

Unidad 10

- Hacia una definición de literatura.

13. LA VIDA DE LA OBRA LITERARIA

§61. Introducción

Hasta este punto hemos tratado con la obra de arte como una objetividad en sí, y hemos pretendido verla en su estructura característica. La hemos considerado como algo aislado del trato vivo de los individuos psíquicos y por ende también de la atmósfera cultural y de las varias corrientes espirituales que se desarrollan en el curso de la historia. Solamente en aquellos lugares donde la obra literaria misma indicaba operaciones subjetivas nos fue necesario recurrir a los elementos subjetivos. Ahora es el tiempo de volver a la obra en contacto con el lector e introducirla en la vida espiritual y cultural a fin de ver qué situaciones y problemas nuevos resultan. Es necesario también porque nuestras observaciones nos han conducido a la conclusión de que la obra puramente literaria es una formación que es un esquema en varios aspectos, que tiene “vacíos”, manchas de indeterminación, aspectos esquematizados, etc. Por otro lado, algunos de sus elementos muestran cierta potencialidad, que hemos sugerido con la expresión “mantenidos listos”, no obstante que en el trato vivo que tenemos con ella durante la lectura, una obra literaria determinada no parece exhibir tales manchas de indeterminación, esquematizaciones o alguna potencialidad de los aspectos mantenidos listos. Surgen entonces las preguntas: ¿cómo aparece la obra durante la lectura?, y ¿cuál es el correlato inmediato de esta lectura? Ya hemos tenido ocasión para indicar que ha de hacerse una distinción entre la obra misma y sus concretizaciones, las cuales difieren de ella en varios aspectos. Estas con-

[387]

cretizaciones son precisamente lo que se construye durante la lectura y lo que, por así decirlo, forma el modo de apariencia de una obra, la forma concreta en que la obra misma está aprehendida. La tarea que nos espera es la de describir las propiedades de la concretización de una obra literaria y señalar las relaciones, por un lado, entre las concretizaciones y, por el otro, entre las concretizaciones y las experiencias subjetivas en que están constituidas.

§62. Las concretizaciones de una obra literaria y la experiencia de su aprehensión

¿Qué es lo que tenemos en mente cuando hablamos de una “concretización” de una obra literaria? En lugar de responder directamente la pregunta, primero vamos a distinguir estas concretizaciones de las operaciones subjetivas y, más en general, de las experiencias psíquicas que tenemos durante la lectura. La obra literaria que leemos, cuya lectura oímos, o vemos en el teatro, es —según nuestros análisis previos— un objeto complejo y estructurado hacia el cual nos dirigimos en un complejo de actos conscientes y otras experiencias que no tienen la estructura de actos. Es precisamente por la complejidad de su estructura y por la heterogeneidad de sus elementos que todas estas experiencias y actos son de naturaleza diversa y pueden ser afectados por sus varias combinaciones y complicaciones. Estos son, sobre todo, los varios actos cognoscitivos, tales como los actos perceptivos, en que los signos verbales, sonidos verbales y las formaciones fonéticas de un orden superior son aprehendidos (o percepciones de cosas y personas que se encuentran sobre las tablas), los actos de aprehender sentidos que se basan en los actos cognoscitivos, y, finalmente, actos de imaginación que contemplan las objetividades y situaciones representadas y, si es necesario, las cualidades metafísicas que se manifiestan en ellos. Esta contemplación

imaginativa, por su parte, se basa en los primeros actos mencionados. En los actos perceptivos, por los cuales aprehendemos el estrato fonético (o los objetos reproducidos se presentan a nosotros en la obra teatral), son simultáneamente experimentados tanto la contemplación imaginativa de las objetividades representadas, como conjuntos de aspectos concretos en la forma de modificaciones perceptivas o imaginativas. Ciertamente, si el lector se somete a la obra, se experimentan precisamente los aspectos cuyos esquemas fueron mantenidos listos por la obra. Además, se despiertan en el lector las varias experiencias de gozo estético, experiencias en que los valores estéticos tienen su fuente y posiblemente alcancen su desarrollo explícito. Finalmente, la lectura evoca en la mente del lector (o espectador) varios sentimientos y emociones. Es cierto que ya no pertenecen al grupo de experiencias en que la obra literaria está *aprehendida concretamente*; sin embargo, no dejan de tener influencia en esta aprehensión.

La situación que encontramos en el sujeto psíquico durante una lectura es sumamente complicada, y se requeriría de un análisis especial para poderla disecar completamente. Como ya hemos notado, la complejidad y la variedad de esta situación es una imagen de espejo de la estructura de una obra literaria. Por decirlo de alguna manera, para hacerle justicia, esta estructura nos exige percibirla no solamente en simples experiencias totales sencillamente construidas, sino, más bien, desarrollar una gran variedad de los distintos actos de consciencia y de experiencia. La complejidad de la aprehensión total de una obra es como si el *ego* experimental tuviera demasiado que hacer simultáneamente, y no pudiera darse equitativamente a todas las partes de una total aprehensión. Del conjunto de actos entretejidos y experimentados (o ejecutados) simultáneamente y de otras experiencias, solamente unos cuantos se efectúan como centrales y con plena actividad del *ego*; los demás, aunque experimentados y efectuados, son solamente “co-efectuados” y “co-experimentados”. En el proceso hay cambios de criterio constantes con respecto a cuáles de los actos componentes (o experiencias) son centrales en un mo-

mento dado y cuáles se desarrollan marginalmente o “de paso”. Junto con este cambio, además, hay un cambio también en la dirección de nuestra atención. Consecuentemente, las partes y los estratos de la obra que pueden verse claramente en la lectura son siempre diferentes; los demás se hunden en una semioscuridad, una semivaguedad, donde solamente co-vibran y co-hablan, y, precisamente por eso, colorean la obra total de una manera particular. Otra consecuencia de este cambio constante y de las varias maneras en que participamos en esta o aquella experiencia, es el hecho de que la obra literaria nunca está *totalmente* comprendida en *todos* sus estratos y componentes, sino siempre parcialmente, siempre, por decirlo así, por medio de un *escorzo perceptivo*. Estos “escorzos” pueden cambiar constantemente, no sólo de obra en obra, sino también dentro de una y la misma obra; de hecho, pueden ser requeridos y condicionados por la estructura de una obra dada y sus partes individuales. Por lo general, sin embargo, no dependen tanto de la obra misma como de las condiciones dadas en la lectura. Como resultado, podemos comprender la obra hasta cierto grado, pero nunca en su totalidad. Casi se pudiera decir que una y la misma obra literaria se aprehende en sus varios y cambiantes aspectos. El conjunto de aquellos “aspectos” pertenece a una y la misma lectura de la obra y es, al mismo tiempo, de significación decisiva para la constitución de una específica concretización de la obra literaria que se lee en un tiempo dado. Ya que estos conjuntos generalmente son diferentes en dos distintas lecturas, vemos el camino para distinguir a las concretizaciones individuales de la obra, de la obra misma.

Antes de hacerlo, sin embargo, debemos anotar que la riqueza y la complejidad de las operaciones subjetivas y de las experiencias que han de efectuarse en la aprehensión de la obra literaria requieren —si la lectura y la aprehensión de la obra han de ser exitosas— que el sujeto que aprehende se proteja de todas las influencias que pudieran estorbar. Así que suele haber un rechazo involuntario y una supresión de todas las experiencias y estados psíquicos que

pertenecen al resto del mundo real del lector; hay como una especie de ceguera y sordera con respecto a los actos y eventos del mundo real. Durante la lectura, alejamos las posibles distracciones, los eventos y las preocupaciones que en sí no son importantes (por eso buscamos un lugar cómodo, un ambiente tranquilo, etc.). Retraernos de nuestro ambiente real nos conduce, por un lado, a la situación en que las objetividades representadas que se retratan constituya un mundo aparte, distante de la realidad actual; por otro lado, nos capacita a asumir una actitud de pura contemplación con respecto a las objetividades representadas y así gozar plenamente las cualidades de valor estético que aparecen en la obra. Debido a esto, entre otras cosas, logramos la actitud específicamente estética (contemplativa) que es una necesidad absoluta para la aprehensión de, y comunión vital con, las obras de arte. Al final, entonces, tenemos la misma riqueza de experiencias de aprehensión que, por un lado, contribuyen al “escorzo perceptivo” de la obra literaria en su lectura, y así posiblemente a una distorsión de su forma total característica, contribuye a verla apropiadamente como una obra de arte.

Todos estos actos de comprensión y experiencias constituyen la condición bajo la cual la obra puede aprehenderse vívidamente en una de sus concretizaciones. No obstante, no solamente la obra misma sino cada una de sus concretizaciones es diferente de estas experiencias de aprehensión. Queda claro que no habría concretizaciones si estas experiencias de aprehensión no se efectuaran, debido a que las concretizaciones dependen de ellas, no sencillamente en su modo de existir, sino también en su contenido. No hay, sin embargo, razón para concluir sobre esta base que sean algo psíquico o de alguna manera un elemento de experiencia. Esto equivaldría a decir que dos objetos A y B, que son mutuamente dependientes en su existencia, tienen que ser *eo ipso* siempre del mismo tipo, o estar relacionados como de una parte a la totalidad. Entre un color en concreto y su extensión concreta hay una relación más cercana que entre la concretización de la obra literaria y la correspondiente experiencia de aprehensión y,

con todo, nadie diría que el color es extensión o que la extensión es color, ni, por fin, que la extensión es una parte del color. Y tal como el arco iris no es algo psíquico, aunque existe concretamente sólo cuando una percepción se efectúa bajo ciertas condiciones subjetivas, así también la concretización de la obra literaria, aunque su existencia está condicionada por las correspondientes experiencias, tiene al mismo tiempo su base óptica en la obra literaria misma; y con respecto a las experiencias de aprehensión es tan transcendente como la obra misma.

