpo, aunque su intención básica es plantearle a los que llegan «que, en realidad, no es tan necesario cambiar los cuerpos como las mentes» (Robles, 2018: 141).

Otros ejemplos en los que se presentan escenarios cuya articulación social y tecnocientífica se estructura a partir de la abolición

del género son *La ciutat dels joves* (1971), de Aurora Bertrana, donde se refleja una sociedad utópica en la que existen úteros artificiales y se pretende alcanzar la creación de un sexo único para que tanto los hombres como las mujeres puedan engendrar hijos y parirlos (dejando que cada pareja escoja quién desempeñará ese rol), al estilo de *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Ursula K. LeGuin; y la novela *Quim/Quima* (1971) de Maria Aurèlia Capmany, en la que el protagonista viaja en el tiempo a través de la historia de Cataluña y experimenta un cambio de sexo al estilo del *Orlando* (1928) de Virginia Woolf. Estos personajes han fabricado un cuerpo, tal y como se fabrica una máquina revolucionaria (Preciado, 2019), y lo cierto es que la tecnología actual nos permite migrar de un sexo/género a otro.

HETEROTOPÍAS: SIEMPRE QUISE IR A URANO EN BARCO

Cuando el saber está muerto, lo llaman academia.

Thomas Bernhard, *apud* Paul B. Preciado, *Un apartamento en Urano*

Según Michel Foucault, las heterotopías son una disciplina «cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos» (2008: 1). Es así como nos habla de los contra-espacios y de lugares reales (por su potencial para ser factuales) que se encuentran fuera de todo lugar. Menciona países e historias, planetas, universos, continentes y ciudades sin cronología que no pueden ubicarse en el mapa, pero «no cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos o bien en el lugar

sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón» (Foucault, 2008: 2). El filósofo francés se refiere a esos lugares como contraespacios, espacios diferentes, otros lugares, y se refiere a las heterotopías como esos espacios otros que debería estudiar y analizar la ciencia de la heterotopología. Lo interesante de la propuesta es que parece hablar de las poéticas de la imaginación, de la ficción especulativa, y, al fin y al cabo, de la ciencia ficción. Donna Haraway sostiene que desde la teoría debemos tender a un lugar de ciencia ficción, especulativo-factual, un lugar-otro, porque la naturaleza fuera del artefactualismo es un no-lugar, y desde ese imaginario podremos entablar otra relación con la naturaleza y respetar la diversidad tanto biológica como tecnológica del planeta. En esta misma línea, Rosi Braidotti asume la condición poshumana como una posibilidad para buscar, de manera crítica y creativa, alternativas a los esquemas de pensamiento y de saber dominantes, que encontrarían su espacio en esos lugares-otros.

Los escenarios de la ciencia ficción nos permiten pensar en otros mundos, en nuestra relación con el Otro, en relaciones reproductivas con alienígenas y en otros sistemas políticos, sexuales y sociales, híbridos y subjetividades del cruce «cruzando y volviendo a cruzar la frontera preservativa del mismo binomio, como recomienda Diana Fuss; desde el mestizaje (y la contaminación) como lugares de resistencia, como propone María Lugones; o desde una gestualidad textual autográfica que admita el ser uno/a y múltiple a la vez, como sugiere Shirley Neuman» (Torras, 2007: 13), encontrando un lugar desde el que habitar los *intersticios blancos* de los que nos habla Remedios Zafra (2018). Donna Haraway se refiere a los inapropiados/ables como aquellas identidades que no encajan en la narrativa moderna occidental dominante: «ser inapropiado/able no es ser moderno ni posmoderno, sino insistir en lo amoderno» (Haraway, 2019: 46). Significa

mantener una relación crítica y reconsiderar las relaciones de diferencia entre humanos y no humanos, fuera de la dominación jerárquica. En este sentido, el *queer* es un inapropiado/able, cuya identidad puede surgir en un mundo de ciencia ficción, en un lugar-otro, como un elemento natural, y no como una desviación:

La ciencia ficción se ocupa por lo general de la interpretación de fronteras entre loes problemáticos e inesperados otros, así como de la exploración de mundos posibles en un contexto estructurado por la tecnociencia transnacional. Los sujetos sociales emergentes denominados «inadaptados/ables otros» habitan tales mundos. El signo «SF» (*science fiction, speculative futures, science fantasy, speculative fiction*) es especialmente indicado para dirigir una investigación sobre lo artefactual como tecnología reproductiva que pueda dar lugar a algo diferente de la imagen sacralizada de lo Mismo, algo inadaptado, fuera de lugar, y, por tanto, inapropiado. (Haraway, 2019: 47)

La subjetividad del cibernético es inadaptable, es un acto de resistencia feminista y una figura de ciencia ficción que no tiene género binario, por lo que resulta muy útil para la investigación de la sexualidad *queer*. Pasar de la diferencia entre hombres y mujeres a la disolución de las dicotomías binarias de género, no es pasar de la diferencia a la indiferencia, sino de la violencia simbólica a la creación de un sistema social alternativo de sujetos críticos y emancipados que conviven desde sus diferencias a partir de afinidades y alianzas.

Donna Haraway, en «Testigo Modesto@Segundo Milenio» y «El patriarcado del osito Teddy», analiza el discurso científico, que presenta hechos que surgen del hombre como si fueran objetivos y neutrales, por lo que esos testigos de la experimentación científica

(testigos autorizados) son modestos porque desaparecen del espacio público, y así la ciencia parece transparente. Por todo esto, a Haraway le interesa *queerizar* y cuestionar al testigo modesto «para que se convierta en un verdadero HombreMujer antirracista, responsable y consciente de sí mismo» (2019: 148), y considera que en el mundo académico no podemos ser cómplices de los aparatos de exclusión constitutivos de lo que consideramos conocimiento, sin denunciar que ese conocimiento responde a unos intereses de poder que el Humanismo representa.

Espero haber mostrado un breve y sintético panorama acerca de las relaciones entre la teoría, el feminismo, la cibercultura y la ciencia ficción. Esta perspectiva de los estudios de género es antirracista, interseccional, cree en que la naturaleza es una tecnología construida a partir de la praxis social, que la ciencia es cultura y que el PHCB (Patriarcado Heterosexista Capitalista Blanco) debería desaparecer (Haraway, 2019). El transfeminismo poshumanista es revolucionario porque lucha por los derechos en ciertos espacios, y además integra la movilidad entre géneros, corporalidades, sexualidades, humanos y no humanos de multitudes de inapropiados/ables que pretenden desplazar las categorías de la feminidad y de la masculinidad. Esto necesita de la reconstrucción discursiva para «la construcción de nuevas subjetividades tanto para las mujeres como para los varones —incluyéndose en estas nuevas categorizaciones tanto a las bio-mujeres, bio-hombres, así como a las tecno-mujeres, tecno-hombres y a tod@s aquell@s que se desinscriben críticamente en las dicotomías de género—», y esto, tal y como afirma Sayak Valencia, «supondría un cambio epistemológico y discursivo sin precedentes» (2010: 181). En este contexto, nos dice Sayak Valencia, es necesario revisar las demandas de la masculinidad hegemónica

transmitidas por los sistemas de dominación que Bourdieu describe como violencia simbólica y que analiza con gran acierto en su ensayo *La dominación masculina* (2000). Y es que «[n]o es posible fraguar una resistencia real ante el sistema económico en el que vivimos, que basa su poder en la violencia exacerbada, sin cuestionar la masculinidad» (Valencia, 2010: 182), pues esa violencia también se ejerce sobre el cuerpo de los varones. Por todo ello, Valencia también apuesta por la creación de nuevos sujetos políticos para que el feminismo nos permita tejer alianzas con otras subjetividades, por lo que debemos actualizar nuestro programa y situarnos en el contexto específico contemporáneo para reflexionar críticamente sobre el presente y comenzar a redefinir el futuro.

Junto a las ecofeministas, el xenofeminismo y el poshumanismo crítico cibernético se puede superar el paradigma humanista del antropoceno y reinventar un futuro, quizás en Urano, desde donde nos propone sus políticas utópicas Paul B. Preciado (2019), pero contando con la ciencia y la tecnología como aliadas para el cambio. Hoy en día podemos transformarlo todo, las materias primas y a los seres vivos, por lo que el interrogante al que nos enfrentamos es el de saber si seremos capaces de cambiar nuestras mentalidades. Y no debe de ser tan complicado si la ciencia ficción ya lo ha hecho.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Raúl (2018): «Sexbot», en Teresa López-Pellisa (ed.): *Las otras. Antología de mujeres artificiales*, León, Eolas Ediciones.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.

- BOSTROM, Nick (2011): «Una historia del transhumanismo», *Argumentos de Razón Técnica: Revista Española de Ciencia, Tecnología y Sociedad, y Filosofía de la Tecnología*, 14, pp. 157-191.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015): *Lo Posthumano*, Barcelona, Gedisa.
- BRONCANO, Fernando (2009): *La melancolía del ciborg*, Barcelona, Herder.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- CAMPS, Victoria (2002): «¿Qué hay de malo en la eugenesia?», *Isegoría*, 27, pp. 55-71.
- CUBONIKS, Laboria (2015): «Xenofeminismo: Una política por la alienación», www.laboriacuboniks.net/20150903-xf_layout_web_ES.pdf.
- EAGLETON, Terry (2001): *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1984): *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- (2008): «Topologías. (Dos conferencias radiofónicas)», *Fractal*, XII (48), pp. 39-40, www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html.
- HABERMAS, Jürgen (2002): *El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?*, Barcelona, Paidós.
- HALDANE, John B. S. (2005): «Dédalo o la ciencia y el futuro», en John B. S. Haldane y Bertrand Russell: *Dédalo e Ícaro. El futuro de la ciencia*, Oviedo, KRK Ediciones, pp. 25-88.
- HARAWAY, Donna (1991): «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx», en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, pp. 251-311.

- (2019): *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptados*, Barcelona, Holobionte Ediciones.
- HARDING, Sandra (1996): *Ciencia y feminismo*, Madrid, Ediciones Morata.
- HESÍODO (1978): *Teogonía*, ed. de Paola Vianello de Cordova, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HESTER, Helen (2018): *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*, Buenos Aires, Caja Negra.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2019): «Epílogo», en Elia Barceló: *Consecuencias Naturales*, Sevilla, Crononauta, pp. 255-275.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo (2018): «Cambio de sentido», en Teresa López-Pellisa (ed.): *Las otras. Antología de mujeres artificiales*, León, Eolas Ediciones.
- MIES, Maria y SHIVA, Vandana (1997): *Ecofeminismo. Teoría, crítica y perspectivas*, Barcelona, Icaria.
- PRECIADO, Paul B. (2002): *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Editorial Opera Prima.
- (2018): *Un apartamento en Urano. Crónicas de un cruce*, Barcelona, Anagrama.
- RICH, Adrienne (1996): «Prólogo, *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*», *Doula Revista d'Estudis Feministes*, 10, pp. 15-45.
- ROBLES, Lola (2018): «Mares que cambian», Teresa López-Pellisa y Lola Robles (eds.): *Poshumanas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*, Madrid, Libros de la Ballena, pp. 125-154.
- RUSSELL, Bertrand (2005): «Ícaro o el futuro de la ciencia», en John B. S. Haldane y Bertrand Russell: *Dédalo e Ícaro. El futuro de la ciencia*, Oviedo, KRK Ediciones, pp. 89-90.

- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2010): «El humanismo en la cibercultura», en Pedro Aullón de Haro (ed.): *Teoría del Humanismo*, vol. 2, Madrid, Verbum, pp. 9-54.
- SLOTERDIJK, Peter (2001): *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela.
- TORRAS, Meri (2007): «El delito del cuerpo», en Meri Torras (ed.): *Cuerpo e identidad I*, Barcelona, Ediciones UAB, pp. 11-36.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore*, Barcelona, Melusina.
- WITTIG, Monique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales.
- ZAFRA, Remedios (2013): «Make me a (Wo)Man, Make me a Cyborg», *Revista Teknokultura*, 10(2), pp. 351-373.
- (2013): *(h)adas. Mujeres que crean, programan, presumen, teclean*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2018): *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.