Este no es el lugar para exponer una teoría comprensiva sobre la consciencia y la existencia psíquica o de las varias posibles relaciones entre las experiencias conscientes y las objetividades ópticamente autónomas y las heterónomas. Quizá baste recordar que cada experiencia puede ser aprehendida, hablando en términos generales, solamente en la *reflexión* o en el vivir del acto, y todas las cosas psíquicas sólo en la percepción *interior* (como dice M. Geiger en el *Innewerden*). Si la concretización de la obra literaria fuera un componente real de la experiencia consciente en cuestión, o si fuera algo psíquico, tendría que aprehenderse de esta manera, y solamente de esta manera. Sin embargo, esto no es cierto, ni sobre la obra de arte literaria, ni sobre alguna de las concretizaciones de la obra literaria. Y, de hecho, nadie pone su atención, cuando lee una obra o cuando asiste como espectador al teatro, en sus experiencias conscientes o en su estado psíquico. Todos reírían si quisiéramos recomendar tal acción. Solamente un crítico literario teorizante pudiera tener una idea tan bizarra: la de buscar la obra literaria en la mente del lector.

§63. La obra de arte literaria y sus concretizaciones

En el párrafo anterior hemos distinguido entre las concretizaciones y la experiencia subjetiva de aprehensión;

vamos ahora a trazar una línea entre las concretizaciones y la obra misma.

Podemos tratar estéticamente con la obra literaria y aprehenderla viva sólo en la forma de una de sus posibles concretizaciones. Es decir, tratamos con ella precisamente en la forma en que ella misma se expresa en una concretización dada. Sin embargo, a fin de cuentas, no volvemos nuestra atención a la concretización *como tal*, sino a la obra *misma*, y normalmente no estamos conscientes de la diferencia entre ella y la concretización respectiva. Pero, a pesar de ello, la obra es esencialmente diferente de todas sus concretizaciones. Solamente se expresa en ellas, se desarrolla en ellas, pero este desarrollo (mientras que no sea solamente una reproducción de la obra) necesariamente va más allá de ella. Por un lado, ninguno de esos desarrollos se extiende tanto como la obra misma, debido a los escorzos usuales mencionados arriba y también a causa de las posibles modificaciones en los elementos de la obra que efectivamente se aprehenden. La concretización no sólo contiene varios elementos que realmente no son parte de la obra —aunque permitidos por ella—, sino que también muestra frecuentemente elementos que le son ajenos y en algún grado la oscurecen. Estos datos nos obligan a poner una consistente marca de delineación entre la obra misma y sus varias concretizaciones.

1. En la obra puramente literaria, los sonidos verbales aparecen como cualidades *típicamente gestalt*, que frecuente y característicamente pueden mezclarse con las cualidades de manifestación. En la concretización de la recitación oral (declamación), estas cualidades *gestalt* son llevadas por los sonidos concretos y así alcanzan expresión y plenitud concreta. Estos sonidos concretos tienen otras diversas propiedades, cuyo alcance es prescrito y permitido por la forma del sonido, que tiene posiblemente un papel modificador y, por lo menos, suplementario, con respecto a las concretizaciones. Estas propiedades varían de caso en caso, y (aunque no sólo ellas) ex-

plican las diferencias entre las concretizaciones particulares y una y la misma obra literaria. Su acción potencial modificadora no tiene que limitarse, además, al estrato de las formaciones fónicas; puede expresarse también en modificaciones en los otros estratos de la obra concretizada, y entonces conduce a una *mejor* expresión y a una suplementación más significativa de los otros estratos, o produce una oscuridad y una distorsión en algunos elementos de ellos (*cf.* las declamaciones “buenas” y “malas”). En la primera instancia, la obra concretizada —si la tomamos como una obra pura— puede alcanzar nuevos valores estéticos, que son extraños pero convenientes a ella; en la segunda, por el contrario, puede perder varios valores que, según su esencia, la obra debe poseer (más precisamente, estos valores no se expresan).

2. En una concretización, los sentidos verbales y los contenidos de sentido de las oraciones pueden mezclarse, aun en una aprehensión fundamentalmente adecuada, con componentes que no se pueden especificar y que cambian de caso en caso (por ejemplo, si en una región ciertos vocablos tuvieran una coloración local y específica que es, en cierto sentido, “intraducible”). Aun cuando no producen ninguna desviación significativa en el estrato de las unidades de sentido de una obra literaria dada, pueden, en varios respectos, determinar los conjuntos de circunstancias intencionales o las objetividades representadas, y, en particular, el “así parece” de estas últimas, más precisa o diferentemente que aquéllos predeterminados por la obra en sí misma. Por esta causa, las manchas de indeterminación que sean necesarias para la obra misma pueden ser parcialmente quitadas, sobre todo cuando, dentro de los elementos de sentido entremezclados, hay actualizaciones de momentos de la gama potencial de sentidos verbales nominales que aparecen en una obra dada. Si los componentes de sentido entremezclados producen desviaciones o transformaciones significativas de los sentidos de las oraciones —en cuyo caso, naturalmente, ya no se puede hablar de una adecuada

aprehensión del estrato de sentido de la obra— ocurre lo que solemos llamar, algo impropiaemente, una “alteración” de la obra entera. Lo que realmente pasa es que hay o una modificación en el sentido que oscurece la obra, o la creación consciente de una obra nueva, que tiene una relación más o menos tenue con la obra original.

3. En una concretización, los sentidos de las oraciones son realmente aprehendidos o intencionados. Así que ya no permanecen en la forma de una intencionalidad *prestada*, lo cual es característico del estrato de sentido de la obra misma, sino que son asimilados por el lector desde las palabras (u oraciones) e intencionados *actualmente*. Naturalmente —para recalcar este punto—, el sentido intencionado no llega a ser algo psíquico por eso. Sería absurdo afirmarlo.

4. La diferencia más radical entre la obra literaria y sus concretizaciones aparece en el estrato de los aspectos. Los aspectos llegan a ser concretos en la concretización y son elevados al nivel de experiencia perceptiva (en el caso de la obra teatral) y de experiencia imaginativa (en el caso de la lectura) desde su disponibilidad y desde la esquematización de la obra misma. En esto, los aspectos concretamente experimentados inevitablemente trascienden el contenido esquemático de los aspectos mantenidos listos en la obra misma por razón del cumplimiento del esquema simple, de varias maneras, por los elementos concretos. Como resultado de estos cumplimientos, que, seguramente, son prescritos hasta cierto grado por los aspectos esquematizados (aunque todavía varían de caso en caso), dos concretizaciones cualesquiera de la misma obra tendrán que diferir. Además, los cumplimientos, y los cambios que se logran en ellos pueden ser tan diversos en naturaleza que sería difícil, casi imposible, prever cómo una concretización específica pueda formarse. Y esto es cierto especialmente por otra razón más: cada aspecto concretamente experimen-

tado de un objeto representado es análogo solamente a un segmento abstracto extraído del contenido entero del aspecto de la totalidad respectiva de nuestro ambiente —un segmento que es, de hecho, inmerso en la totalidad de aspectos de este ambiente, es entremezclado con él, y en varias maneras es funcionalmente dependiente del “resto” de este contenido—. Los cumplimientos y, en conexión con ellos, los desplazamientos que ocurren dentro de los contenidos de aspectos (aun cuando sean pequeños) pueden, por ejemplo, causar el predominio de un tipo de aspecto no prescrito en la obra misma. Gracias a esto, los objetos representados pueden, por ejemplo, aparecer en una concretización en una forma mucho más racionalizada de lo que en la obra misma *de facto* están representados, y hechos aparecer por los aspectos mantenidos listos. Como resultado, los aspectos concretos pueden contener momentos decorativos enteramente nuevos, los cuales no fueron intencionados por la obra, y aun así pueden imponer un nuevo estilo sobre la totalidad de la obra concretizada. Si, en el caso de tan amplia transformación del estrato de aspectos, la concretización dada todavía puede considerarse como una concretización de la misma obra, o si entonces expresa una obra totalmente nueva, es un asunto que requeriría un extenso análisis por separado en cada instancia concreta. Con todo, la identidad de la obra presentada en sus varias concretizaciones puede mantenerse solamente si las objetividades representadas en ella permiten en su “así-parece” una variedad de estilos de aparición, y si, al mismo tiempo, el cambio de estilo de la aparición no afecta la manifestación de las cualidades metafísicas de la obra misma. Si no se cumplen esas dos condiciones, tratamos con una obra *nueva*. Si aquella concretización (inapropiada) se considera como una concretización de la obra original, se presenta el fenómeno característico de las ofuscaciones (de la obra por una de sus variantes). Una obra literaria puede expresarse por siglos en tal concretización enmascarada y falseada, hasta que por fin se encuentre alguien que la entienda correctamente, que la vea adecuadamente, y de alguna manera muestre su verdadera forma a otros. He aquí

el papel verdadero de la crítica literaria (o de la historia literaria), o —si se trata del teatro— de la dirección: por ellas la forma verdadera de la obra puede expresarse de nuevo. De la misma manera, las falsas interpretaciones, resultantes de las falsas concretizaciones, pueden obscurecerla.