TEORÍA DE LA LITERATURA Y TRANSVERSALIDAD

Los objetos y los métodos de la investigación lingüística y literaria. La transversalidad

María del Carmen Bobes Naves
Catedrática jubilada / Universidad de Oviedo

Por el año de 1965, cuando preparaba la memoria para las oposiciones a la cátedra universitaria, se me hizo presente, por primera vez, el concepto de transversalidad, con otros términos que aportaban los nuevos métodos de estudio, inevitables en el enfoque y desarrollo de la semiótica lingüística y literaria. El planteamiento de los problemas del significado del signo y del sentido del texto no podía limitarse a los hechos y a las formas, a las relaciones gramaticales y a los sentidos de los textos concretos: nuevas exigencias se iniciaban desde el planteamiento previo, ontológico y epistemológico, si pretendíamos justificar como científicos los estudios que hasta entonces partían de la identificación y descripción de los signos del lenguaje, funcional o literario, y sus usos y relaciones.

Era necesario tomar postura, y mejor abordarlo expresamente, sobre lo que pretendía la investigación lingüística y literaria, que era la identificación y el conocimiento del lenguaje en todos los usos y en todos sus aspectos, no solo el formal y el gramatical. Como en toda investigación, era preciso no crear un objeto a medida del método, sino reconocerlo en sus formas, en sus modos de relación interna y también

en las posibles relaciones exteriores: qué es el lenguaje, cuáles son sus formas, qué relaciones establece, cuál es su uso literario (hasta aquí la ontología) y qué método es el adecuado para alcanzar su conocimiento (epistemología).

Resultaba patente que, si se pretendía realizar un estudio científico sobre el lenguaje, tanto el funcional como el artístico, debería perfilarse bien el objeto y el método de análisis, atender las funciones y la relación posible con otros objetos próximos y otras investigaciones sobre las creaciones humanas en general, es decir, sobre las ciencias humanas.

El lenguaje, como objeto de análisis, podía describirse en sus partes, como lo había hecho la gramática, y también en sus relaciones internas y externas, pero la investigación lingüística, al aplicar nuevas formas de investigación, reclama cambios de intensidad en su ser, en sus funciones y en su amplitud semántica y pragmática, en sus valores y en sus relaciones en transversalidad con otros objetos y otros métodos de las ciencias culturales o humanas.

La Gramática y la Crítica Literaria eran las asignaturas humanísticas cuya finalidad era el conocimiento del lenguaje, funcional y artístico, y lo abordaban partiendo de una identificación de las unidades lingüísticas y literarias y del reconocimiento de unas relaciones entre ellas. El análisis empezaba con la identificación y descripción de esas unidades, seguía con una clasificación formal de sus categorías morfológicas y sintácticas y culminaba en la interpretación funcional y semántica: este fue el camino de la gramática, y, en principio, de la lingüística y la crítica literaria desde la *Poética* de Aristóteles hasta el siglo xx con el estructuralismo.

Justificar la lingüística y la teoría literaria como investigaciones científicas, y su método de estudio desde una perspectiva semiológica, planteaba otras exigencias que procedían del hecho de que las relacio-

nes de los signos lingüísticos, funcionales o artísticos, no se limitaban a la expresión de un texto, de forma inmediata y única, sino que el texto creaba su sentido más allá de su propio ser y de estar en los usos, y más allá de las relaciones internas del sistema en el que se integran los signos, abriéndose al conjunto de todas las creaciones humanas que utilizan los signos y sistemas de signos en la cultura creada por el hombre; este modo de análisis amplía enormemente las posibilidades de conocer el uso y de explicar los valores de los lenguajes y permite un conocimiento profundo de las creaciones literarias.

La nueva posición de salida reclama unos fundamentos ontológicos nuevos y unas consideraciones epistemológicas que aclaren y expliquen la naturaleza del lenguaje y sus posibilidades, tanto formales como semánticas, los métodos para alcanzar su conocimiento; y, además, en grados diversos, abre el campo de estudio al análisis de las posibilidades de relación con investigaciones culturales próximas, como la psicología, la sociología, la historia, las teorías sobre el arte, la misma teoría del conocimiento, etc., para señalar límites y para establecer las bases que le corresponden como investigación autónoma, en el campo general de la cultura, de las creaciones humanas.

La semiología y la teoría literaria de enfoque semiótico abordan el estudio de los signos lingüísticos en sus dimensiones propias: como expresión y como comunicación, funcional y artística, como formas con historia, estables en la forma y sistematizadas en un conjunto que evoluciona en el tiempo, no solo en sus unidades, sino en el sistema al que pertenecen. Acoge, por tanto, bajo una unidad de sentido, las formas, su integración en sistemas, sus relaciones con otras formas y otros conjuntos, y descubre las diversas fuentes transversales de sentido que proceden de todos esos niveles de ser y de relación con los conjuntos válidos en una sociedad y en un tiempo.

Concretando estas posibilidades, el panorama de los estudios filológicos en la primera mitad del siglo xx, cuando se inicia la semiología generando la gran renovación en el estudio de los signos, se asienta en unos principios básicos, que podían ser discutibles, para aceptarlos o para rechazarlos, pero que no se solían discutir ni plantear de forma explícita o problemática, quizá porque no se consideraban separadamente del estudio de formas y funciones y daban por supuesto que el ser del lenguaje era inamovible: era lo que había, lo que se usaba, lo que se ofrecía como objeto; lo que se sabía sobre el lenguaje parecía estabilizado en sus usos y se consideraba como el único objeto posible para el conocimiento, fuese lenguaje funcional o creación literaria; se seguía el presupuesto, tácito o expresado en algunos indicios, de que los sistemas de signos tenían su configuración en leyes propias, diferenciadas y estables, con lo cual era suficiente una investigación que se limitase a la identificación y el análisis de los usos, las formas y sus relaciones, tal como se manifestaban en el círculo estable de su uso.

Desde mediados del siglo xx hasta el momento actual, la semiología como enfoque específico en el análisis de los sistemas de signos, exige cambios profundos en la ontología del lenguaje, que arrastran cambios en su consideración epistémica y la abren a horizontes nuevos, cuando se reconocen relaciones de transversalidad entre las llamadas ciencias históricas, humanas o culturales. La investigación sobre el lenguaje ya no se limita a identificar los diferentes sistemas de signos, codificados o no, en el lenguaje funcional y en el lenguaje artístico; el estudio del signo queda abierto a todo lo humano, en toda su amplitud, en toda su diversidad: todo lo que hace el hombre adquiere un significado, aunque no sea otro que el de índice histórico.