Aun cuando el cambio en el estilo del modo de apariencia no produzca transformaciones extensas en la obra, y así su identidad sea mantenida, una alteración en el estilo que todavía pueda ocurrir en las concretizaciones puede efectuar una modificación de la polifonía total de las cualidades de valor de la obra concretizada. Esto abre la posibilidad de transformación de una y la misma obra en el curso de la formación de sus concretizaciones; la posibilidad de una “vida” de la obra literaria misma. Obviamente, esta posibilidad está conectada con las transformaciones en los otros estratos de la obra concretizada. Volveremos a esto pronto.

5. La concretización de la obra literaria se distingue, además, por el hecho de que una *apariencia* verdaderamente explícita de las objetividades representadas ocurre solamente aquí, mientras que en la obra misma es solamente indicada y mantenida en estado potencial por los aspectos mantenidos listos. Una apariencia plenamente perceptiva, sin embargo, puede darse solamente en la concretización de una obra teatral. He aquí la superioridad previamente indicada de este tipo de obra literaria.

6. En las concretizaciones de las obras llega una situación que nos puede engañar en cuanto a la naturaleza esencial de la obra literaria. Por las transformaciones de los estratos en las formaciones fónicas, en las unidades de sentido, y de los aspectos que ocurren en la concretización de una obra, un número de las manchas de indeterminación es eliminado. Como resultado, los objetos representados aparecen ante nosotros en una forma más plena en las concretizaciones que *de facto* poseen en la obra misma. Su constitución ha dado un paso

adelante. En principio, sin embargo, no *pueden ser completos en ninguna* concretización; es decir, algunas manchas de indeterminación quedarán en los objetos representados. Es, pues, parte de la esencia de los objetos puramente intencionales —como Husserl correctamente observa, aunque sin suficiente razón lo aplica también a los objetos reales— que no pueden ser *plenamente* constituidos en una serie *finita* de constituciones. Ahora bien, los objetos representados en una obra literaria son, según su contenido, casi exclusivamente de la naturaleza de los objetos reales, que, como ya hemos establecido, pueden existir solamente como objetos universales, inequívocamente determinados. Consecuentemente, en la aprehensión de los objetos representados en las concretizaciones de una obra, estamos dispuestos a tratarlos como *plenamente* determinados y a olvidar que se trata aquí de objetividades puramente intencionales. Al hacerlo, seguramente distorsionamos la obra literaria; pero es solamente por medio de ello que las objetividades representadas expresadas en la concretización pueden lograr en su contenido una aproximación a la naturaleza de los objetos reales de tal manera que su poder sugestivo aumenta a un grado máximo. Nos inclinamos casi a creer en su realidad, aunque, debido a la actitud estética, nunca la creemos con completa seriedad. Es precisamente esta disposición para aceptarlos como reales, que nunca llega a una completa consumación, lo que siempre se retiene, por así decir, en el último momento, como parte de la naturaleza especial de la actitud estética, que lleva consigo la peculiar estimulación que recibimos cuando tratamos con obras de arte en general, y obras de arte literarias en particular. “Real”, pero no real en serio; arrebatador, pero no tan doloroso como en el mundo real; “verdadero”, y sin embargo, sólo imaginativo. Esta actitud nos permite disfrutar plenamente las cualidades de valor estético de la obra y nos da este peculiar deleite que ningún dato real —aun el más bello— nos puede dar. La disponibilidad de esta aceptación como real que, en el caso de la comunicación vital con las obras de arte literaria, se lleva a cabo en su concretización, es indispensable para poder percibir los valores estéticos y no sería

posible —sólo en el caso de las obras *literarias*, por supuesto— sin la modificación cuasi-juicial de las proposiciones aseverativas. Si, como resultado de alguna circunstancia en que la concretización se lleva a cabo, nos encontramos forzados a tomar desde el inicio la actitud de que los eventos y objetos representados tratan de formaciones *puramente ficticias*, que no llevan ninguna traza de *habitus* de realidad, entonces para nosotros la obra resulta irrelevante, muerta, prescindible; su polifonía de cualidades de valor no puede desarrollarse, ni las cualidades metafísicas pueden manifestarse. Al mismo tiempo, sin embargo, cada paso más allá del mero *habitus* de la realidad hacia la más plena aceptación como real, hacia la ilusión total, hace imposible una expresión adecuada de la obra de arte literaria en una concretización dada.

7. Finalmente, tenemos que mencionar todavía una propiedad más de la concretización, una que de hecho ya hemos indicado. El orden particular de secuencia de las partes de una obra de arte literaria se transforma, en la concretización, en una secuencia genuina del tiempo concreto fenomenal. Aquí la obra literaria alcanza su verdadero desarrollo. Cada concretización de una obra literaria es una formación temporalmente extendida. El periodo que ocupa una concretización dada puede ser más largo o más corto, según las circunstancias, pero nunca puede desaparecer. Gracias a esto las dinámicas externa e interna de la obra de arte literaria alcanzan su expresión desarrollada, mientras que en la obra misma quedan en estado de una peculiar potencialidad. Pueden estar plenamente constituidos solamente en una concretización de los valores estéticos condicionados por las dinámicas de la obra, o portados por ellas.

§64. La “vida” de una obra literaria en sus concretizaciones y sus transformaciones como resultado de cambios en estas últimas

Los argumentos de la sección anterior han abierto un camino para un nuevo problema, que podemos llamar el de la *vida* de la obra literaria. Aquí empleamos la palabra “vida” en el sentido metafórico y, por ende, sería aconsejable en primer lugar aclarar el sentido original de esta palabra, por lo menos en sus elementos principales. Es muy difícil explicar este sentido completamente, ya que la esencia de la vida no ha sido suficientemente establecida. Algunas observaciones al respecto deben bastar para ilustrar la situación en el caso de la obra literaria.

La palabra “vida” significa sobre todo dos cosas: la totalidad de eventos que acontecen a un ser vivo, desde su principio hasta su muerte, y el “proceso” del devenir de estos eventos. Si tomamos la palabra “vida” en el segundo sentido, de inmediato es obvio que cada ser “vivo” continúa como uno y el mismo individuo por un periodo. En tanto que exista, no puede haber una fase de interrupción en su vida; y, al contrario, si la vida de un individuo cesa, cesa también el individuo. Vida, en este sentido, es el modo particular de existir de individuos de un tipo determinado. La continuidad de la vida, sin embargo, no basta para caracterizarla exhaustivamente, ya que las cosas “muertas” también continúan por periodos. Tenemos, entonces, que agregar otro aspecto: cada ser vivo *cambia* continuamente durante su vida (en el primer sentido de la palabra). Si este cambio *tiene que* extenderse continuamente durante toda la vida (como dicen algunos investigadores, e. g., Bergson) quedará sin definirse. Pero, de nuevo, este cambio en sí no es característico de la vida: tiene que existir un *sistema particular* de cambios pues, a pesar de lo fortuito en que vive un individuo, persiste como típico de todos los seres vivos y establece la “vida” del individuo (en el primer sentido) como una totalidad típica y uniforme. Cada ser vivo

tiene un sistema específico de cambios en que su ser³¹ se desarrolla y que lo conduce a la fase culminante donde lo que antes se contenía en embrión y en una actualidad potencial particular, se desarrolla en lo que el ser viviente dado debe ser. A esta fase culminante, a su vez, la sigue un sistema de cambios característicos donde hay un trastocamiento, lento o rápido (o muy abrupto), un decaimiento hacia su incapacidad para la vida, hasta el momento de la muerte. Este proceso a través de las fases características de cambio nos parece un elemento esencial de la vida. Las circunstancias en las cuales un ser viviente se desarrolla pueden, por supuesto, impedirle alcanzar una de sus fases culminantes predesignadas, con el resultado de que, inmaduro y prematuramente atrofiado, se acerca más a la muerte; de la misma manera, es también posible que la vida de un individuo “se corte” abruptamente por circunstancias externas. Pero el hecho mismo de que se pueda hablar, con justificación, de un “periodo de maduración”, o de otro desarrollo en ciertas circunstancias “distintas de las que se esperarían”, indica lo correcto de este concepto de la vida. Y una cosa más: la idea de que lo que vive tiene que ser también un ser psíquico o aun consciente es un asunto altamente cuestionable. Sea o no psíquico, cada ser viviente emana (o, por lo menos, parece emanar) una manera activa de reaccionar ante las fuerzas que operan sobre él. Este modo de reaccionar es totalmente diferente de la manera en que las cosas “muertas” *sufren pasivamente* los cambios. Los elementos esenciales de la vida indicados aquí no agotan su naturaleza. Pero bastan para nuestros propósitos.

Queda claro que una obra literaria no puede “vivir” en el sentido estricto del término. Hay que establecer, sin embargo, sus elementos distintivos y sus analogías.

Una vez escrita (concebida) la obra literaria, puede existir sin que sufra cambios aun cuando ocurran las concretizaciones. No hay nada en la esencia de la obra literaria misma que exija

³¹ *Wesen* en el original (n. del t.).

cambios. Lo único necesario y palpable sobre la base de su estructura es que en algún punto *llega a ser*. Porque es el estrato de oraciones significativas y, en particular, las múltiples conexiones entre las oraciones que realmente aparecen en una obra, lo que indica las operaciones subjetivas donde las oraciones se forman y se establecen los complejos de oraciones (aunque estas conexiones son accidentales, en cuanto que otras son posibles para las mismas oraciones, si se presentan en otro orden). Como un objeto puramente intencional, la obra de arte literaria no tiene que participar en los acontecimientos del mundo real ni estar en el fluir de ellos. Pero, precisamente porque emerge de la ejecución de las operaciones subjetivas y por eso yace fundamentalmente dentro de la esfera de acción de los individuos psíquicos, quienes pueden efectuar tales operaciones, y porque, al mismo tiempo, las oraciones que fueron creadas no tienen que aparecer en la forma una vez dada a ellas, la obra literaria puede sufrir cambios sin dejar de ser la misma obra. De hecho, estos pueden ser cambios que se realizan no sólo en el estrato de formaciones fónicas (como, *e. g.*, en una traducción literalmente “fiel”), sino también en las unidades de sentido que dependen constitutivamente de ellas. Nuestra práctica cotidiana nos convence de que en una obra dada algunas oraciones (y, por eso, los conjuntos de circunstancias) pueden ser eliminadas o reemplazadas por otras oraciones, apropiadamente seleccionadas, sin afectar lo que es esencial para los objetos y eventos representados, o la polifonía de las cualidades de valor que es tan característica de una obra dada. Los cambios pueden ir al extremo, *e. g.*, de borrar algunas secciones “innecesarias”, lo cual deja a la obra dada más concentrada, fortalecida en su dinámica interior y “mejorada”, sin que por eso llegue a ser otra obra.

Aquí llegamos a un problema esencial, totalmente diferente por naturaleza del que tratamos en la segunda parte. Antes, tratamos con la estructura básica de la obra literaria *en general*. Aquí se trata de lo que es esencial o no esencial para una obra literaria *muy específica*, tomada en su individualidad, la cual, como obra literaria, tiene que contener la estructura pre-

viamente indicada. Sólo una investigación concreta llevada a cabo sobre una obra específica puede determinar qué forma parte de su esencia y, por ende, hasta qué grado pueden darse cambios de este tipo sin destruir la obra original o crear una obra totalmente nueva. Sea como sea el asunto en los casos particulares, queda claro que (1) todos los cambios efectuados bajo la condición de las operaciones subjetivas apropiadas se dirigen a ellos (por decirlo así, “desde fuera”) y (2) estas operaciones se pueden realizar sólo en las concretizaciones de las obras. La obra *misma*, una vez creada, no puede, en ningún respecto, cambiarse *a sí misma*, separada de sus concretizaciones; sólo puede *ser* cambiada. Esto ya está implícito en el hecho de que ninguno de los estratos, ni la obra completa, tomada en su totalidad, es un objeto ópticamente autónomo. Es creada, cambiada, y destruida por las operaciones subjetivas apropiadas. Porque una obra literaria aún puede ser destruida cuando el autor deshace la obra ya creada por medio de actos intencionales, y simultáneamente también destruye las condiciones físicas cuya existencia habilitaría a otros sujetos psíquicos para concretizar la obra condenada así por su autor a la no-existencia.

Si observamos que la obra puede sufrir un cambio sólo bajo la condición de que pueda expresarse en una concretización, se puede hablar de su “vida” en un sentido doble y, en ambos casos, en sentido figurado: (1) la obra literaria “vive” mientras *se expresa en una multiplicidad de concretizaciones*; (2) la obra literaria “vive” mientras *sufre cambios como resultado* de concretizaciones nuevas, formadas apropiadamente por sujetos conscientes. Procuraremos enseguida aclarar el primer punto.

Las concretizaciones individuales de una y la misma obra son, por un lado, objetividades individuales que *no* tienen partes *reales* en *común* y por ende forman un conjunto de elementos distintos. Por otro lado, siguen siendo concretizaciones de una y la misma obra. Sin embargo, esto no quiere decir meramente que son más o menos similares entre sí; quiere decir, sobre todo, que todas tienen una relación especial con

la obra. Procuraremos aclarar esta relación en el siguiente capítulo. Además, esta multiplicidad de concretizaciones es, en general, ordenada temporalmente; hay concretizaciones que se desarrollan antes o después en el tiempo. La distintividad y la discrecionalidad temporal de las concretizaciones (en el caso de uno y el mismo lector) hace imposible que una concretización dada cause directamente cambios en una concretización posterior. Si un cambio que ocurre, por cualquier razón, en una concretización Cn, ha de aparecer en una concretización consecuente de la misma obra, un factor nuevo, desde fuera de la obra y sus concretizaciones, se hace necesario: es decir, un individuo consciente que concretice la obra y quien desde su propia experiencia conozca la concretización Cn. Si este factor interviene en el juego que —como pronto veremos— puede ocurrir de distintas maneras, es posible que las subsecuentes concretizaciones tomen en cuenta los cambios que ocurren en las anteriores concretizaciones; tampoco se excluye que una retroacción pueda ocurrir. En particular, tenemos en mente las siguientes situaciones.

Si leemos la misma obra varias veces seguidas (o aun en intervalos largos), solemos recordar más o menos correctamente las concretizaciones constituidas en las lecturas previas y leemos *sub specie* de estas concretizaciones previas sin estar totalmente conscientes de cuáles elementos particulares han de ser imputados a la acción de estas concretizaciones y cuáles sean una expresión adecuada de la obra misma (y “sus” concretizaciones, en el sentido más estricto). Podemos, *e. g.*, tener desde el principio cierta actitud no totalmente apropiada para una obra dada y por eso leerla “equivocadamente”; *i. e.*, podemos desarrollar concretizaciones que no expresan adecuadamente la obra. Podemos formarnos el hábito de lecturas falsas; nuevas concretizaciones, que, por supuesto, inevitablemente producen modificaciones, y así llevan todas las huellas de la primera concretización inadecuada. Sólo un cambio en la actitud original —si es causado por circunstancias externas o por el hecho de que en ciertos momentos felices estamos más susceptibles a las idiosincrasias particulares de la

obra y así alcanzamos una mejor aprehensión de ella— puede romper de repente con esta serie conectada de concretizaciones y abrir una nueva que difiere de la primera en un buen número de factores críticos. Naturalmente, la serie que se construye sobre la primera e inadecuada concretización siempre puede contener factores nuevos en sus elementos tardíos, todos los cuales yacen sobre una misma línea —valga la expresión—, y siempre representa un desarrollo más extenso de la tendencia original contenida, como en embrión, en la primera concretización. Es igualmente posible, no obstante, que las concretizaciones posteriores sean expresiones más plenas y más adecuadas de la obra, o que ocurran dentro de la estructura de momentos varias modificaciones que no sean establecidas inequívocamente en la obra misma. Las concretizaciones entonces pueden representar un desarrollo progresivo y constante de los tipos permitidos en la obra, *e. g.*, de los momentos decorativos de los conjuntos de aspectos o del llenar las manchas de indeterminación, y cosas semejantes. O, de nuevo, puede haber un cambio del tipo permitido, etc. Es sabido que cada época en el desarrollo general de la cultura humana tiene su propio tipo de entendimiento, su propio tipo de valores estéticos y no estéticos, su propia predisposición a una y no a otra manera de aprehender el mundo en general y las obras de arte en particular. En algunas épocas tenemos una susceptibilidad especial hacia unas cualidades de valores estéticos, mientras que permanecemos ciegos hacia otras. Pero cuando somos capaces de percibir estas últimas en las obras de arte que se nos presentan, los valores característicos de cierta época están aún más cerca de nosotros. Si la obra literaria, o la obra de arte literaria, no fuera una formación esquemática, como de hecho lo es, no sería posible que hubiera, en distintas eras, concretizaciones de una y la misma obra que pudieran adecuadamente, o por lo menos de una manera permitida por la obra, expresar sus características peculiares y todavía diferir variada y radicalmente entre sí. Es sólo la naturaleza esquemática de la obra la que hace posible y comprensible este hecho: Pero, no siempre —como hemos establecido arri-

ba— el desarrollo del conjunto de las concretizaciones de la obra va en tal dirección que los cambios ocurridos en ellas queden siempre dentro de los límites predeterminados por la obra. Frecuentemente hay extensas desviaciones de la obra y varios fenómenos de oscurecimiento, que están íntimamente relacionados con los cambios en la atmósfera cultural. Sin embargo, están conectados también con otras circunstancias. Ciertas obras de arte, y, en particular, ciertas obras de arte literarias, exigen que haya una capacitación apropiada de parte nuestra si es que las incipientes concretizaciones de la obra han de ser expresadas adecuadamente. Esta capacitación puede lograrse de distintas maneras. Así llegamos también a las circunstancias en que todavía otros factores, diferentes de los mencionados arriba, contribuyen a la mediación entre las concretizaciones individuales. Estos son, sobre todo, la transmisión, oral o escrita, de momentos que sean característicos de las concretizaciones individuales de la obra para otro lector, *i. e.*, cuando un lector habla con otro de estas concretizaciones o le informa de su propia manera de aprehender la obra. Todos los artículos “críticos”, los ensayos, los coloquios, los intentos de interpretación, los estudios histórico-literarios, etc., pertenecen a esta categoría y juegan un papel mediador en la realización de las siempre nuevas concretizaciones de la obra. Entrenan al lector para entender la obra de cierta manera y así aprehenderla en sus concretizaciones determinadamente condicionadas; a veces este entrenamiento es bueno, pero también puede ser malo. Otra instancia de tal mediación, *i. e.*, en el caso de una obra teatral, es la escenificación de la obra por un director, de acuerdo con su entendimiento de ella. Muestra esta obra a los espectadores en una forma que prescribe un conjunto de concretizaciones especialmente condicionadas. Tanto la “repetición” de las actuaciones como su imitación por otros directores producen concretizaciones de la obra que son influidas no sólo por la primera presentación sino también por la concretización que fue constituida en la lectura hecha por el director (de la obra). Es cierto, en este caso hay un salto en la interrelación de las concretizaciones particulares. Se puede