Este es el nuevo panorama de partida, y voy a exponer breve y esquemáticamente la forma en que me encontré en él, el camino que

inicié al conocerlo, cómo se fue afianzando, a veces entre críticas y negaciones, entre escepticismos y fervores. Voy a exponer también las posibilidades de análisis que se fueron abriendo para la investigación, en el ámbito concreto de la teoría literaria, su aplicación en los programas de clase durante mis años de docencia universitaria (1968-2004) y en los comentarios de textos, tal como los expuse en sucesivas publicaciones.

Esta es mi intención: dibujar la trayectoria del trabajo realizado en el seguimiento de los nuevos caminos de investigación y de conocimiento, cada vez más apasionantes y más sugerentes, que apuntan hechos y métodos renovados hasta llegar a las teorías semiológicas, a las teorías transversales, a las teorías cognitivas, etc. Y para empezar diremos que no es necesario en este programa de investigación sémica negar los conocimientos tradicionales de la gramática y de la lingüística, de las que se parte siempre para identificar el objeto lenguaje, tanto el funcional como el literario, en sus formas actuales y a través de la historia que han recorrido.

* * *

A mediados del siglo xx, la Universidad de Oviedo, en su recién creada Facultad de Filosofía y Letras, estaba apuntada a un cerrado historicismo como método general y único de investigación y de conocimiento humanístico. El siglo xix, el llamado siglo de la historia o siglo del historicismo, seguía muy potente hasta mediados del siglo xx en los planes de estudios de las facultades de Filosofía y Letras. El enfoque historicista se imponía como signo de modernidad en asignaturas como Historia de la Cultura, Historia de la Literatura, Historia de la Lengua, Historia de las Lenguas y de las Literaturas, Historia de las Literaturas Clásicas y Románicas, etc., en conjunto o por separado,

con atención particular a la Gramática Histórica de la Lengua Española, a la Historia de la Lengua Española, etc. Las clases no se salían de lo que el título de la asignatura anunciaba y, si acaso, apuntaban a una visión crítica o valorativa de alguna obra literaria, o de alguna modalidad lingüística que ilustraba una visión particular y pragmática de algún profesor, nunca como visión teórica, de valor general, o de alguna modalidad particular.

Don Ramón Menéndez Pidal, don Rafael Lapesa, don Tomás Navarro Tomás, etc. y sus escuelas hicieron las investigaciones más destacadas sobre la historia de la lengua y de la literatura españolas y sus escritos fueron los manuales que estudiamos con fervor los alumnos universitarios de mediados del siglo xx. Nos ofrecieron conocimientos presididos por la claridad de los ejemplos, por la confianza en el profesor, por la satisfacción de alcanzar seguridades, que tanto confortan a los estudiantes de Humanidades, cuando tratan de introducirse en esos campos, a veces difusos, de las lecturas, de los comentarios y de la comprensión de los textos.

Luego, la investigación se diversificó horizontal y verticalmente con la aportación de los estudios de dialectología y de las lenguas en contacto, con la geografía lingüística de don Manuel Alvar y los trabajos de campo de su escuela; se incorporaron investigaciones sobre la diversificación de las lenguas a causa de los sustratos y adstratos, a causa de los sujetos que las usan y las modifican en idiolectos propios, en condiciones propias de los niveles sociales, etc.

Diacronía y sincronía, unidad y diversidad, atrajeron la atención de lingüistas y de críticos literarios, y se materializaron en estudios brillantes que descubrieron las posibilidades de los enfoques históricos y geográficos. Fue una época gloriosa y plena en la Filología: no cabe duda de que la visión histórica enriqueció la actitud descriptiva

de las lenguas, y amplió el corpus de estudio gramatical; tampoco hay duda de que aportó seguridad a la investigación y al conocimiento, sobre todo en su rigor de identificación de los hechos textuales, en su fidelidad al dato, al documento: el texto asumía la última palabra y permitía rechazar las interpretaciones arbitrarias. El estudio histórico de las lenguas proporcionaba grandes satisfacciones al conocimiento erudito y abría puntos de mira al general. Supuso un conocimiento profundo de las lenguas, pero no era más que un aspecto en las posibilidades de los análisis de la lingüística.

Paralelamente el método geográfico proyectaba a las diferentes naciones y comunidades lingüísticas una seguridad sobre su propia identidad cultural, que utilizaron, a veces, y siguen utilizando con exaltación demagógica, los políticos. Todavía quedaba lejana la posibilidad de admitir la polivalencia semántica de los textos literarios, la posibilidad de alcanzar verdades instaladas de forma definitiva y avaladas en la autoridad del arte como objeto semiótico autónomo. El texto como expresión, como comunicación, como interpretación, como transducción, etc., toma posiciones más o menos blindadas, y empuja a buscar razones para una apertura cada vez más eficaz en la investigación científica. La identificación y la actitud descriptiva quedaba corta ante la riqueza que el objeto signo y concretamente signo lingüístico y signo literario iba descubriendo en sus usos.

A esta situación de nuevos enfoques que se suman al histórico y al geográfico y se abren paso desde comienzos del xx, se añadieron las investigaciones epistemológicas, que se realizaban en Alemania desde finales del siglo xviii, y se propicia un marco válido para la justificación de la lingüística y de la teoría literaria como ciencias humanísticas, capaces de aportar una renovación metodológica y de abrir posibilidades de transversalidad muy amplias.

La ontología señala los perfiles de las diferentes clases de objetos que pueden ser analizados y descubre similitudes y diferencias entre la ciencia natural y la cultural, que conviene aclarar, para no pedir a unas lo que es propio de otras: no se puede exigir la generalidad de los objetos naturales a los objetos culturales que son particulares; al caracterizar a los objetos, se pueden señalar sus modos propios de análisis, según su ser y sus relaciones, tanto en el texto lingüístico como en el literario. Los nuevos caminos para la investigación se desarrollan en la segunda mitad del siglo xx en las universidades europeas y se generalizan decididamente en el siglo xxi.