decir que la *actuación* que sirve de modelo es la que sufre la concretización, y no la obra teatral misma. Dentro del conjunto total de las concretizaciones de la obra, se constituye una agrupación especial cuyos miembros están íntimamente relacionados. Gradualmente se desarrolla una tradición de actuación o de entender la obra dada de una cierta manera, a fin de que el lector esté, desde el principio, bajo la influencia de una “atmósfera literaria” que ha surgido en estas diversas maneras. Esta “atmósfera literaria” se introduce en la atmósfera cultural total de una época y mantiene varias relaciones funcionales con ella. Tiene la tendencia de persistir por algún tiempo. Sólo cuando las circunstancias de la vida se alteran por algo, puede haber un cambio en ella —e. g., la ocurrencia de un evento político, o la aparición de algún individuo “fuerte”, que por la creación de novedosas obras de arte o por una nueva interpretación de obras existentes, entra y altera drásticamente la atmósfera cultural dominante—. Las concretizaciones de las obras que son constituidas como resultado de este cambio toman entonces una forma visiblemente diferente. Por supuesto, cuando hablamos de la atmósfera cultural de una era, es sólo una aproximación simplificante y estabilizante. La atmósfera cambia tan constante aunque lentamente, que es, para la gente de una era dada, casi imperceptible. En cada periodo, además, esconde los momentos desconectados e incoherentes. No obstante, en el conjunto total de corrientes cruzadas, tendencias, actitudes, etc., puede ser claramente distinguida una “tendencia de los tiempos” específica, una que se nota sobre todo en el estilo de las obras de arte creadas en una época dada. Por otro lado, se pueden discernir ciertas líneas de cambio que ocurren sobre el curso de las eras subsecuentes, ya que, como hemos procurado mostrar, las concretizaciones de la obra literaria dependen de las actitudes del lector y por consecuencia están marcadas en varios aspectos por los “rasgos de los tiempos”, y, en cierto grado, participan en los cambios en la atmósfera cultural. Como resultado, el conjunto de concretizaciones de una y la misma obra no es ordenado sólo de manera puramente temporal, sino también indica un

orden de datos que es relativo a la atmósfera de una época específica. En este sentido se puede hablar de un desarrollo, de cambios imprevistos, de recesiones y renacimientos. Si tan sólo se tiene en mente un conjunto de concretizaciones que se desarrolla gradualmente, se puede hablar de la “vida” de la obra literaria en sus concretizaciones.

A pesar de la diferencia entre la “vida” de una obra literaria, entendida de esta manera, y la vida de un ser viviente (que no podemos explicar aquí), hay también algunas analogías claras. Nos contentaremos con indicar algunas. En sus concretizaciones, la vida de la obra literaria —especialmente si es una obra de arte de primer orden y no un malogrado *kitsch*— muestra fases en el transcurso de su desarrollo, tan delineadas como las que ocurren en la vida de un individuo psíquico. Hay un periodo (especialmente en las obras que “abren brecha”) en que la obra no puede ser plenamente expresada en sus concretizaciones porque el lector todavía no la puede entender plenamente; es un periodo de preparación, de contener en embrión lo que más tarde será plenamente desarrollado, o que por lo menos pueda ser desarrollado. Viene luego un periodo cuando el número de concretizaciones no sólo crece, cuando la obra es leída por cada vez más gente, sino que la obra, tanto en sus concretizaciones individuales como en el desarrollo de la riqueza total de los aspectos que se manifiestan en ella, experimenta una expresión cada vez más adecuada —lo que es similar al periodo de la madurez en el ser humano—. De esta manera, la obra simultáneamente “experimenta” el punto culminante de su “éxito”: está en el centro del interés de una generación, disfruta el aprecio de todos sus factores, tiene valor, es amada y admirada. Entonces, cualquiera que sea la razón, la atmósfera espiritual del tiempo cambia. El número de concretizaciones baja, las concretizaciones que sí se constituyen son cada vez menos adecuadas, y algunos aspectos de la obra no se concretizan de ninguna manera; una “frialidad” palpable aparece en la relación, cada vez la obra es más extraña y más pobre en sus concretizaciones, hasta que se hunde y pasa al olvido: llega el tiempo en que ya no hay concretizaciones de la obra.

Este esquema general de la “vida” de la obra literaria en sus concretizaciones naturalmente puede sufrir varias modificaciones en una instancia concreta dada. Por muchos años la obra puede no “experimentar” concretización alguna, y luego le llega un día de pronta popularidad y la formación de diversas concretizaciones. Puede durar por un número de diferentes eras espirituales y luego sufrir un tiempo de concretizaciones típicamente cambiantes; se puede “desvanecer” y luego, por sorpresa, “experimentar” una época de avivamiento, etc. Lo importante es que hay realmente una analogía con la vida de un ser viviente.

Hay, sin embargo, otra analogía: tal como un ser viviente cambia en relación con las vidas de otros seres vivientes y bajo la influencia de las circunstancias reales en las cuales se encuentra durante sus fases vitales individuales, así hay cambios en las concretizaciones de la obra literaria que están íntimamente relacionados con las vidas de los individuos psíquicos y son influidos por la atmósfera cultural. Sin embargo, al mismo tiempo, aquí hay una diferencia significativa. Debido a su organización y a su autonomía óptica, un ser viviente tiene su propio modo de reaccionar a las influencias del mundo externo; la fuente de esta reacción está dentro de su propio ser. En contraste, la concretización de la obra literaria no es un objeto ópticamente autónomo. Sólo *sufre* cambios, que corresponden a los actos conscientes de los cuales brota. Y aunque la obra misma participa en su formación cuando el lector está sintonizado a su aprehensión y cuando esta actitud esencialmente co-determina la constitución de la concretización (aunque ciertos límites de variabilidad de la concretización son predeterminados desde el punto de vista de una expresión más o menos adecuada de la obra), todavía no es necesario que ocurra esta expresión, y así la concretización depende totalmente de las operaciones subjetivas constituyentes. En casos extremos, no sería una concretización de una obra dada, sino un producto de puras operaciones subjetivas: la primera concretización de una obra enteramente nueva. Esto está causado por la heteronomía óptica como también por la discontinuidad entre la concretización y la obra misma.

Hay, sin embargo —como ya hemos indicado— todavía otra “vida” para la obra literaria. Decimos que una obra “vive” cuando la *obra misma* (y no meramente su concretización, como en la instancia desarrollada arriba) *sufre varios cambios* como resultado de las concretizaciones diversamente formadas. ¿Cómo podemos entender esto con más precisión?

Si no hubiera concretizaciones de la obra, estaría totalmente separada de la vida humana concreta como por un muro impenetrable. Las concretizaciones constituyen, a su manera, el eslabón que conecta al lector con la obra; emergen cuando el lector se acerca a la obra cognoscitiva y estéticamente. Sin embargo, ya que las concretizaciones son la única forma en que la obra puede manifestarse al lector en su pleno desdoblamiento y son la única forma en que puede aprehender la obra; y ya que, al mismo tiempo, cada concretización contiene, además de los elementos que expresan la obra, otros que la complementan y lo modifican en varios aspectos; y, finalmente, ya que la abrumadora mayoría de las concretizaciones expresan la obra sólo inadecuadamente, el desarrollo del conjunto de concretizaciones tiene influencia considerable sobre la obra misma: sufre varias transformaciones debidas a los cambios ocurridos en las concretizaciones. Obviamente, esto es posible sólo bajo la condición adicional de que, cuando lee, el lector (o espectador en una función) tenga una cierta actitud hacia la obra; pero esto es, después de todo, el caso más frecuente y es totalmente natural.

Previamente hemos establecido que, debido a que la obra literaria brota de las operaciones subjetivas, puede ser cambiada o hasta destruida por operaciones subjetivas análogas. Lo que tuvimos en mente entonces fueron, sobre todo, las operaciones en que, por ejemplo, el autor (al preparar una “segunda” edición) o el lector, con *intención consciente*, establece una conexión diferente entre las oraciones o, incluso introduce algunas nuevas. En tales casos la obra está cambiada de manera consciente e intencional. La obra literaria, no obstante, puede también ser cambiada sin intención consciente. Tal cambio puede ocurrir cuando, en una simple compren-

sión de la obra, el lector —como casi siempre es el caso— no es consciente de lo fortuito de una concretización dada o de los puntos en que difiere material y necesariamente de la obra, o, finalmente, de la concretización como algo que se contrasta con la obra misma. Como resultado, el lector absolutiza una concretización dada y la identifica con la obra, y de una manera genuina se dirige intencionalmente a la obra así intencionada. Todo lo que pertenece al contenido de una concretización dada es entonces atribuido a la obra. De hecho, en esta manera ingenua de aprehender la obra, las operaciones subjetivas de aprehensión son efectuadas simultáneamente, junto con la simple realización categórica de la existencia³² de la obra así intencionada. Por eso no se analiza la obra con cuidado, en una actitud crítica y con una receptividad precavida para quitar todas las impurezas, sino, más bien, es violada y alterada. Los cambios pueden ser de distintos tipos. Los de más alcance son los producidos por el estrato de las unidades de sentido, porque este estrato juega el papel más constitutivo en la obra, y cambios en él evocan cambios en casi todos los otros estratos. Los cambios que ocurren más frecuentemente son los que dependen de la actualización de otra parte de la gama potencial de sentidos, distinta de la que está predeterminada por el contexto. Sin embargo, los sonidos verbales o signos verbales pueden tener significados atribuidos a ellos que son enteramente diferentes de los que pertenecen a la obra, y estos significados pueden llegar a ser fijados en la obra misma. Pero, aun cuando los cambios en la estructura de la obra no sean de tanto alcance, la absolutización de la concretización, *i. e.*, cuando se toma por la obra misma, produciría cambios en la obra. Porque cada concretización —como hemos establecido— necesariamente va más allá de la obra misma. Por eso, la obra parece más llena y más sustancial de lo que realmente es. Como resultado de esta inevitable inadecuación, al expresar la obra que aparece en la concretización, la obra cambia imperceptiblemente en las manos del lector. Si también observamos que

³² *Setzung* en el original (n. del t.).

los cambios en las concretizaciones individuales tienen la tendencia de consolidarse en las subsecuentes concretizaciones, nos daremos cuenta de que la obra misma, “al vivir” en sus concretizaciones, cambia como consecuencia de estas transformaciones, se desarrolla en una dirección u otra, asume características estilísticas que originalmente se permitía sólo en la estructura, y soporta las crisis de cambios estilísticos o se atrofia, etc. En *este* sentido la obra literaria “vive”, en distinción a la “vida” de que hablamos antes, cuando hablamos sólo de las concretizaciones. Tiene fases magníficas de desarrollo y perfección tanto como fases en las cuales, por la pobreza de las concretizaciones, la obra misma cada vez es más pobre, etc. También es posible que la lengua en que está escrita pierda sus cualidades de manifestación para nosotros porque ya no es una lengua “viva”. En este caso, algunos conjuntos de circunstancias no se podrían desarrollar y ciertos aspectos no podrían mantenerse listos; consecuentemente las objetividades correspondientes no se podrían retratar, y, al mismo tiempo, la obra sería más pobre en algunos momentos decorativos y cosas por el estilo. La obra entonces muere una muerte natural, ya que en un punto dado del tiempo es totalmente extraña e incomprensible para los lectores, en cuanto ellos ya no son capaces de alcanzar su forma peculiar y descubrir los tesoros que yacen dormidos allí. Si la obra está “escrita”, siempre es posible en principio anular los cambios producidos en ella, siempre y cuando haya alguien que la pueda “descifrar”. Una obra que está “muerta” puede renacer. Una vez que se pierde el sentido original del texto, es imposible restaurar la obra original, a menos que reconstruyamos por *otros* medios —e. g., por estudios históricos— la correlación original entre el signo verbal (o sonido verbal) y un sentido. Sin embargo, si logramos descifrar el texto en una forma “adecuada al sentido”, la obra original reaparece en su propia forma, y todos los cambios hechos después en ella son removidos por las operaciones subjetivas apropiadas en cuanto se les considera “falsificaciones” y “malentendidos”. De hecho, aquí —a pesar de la opinión dominante— la obra queda cambiada de nuevo; sola-

mente los cambios la restauran a su forma original. Todos estos cambios, no obstante, tienen que permanecer dentro de los límites característicos de cada obra si se ha de mantener la identidad de ella. Aquí de nuevo surge el problema, importante y difícil, de cómo determinar estos límites de cambio. No podemos resolver este problema aquí, en primer lugar porque la esencia de la identidad del objeto todavía no está clara; en segundo porque —como hemos indicado— estos límites se pueden determinar sólo sobre la base de aprehender la esencia *individual* de una obra específica. Esto trasciende el alcance de esta investigación. Pero la observación general de que los cambios en una obra específica tienen que ocurrir dentro de tales límites si su naturaleza individual ha de mantenerse, es de poco uso para nosotros hasta que esta naturaleza individual se establezca para una obra específica. Serían necesarias aquí nuevas investigaciones, orientadas en direcciones totalmente diferentes y enfocadas en una obra específica. Lo importante para nuestro propósito es el hecho básico de que una obra literaria puede sufrir cambios sin perder su identidad. De la misma manera, a la pregunta que hicimos al principio, de si una obra literaria es un objeto ideal, se responde de nuevo negativamente. Lo que nos queda es determinar tan positiva y precisamente como sea posible la posición óptica de la obra literaria.

15. REFLEXIONES CONCLUYENTES SOBRE LA OBRA DE ARTE LITERARIA

§68. La obra de arte literaria y la armonía polifónica. Cualidades de valor estético

En conclusión, nos conviene responder a una pregunta más acerca de la obra de arte literaria. Durante el curso de nuestros análisis nos hemos referido frecuentemente a las cualidades de valor que se constituyen en los estratos individuales de la obra literaria y que en su totalidad realizan una armonía polifónica. La armonía polifónica es precisamente el “lado” de la obra literaria que, junto con las cualidades metafísicas que alcanzan su manifestación, hace que la obra sea una *obra de arte* literaria. En conexión con ello, surge la pregunta de si no es simplemente esta armonía polifónica de cualidades de valor lo que constituye la obra de arte literaria, con el resultado de que toda la estructura estratificada que hemos presentado en todos sus detalles debe tomarse en el sentido del objeto fundador que hace posible el establecimiento de la obra de arte literaria, pero que en ningún sentido pertenece a ella. La consecuencia directa de una respuesta afirmativa a esta pregunta sería tomar esta armonía polifónica no simplemente como un estrato separado, cruzando la obra literaria entera, sino, más bien, como un objeto por separado con el que podemos tratar sólo en términos de la actitud estética y que esconde por completo de nosotros tanto la compleja estructura estratificada de la obra literaria —lo que serviría solamente para fundamentar aquel objeto— como la obra misma. Tendríamos que iniciar nuestro análisis de nuevo a fin de exponer la esencia de la obra de arte así formada. Nuestro trabajo hasta aquí, entonces, tendría que considerarse como una preparación

[431]

posiblemente útil, pero un ejercicio que no solucionó el problema verdadero.

Este punto de vista nos parece falso. Un sencillo análisis de lo que se nos presenta cuando tratamos con una obra de arte literaria nos convence de ello. Ciertamente, si no hay cualidades de valor estético en los estratos individuales de la obra, con el resultado de que ninguna armonía polifónica pudiera establecerse, entonces la formación cuya anatomía hemos procurado presentar ya no sería una obra de arte. Esto no quiere decir, por supuesto, que la armonía polifónica de cualidades estéticas sea *en sí misma* la obra de arte. Solamente es lo que *hace* que la obra literaria sea una obra de arte (siempre y cuando las cualidades metafísicas de la obra estén manifestadas), pero es fusionada con otros elementos de las obras en una unidad cerrada. Es algo que brota tanto de las cualidades y los contenidos de los estratos individuales como de la íntima interconexión de los estratos, y así se percibe como algo dependiente de la totalidad de la obra. Para decirlo con precisión, tanto los estratos individuales como la totalidad que surge de ellos se muestran —dada, por supuesto, una actitud apropiada por parte del lector— en una multiplicidad de cualidades de valor estético que, unidas, por sí mismas producen una armonía polifónica. Sin embargo, el hecho de que la obra literaria se muestre en estas cualidades de valor no causa que desaparezca de la vista del lector ninguno de los estratos. Todo lo contrario, lo que se da al lector temáticamente, lo que primeramente le llama la atención es —como hemos establecido— el estrato de los objetos representados, mientras que los otros estratos son co-dados de una manera más periférica. En contraste, las cualidades de valor estético son como un haz de rayos brillantes que irradia las objetividades representadas y, al mismo tiempo, cuando lo experimentamos con gozo estético, nos envuelve en una atmósfera especial y, dependiendo de nuestro humor, nos arrulla, nos anima o nos transporta. El punto de arranque para esta resonancia subjetiva, que es el correlato de la polifonía de cualidades de valor experimentada, es siempre la presencia de otro estrato, aunque principal-

mente el estrato de objetos de la obra literaria. Finalmente, las cualidades de valor estético no pueden ser separadas ni ópticamente ni fenomenológicamente de sus bases constitutivas, de los elementos correspondientes en los estratos individuales. Es parte de su esencia el que son caracteres ópticamente dependientes de algo que los transporta. De hecho, son doblemente dependientes, ya que no son constituidos por alguna esencia escondida de algo desconocido, ni son propiedades directas de un portador objetivo; más bien, son caracteres que tienen su base constitutiva en las propiedades intuitivamente dadas de una objetividad. Como ya hemos dicho, no pueden estar separados, aun fenomenológicamente, de su base constitutiva. Una combinación determinada de propiedades objetivas o elementos discernibles siempre ha de ser dada o experimentada por ellos para ser establecida intuitivamente de la manera descrita arriba. De esta manera, la polifonía de las cualidades de valor forma una totalidad íntimamente interconectada con todos los estratos de la obra, y es precisamente esta totalidad con la que nos comunicamos en la percepción y el disfrute estéticos. Esta totalidad es entonces el objeto estético: la obra de arte literaria.

Naturalmente, tal como con toda objetividad en general, así también con la obra de arte literaria, son posibles distintas actitudes subjetivas hacia ella. Se puede, por ejemplo, leer una obra literaria dada con una actitud totalmente inestética, por ejemplo, cuando el libro es leído por un psiquiatra que quiere determinar, sobre esta base, la enfermedad del autor. Con tal actitud, las cualidades de valor estético no solamente se dejan a un lado; incluso son suprimidas cuando aparecen en una contemplación estética involuntaria. Si se trata de una genuina y gran obra de arte, sin embargo, estamos forzados a una actitud estética por la misma aprehensión temática del estrato de objetos de la obra, y tenemos que esforzarnos —si tenemos razones para hacerlo— para volver a la actitud inestética, por ejemplo, una puramente cognoscitiva. El hecho de que en estos casos nos cegamos voluntariamente a los valores estéticos de la obra de arte muestra que no la tratamos con justicia, y que,

en lugar de dejar que la totalidad de la obra opere en nosotros, aislamos una parte que juega un papel estéticamente subordinado en ella; esto no indica, sin embargo, que como resultado nos “salgamos” de la obra de arte literaria hacia otra objetividad, que solamente la funda.