La filosofía alemana, alertada por Kant a finales del siglo xviii, va construyendo una gnoseología para justificar el carácter científico de la investigación de los objetos naturales (ciencias de la naturaleza), y después de la investigación sobre las creaciones humanas (ciencias de la cultura). Fue decisiva la consideración de que estas ciencias y sus diferentes métodos de estudio actuaban sobre objetos diversos, con exigencias particulares: unas podían alcanzar leyes generales, porque su objeto lo permitía, debido a su comportamiento siempre uniforme y sin discusión, se consideran científicas, mientras que no parecía posible alcanzar abstracción y generalidad en el análisis de los hechos y objetos del mundo de la cultura, que, además de ser únicos, son creación humana y se inspiran en la libertad: frente a la repetición y a la regularidad del mundo de la naturaleza, que podía explicarse y compendiarse en leyes generales, el mundo del hombre reconocía como ley suprema la libertad en la creación y la singularidad en la manifestación y comportamiento de los hechos de la cultura.

Filósofos como Rickert, Windelband, Dilthey, Cassirer, y otros muchos, fueron precisando presupuestos, métodos y leyes sobre las

posibilidades de la investigación cultural, y sentaron las bases para un estudio científico del mundo del hombre.

El problema de la generalidad de las leyes no se supera afirmando que los hechos culturales son iguales a los hechos naturales, como dijeron los que consideraron que el lenguaje es un hecho natural, que hay que estudiar como tal, sin plantear otros problemas (A. Schleicher, *La teoría darwinista y la ciencia lingüística*, 1873); la salida a este problema está en el reconocimiento objetivo de que las leyes de un mundo y de otro eran diferentes: leyes naturales, de extensión general, y leyes culturales, de extensión limitada. Los hechos son los hechos y se imponen.

Estos problemas y sus soluciones no se me ofrecieron como una derivación lógica de los conocimientos historicistas, sino de un modo casual contrastando las investigaciones de mi marido, Ramón Maciá Manso, que por entonces preparaba la cátedra de Filosofía del Derecho. La lingüística y la teoría literaria, como el análisis epistemológico de los diversos ordenamientos jurídicos y, por extensión, de todas las creaciones del hombre que constituyen la cultura, forman el mundo histórico y tienen problemas paralelos, diferentes de los que ofrecen los objetos de la naturaleza a la ciencia natural.

Desde este punto de partida, de paralelismo entre la filosofía del derecho (una creación humana, cultural) y la semiología de la lingüística y de la teoría literaria, se podía justificar una investigación ontológica y gnoseológica de la lengua y la literatura.

Una vez abierto el mundo de la transversalidad, dediqué mis primeros estudios a fundamentar las relaciones ontológica y metodológica del sistema lingüístico y sus usos funcionales y creativos, que presenté como lección magistral en la oposición a la cátedra universitaria de Lengua Española (1968), y la publiqué en *La semiótica como teoría lingüística* (Gredos, 1973).

El tema fue creciendo y precisándose ontológica y epistemológicamente y se completó en el volumen, bastante posterior, que recoge precisiones y amplía los temas bajo el título, sin duda pretencioso, y a la vez significativo y reconfortante (porque parece que justifica la posibilidad del análisis del lenguaje en el conjunto de la ciencia cultural), *Crítica del conocimiento literario* (Arco/Libros, 2008).

En resumen, me pareció que de la misma manera que el derecho, como creación humana particular, admitía análisis ontológicos y epistemológicos que le abrían posibilidades de objeto científico, la lengua, funcional o literaria, admitiría esa posibilidad. Las seguridades ontológicas que había descubierto el historicismo en las formas y en los usos del lenguaje, se ampliaban con las seguridades epistemológicas que procedían de las reflexiones de una metodología propia de todos los objetos culturales.

Acogidos y orientados por la investigación gnoseológica general, y desde fuentes diversas, que ya se aplicaban (escuela morfológica alemana, formalismo ruso, funcionalismo, formalismo francés, etc.), los estudios sobre lengua y literatura ensayan enfoques propios, adoptan puntos de vista y métodos que intentan ampliar la Filología y profundizar en la transversalidad y en la generalidad de las ciencias humanas, a la vez que descubren relaciones entre ellas: lingüística general, filosofía del lenguaje, teoría de la literatura, lingüística sociológica y psicológica, semiótica, teorías cognitivas, teoría de la lectura, etc.

El lenguaje, tanto en sus usos sociales de comunicación como en sus creaciones literarias, se analiza no solo gramaticalmente, en forma descriptiva y funcional, como venía haciéndose desde la época clásica, sino también como sistema de signos con reglas propias y como creación y expresión artística, que se instala en el mundo del arte.

Por otra parte, se afianza en lingüística el estructuralismo, que, en el ámbito ontológico, advirtió la posibilidad de que el lenguaje, tan diversificado en sus categorías, en sus unidades y usos, fuese estudiado como un sistema de relaciones internas y fijadas, aunque en continua evolución en el tiempo y diversificación en el espacio, de acuerdo con unas leyes propias (es decir, como un objeto científico), y no como una acumulación de formas y usos arbitrarios, acumulados por azar. El estructuralismo advierte que bajo la diversidad de los usos hay la estabilidad de un sistema, que puede ser objeto de leyes generales, en un ámbito propio, y, por tanto, científicas. Esto es fundamentalmente el estructuralismo, y su réplica de estabilidad del objeto de estudio, el lenguaje como sistema.

Por su parte, la semiología busca las constantes de producción de significado y de sentido en las obras literarias, que sobrepasan las propias del sistema lingüístico funcional. El significado de los signos culturales, que no se agotan en la semántica lingüística, es básico en la investigación científica de los posibles significados de la obra literaria, que trasciende así los límites del historicismo y del formalismo, al reconocer fuentes de significado más allá de las que procedían de los signos lingüísticos. En ambos casos las nuevas orientaciones se imponen y no rechazan, sino que amplían los estudios anteriores, descriptivos, gramaticales y funcionales. La aceptación y desarrollo de las nuevas orientaciones científicas tuvieron resistencias por parte del historicismo, del funcionalismo y de la crítica textual literaria, en sus pretensiones de totalidad, pero se fueron imponiendo y aceptando progresivamente.