Como han mostrado nuestros análisis, en los varios estratos de la obra de arte literaria es constituida una multiplicidad de cualidades de valor estético. Es precisamente por esta razón que hay una diversidad entre ellos, y solamente por esta diversidad pueden formar una armonía polifónica. Se puede, por supuesto, con propósitos de análisis, diferenciar intencionalmente estas cualidades de los demás elementos y momentos de la obra y —si se quiere hacerlo— hablar de un estrato especial de la obra. No se debe olvidar, sin embargo, que es precisamente esta diversidad de cualidades de valores estéticos la que no las permite fundirse en una esfera fusionada de elementos heterogéneos tales como encontramos en los estratos de la obra previamente distinguidos. Naturalmente, se funden en una estructura armoniosa; pero aun cuando es verdad que esta armonía tiene sus propias cualidades gestálticas, “derivadas”, completamente nuevas, sigue siendo una armonía polifónica, una expresión estética de la estructura estratificada de la obra literaria. Al mismo tiempo, esta polifonía nos muestra mejor que la base óptica de las “voces” individuales de esta armonía está en los estratos individuales de la obra de arte literaria. Por otro lado, la armonía de las cualidades de valores estéticos constituye una nueva liga unificante que enlaza más íntimamente los estratos individuales de la obra, que, según su esencia, ya están íntimamente fusionados, y manifiesta de nuevo la unidad de la obra de arte literaria, a pesar de la heterogeneidad característica de sus elementos.

Así, se anula una posible objeción a nuestro concepto de la obra de arte literaria. Sin embargo, una cierta validez tiene que serle concedida si la podemos girar en otra dirección. De esta manera podemos evitar también el peligro de un posible error o malentendido que puede salir de nuestras consideraciones. Hemos distinguido entre la obra puramente literaria como

existe en sí misma, independiente de sus concretizaciones, y estas concretizaciones. Ahora bien, no se debe olvidar que, tomada en este aislamiento, la obra literaria es una formación *esquemática*, en la que, además, los diversos elementos conservan su *potencialidad* característica. Estas dos circunstancias tienen como consecuencia el hecho de que por lo menos algunas, si no todas, las cualidades estéticas de valor y las cualidades metafísicas de la obra no alcanzan ellas mismas un pleno desarrollo sino que se quedan en el *estado latente de "predeterminación"* y "mantenerse listos". Solamente cuando la obra de arte literaria alcanza expresión adecuada en una concretización hay —en el caso ideal— *un pleno establecimiento, una exhibición intuitiva, de todas estas cualidades*. Se puede decir que es la naturaleza de todas estas cualidades existir en un sentido verdadero sólo en la concretización y, en caso de las cualidades metafísicas, sólo en su realización. Se sigue, entonces, que la obra de arte literaria constituye un objeto *estético* sólo *cuando está expresada en una concretización*. Tomada aisladamente, aparte de sus concretizaciones, sólo es una "obra de arte" en el sentido de W. Dohrn, en su libro *Die Kunstwerke Darstellung als Problem de Ästhetik*. No es la concretización misma la que es el objeto estético; más bien, es la obra de arte literaria tomada precisamente cuando está expresada en una concretización, en la cual recibe su plena encarnación.

Hemos llegado a la conclusión de nuestra investigación. No ocultamos el hecho de que después del amplio rango de nuestros análisis, hemos mostrado meramente las características principales y la estructura básica de la obra literaria. Son varias las líneas de investigación que requieren más indagación y cumplimiento. Nuestro esfuerzo se verá ampliamente premiado cuando el lector de este libro tome los resultados como el punto de arranque para nuevas investigaciones; si logra no solamente seguir las y extenderlas, sino también sustituir nuestros errores con mejores intuiciones. Porque, después de los años que hemos ocupado en la preparación de este libro, sabemos ahora, mejor que al principio de nuestro estudio, cuán

infinitamente difícil es comprender la obra literaria en su peculiar esencia. La obra de arte literaria es una verdadera maravilla. Existe y vive, obra en nosotros, enriquece nuestra vida en un grado extraordinario, nos da horas de deleite, nos permite descender hasta las profundidades de la existencia, y, sin embargo, es solamente una formación ópticamente heterónoma que, en términos de la autonomía óptica, no es nada. Si la queremos aprehender teóricamente, muestra una complejidad y una multilateralidad que apenas puede asimilarse; y, sin embargo, se nos presenta en la experiencia estética como una unidad que permite traspasar el brillo de esta estructura. Tiene una existencia ópticamente heterónoma que parece ser totalmente pasiva y que sufre sin defensas todas nuestras operaciones; y, sin embargo, por sus concretizaciones, evoca profundos cambios en nuestra vida; la amplía, la levanta por encima de lo trivial de la existencia cotidiana, y le imparte una bella radiación. Es una “nada” y, sin embargo, un maravilloso mundo en sí, aunque llega a ser y existe solamente por nuestra gracia.

*Extensión e incertidumbre
de la noción de literatura*

RÉGINE ROBIN

En retrospectiva, podemos imaginarnos que en la época en que Lukács era una autoridad indiscutible en el campo de la reflexión literaria, o cuando los modernistas, batallando contra él, ponían en primer plano las estructuras formales, de lenguaje, o la intensidad de la expresión, todos sabían más o menos lo que representaba “la literatura”. La literatura tenía, si bien no una definición precisa, por lo menos un objeto, cierto es que conflictivo, métodos de acercamiento, un estatuto y una función en la formación cultural y en la formación de la memoria colectiva y del imaginario social.

La literatura era ante todo “los clásicos”, las obras consagradas, que habían entrado en el Panteón de la consagración y habían desafiado los años, las modas y las diferentes escuelas de crítica. La literatura era también el conjunto de las “bellas letras” contemporáneas, obras del círculo restringido, diría P. Bourdieu (Bourdieu, 1971, 1977), legitimadas por el capital simbólico de su autor, por los procedimientos formales o de lenguaje de su puesta en texto o, en otra perspectiva, por el alcance universal de su “mensaje”, siempre implícito, lejos de las puestas en discurso (y aquí yo diferencio fuertemente puesta en texto literario y puesta en discurso) de la “publicística”. Todas estas obras forman parte de la “literatura” porque en ellas se inscribía la “literaturidad”, término que los formalistas rusos introdujeron al abordar los textos literarios para captar con cierta aproximación la especificidad y hasta la esencia de lo literario en los “procedimientos” de lenguaje y formales de la escritura.

Una gran sospecha recayó sobre la claridad de estas afirmaciones. Todo fue cuestionado. El rodillo compresor de la “cultura de masas” contribuyó ampliamente a romper la certidumbre de las fronteras del objeto literario. Recordemos aquel texto premonitorio de W. Benjamin (Benjamin, 1955) en el que se denuncia la pérdida de “aura” de las obras artísticas a causa de su reproductibilidad. En el momento actual, las nuevas tecnologías han dado a luz nuevas formas culturales, nuevas imágenes, nuevas formas de participación interpersonales o grupales: el rock en todas sus formas, los video-clips, la publicidad

generalizada, la práctica del zapping, los juegos de representación (*Señores y dragones*, para no citar más que uno de los más difundidos) y la telemática, representada en Francia por la minitel, cuyo éxito es prodigioso. Se trata de una cultura de lo efímero, de la simultaneidad, de lo inacabado, del flash, del spot, del clip, del flux, del directo o del seudodirecto, que aísla al individuo en las múltiples formas y procesos que G. Lipovetsky ha denominado “la era del vacío” (Lipovetsky, 1983); cultura que constituye el común posmoderno de la cotidianidad.

Todo esto ha creado un nuevo imaginario, un imaginario numérico (*Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1987), irónico, lúdico y kitschizado.

Mucho antes de la intrusión masiva de los nuevos medios electrónicos, la literatura canónica había sido impugnada por la intrusión de lo “popular” o de lo “común” en el cuestionamiento literario. M. Bajtin desempeñó en esta impugnación un papel de primer orden. Contra los formalistas, él sostuvo que la palabra común ponía en acción los mismos procedimientos que la palabra poética, los mismos juegos metafóricos, el mismo ludismo, pero que lo que las diferenciaba tenía que ver con su función pragmática y social y con su recepción (Bajtin en Todorov, 1982, 181-215). Este autor demostró que lo carnavalesco de algunas obras literarias, en particular en Rabelais, no podía pensarse sin hacer surgir toda la importancia de la cultura popular de la época, sus tradiciones orales y sus propias prácticas de lenguaje y de sociabilidad (Bajtin, 1970). Nada de cultura culta, nada de literatura digna de este nombre que no reinscriba, aun sin saberlo, una inmensa herencia popular, cierto que en vías de desaparición y de folklorización y recuperada en lo sucesivo por algunas de las obras literarias más legitimadas.

Bajtin también acentuó la heterogeneidad de la forma novelesca. En ella se inscribían múltiples sociolectos y registros de lenguaje, en la heterología de los diálogos y de las diversas formas del discurso referido (Bajtin, 1978).

Mucho antes de esta alteración del objeto literario, algunas formas de la primera cultura de masas (al tener la primacía absoluta de los medios electrónicos) ya se habían labrado un lugar selecto en el nivel del amplio círculo de la institución literaria, conquistando un nuevo público urbano entre las mujeres y las capas nuevas procedentes de la industrialización y de la saga de los diversos éxodos rurales. Se trata del inmenso terreno de lo que más tarde tomará el nombre de “paraliteratura”, géneros desvalorizados en la institución: de la novela llamada popular o populista, de la novela policiaca a la novela de espionaje y a la novela de aventuras, pasando por la ciencia ficción, por no aludir a la “literatura industrial” tipo “Arlequín” (*Pratiques*, 1986).