El método estructural, que arraigó particularmente en la lingüística, y que la teoría literaria aplicó con preferencia a la expresión lírica (sobre todo, en sus aspectos métricos, como construcción for-

malizable), busca, por imperativo de la epistemología kantiana, leyes generales, y para ello parte de una idea del lenguaje como sistema, cuyas unidades mantienen relaciones formales y funcionales y añaden sentido a los contenidos semánticos del signo. El estructuralismo, en sus posiciones epistemológicas, reconoce en el lenguaje, tanto en el funcional como en el literario, su carácter de objeto para la ciencia, a pesar de que se exija que esta analice objetos generales (no únicos), sistemáticos (no arbitrarios en sus relaciones), estables (en sus formas y valores fonéticos, morfológicos, sintácticos y semánticos), abiertos a diversos sentidos en los textos literarios (polivalentes o ambiguos), y reconoce también el carácter histórico de todos sus elementos.

La obra literaria, que culmina la libertad humana como creadora de mundos, se somete con dificultad a relaciones estructurales generales y estabilizadas, ya que uno de sus rasgos específicos es la originalidad, en las formas y en el contenido, pero, sin duda, admite análisis estructurales en sus recursos métricos y en sus esquemas fónicos, morfológicos y sintácticos.

La epistemología que analiza las posibilidades del conocimiento general en el mundo de la cultura es, en los estudios del lenguaje, un avance en la cadena evolutiva de la gramática, el historicismo, el estructuralismo y la transversalidad; y, abierta a todos los vientos, acoge nuevos movimientos y nuevas relaciones con otras investigaciones, como el *behaviorismo*, la teoría cognitiva, la sociocrítica (con la proyección social de la lengua) y las teorías semióticas de la expresión, la comunicación, la recepción y la transducción, tan decisiva en el estudio del proceso dramático, en sus dos fases: lectura y representación. Todas las posibilidades de análisis confluyen con relaciones diversas en el corpus de estudio y en los métodos de análisis.

En el marco de las nuevas posibilidades y de las ideas que las conforman, fui realizando reflexiones y estudios de obras y de autores, que demostraron la pertinencia de la semiología en el análisis de los diversos usos del lenguaje, tanto sociales como literarios. Muchos de estos análisis fueron apareciendo a lo largo de los años en revistas de distintas universidades, en homenajes a colegas, en actas de congresos, etc. Algunos fueron más tarde recogidos en tomos, por autores, por géneros, por temas: san Juan de la Cruz, Jorge Guillén, Antonio Machado, Miguel Hernández, Gil de Biedma, etc. (entre los poetas); Miguel de Cervantes, Leopoldo Alas Clarín, Benito Pérez Galdós, Francisco Ayala, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, etc. (entre los novelistas); Miguel de Cervantes, Federico García Lorca, Ramón del Valle-Inclán, Enrique Jardiel Poncela, etc. (entre los dramaturgos), fueron los principales autores de los tres géneros cuyas obras analicé desde la perspectiva semiótica; y, sin duda, sus obras responden y son aclaradas mediante esta encuesta cultural.

Algunos de los estudios pasaron a obras de conjunto de un autor, de un tema más o menos general, de un problema o de una unidad de construcción, o categoría, del género literario al que pertenecen. Sobre el género lírico, *Gramática de «Cántico»* (Planeta, 1975), donde formalizaba visualmente las recurrencias propias del género en las relaciones sintácticas de los poemas de Guillén y el tratamiento de los valores semánticos creados por el poema de forma directa o de forma latente; sobre el género narrativo, *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio»*. *Análisis semiológico* (Planeta, 1977), donde analizaba la intensificación de una historia contada tres veces, con extensión diversa y por narradores diferentes (Angustias, Pedro, el narrador) en la misma novela; *Teoría General de la novela. Semiología de «La Regenta»* (Gredos, 1985), donde estudiaba la posibilidad de que una novela

podiese ser considerada tópica y pudiese tomarse como modelo válido para la descripción de las partes y de las unidades del género narrativo; *La novela* (Síntesis, 1998), donde, en una visión en su totalidad, analizaba las más destacadas etapas históricas del género y describía los principales recursos y las principales teorías sobre el género; *El personaje literario en el relato* (CSIC, 2018), último estudio publicado en tomo, donde me centraba en la teoría y la historia de la unidad más importante del relato, el personaje, central en la novela y en el drama y muy aleatoria en el género lírico.

A lo largo de tantos años transcurridos, son innumerables los artículos en los que desde una perspectiva semiótica analicé los problemas concretos de categorías literarias como el tiempo en la novela, el uso del diálogo en el texto narrativo, el espacio literario, el narrador, etc.

Los últimos años de mi vida académica e investigadora los dediqué al inacabable, insondable y complejo género dramático, que se erige en centro de conceptos, hechos y relaciones semióticas con mayor amplitud y mayor profundidad que los otros géneros, pues conecta no solo los sistemas lingüístico y literario, sino también el mundo de los objetos reales, transformados en signos escénicos, con el mundo de la ficción, y pone en concordancia de sentido la palabra y los objetos escénicos, el personaje y su entorno inmediato con sus posiciones relativas, sus movimientos, sus distancias... Los tomos dedicados al teatro plantean problemas ontológicos (muchas veces se negó el carácter literario del teatro), sus procesos específicos de comunicación (transducción), pero también sus similitudes con la novela, como géneros con relato, y sus diferencias profundas respecto a sus formas de creación de sentido y de expresión lingüística, ya que en la escena es obligado el diálogo, que es opcional en la novela, y a la palabra se suma el gesto, la apariencia, el movimiento, la luz...

Estas ideas fueron el tema de mis escritos a lo largo de muchos años de investigación y constituyen el contenido de varios tomos: *Estudios de semiología del teatro* (Aceña, 1988), *Teoría del teatro. Compilación de textos e introducción general* (Arco/Libros, 1997), *Semiología de la obra dramática* (Taurus, 1987; 2.^a ed. ampliada, Arco/Libros, 1997), *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo* (Arco, 2001); y en varios volúmenes particulares de autores o escuelas dramáticas: *Temas y tramas del teatro clásico español. Convivencia y transcendencia* (Arco/Libros, 2010), *El teatro de Valle-Inclán* (Arco/Libros, 2016)...