Esta producción desvalorizada es no obstante la más leída, y la literatura del círculo restringido se ha visto obligada a reapropiársela en la parodia del kitsch,

en el desplazamiento, la ironización, en todas las formas de segundo grado. Por otra parte, A.M. Thiesse mostró que muchos escritores que al cambio del siglo se habían lanzado a una carrera de “novelista popular”, habían hecho sus primeras armas en el círculo restringido sin gran éxito. Estos escritores trasladaron al círculo amplio algunos hábitos de escritura y de narración que habían adquirido en el círculo reducido. Esto prueba como mínimo que no hay compartimientos estancos entre los géneros, ya estén éstos legitimados o desfavorecidos en el plano de su estatuto institucional. De ahí esta sospecha con respecto a la literatura y esta nueva mirada de la literatura sobre sí misma.

Cuestionamiento asimismo procedente de otra dirección: la de la contaminación de lo novelesco por los discursos filosóficos (Descombes, 1987), los panfletos (Angenot, 1982), el discurso político e ideológico, las tentativas en los años veinte y treinta de escritura de novelas proletarias (Morel, 1985) y hasta los avatares del “realismo socialista” (Robin, 1986) y de todo el sector de lo que fue denominado, para descalificarlo, “novela de tesis” (Suleiman, 1983).

Esto no quiere decir que el texto literario estuviera desprovisto de funcionamientos y de efectos ideológicos, de intrusiones de autor o de personajes deleznable o, por el contrario, portavoces, pero estos efectos seguían siendo la mayor parte del tiempo implícitos, ficcionalizados, puestos en imágenes o integrados a una intriga psicológica que digería el “exceso” de lo digresivo o del discurso social en lo que éste tenía de amenazante o de demasiado proliferante. Con la intrusión masiva del género mencionado anteriormente, las proporciones se invierten. De R. Musil y de H. Broch (la gran tradición de la novela vienesa) a la otra tradición, completamente desvalorizada en la actualidad, la de la novela soviética, toda una literatura impugna una determinada concepción del género, hace retroceder sus bordes, la inserta en una interdiscursividad generalizada, sin que “lo novelesco” ocupe el primer lugar.

En el momento actual, la eclosión del objeto literario es tal que su sectorización ha pulverizado todos los etnocentrismos de la legitimidad. Ya no hay *una* literatura, ya provenga del círculo amplio o del círculo restringido. A partir de ahora hay objetos particulares y cada uno de ellos tiene su manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario.

La escritura femenina sería uno de estos nuevos objetos, ya se piense a ésta en términos de escritura de mujeres que empiezan a entrar masivamente en el campo literario, o se piense en términos más teóricos, como lo “femenino” en la lengua y en la creación, independientemente del sexo biológico (Didier, 1981; Bal, 1985; Suleiman, 1986). En este caso, lo que se impugna es toda una mirada sobre la escritura, mirada formal y mirada sociológica, que podría legítimamente poner a Mme de Genlis antes de Balzac en una nueva jerarquía de puntos de vista, de prioridades y de lecturas.

Sucedería lo mismo con una relectura negra norteamericana o tercermundista del fenómeno literario que acentuaría la tradición oral, el mito y su reappropriación, los sociolectos populares o las diferentes formas de heteroglosia y de la dominación en la lengua y por la lengua, y que pondría de este modo en primer plano a otras formas narrativas y otros códigos de lectura (Achiriga, 1973; Irele, 1981; Mouralis, 1984).

Estallido del objeto, por último, mediante la intervención del lector y de la lectura, de la recepción, en el análisis del fenómeno literario. De H.R. Jauss (1978) a W. Iser (1974), pasando por U. Eco (1979) y S. Suleiman (Suleiman y Grossman, 1980), se ha formado un nuevo terreno que ya no mira a la literatura desde el ángulo de la creación o del biografismo, o del texto por el texto, que ya no la mira desde el ángulo de la relación del enunciador con los narradores, sino que la contempla en el plano sociológico de los lectores reales, de los actos de lectura reales, pudiendo modificar totalmente el estatuto del texto, las intenciones del autor: lecturas disidentes, subversivas o simplemente ignorantes de los códigos de intertextualidad y de los distanciamientos; lecturas que leerán en primer grado la antifrase y la ironía, que leerán en segundo grado el más grave de los mensajes, que leerán en la denotación todo el arsenal connotado de una memoria colectiva o que, a la inversa, buscarán sentidos tras el sentido, precisamente allí donde no hay nada que buscar. Desde este punto de vista, un poco por doquier, la institución escolar ha ido a la quiebra, ella que era la que organizaba las guías del saber leer y del saber cómo descifrar. Aquí, una vez más, la cultura de masas, en una gran distinción y una gran ecualización de los puntos de vista, ha nublado las pistas que daban acceso, en la univocidad, al objeto literario.

¡Estallido del objeto, pero también de los métodos!

Es cierto que siempre ha habido una pluralidad de métodos de análisis de los textos literarios más allá de las modas. Lo que hay que destacar, sin embargo, es que la mayor parte de los métodos en vigor pueden aplicarse a no importa qué objeto discursivo y no afectan en nada la especificidad del texto literario.

Cuando V. Propp analiza el cuento popular ruso, forma codificada de la cultura popular y del folklore (Propp, 1970), dista mucho de sospechar que va dar a luz a la semiótica greimasiana, tan impositiva en el campo del análisis literario (Greimas, 1970, 1976, 1979). El modelo actancial, aun refinado en sumo grado, se presta a todo, no sólo al análisis de la novela, sino también al análisis de recetas de cocina (Greimas, 1979, pp. 157-169), así como al del discurso periodístico o jurídico (Coquet, 1982). En cuanto a los modelos narratológicos tan bien representados por los trabajos de G. Genette (1972) o de R. Barthes (1970), se aplican tanto a Proust como al editorial o al reportaje de prensa (Maldidier/Robin, 1976), como a noticias periodísticas (Petitjean,

1986). No hay nada específico tampoco en las perspectivas fenomenológicas o hermenéuticas ampliamente representadas en la filosofía.

¿Cómo resistiría la literatura en su clausura, y cómo no iban a plantearse los teóricos de la literatura el problema de las fronteras, de la ampliación del campo, o de la muerte de los géneros o del género?

Siempre ha habido un cierto número de textos que han obligado a delimitar lo literario y la ficción en relación con otros géneros discursivos. Así sucede con la autobiografía, los diarios íntimos, las memorias, la biografía en general, algunas escrituras de la Historia y, más recientemente, con los relatos de vida (Chanfrault-Duchet, de próxima publicación).

Si bien estos escritos no son autorreferenciales, si bien remiten, lo mismo que el texto realista, a un hacer creer sobre lo verdadero, sobre el yo, sobre acontecimientos que han sucedido realmente o sobre personas que han vivido en la realidad, no por ello es menos cierto que están atrapados en el orden del lenguaje, irreductible al orden de lo real y que, mediante el lenguaje, están preocupados por un orden textual y discursivo, por una intriga y un relato, como tan bien lo pone de manifiesto P. Ricœur (1983-1985). Están forzados a argumentar.

¿Y quién separaría en Kafka los textos de ficción del *Diario* y de la correspondencia? ¿Qué hacer por ejemplo con la *Carta a mi padre*? A través de esto se ve claramente que el suelo se hunde y que es necesaria una nueva acepción del campo literario.

Si texto y discurso se han de tomar en un mismo paradigma de lenguaje, es forzoso constatar que a la problemática de la “literaturidad” y a la de la “inter textualidad”, tan características del texto literario visto en su clausura, hay que agregar a partir de ahora, cuando no sustituir, una problemática de la interdiscursividad que se desplegaría en todos los terrenos de lo social, y que en el plano de un discurso transversal se reemplazaría de discurso a discurso, y se inscribiría igualmente bien en las producciones del campo literario como en el discurso político, periodístico o filosófico, etc. Esto es precisamente lo que tratan de hacer los estudios que se centran en la noción de *discurso social* (Robin/Angenot, 1985). En este nivel es en el que la *sociocrítica* adquiere todo su valor y toda su dimensión, puesto que integra a una problemática del discurso social un análisis de la especificidad de los procedimientos para textualizar, definiendo aquello por lo que la textualización se aparta de la simple puesta en discurso. Sin embargo, la sociocrítica no hace esto ni con un pensamiento de lo inefable o del genio, ni siquiera con una concepción de una literaturidad imposible de definir. Lo hace precisamente ampliando la perspectiva y reintroduciendo en ella a la literatura en su amplia red interdiscursiva (véase Duchet, 1979; Gómez-Moriana, 1985; Cros, 1983; Zima, 1985).

Paradójicamente, hay que insistir además en que, en el momento en que la literatura ya no sabe dónde empieza o dónde termina, las ciencias humanas, también en crisis y habiendo perdido la positividad de sus certezas, están fascinadas por las potencialidades de la producción literaria, en particular por la novela, su complejidad, su posible polifonía, las múltiples voces que la recorren y que no siempre son asignables, su permeabilidad a lo dialógico y a la escucha del inconsciente. ¿Ardid de la razón literaria?

Es cuando parece que la literatura se disuelve en lo infinito del discurso, cuando los demás discursos que la circundan y la rodean vuelven a la literatura para extraer este “paradigma de la complejidad” y de la singularidad que las ciencias humanas no alcanzan a pensar ni a formular.