El texto dramático, debido a su particular proceso de expresión y de comunicación, impone una lectura semántica del diálogo, que construye una historia, que se completa con una lectura de las acotaciones que crean la representación escénica.

La organización y verificación de estas ideas fue el resultado de muchas lecturas y muchos años con autores que expliqué en las clases de licenciatura y de doctorado, que leí y releí muchas veces, que vi en representaciones siempre que pude, en años y tiempos distintos: Lorca y, sobre todo, Valle-Inclán; también otros autores como Bretón de los Herreros, Lope y Calderón, la comedia de capa y espada y la tragedia de amor y celos, la comedia de humor, *Angelina* de Jardiel Poncela, etc., etc., y muchas otras obras y aspectos. Pero queda mucho en el tintero, mientras se abran las nuevas formas y los nuevos modos de entender semióticamente la escena: caminos que se recorrerán con el tiempo y la investigación, y que seguirán enriqueciendo los estudios dramáticos.

Por otra parte, los objetos literarios mantienen la posibilidad de ser analizados desde todas las perspectivas tradicionales (histórica, descriptiva, estructural, semiológica, etc.) y de dejar ver sus formas y

funciones enriqueciéndolas en el texto lingüístico y también en el literario, tal como se había hecho a través de los siglos. Las nuevas investigaciones no impiden y no pueden eliminar los análisis tradicionales y exigen más bien volver a matizar o ahondar en los elementos descriptivos, que son necesarios en las explicaciones universitarias, en los comentarios de texto, y son centro de discusiones en los seminarios.

En nuestro caso, los seminarios y las revisiones de autores dieron lugar a dos tomos, escritos en colaboración con los profesores de teoría de la literatura de la Facultad de Filología de Oviedo (Carmen Bobes, Gloria Baamonde, Magdalena Cueto, Emilio Frechilla e Inés Marful), titulados *Historia de la Teoría Literaria I. La antigüedad grecolatina*, y *II. Transmisores. Edad Media y Poéticas clasicistas* (Gredos, 1995 y 1998).

Estos dos títulos analizan y siguen históricamente las teorías literarias clásicas y clasicistas, su aparición y su evolución desde Grecia hasta los límites del Neoclasicismo con el Romanticismo, en que se cierra el ciclo clásico y surgen las nuevas teorías que se fraguaron y se enriquecieron hasta hoy.

En el año de 1968 leía con interés las teorías gnoseológicas de Kant y sus seguidores, y desde ellos pasé a la lectura de algunos filósofos que se interesaban directamente por el lenguaje y la ciencia lingüística: Whitehead, Russell, Wittgenstein, Morris, Richards, Chomsky, etc. Las actitudes críticas que se derivaban de los contrastes entre los distintos enfoques abrían espacio para verificar las aportaciones de Saussure y su *Curso de lingüística general*; las noticias de los formalistas rusos, aportadas por sus divulgadores en Europa, Erlich, Todorov, etc.; la escuela americana de los *News Critics*, y su teoría de la polivalencia, que justificará muchos rasgos específicos del uso literario del lenguaje... El mundo universitario de la segunda mitad del siglo xx bullía en

la lingüística con todos estos ángulos de análisis y ofrecía perspectivas cada vez más amplias para la teoría literaria.

El texto lingüístico literario se manifiesta mediante signos fónicos, relaciones gramaticales morfológicas y sintácticas y con formas que dan consistencia a contenidos semánticos, y todos estos niveles consiguen un conjunto de hechos y signos no verbales, donde se aseguran y amplían sus posibilidades de crear mundos simbólicos y mundos en contraste, mediante paralelismos, secuencias de intensificación, o de gradación, etc., con otros hechos no-lingüísticos (artísticos, sociales, psíquicos, históricos, etc.), es decir, en relaciones de forma y de sentido que no son exclusivas del sistema de signos lingüísticos, sino que proceden de otros hechos y trascienden a otros objetos sociales, a otros valores artísticos, mediante elaboraciones miméticas, homológicas, generales, etc.

Desde esta perspectiva analizamos fenómenos de expresión lingüística para ver la posibilidad de interpretar los múltiples sentidos del texto expresados por las relaciones y los recursos literarios. Algunos de estos recursos, tanto en sus formas como en sus posibilidades semióticas, fueron objeto de estudios más amplios y detallados, más específicos, dadas sus grandes posibilidades de expresar valores literarios. Con este objetivo realicé los estudios titulados *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario* (Gredos, 1992) y *La metáfora* (Gredos, 2004). La virtualidad semiótica de estas dos formas (diálogo, metáfora) muestra cómo se proyectan las construcciones lingüísticas en la creatividad artística de la obra literaria. El lenguaje funcional utiliza recursos de expresión (diálogo, metáfora) que se usan también en el texto literario debidamente situados y manipulados en sus relaciones y en su sentido.

Una expresión lingüística, el diálogo, y un recurso literario, la metáfora, muestran sus posibilidades funcionales y artísticas: el texto

manifiesto en su verbalidad se abre en sus usos a posibilidades semióticas amplias y puede acoger significaciones y sentidos que proceden de otros niveles semánticos, de otras formas identificables como unidades sémicas, creando nuevos valores a partir de su capacidad de relación en la transversalidad; el sentido de un texto se enriquece con todas las dimensiones posibles en formas y relaciones que cada lector sea capaz de identificar y comprender. El mayor conocimiento de los recursos y formas lingüísticas permite una mejor recepción del mensaje literario.

El análisis lingüístico se apoya en los conocimientos gramaticales del lector; el análisis literario se apoya en el lingüístico, se aplica sobre todo en los estudios del género lírico, se amplía con el análisis de signos literarios, cuya riqueza y ambigüedad se potencia con relaciones transversales extralingüísticas, p. ej. la rima, el ritmo con sus acentos, las reiteraciones o correspondencias formales y semánticas, las escalas, la tradición, las asociaciones, etc. Finalmente, el análisis semiótico se basa también en los significados provenientes de las relaciones que generan e incorporan los sentidos históricos y lingüísticos del texto, las variadas teorías desde las que se pueden abordar los estudios, etc.

Todos estos aspectos de relación y de sentido son transversales y polivalentes, pues originan sentidos en el nivel semiótico de la lectura que se apoyan en los signos verbales codificados, en estructuras conocidas y válidas en varios sistemas de signos, en posibles enfoques filosóficos, científicos o históricos, de carácter discursivo o intuitivos, siempre que el lector tenga competencia para leerlos y consiga penetrar en los textos literarios, en sus sentidos profundos, diversos e intensos. Todos apuntan y todos son pasos hacia la lectura completa, que nunca se rematará.

La crítica va identificando las fuentes del sentido en los versos del poeta y sitúa semiológicamente sus valores a partir del conocimien-

to de datos y circunstancias biográficas, históricas, eruditas, etc. Si sabemos que el *Quijote* fue escrito en la cárcel, orientamos los sentidos de una posible lectura hacia términos como *libertad*, a determinadas relaciones entre los hombres, a la lucha por la justicia y la verdad, etc., y a referencias concretas (la angustia del encierro, el ansia de libertad); admiraremos cada episodio desde ese conocimiento y experiencia, nos situaremos en la sociedad de la escritura y podremos seguir su enriquecimiento posterior en la historia, añadiendo las lecturas relacionadas con la historia presente, etc. Así nos acogemos a la visión vertical de la historia y al conocimiento horizontal de las dos situaciones contemporáneas en la fusión de horizontes de la escritura y de la lectura, es decir, inspirados en una transversalidad tan amplia como sea posible.

El análisis verbal como búsqueda del testimonio objetivado en la escritura se inicia en el conocimiento gramatical. El análisis semiótico le da amplitud y diversidad siempre que se puedan establecer relaciones desde su conocimiento, con la expresión, en el contexto y en las relaciones humanas en general.

La semiótica no es una nomenclatura, no es una moda, no es un sistema, ni un conjunto de significados concretos; es la visión del mundo del hombre desde todos los sentidos posibles y, por tanto, es el análisis de las creaciones humanas en todos sus niveles (formal, funcional, semántico, social, psíquico, etc.) en los que la sociedad coloca el sentido.

BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TÍTULOS PUBLICADOS

Series Maior

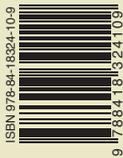
1. Álvarez Menéndez, Alfredo Ignacio
Las construcciones consecutivas en español. Estudio funcional sobre la oración compuesta.
2. Baños Vallejo, Fernando
La hagiografía como género literario en la Edad Media.
3. García García, Serafina
Los transpositores oracionales en la obra histórica alfonsí. Estudio de sintaxis funcional.
4. Meilán García, Antonio José
La oración simple en la prosa castellana del siglo XV.
5. Fernández Fernández, Antonio
La función incidental en español. Hacia un nuevo modelo de esquema oracional.
6. Gil Amate, Virginia
Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación.
7. Sánchez Torre, Leopoldo
La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX.
8. Martínez Expósito, Alfredo
La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna.
9. Lorenzo González, Guillermo
Geometría de las estructuras nominales. Sintaxis y semántica del SDet.
10. Iglesias Casal, Isabel
Los relativos en la prosa renacentista castellana.
11. López Bobo, María Jesús
El vocalismo radical átono en la conjugación castellana. Etapa medieval y clásica.
12. Muñiz Cachón, Carmen
Impersonalidad y despersonalización. Estudio contrastivo.

13. Alfonso García, M^a del Carmen
Antonio de Hoyos y Vinent. Una figura del decadentismo hispánico.
14. Arias Cabal, Álvaro
Oposición y pertinencia en lingüística. Estudio de las funciones paradigmáticas entre invariantes.
15. Bermúdez Martínez, María
La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan J. Saer.
16. Osoro Hernández, Andrés
Revista de Asturias (1877-1883 y 1886-1889).
Literatura, ciencia y sociedad en los orígenes del *Grupo de Oviedo*.
17. Fernández Lorences, Taresa
Gramática de la tematización en español.
18. Salazar, Sor Elena
Lope de Aguirre de la crónica a la dramaturgia: presencia en ausencia en Lope de Aguirre, traidor.
19. Saavedra Fernández-Combarro, Ricardo
Los valores literarios de la columna periodística española (1975-2007).
20. Vares González, Elena
Una aproximación devo-minimalista a los Trastornos Específicos del Lenguaje.
21. Sandoval Caballero, Rosalía
La visualidad en El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz.

Series Minor

1. Fernández de Castro, Félix
Las perifrasis verbales en español. Comportamiento sintáctico e historia de su caracterización.
2. d'Andrés Díaz, Ramón
Allugamientu de los pronomes átonos col verbu n'asturianu.
3. Viejo Fernández, Julio
Las formas compuestas en el sistema verbal asturiano.
4. Teso Martín, Enrique del
Contexto, situación e indeterminación.

5. Ramos Corrada, Miguel
La formación del concepto de historia de la literatura nacional española. Las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate.
6. Cueto Vallverdú, Natalia
Representación e inferencia. El proceso de la interpretación.
7. Fernández Rodríguez, Natalia
El pacto con el diablo en la comedia barroca.
8. San José Vázquez, Eduardo
La memoria posible. El sueño de la Historia, de Jorge Edwards: Ilustración y transición democrática en Chile.
9. Melendi López, Miguel
La narración artística como documento. Atribución de confianza a mundos de ficción.
10. Camblor Pandiella, Begoña
La realidad exiliada en la narrativa humorística de Álvaro de Albornoz.
11. Alvarellos Pedrero, Mercedes
Rasgos melódicos influyentes en la discriminación de la modalidad oracional. La relevancia lingüística del pretonema.
12. García Manso, María Luisa
Prensa, teatro y narrativa popular en la II República: la revista Esto (1934-1936).
13. San Julián Solana, Javier
Los numerales sustantivos en español.
14. Coto Ordás, Víctor
Cómo enseñar una segunda lengua mediante una plataforma de aprendizaje virtual.
15. Guijarro Lasheras, Rodrigo
Jardín y Laberinto. La flor en el imaginario decadente.
16. Pañeda Rodríguez, Claudia
La categorización médica y lingüística de los trastornos específicos del lenguaje. Análisis crítico y sugerencias para un encuentro interdisciplinar.
17. Conde Solares, Carlos
El canon heterodoxo de la gran mística hispánica: beatas, meditación e iluminismo



ediun^o



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality