

## **Unidad 13**

---

- La evaluación en literatura.

*La evaluación en literatura*

JOCHEN SCHULTE-SASSE

## I

A lo largo de los años cincuenta, sesenta y comienzos de los setenta, se publicaron centenas y tal vez miles<sup>1</sup> (H. Schüling, 1971; J. Schulte-Sasse, 1976) de artículos y de libros sobre la evaluación literaria en Gran Bretaña y en Estados Unidos, en los países de lengua alemana, en la Unión Soviética, en Polonia y, en menor medida, en Francia. El punto culminante de esta obsesión por las cuestiones de valor se alcanzó probablemente entre 1965 y 1969, cuando algunos de los críticos literarios más conocidos del mundo llamado occidental, pero también en Alemania oriental, en Polonia y en la Unión Soviética, publicaron toda una serie de artículos y de libros sobre la evaluación literaria. Sólo de Estados Unidos y Alemania Occidental conté sesenta y dos publicaciones, de importancia capital, sobre cuestiones de valor estético durante este periodo de cinco años. Esta cifra se podría multiplicar considerablemente, por supuesto, si quisiéramos incluir publicaciones sobre cuestiones generales de crítica literaria, que tocan asimismo constantemente cuestiones de evaluación. Es un hecho que cualquier crítica literaria presupone la comprensión de lo que constituye la esencia del arte —de la función del arte en la vida del hombre. Toda premisa que se refiere a la función del arte implica, no obstante y necesariamente, una jerarquía de valores aceptada. La mayoría de los críticos son conscientes por supuesto de las premisas axiológicas subyacentes a la práctica de la crítica. El crítico y poeta norteamericano Yvor Winters, por ejemplo, declara en un ensayo influyente en su época y titulado *Problems for a modern critic of literature* (1956), que tendríamos que tener “una idea clara de la función de la

<sup>1</sup> Una bibliografía que sólo abarca publicaciones que tratan del “kitsch” antes de 1971 comprende 819 títulos; véase Hermann Schüling (1971).

Mi propia bibliografía (selectiva) ofrece una lista de 317 títulos sobre el problema de la evaluación literaria antes de 1975.

literatura en general para que pudiéramos evaluar las formas a la luz de esta causa final” (Winters, 1957, 24).

A primera vista, mi declaración con respecto a la abundancia de publicaciones que tratan de las cuestiones de valor contradice las primeras líneas de un ensayo reciente e importante de Barbara Herrnstein Smith sobre “Contingencies of value”. “Un rasgo curioso de los estudios literarios norteamericanos es que uno de los conjuntos de problemas más venerables, más centrales, más significativos en materia de teoría e inevitables en el plano pragmático, de los problemas relacionados con la literatura, no es objeto de investigaciones serias desde hace cincuenta años. Hago alusión aquí a que no es sólo el estudio de la evaluación literaria el que ha sido, podríamos decir, ‘descuidado’, sino que también toda la problemática del valor de la evaluación se ha esquivado y descartado explícitamente del mundo de las letras”<sup>2</sup> (B. Herrnstein Smith, 1983, 1). Es cierto sin duda que, de manera más o menos paralela a la ola de escritos sobre los problemas axiológicos, ha habido movimientos críticos de importancia igual que se han empeñado en descartar completamente las cuestiones de la evaluación. *Anatomy of criticism* (1957) de Northrop Frye, texto en el que se lanza un llamado para que se dejen de lado las cuestiones axiológicas en la práctica de la investigación y para que se acepte “el juicio de valor directo del buen gusto, basado en una información segura”, es el caso idóneo mejor conocido. Pero Herrnstein Smith no pretendía que su declaración se limitara a estos gestos de exclusión deliberada: esta declaración tenía que incluir también los escritos sobre problemas axiológicos. Herrnstein Smith describe el proceso de una evasión que se remonta mucho en el tiempo, a partir de una perspectiva que el discurso tradicional sobre la evaluación ha descartado no hace mucho. Las discusiones tradicionales sobre el valor presuponen siempre la existencia y la fuerza de los valores estéticos; estas discusiones se desarrollan en el marco de un sistema establecido o aceptado de valores diferenciados, y concentran su atención en la regulación minuciosa del conocimiento de los valores. Dado el interés que este conocimiento dedica al papel global que desempeñan los valores en la reproducción cultural de las sociedades humanas, Herrnstein Smith trata en cambio de comprender los mecanismos mediante los cuales las diferentes culturas privilegian algunos objetos y de este modo suprimen la contingencia fundamental de todos los valores. El problema de saber si los valores son relativos o absolutos, que ha paralizado el pensamiento tradicional en materia de evaluación durante tanto tiempo, puede también verse transformado

<sup>2</sup> Éste es un elemento esencial de la discusión sobre los valores estéticos en las sociedades modernas, al menos desde el ensayo de David Hume *Of the standard of taste*, que data de 1757.

en cuestión histórica y económica. Si los valores no son “ni una propiedad inherente de los objetos ni una proyección arbitraria de los sujetos sino, antes bien, productos de la dinámica de un sistema económico” (B. Herrnstein Smith, 1983, 11), entonces el análisis de los mecanismos mediante los cuales estos sistemas se reproducen o no prosperan, desplaza la preocupación tradicional referente a la validez de los valores de la que siempre se parte. En este sentido, Herrnstein Smith tiene toda la razón cuando afirma que el mundo universitario ha esquivado las cuestiones referentes al valor.

En este ensayo, no seguiré la trayectoria de Herrnstein Smith, sino que prefiero acampar dentro de las fronteras del discurso establecido en materia de valor y preguntarme si este discurso contiene signos que nos permitan leerlo contra su propia naturaleza y descubrir las motivaciones ocultas que no hallan expresión directa en los fines que declara como propios. Después de esto, con base en mi crítica, me preguntaré si una práctica crítica diferente que evitara los problemas que voy a analizar pertenece al terreno de lo concebible y cuál debería ser la dirección de la investigación para concebir una práctica así. Para preparar este acercamiento, empezaré por esbozar algunos elementos fundamentales del discurso crítico-literario sobre el valor.

Cualquier discusión de los valores *estéticos* está influida por las normas no estéticas y los valores representados en literatura. En su ensayo titulado “Función, norma y valor estético, en tanto que hechos sociales”, el estructuralista praguense Jan Mukařovský (1970 *b*, 103) llega a definir la obra de arte como “una verdadera reunión de valores no estéticos (extrínsecos) y nada más que, precisamente, esta reunión”. El valor estético de una obra de arte nace de la manera en que organiza los valores no estéticos; el valor estético “no es más que una... expresión sumaria de la totalidad dinámica de sus relaciones recíprocas”. Antes de que podamos abordar la cuestión de saber cómo, según el discurso establecido que trata de la cuestión de los valores, la organización textual de valores exteriores a la obra puede transformarse en valores estéticos, hemos de preguntarnos cómo se re-presentan (por lo común) las normas y los valores en literatura.

La literatura contiene elementos ideológicos cuyo valor semántico sigue estando determinado en parte por su contexto socio-histórico y psico-histórico. El nivel más importante en el que la literatura basa su naturaleza normativa (ideológica) es el de las constelaciones de personajes y de las estructuras de la intriga. Se puede describir la narración de relatos como un proceso ideológico de comunicación porque no se separa de la aptitud del relato para mediatizar la significación de una manera indirecta, gráfica, no conceptual, es decir, de construir modelos explicativos de comportamientos y de actos —por los que los lectores están en condiciones de captar o de elaborar sus propias expe-

riencias. La ficción puede desempeñar el papel de un modelo de esta índole porque los personajes literarios funcionan como paradigmas ideológicos yuxtapuestos. Los lectores son conducidos de este modo a la evaluación del aspecto de los personajes, con los que se identifican de manera favorable. En otras palabras, en el transcurso del proceso de narración, a los personajes literarios se les atribuye una serie de normas y de valores de acuerdo con un orden jerárquico; esto es susceptible de modificar la reacción de los lectores. En términos textuales, a estas normas y estos valores se los puede describir —según la semántica estructural de Greimas— como marcadores semánticos (es decir, ideológicos). Estos marcadores no sirven para caracterizar a los personajes como individuos, sino más bien para situarlos en tanto que construcciones ideológicas congruentes que pueden asumir funciones en el seno de la constelación ideológica del texto. Los marcadores semánticos de un personaje literario determinado pueden ser descritos, por lo tanto, como haces de marcadores, generalmente coherentes; en la “gran” literatura, pueden ser más vastos y más complejos y también más sujetos a variaciones que en la literatura popular. No obstante, en todos los casos, identifican más o menos claramente al personaje. Dado que estos marcadores pueden ser ideogramas (y con frecuencia lo son) emanados del contexto socio-histórico, la literatura tiene la posibilidad, no sólo de construir oposiciones de valores intrínsecos entre los marcadores semánticos o sus soportes, los personajes literarios, sino también de incorporar o de reconstruir las oposiciones de valores de la realidad social (y psicológica) que ofrecen una pertinencia ideológica. Los elementos, que constituyen constelaciones ideológicas, no permanecen naturalmente en un estado de equilibrio estático. En literatura, la estructura de la intriga se despliega en el eje temporal; se transforma así en una lógica de la intriga y somete a las constelaciones semánticas del texto a un proceso intrínseco de evaluación, del que el lector comúnmente es inconsciente.

Hasta aquí, este esquema se aplica a dos formas de narración literaria, la de la “gran” literatura y la de la literatura “de masas”. El discurso tradicional sobre la evaluación introduce en esta etapa categorías de las que se pretende que son aptas para hacer la distinción entre textos de gran valor y de poco valor. El grado de complejidad o de ambigüedad (*new criticism*), “de profusión de la tensión estética” (Wolfgang Kayser; Walter Müller-Seidel), el equívoco, la “polisemia” o “la fecundidad de la interpretación” (Wellek/Warren; Max Wehrill), se considera que separan lo “bueno” de lo “malo”. La organización o la potencia formadora, específicamente estéticas, del arte integran a los elementos externos “al orden de composición y al orden gramatical [de manera tal] que sean atrapados en un tejido de relaciones”, que se “liberen de sus límites propios y de su carácter unilateral, y que generen una multiplicidad de

significaciones. Estas significaciones, en su multiplicidad, no pueden ser reflejadas de manera consumada. Los elementos integrados producen significaciones representativas y hasta simbólicas para otras formas de vida, otras épocas y otras representaciones” (W. Emrich, 1964, 983). El modo de organización textual que caracteriza a la “gran” literatura se considera que reduce el vínculo entre el texto artístico y el contexto social; nos permite liberarnos de las limitaciones sociales y reflejar la significación artística, sin hacer caso de las necesidades de la vida.

La argumentación característica del uso de estos criterios toma el siguiente aspecto (cito un ensayo escogido al azar, escrito en 1969 por el crítico norteamericano Murray Krieger):

Cada uno de los aspectos, [de una obra de valor, contribuye] a mantenernos en el mundo de sus símbolos e impide que huyamos al mundo de los referentes y más allá, al de la acción, al mundo de las relaciones externas, en el que lo cognitivo o lo ético tienen tendencia a descartar lo que no es más que estético... la poesía de primer orden [...] recrea sus significaciones a partir de su propio sistema [...] Todo acto crítico, a condición de que su objeto sea un poema adecuado [...], es una lucha y un compromiso entre la estructura simbólica intraducible que es el poema y los símbolos más triviales que el crítico le aplica. Estos símbolos definen y limitan su visión. Y por esto cada acto crítico resulta que es también una lucha y un compromiso entre la nueva visión de la obra única en su género y la visión antigua de su lector, la cual sólo trata de reforzarse. Hay en ello una doble actividad, aparentemente paradójica, que 1] permite que el lector consciente de sí mismo (lo cual no es sino otra expresión para el término “crítico”) capte la obra únicamente mediante el sesgo de las categorías de visión que él le aporta —lo cual quiere decir: mediante la reducción de la obra a lo que permitirá el yo antecedente— y, no obstante, 2] lo lleva a ampliar su visión para que él se adapte a la novedad que la obra acarrea. En este último caso, su visión limitada llega a ser menos limitada, su visión antigua se ha renovado, literalmente reconstruido en algo más completo, refrescado por la cualidad de lo inmediato, hasta recibir una nueva definición. Si el lector sólo se entrega a la primera mitad de esta doble actividad —si no utiliza la obra más que para reforzar su visión, y la adapta a su visión genérica preexistente—, entonces, por supuesto, le ha negado a la literatura, así como al comercio que mantenemos con ella, su función propia, que es hacer de él más de lo que era —o un ser diferente al que era—, formar lo al modo de visión de la literatura [...].

Sea cual sea nuestra decisión con respecto a la situación ontológica del objeto literario, su existencia, su significación y su valor, antes de que entremos en colisión con él, sabemos que no podemos hablar de él más que a través de la polvareda de esta colisión. Nos enderezamos, no somos ya del todo los mismos, y tratamos de hablar con precisión de lo que nos ha afectado y de la potencia de lo que ha sucedido y de la especie de adversario que hemos encontrado. ¿Y quién nos corregirá sino otros que han sufrido encuentros similares y cuyas descripciones serán también parciales y egoístas? Nadie podría negar el encuentro, nadie puede negar hasta qué punto ha sido

cambiado por él, y no obstante, cada quien tendrá su versión personal, cada quien hará su propio balance (M. Krieger, 1969, 301, 304, 308, 309).

En un estudio crítico de las teorías de la evaluación literaria que escribí en 1971 (1ª ed. en libro, 1976), expresaba la opinión, con la que estaban de acuerdo otras personas, colegas que se interesaban por el aspecto socio-histórico de las cosas, y políticamente comprometidos, de que nuestra labor principal y hasta primordial de intelectuales que trataban de desmontar el mecanismo de la ideología en la reproducción cultural, consistía en criticar los supuestos semánticos u ontológicos de declaraciones como la que precede. La pregunta que nos guiaba era la siguiente: ¿Es verdaderamente posible para una obra de arte dissociarse, es decir, dissociar sus materiales semánticos, las configuraciones semióticas que emplea, sus estrategias retóricas, de la Historia? O bien ¿no está siempre el arte imbricado y es parte activa de lo que parece una lucha por el poder en materia de comunicación, una competencia por la significación en una sociedad dada? La respuesta es totalmente clara. Una vez que hubiéramos descubierto las numerosas interconexiones entre los textos literarios y sus contextos socio-históricos, pensaríamos que habríamos fundado sobre una base socio-histórica un nuevo modo, no sólo de interpretación, sino también de evaluación estética. Nuestro criterio último era el reconocimiento o el rechazo, mediante la obra de arte, de la lucha por la emancipación de los grupos o de las clases oprimidas y por la creación de formas estéticas portadoras de significaciones socialmente pertinentes. Como no éramos beocios en materia de arte y no creíamos en la superioridad de la obra de arte bien intencionada pero superficial, criterios como la complejidad, la ambigüedad y la ironía regresaban a nuestro discurso. Nosotros creíamos que el reflejo estético de significaciones socialmente pertinentes tenía un efecto inmediato y liberador en las actitudes y las tomas de conciencia. Raras veces extendimos nuestro interés hasta llegar a preocuparnos por un análisis crítico de la situación y de la función del arte, de su impacto en la manera en que las sociedades modernas los hombres reaccionan al contenido artístico.

Desde el punto de vista desde el que se analiza la función del arte en tanto que institución en las sociedades modernas, la creencia idealista en una autonomía semántica y estética del arte, por una parte, y, por la otra, en una evaluación socio-crítica del arte, con respecto a un continuo histórico (que por lo común se percibe estructurado desde un punto de vista histórico-filosófico), ambas tienen mucho más en común de lo que pareciera a primera vista. Ambas comparten una fe en un arte que expone los valores estéticos y que es capaz de ordenar las significaciones. Ambas implican una creencia en una conexión esencial, indispensable, entre la significación y los valores estéticos, aun cuan-

do uno de ambos enfoques tiende a separar la significación de su contexto más que el otro. Ambos comparten por último una creencia en la comunicación común a la que se considera un fenómeno fundamentalmente polémico y en cualquier caso, un proceso que pertenece a la lógica de la identidad y mediante el cual se puede encontrar la “verdad”. Ambas comparten la opinión de que el arte, de una u otra manera, estaría en condiciones de reorganizar los elementos de la comunicación común de un modo que haría del arte algo particular. Para citar a E.D. Hirsch, quien ha proporcionado varias contribuciones al debate sobre el valor estético, cuando éste hacía furor: “Los valores que se adhieren necesariamente a una descripción de la significación son aquellos que subsisten entre la significación y las actitudes subjetivas que la constituyen. En otras palabras, los únicos juicios de valor inevitables en el comentario literario son aquellos que están necesariamente subentendidos en la interpretación. Una interpretación de la significación no podría evitar los juicios de valor correlativos a la significación; es imposible representar una imposibilidad ontológica” (E.D. Hirsch Jr., 1969, 329). En este caso se considera que la literatura es una estructura significativa cuyos principios de estructuración se derivan de actitudes axiológicas que determinan nuestra visión del mundo. Para citar de nuevo a Hirsch: “La interpretación (descripción) de una obra literaria es necesariamente correlativa a las tomas de posición específicas del sujeto, que constituyen su significación... Los afectos y los juicios de valor subsisten necesariamente en la relación entre las significaciones y estas tomas de posición subjetivas que les son correlativas. Estos juicios de valor son inherentes, así, a la descripción literaria” (E.D. Hirsch Jr., 1969, 331).

Es evidente que, con apenas algunos cambios terminológicos, esta cita podría convertirse en el tipo de declaración que se encuentra en múltiples publicaciones que tratan de las cuestiones de valor y que presentan un compromiso socio-histórico. La “toma de posición subjetiva” se convertiría en la de un grupo o de una clase social, o también de un periodo histórico, y así sucesivamente. Los críticos, motivados en términos socio-históricos y que utilizan argumentos materialistas, parten asimismo del supuesto de que la obra de arte de valor es una estructura significativa organizada de acuerdo con un sistema de valores. Ellos también parten del supuesto de que el arte en general es, en cierta medida, un terreno de simulación en el que los valores, las significaciones y las identidades están en competencia. Esta toma de posición no está tan alejada como se podría creer de la del idealista liberal, para quien la obra de arte de valor es el símbolo de una “esfera pública liberal”: por lo tanto, el medio gracias al cual una comunidad de críticos reflexiona sobre la complejidad de la significación de una manera que mantiene una estrecha relación con una noción ideal de debate público. En una perspectiva de esta índole, el arte per-

mite que un público liberal se dedique a una reflexión sobre los valores que guían la interacción de comunicación en una sociedad burguesa. Al así hacerlo, el público reflexiona según su modo de ser. En otras palabras, la organización estética de la significación en el gran arte establece una relación de juego entre los lectores y la significación. Esta relación, no obstante, tiene un efecto práctico de gran alcance. Permite que la literatura se convierta en un objeto de interpretación, a pesar de que, simultánea y temporalmente, se suspende toda aplicación de la significación, así interpretada, a la praxis. Dado que la interpretación y la evaluación de la literatura no se interesan más que en la discusión de una significación que podría proporcionar *en potencia* una orientación a la acción, pero cuya aplicabilidad práctica está constantemente suspendida en el momento de su discusión estética, la interpretación del arte, según esta perspectiva, no puede o no debería estar determinada por cualquier interés extrínseco; no debería incluso ser concebida para desconstruir las normas y los valores, que la obra trae consigo, ni para asegurar con ello un efecto inmediato fuera del terreno estético.

En una perspectiva “posmoderna”, que es la de una reflexión crítica sobre el efecto que puede tener la diferenciación de la sociedad en la diferenciación funcional, emparentada, de discursos como el del arte, las teorías de la evaluación marxista e idealista-liberal, escritas en el mismo lapso, revelan sorprendentes afinidades. Cuando designan al arte como una configuración que se apropia de la realidad, las teorías marxistas hacen hincapié, por supuesto, en la especificidad histórica de obras de arte individuales. Pero también ven el arte como un medio gracias al cual el público adquiere un saber, interpretando constantemente las estructuras de significación. También en este caso, se considera que las estructuras estéticas son intrínsecamente infinitas (y por lo tanto, hacen de la interpretación una labor que nunca terminará), aun cuando la delimitación de la obra individual mediante fronteras externas, formales, obliga a que el crítico establezca una relación mutua y recíproca entre el arte y el despliegue de la Historia, considerado como un proceso de emancipación. Los dos enfoques tratan de la literatura como si todo lo que contara en estas cuestiones de valor fueran las formas del contenido (incluida la organización estética) y el valor de las obras *individuales*. Las discusiones sobre el valor no han tomado en cuenta la posibilidad de un poder de formación, producido por los principios *institucionales* de estructuración, que sobredeterminan los contenidos éticos y las actitudes axiológicas de los sujetos.

Como lo sostendré más adelante, el estatuto institucional de la estética determina en la modernidad el discurso sobre la evaluación. No obstante, éste no ha logrado prestar atención crítica a este estatuto institucional que ha tenido el poder de modelarlo. De ello resulta que muchas veces los críticos se preocupan

de no difuminar las fronteras entre lo estético y lo no estético. Esta preocupación sólo es posible después de que se ha logrado descartar la pregunta de la diferenciación funcional de las instituciones y de los discursos (por ejemplo, formulando la hipótesis de que la separación del arte y de la vida es algo natural), y después de que se ha aceptado la premisa de que la conciencia humana es un órgano homogéneo y unificado, libre de un sometimiento a los compartimentos institucionales. La exclusión sistemática de las cuestiones que tratan de la diferenciación funcional es más evidente, por supuesto, en los autores que se apoyan en la hipótesis de la existencia de un cosmos ordenado de los valores humanos y que sostienen que existe una continuidad entre los valores estéticos y los que no lo son. Hirsch, a modo de ejemplo, mantiene que “un ensayo técnico, una conversación común o también un poema..., poseen valores propios, necesarios; por supuesto, los valores difieren, pero la estructura del argumento en favor de su existencia es la misma. De esto se deduce que no hay ninguna razón válida para aislar a la literatura del arte dentro de un misterioso terreno ontológico separado de las otras realidades culturales [...]. Se presta un valioso servicio a las ciencias humanas aceptando y no deplorando el hecho de que los valores de la literatura forman un continuo con todos los demás valores compartidos en la cultura humana” (E.D. Hirsch Jr., 1969, 331). En esta perspectiva, el arte se percibe con demasiada facilidad como un medio de socialización que se ha de poner bajo la vigilancia de los árbitros del poder en materia de política cultural.

Sin embargo, la aplastante mayoría de las teorías de la evaluación *yuxtaponen* la comunicación estética y la comunicación cotidiana; aquélla está libre de las servidumbres a las que ésta se somete. Estas teorías parten del supuesto de una cierta noción del texto, de la lectura, y de la función de la estética considerada en relación con las demás funciones. El hecho de que el discurso sobre la evaluación no viole por lo general las fronteras institucionales del arte, es decir, que no apunte su proyecto crítico a estas fronteras, y que acepte y afirme así la diferenciación institucional, característica de las sociedades modernas, constituye en sí un objeto de investigación que vale la pena. En lo que sigue, no discutiré la posibilidad de la evaluación literaria o la existencia de valores estéticos, sino más bien la función (estética), en las sociedades desarrolladas, del *discurso universitario* establecido que trata de la evaluación y está destinado a una élite instruida.<sup>3</sup> Este discurso refleja la función que la estética ha ido

<sup>3</sup> Esto no significa en modo alguno que el discurso sobre la evaluación que surge en la actualidad en el tercer mundo tenga una función diferente. Al contrario, las presiones de la modernización parece que empujan a la intelligentsia del tercer mundo en la misma dirección; véase Edgar Wright (1973) y Rand Bishop (1975), entre otros.

asumiendo en su conjunto cada vez más en el transcurso del proceso de modernización.

## II

El papel no estético que desempeña la estética (en último término) en las sociedades modernas funcionalmente diferenciadas llega a ser visible a partir del momento en que las teorías de la evaluación introducen criterios cuya finalidad es separar la estética de la vida cotidiana. Estos criterios, y esto es lo que yo expongo, designan la razón verdadera de la apreciación específica de la que goza el arte en las sociedades modernas. En la cita de Murray Krieger, este elemento emerge a la superficie cuando el autor sostiene que “criterios como la ironía, la ambigüedad, la paradoja y la tensión, reciben un valor” en la medida en que son los medios para impedir la “evasión” al “mundo de los referentes y más allá, al de la acción, al mundo de las relaciones externas en el que lo cognitivo o lo ético tienden a excluir lo que no es más que estético” (Krieger, 301). Lo moral y lo cognitivo son los dos terrenos de la reproducción de una sociedad que han sido más modelados por el proceso de modernización. La reproducción material y tecnológica, para designar con un término diferente el saber, así como la reproducción política o moral de la sociedad, ambas están determinadas por una lógica de la identidad cuyas bases filosóficas fueron establecidas a lo largo de la historia de la filosofía occidental durante el periodo que va de Descartes a Kant. Los criterios de la lógica de la identidad que atañen a la verdad o a la corrección, a modo de ejemplo, han sido la fuerza metodológica que ha guiado las tentativas de apropiarse y explotar la naturaleza en las sociedades modernas. La lógica de la identidad, que subtiende el modo de reproducción material y cultural de las sociedades modernas en su desarrollo victorioso a través de los tiempos, ha eliminado la alteridad cualitativamente significativa subsumiéndola a las limitaciones de un pensamiento que busca la identidad. En el plano psicológico, el desarrollo triunfante de la lógica de la identidad ha llevado al establecimiento y al dominio de un modo de subjetividad que ha producido identidades del Yo egocéntricas. La modernización ha significado el avasallamiento o la eliminación de la diferencia cualitativa por la diferencia cuantitativa, ya se trate de una diferencia tanto entre seres humanos como entre identidades semánticas, entre culturas o entre lo que sea. El argumento es muy conocido y no hay ninguna necesidad de comentarlo aquí.

Hay algo más, resultado de este efecto tan conocido de la modernización, y que es más importante respecto de la posición específica de la que goza el arte

en el mundo moderno. Si tenemos en mente que la identidad *es* la enajenación —que hablamos de la identidad y de la enajenación en un sentido metodológico, psicológico o social—, llega a ser claro entonces que la eliminación de la enajenación siempre implica una disolución al menos parcial de la identidad. El surgimiento de un grado *más alto* de identidad y de diferencia en la organización psicológica, cognitiva y social de las sociedades modernas, ha favorecido la nostalgia concomitante de modos de existencia que eran capaces de superar o de desagregar temporalmente la diferenciación social, es decir, la enajenación o la distancia. Este deseo complementario de dismantelar las fronteras establecidas en torno a las identidades en la modernidad —complemento de las presiones sociales que obligan a comportarse como seres racionales y a entregarse a tareas racionales— es el que está en la raíz de la función específica y de la apreciación específica del arte en la modernidad.

Cuando consideramos la teoría y la práctica de la evaluación estética en esta perspectiva, podemos ver que ambas están guiadas por una concepción subyacente del arte, que es el sueño de una mediación o de una reconciliación de la identidad y de la disolución: este sueño todavía es el de rebasar la enajenación o la identidad y la alteridad. Cuando Krieger habla del valor de la ambigüedad, de la ironía o de la complejidad artísticas, él participa —únicamente con el empleo de una terminología moderna por añadidura— del proyecto kantiano de establecer un terreno para la imaginación humana que no esté determinado por las limitaciones de la identidad y de la racionalidad. El sueño liberal de una discusión sin confrontación de la significación es inherente a su definición de la “colisión” entre una obra de arte y el lector; refleja el mismo deseo de mediación entre la delimitación y la disolución. Mi opinión es que se trata de un ideal omnipresente en las teorías de la evaluación que, a fin de cuentas, no pueden comprenderse más que en la doble perspectiva socio-histórica y psico-histórica. Cuando por ejemplo Roman Ingarden habla de “la armonía polifónica” del arte o cuando Nicolai Hartmann sueña con una “generalidad intersubjetiva” de los valores —aquello que según él no significa “nada más que la unidad de aquellos que tienen la actitud que conviene (*adäquat Eingestellten*)” (N. Hartmann, 1953, 322), expresan un deseo característico de la modernidad: el de una comunidad, de un lugar aparte de la sociedad, donde la enajenación y el aislamiento han sido abolidos y donde, a la vez, la “verdad” se puede determinar mediante la búsqueda estética del rebasamiento de la incompatibilidad y de la oposición de significaciones fragmentadas y troceadas. Asimismo, cuando otro crítico declara: “Cada obra sigue siendo inagotable. Cuando se reflexiona en ella, se siente que crecen alas” (E. Trunz), la imagen del vuelo expresa manifiestamente un deseo de violar las taxonomías que se han de reconocer permanentemente en el comportamiento cotidiano. Además, la con-

notación sexual de la metáfora del ala es más que obvia (en su *Traumdeutung*, Freud observó que “es muy frecuente que soñar con volar o planear ponga de manifiesto el deseo sexual”). Esta metáfora, una de las más comunes en el discurso sobre la evaluación literaria (J. Schulte-Sasse, 1976, 65), expresa el sueño que la sociedad inculca de abandonar las limitaciones de la realidad y de la lógica.

La distinción entre identidad y disolución, que vuelve a la superficie en la retórica de los discursos sobre la evaluación, connota la distinción psicoanalítica entre proceso primario y proceso secundario. En el plano ontogenético, así como en el de la filogenia, esta distinción es muy importante. Nos permite, por ejemplo, comprender la necesidad que el individuo tiene de estrategias gracias a las que podrá construir conjuntos o bases de símbolos y de normas que permitan un dominio del entorno y superar la indiferenciación del proceso primario. Nos permite también comprender, en términos psicológicos, el surgimiento de estrategias de sistematización, de jerarquización y de polarización en los seres humanos; nos permite finalmente comprender, en términos psicogenéticos, el deseo latente de experiencias de disolución, la presencia de contraestrategias destinadas a generalizar la separación del sujeto y del objeto y el gusto por las asociaciones no lógicas. Pero cuando esta distinción vuelve a salir a la superficie en un contexto crítico-literario y determina la retórica de la teoría de la evaluación, se transforma en una dialéctica *estática* entre dos aspectos complementarios de la subjetividad moderna. Esta distinción se refiere aquí a un instinto que apunta a reconciliar, en lo simbólico y lo imaginario, la necesidad de delimitaciones cartesianas que el proceso de civilización ha obligado a adoptar al género humano —y cada vez más—, por una parte, y por la otra, el deseo romántico de disolución. Entonces es cuando reaparece un dato sociogenético y psicogenético en relación con el surgimiento de la subjetividad moderna, en forma de un deseo de presencia, de satisfacción intemporal, que cambia nuestra comprensión de las formas estéticas y de su valor. La búsqueda estética de un reconocimiento del mito en el seno de la modernidad, por ejemplo, siempre contiene un deseo de desmantelamiento de las barreras entre individuo e individuo, entre sujeto y objeto —entre los seres humanos y la naturaleza.

Las artes, por supuesto, sobre todo desde hace doscientos años, han descrito en múltiples ocasiones un deseo místico de esta índole. Las novelas en las que se piensa comúnmente cuando se piensa en descripciones de experiencias de disolución o de descentramiento en literatura, son novelas en el sentido medieval del término, historias de amor o, generalmente, historias sentimentales. En la “gran” literatura, parece que se limitan a la tradición del romanticismo. Huelga decir que ésta es una simplificación manifiestamente exagerada. En

una obra fascinante, que tiene que ver exactamente con esta dimensión mítica en la novela anglo-norteamericana, Gabriele Schwab (G. Schwab, 1987) mostró cómo y por qué tantas novelas modernas tienen la obsesión de buscar experiencias de descentramiento o de modos de experiencias que reconcilien la tendencia dicotómica de la subjetividad. *Moby Dick*, por no citar más que un ejemplo, es uno de estos mitos modernos en el que la inmensidad del Océano da a Ismael la ocasión de encontrar las capas de la subjetividad moderna enterradas por el proceso de civilización. La enfermedad o la locura pueden constituir una materia tan idónea para la descripción de estos deseos como las formas de la disolución erótica. En su análisis de las novelas de Saul Bellow, Sylvia Plath, J.D. Salinger, Philip Roth y John Updike entre otros, Richard Ohmann ha expuesto la tesis de que la novela típica de los años sesenta y setenta, que expresa un deseo compensatorio de disolución, estaba centrada en la enfermedad y los recuerdos de la infancia: “La persona que se aferra a la infancia como única defensa contra las relaciones sociales capitalistas y patriarcales es la mayor parte del tiempo un hombre, o una mujer, ya instalado en su papel adulto, pero que sólo aparenta ser un miembro de la sociedad, productivo y bien adaptado.” Así es como hasta la novela de la crítica social se define por un deseo de disolución: “Casi siempre, estas visiones de una vía mejor nos dirigen al pasado, y la mayor parte de las veces a una infancia individual en la que el Yo estaba engullido en el seno del amor familiar y en el que la sociedad estaba lejos, fuera de la vista... En casi ninguna de estas novelas hay un terreno de erotismo festivo que se libre de la falsedad de las relaciones sociales, y en el que se podría volver a encontrar la unidad infantil del cuerpo y del espíritu” (R. Ohmann, 1983, 215).

Por muy importantes y difundidos que estén estos elementos de las obras individuales en el arte moderno, mucho más importante es la manera en que el mismo deseo determina el estatuto *institucional* del arte en las sociedades modernas funcionalmente diferenciadas. De acuerdo con el discurso sobre la evaluación, el arte proporciona a la humanidad un modo de experiencia que no es simplemente complementario o compensatorio en un sentido lineal: no ofrece simplemente una experiencia imaginaria de la disolución por la que se suspenda temporalmente la necesidad psicológica y cognitiva de pensar y de comportarse en términos de identidad. Más aún, se considera que el arte representa un modo de experiencia que *reconcilia* la oposición entre identidad y disolución; el arte supera así el proceso de diferenciación estructural que la modernidad ha provocado.

Podemos constatar con ironía que el fardo de la redención con el que se ha cargado al arte ha llevado —y en particular, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años setenta del nuestro— a una hipóstasis y a una reificación de

la noción de valor artístico que somete al arte a esta lógica de la identidad que se considera que él rebasa. Herrnstein Smith tiene razón cuando afirma que la “tendencia en toda axiología estética formal ha sido explicar las constantes y las convergencias por medio de cualidades propias de los objetos o por la hipótesis de un conjunto de rasgos universales, y explicar las variabilidades y las divergencias por los errores, los defectos y los prejuicios de los sujetos individuales”<sup>4</sup> (B. Herrnstein Smith, 15). Esta tendencia a la reificación de los valores no contradice en nada mi tesis de que el discurso sobre la evaluación está determinado por un deseo de experiencias imaginarias de disolución. Pues el deseo de fijar su identidad en la estabilidad de una entidad o de un universal trascendente es idéntico al avasallamiento del Yo a otro yo. Esta sumisión del Yo a otro equivale a transgredir emocionalmente el aislado de la identidad; ésta encuentra también su origen por lo tanto en un deseo de superar la oposición entre identidad y disolución. Además, sostener que la experiencia estética es capaz de reconciliar identidad y disolución no impide que la propia reconciliación esté sobredeterminada por el deseo de una experiencia de descentramiento; la experiencia estética proporciona una disolución en segundo grado. Yo emitiría la opinión de que el desprecio habitual de las élites culturales por lo que se denomina el kitsch ha aumentado con el hecho de que el arte y el kitsch tienen funciones parecidas a los ojos de sus públicos respectivos. El kitsch ofrece experiencias compensatorias de una manera lineal, no refractada —más acá de toda reconciliación imaginaria de la identidad y de la disolución. No vacila en representar libremente situaciones sentimentales en las que se considera que el lector se identifica del modo más directo posible. Los críticos tienen razón por lo tanto cuando denominan al kitsch un “gozo de sí que los objetos kitsch estimulan”, un “gozo de sí en el que el gozante puro (que no tiene motivación ni estética ni lúdica) goza de su propio estado” (L. Giesz, 1971, 48 y 40).

Por diferentes que puedan ser la experiencia narcisista del kitsch y el placer más dominado al que aspira la élite cultural, toda experiencia estética en las sociedades modernas está sobredeterminada por un deseo fundamental de experiencia de descentramiento. La razón de esta sobredeterminación está en el hecho de que el arte, en tanto que institución, está integrado a una sociedad dominada por esta lógica de la identidad. El estatuto del arte en una sociedad funcionalmente diferenciada estará, así, siempre sobredeterminado por la lógica de la identidad a la que contribuye a contrarrestar proporcionando experiencias estéticas. En una perspectiva psicoanalítica, podríamos decir que el concepto de valor en materia de arte, concepto osificado por el positivismo y que

<sup>4</sup> Véase nota 2.

caracteriza al discurso sobre la evaluación, está en condiciones de proporcionar y de desplazar la angustia de los hombres. La osificación de los valores estéticos y su transformación en mística reflejan una “tendencia histórica a aferrarse colectivamente a hechos no impugnables, así como a fenómenos primeros, ‘arquetipos’, ‘categorías fundamentales’ antropológicas u ontológicas, todos inmutables” (H. Kilian, 1971, 101, 102). Esta tendencia puede ser “interpretada hipotéticamente como un síntoma de inquietud o de defensa contra la inquietud. Cuando una conciencia histórica ha perdido el sistema de referencia, estático y absoluto, que formaba un escudo tradicional, se siente amenazada por una pérdida parcial de realidad” (H. Kilian, *ibid.*). Por muy incompatibles que puedan ser a primera vista la tendencia a hacer del valor una mística y un deseo de experiencia de descentramiento, ambos tienen la misma función psicológica.

En las sociedades modernas, el estado paradójico de la estética que estructura las teorías de la evaluación está determinado, pues, por la aceptación primera por el arte moderno del proyecto de la modernidad tal como fue descrito por Kant. Estas teorías persisten en pensar en términos de identidad, en considerar la comunicación, fuera del arte, en términos de lucha y consideran que el arte es una institución indispensable a la sociedad porque proporciona a la humanidad un medio en el que las leyes de la identidad están simultáneamente preservadas y en suspenso, y que, por lo tanto, protege al pensamiento humano de la atrofia semántica.

### III

Yo defendería la práctica que trata de descubrir las estructuras de significación inherentes a las configuraciones narrativas como una actividad crítica esencial e indispensable, sobre todo si las configuraciones narrativas, como es con frecuencia el caso, disimulan los intereses ideológicos de los grupos sociales que recogen en ellas. Sea cual sea el grado en el que la validez de esta crítica pueda modificarse por nuestra reflexión sobre las condiciones previas y sobre las posibilidades de esta actividad crítico-ideológica, así como sobre la posibilidad de su institucionalización, es esencial dedicarse a esta crítica, aun cuando las reglas polémicas de la lógica de la identidad determinen su práctica. Es necesario que en el seno de la sociedad haya un lugar para empresas intelectuales que revelen las implicaciones ideológicas de las que son portadoras las configuraciones narrativas y las estrategias de evaluación de las intrigas. El propio término de “evaluación” logra por lo menos algo: el acento se desplaza de un

objeto hipostasiado, como el valor, a un proceso crítico, de una sustancia de valor a una función, y a una práctica en la que se pone el acento más en el acto de evaluar que realiza el sujeto que en un objeto de valor.

Pero en la actualidad yo afirmarí que entretanto ésta ha resultado ser una actividad crítica marginal, por lo menos en las sociedades llamadas “posmodernas”. El lugar de esta crítica puede ser definido, pero su importancia es modificada por los cambios del modo de reproducción cultural de las sociedades contemporáneas que hacen que la práctica tradicional de la evaluación literaria —suponiendo que ésta trate verdaderamente de ser crítica— sea ineficaz con respecto a sus propios fines. A partir de ahora, comentaré la obsolescencia de esta noción de evaluación, que se puede hacer remontar al proyecto de la modernidad, tal como fue formulado por Kant. Lo mismo que los de la interpretación, los problemas de la evaluación son al mismo tiempo cuestiones relacionadas con la posibilidad de una autoconstitución de la subjetividad. En el análisis que hace del movimiento de la juventud alemana —de los años 1900—, caracterizado por un intento de liberarse de las normas y de los valores de la sociedad pequeñoburguesa, Erik Erikson expuso que esta revuelta, en definitiva, estaba condenada al fracaso porque sólo le preocupaba el *contenido normativo* y había dejado de lado poner en tela de juicio el consentimiento, inconsciente, subyacente, a identificarse y a someterse a un Otro autoritario: de este modo permitió que las relaciones fijas y estáticas de dominación del objeto sobre el sujeto y del sujeto sobre el objeto permanecieran intactas. La argumentación de Erikson es significativa para una teoría y una práctica de la evaluación literaria porque implica un defecto de la práctica de la evaluación literaria tradicional y de la evaluación crítica basada en la ideología, tal como se ha desarrollado durante los años sesenta y tal como fue practicada generalmente durante los años setenta, siguiendo la estela de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Sobre la base de su superioridad moral tal como ésta se comprende, esta praxis confronta en lo esencial una posición a otra —como lo hacía el movimiento juvenil que Erikson analizó—, sin poner en tela de juicio el presupuesto de un sujeto teleológico y dominador, subyacente a su teoría de la manipulación. En otras palabras, los fantasmas de omnipotencia y las autosatisfacciones narcisistas de una subjetividad teleológica, tal como las encarnan los relatos a través de protagonistas hollywoodenses —se espera que nosotros descubriremos los vínculos con estos protagonistas y que es nuestro deber utilizarlos como criterio del juicio de todo acto—, en el plano estructural y psicológico están en correlación con la creencia idealista en la superioridad moral de nuestros propios ideales. La crítica que se basa en la ideología es con demasiada frecuencia insuficiente porque “trata únicamente de deshacerse de los *contenidos conscientes* del pensamiento burgués, y no obstante sigue

identificándose con las *estructuras de identidad inconscientes* de la conciencia burguesa” (H. Kilian, 60).

Además, la evaluación y la interpretación, tal como han sido practicadas desde mediados del siglo XVIII hasta un pasado reciente, no daban cuenta de la diferencia entre las estructuras de significación conscientes e inconscientes impresas en los seres humanos por la interacción social. El modo de lectura, que estaba en la base de esta práctica, suponía la existencia de sujetos capaces de dominar la significación que ellos comunicaban, aun cuando esta significación fuera “inagotable”. Esta suposición sólo toma parcialmente en consideración lo que significa que la formación del sujeto advenga “como una invitación a identificarse por medio de símbolos y de figuras simbólicas, padres y otros”, y que las estructuras de los objetos se reproduzcan “por series de aplicaciones” (Hans Kilian). La formación de los sujetos sólo se consideraba en relación con un intercambio consciente de significación que, a pesar de todas sus complejidades intrínsecas, seguía estando sometido a fin de cuentas a una lógica de la identidad. Si está comprobado que estas series de aplicaciones se producen asimismo en los niveles de comunicación que no son los conscientes, surge entonces una nueva labor para la crítica cultural (así como para la propia literatura), labor que sería inadecuado llamar de evaluación. La práctica establecida de la evaluación planteaba como hipótesis de base, como hemos visto, que las configuraciones semánticas interiorizadas, expresadas en literatura, no pueden ser sustituidas o desplazadas más que por configuraciones míticas o narrativas *nuevas*. La evaluación era la actividad crítica vinculada a estas sustituciones narrativas. Mientras la evaluación siga siendo una actividad crítica guiada por las premisas de la lógica de la identidad y una *Bewusstseinsphilosophie* idealista, será totalmente imposible instaurar un proceso crítico que eluda las trampas de la lógica de la identidad, es decir, un proceso que cambie la naturaleza de nuestra percepción del mundo y de nuestras estructuras inconscientes. El problema de una práctica crítica está ligado inexorablemente a la posibilidad de estos cambios de naturaleza. Tradicionalmente, la evaluación se ha practicado con una dependencia feudal de la Ilustración y siempre ha borrado la necesidad de trabajar sobre un texto inconsciente.

#### IV

Como hemos visto, la institucionalización específica del arte en la modernidad ha producido un efecto fundamental sobre el modo de recepción del mismo. La

institucionalización tiende a aislar la recepción estética de los demás campos de la práctica humana y destroza así todo efecto que el arte, como sector de la economía política de la significación, pudiera tener sobre otros sectores de esta economía. El contenido del arte está sometido a un proceso de abstracción cuyo origen se sitúa en la diferenciación funcional de la sociedad. El discurso establecido que trata de la evaluación participa de este desarrollo y lo estabiliza, favoreciendo una forma de reflexión estética que consiste en meditaciones autónomas sobre obras singulares. Una práctica crítica, que no siempre se haya sometido previamente a los principios de la estructuración funcional de las sociedades modernas, tendría que reflejar la posibilidad de dismantelar las barreras institucionales que separan al arte de la vida, y hacer salir así al arte del gueto de la funcionalización abstracta. Hasta donde yo puedo ver, esto sólo se puede realizar siguiendo un camino que aproveche ante todo la naturaleza retórica de la literatura y después la necesidad que tienen los seres humanos de utilizar las figuras de la retórica que han permanecido puras para realizar sus experiencias materiales. La economía política de la significación artística y la experiencia material inscrita en nuestros cuerpos y nuestros espíritus han de ser sometidas a un cortocircuito si queremos que el arte salga alguna vez del gueto de la funcionalización abstracta en el que se encuentra.

Por esta razón, desearía en este preciso momento hacer un recorrido histórico para aclarar el problema en juego. ¿A qué cambios históricos se puede hacer remontar la idea, tan ampliamente aceptada en nuestros días, de un sujeto que es producto de estructuras programadas, grabadas en él a lo largo del proceso de socialización? Me parece que la respuesta más fácil es echar una ojeada rápida al romanticismo alemán en sus inicios, cuando, y no es sólo una coincidencia, situó todo el complejo de la actividad crítica en el centro de su interés teórico. Los primeros románticos se enfrentaron a un proceso social que ellos describieron como un proceso que conducía a un dominio cada vez más universal del valor de cambio. Pero al mismo tiempo, reconocieron que la subjetividad se convertía en un problema a medida que la sociedad iba tomando la forma de una estructura totalizada y totalizante. Dentro de la modernidad, los sujetos de conocimiento ya no se pueden yuxtaponer a una totalidad social, del modo en que, en tanto que lugares de conocimiento, libres y centrales, o al menos calificados de serlo, se yuxtaponen, de acuerdo con el modelo cartesiano, a un objeto sobre el que desean entregarse a una investigación. En consecuencia, el pensamiento romántico enfrentó la pregunta fundamental: ¿puede la subjetividad constituirse libre de toda dominación si el contexto social restringido se ha grabado inevitablemente en el sujeto? Dado que la respuesta de los románticos culminó en una justificación teórica de la crítica literaria, quisiera esbozar brevemente esta respuesta.

El punto de partida del pensamiento romántico fue la *Wissenschaftslehre* de Fichte. En esta obra, Fichte admitía como postulado que el acto de plantear el no-Yo (es decir, de plantear objetos mentales) precede a todo pensamiento personal, proporciona la base de la identidad y es de naturaleza preconsciente. Esto significa concretamente que la disociación de un sujeto que percibe y de su objeto no podía ser eliminada o superada, y que el Yo no existe más que como algo siempre previamente lleno de percepciones. No nos podemos remontar hasta el origen de las percepciones; sólo podemos comparar diferentes percepciones entre ellas y favorecer una a costa de la otra, siguiendo las reglas de la lógica. Para una teoría de la crítica literaria, esto significaría que podemos criticar, preferir o rechazar las normas y los valores descritos en la literatura a lo largo de una discusión de duración ilimitada, pero que nuestras conclusiones, en el mejor de los casos, sólo se pueden justificar por su lógica intrínseca. Éste es precisamente el modelo epistemológico subyacente en la teoría y en la práctica de la evaluación, tal como se desarrolló en los años cincuenta, sesenta y a principios de los años setenta, se trate por lo demás de las teorías de la evaluación idealista-liberal, crítico-ideológica o marxista ortodoxa. En cierta medida, los primeros románticos reconocieron que un acercamiento de este tipo no sólo es incapaz de eliminar las inscripciones de la totalidad social en el Yo, sino que establece que el pensamiento logocéntrico es el único posible. No obstante, éste era precisamente el fin del pensamiento romántico, desalojar “la razón petrificante y petrificada”, para recurrir a una expresión de Novalis. Los románticos creyeron que podían lograrlo gracias a una forma de práctica crítica que tomaba la obra individual como el punto de partida de una reflexión infinita. La infinitud de esta reflexión no tenía que ser de naturaleza lineal y avanzar de un elemento de significación singular a otro, sino que tenía que estar basada en la complejidad del contexto histórico y de la Historia en su conjunto. La concepción romántica de la crítica, tal como fue analizada por Walter Benjamin, tenía como meta “elevar al pensamiento por encima de todas las limitaciones sociales hasta un grado tal” que la posibilidad de una autoconstitución de la subjetividad apareciera “como por arte de magia gracias a la percepción perspicaz de la falsedad de las limitaciones” (Benjamin). El arte en su conjunto es el *medio* en el que se sumerge la reflexión mediante la que se puede intentar la autoconstitución de la subjetividad.

Desde un punto de vista actual, es muy fácil volver los supuestos idealistas de un pensamiento de este tipo contra él mismo. Es indudablemente exacto que el punto de partida de los románticos es el supuesto de que no hay nada grabado en el Yo que no se pueda desprender por la fuerza de la reflexión. Asimismo, suponen que la crítica, en tanto que reflejo puramente positivo y afirmativo del arte “de valor”, está en condiciones de tener los efectos liberadores

que se han descrito. De ello se desprende que los románticos no consideran que lo que ellos denominan la polémica, es decir, una crítica de los productos de la cultura de masas, sea ni por asomo esencial para una práctica crítica. En otras palabras, los románticos todavía no se habían dado cuenta de que las inscripciones materiales, en los espíritus y en los cuerpos de los individuos, de una totalidad que ya no podía ser comprendida, están objetivadas en la cultura de masas y que el Yo, atrapado en la trampa de estas inscripciones de la totalidad social, sólo puede evadirse de ella trabajando a fondo estas inscripciones, praxis crítica que necesitaría ser organizada en práctica colectiva. No obstante, la concepción romántica de la crítica contiene ideas a las que toda praxis crítica en las sociedades modernas debe adherirse. Novalis, por ejemplo, consideraba que la significación social del arte estaba en el hecho de que es un *medio* para atraer actividades críticas y “nada más” (Novalis, 1960-1975, II, 142). Oponiéndose deliberadamente a Fichte —es significativo que éste sea un punto de referencia capital en la teoría de la comunicación de Habermas que, por su naturaleza, está relacionada de manera parecida con la lógica de la identidad—, Friedrich Schlegel escribió: lo que es importante no es un “no-Yo, sino un contra-Yo, un Tú”. Los primeros románticos no se preocupan por descubrir normas y valores fijos en el nivel del *contenido*, sino más bien por institucionalizar una praxis crítica que guíe un principio de diálogo basado en la diferencia cualitativa de la alteridad y en la necesidad de no contentarse con inventar, sino en someterse a los acontecimientos aleatorios del lenguaje. Estos acontecimientos pueden conducir a nuevas formas lingüísticas capaces de abrir nuevos modos de percepción. Novalis dijo: “Yo *soy*, no en la medida en que me enuncio, sino en la medida en que me supero” (Novalis, II, 196) —superación que sólo puede advenir por el lenguaje. Este proceso de superación (*Aufhebung*) tiene necesidad, no obstante, no sólo de un medio lingüístico que pueda provocar la actividad sino también de lo que Novalis llama los contra-Yos, dispuestos a *sostener* la actividad en comunidad. Así es como la literatura puede convertirse, para citar de nuevo a Novalis, en el medio de la “más alta simpatía y coactividad” (Novalis, II, 533).

Esta tradición basada en los primeros románticos —concebir la crítica y la evaluación como un proceso social capaz de dismantelar las inscripciones de la totalidad social en la subjetividad— ha sido llevada más lejos y ha recibido una inflexión materialista en autores como Walter Benjamin, Bertolt Brecht, así como Oskar Negt y Alexander Kluge.

Para citar al poeta y crítico alemán Carl Einstein, quien es probable que sea uno de los primeros posmodernistas radicales *avant la lettre*, y que hasta hace poco parecía sumido en el olvido, el arte tendría que permitir que el individuo “se opusiera a las mortales generalizaciones, al empobrecimiento radical del

mundo, y rompiera las cadenas de la causalidad y la red de significaciones del mundo (*Netze der Versinnung*)” (Penkert, 1970, 91). Einstein define la alucinación, el fantasma o la imaginación como los principios dominantes en el plano estilístico de un arte de esta índole. Él sitúa la aptitud humana para fantasear en el inconsciente. Según él, se trata de “una fuerza creadora en estado de cambio permanente, activa” (Oehm, 1976, 19), que se expresa estilísticamente como la “libre conexión de signos funcionales contradictorios”; esta fuerza va más allá de “la causalidad y de las conexiones lógicas” (Penkert, 28). “En las alucinaciones, el Yo reciente, diferenciado, muere; los niveles de conciencia recientemente adquiridos descienden, y todos los recuerdos, adquiridos o habituales, se pierden. El observador se convierte en no histórico; las variaciones ordenadas, las fachadas secundarias desaparecen; no obstante, el observador adquiere ahora una libertad poco común frente a la tradición y la historia” (Oehm, 60).

En el proyecto de revolución cultural de Einstein, el intelectual del futuro tendría que intentar ayudar a las masas a “formar sus propias convenciones apropiadas a lo real” (C. Einstein, 1973, 315), y resucitar así la función social que el arte tenía en los tiempos premodernos, es decir, organizar en imágenes y en poemas “las impresiones y las experiencias comunes” (C. Einstein, 1973, 81) de un grupo social. Dado que todas “las figuraciones ideales”, ya se trate de formas estéticas cerradas o de sistemas conceptuales, “en último término” tienen por objeto “cuestiones de poder” (C. Einstein, 1973, 213 y 218), para Einstein, ni la perspicacia conceptual ni la que corresponde a la estética pueden ser definitivas. “La perspicacia revolucionaria, por ejemplo, no es más que un vínculo útil entre una fase pasada de moda de nuestra comprensión de la realidad y una nueva fase. Un conocimiento así nunca está disociado, artísticamente hablando, de sus precondiciones concretas [...] El pensamiento sólo puede ser productivo en este sentido” (C. Einstein, 1973, 192 ss.). Einstein insiste constantemente en la bilateralidad paradójica de todo pensamiento e insiste en que cualquier perspicacia individual significa “una detención de las funciones”, un “punto de reposo”, una estabilización de los acontecimientos en curso. El arte no puede ser mimético nunca. Cuando logra su fin, nos vuelve conscientes de experiencias históricas, concretas y, simultáneamente, disolviéndose en este efecto práctico, muere.

En esta perspectiva es también en la que hay que ver los intentos tan a menudo incomprensidos de Walter Benjamin por salvar el relato como un hecho social importante para el futuro: él pensaba que sólo el medio que formaba el relato podía permitir que se trabajaran a fondo las experiencias inscritas en nosotros y que adquirieran una transparencia, aunque sólo fuera relativa. También en esta perspectiva hay que ver lo que Brecht denomina la “gran pedagogo-

gía”, que no es únicamente una teoría del teatro, sino también una teoría de la práctica crítica. En sus aspectos teóricos, si bien no en sus realizaciones prácticas, la concepción de Brecht de esta práctica es con mucho la más avanzada en su forma.

Brecht concibió siempre su teatro épico, que le valió la celebridad, como una forma de práctica teatral de transición, que a pesar de todo aceptaba el hecho de que tenía que ser representada en el marco restringido de la institución del arte burgués. Él denominó a las miras sociales de su teatro épico la “pequeña pedagogía”, que él diferenció claramente del teatro del futuro, cuya concepción desarrolló con el nombre de “gran pedagogía”: “La ‘gran pedagogía’ modifica completamente el papel del actor. Elimina el sistema [es decir, la disociación] del actor y del espectador [...]. Sólo sabe de actores que conducen directamente estudios, según el principio de que allí donde ‘el interés del individuo coincide con el del estado, la comprensión del «gesto» determina el modo de actividad del individuo’. [Entonces es cuando] la imitación del actor se convierte en la parte principal de la pedagogía. En cambio, la ‘pequeña pedagogía’ no consigue una democratización del teatro más que en el periodo de transición de la primera revolución. [En el teatro de la Pequeña Pedagogía], la dualidad [de la escena y de la sala] permanece intacta”<sup>5</sup> (R. Steinweg, 1976, 51).

En la base de la intención de borrar la dualidad de la sala y de la escena está la convicción de Brecht en que, en primer lugar, todo proceso de aprendizaje importante y logrado ha de encontrar necesariamente sus cimientos en la experiencia concreta, corporal, de las actitudes o de la acción social, y en que, en segundo lugar, sólo la experiencia continua de actitudes o de acciones desfavorables y mutuamente excluyentes mediante los “juegos de imitación” podrá tener un efecto duradero. Esto quiere decir que él quiere que los actores representen papeles diferentes, incompatibles, durante la misma representación, a fin de que aprendan, es decir, que sufran la experiencia, el efecto corporal de una conducta social específica. En otros términos, los actores, que en lo sucesivo representan para ellos mismos, tendrían que hacer la experiencia, en sus propios cuerpos y cambiando constantemente de papeles, de la diferencia ideológica de la que son portadoras las actitudes binarias.

Debido a la naturaleza problemática de la autorrepresentación, de la naturaleza doble de la representación y del ser, Brecht concibió la “gran pedagogía” como un medio que abre un camino infinito de autorrepresentaciones, en el

<sup>5</sup> En una serie de publicaciones, Steinweg descubrió e interpretó casi solo la *Lehrstücktheorie* y resucitó la práctica de ésta. Cf. asimismo Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart, 1972), y Bertolt Brecht, *Die Massnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*, Reiner Steinweg, comp. (Frankfurt, 1972).

que sólo podemos aproximarnos a la comprensión de nuestro ser. Estas representaciones no están concebidas con la finalidad de un conocimiento contemplativo, sino más bien con la de una praxis social.

La técnica de la enajenación o del distanciamiento que se utiliza en las obras de Brecht, que en la actualidad se consideran sus obras clásicas, apunta al espíritu de espectadores aislados. Se considera que estos espectadores confrontan de manera contemplativa la significación de la obra, fundamentalmente de la misma manera que se creía que el lector al que definían las teorías tradicionales de la evaluación encontraba y evaluaba una obra de arte de valor. En el teatro que Brecht vislumbraba para el porvenir, ya no hay espectadores, nada más que actores que representan para ellos mismos. Estos actores, con su propio cuerpo y cambiando constantemente de papeles, tendrían la experiencia de la diferencia ideológica de la que son portadoras las actitudes binarias. Brecht partía del supuesto de que las estructuras que inscriben en nosotros la praxis social, no sólo determinan la forma y el contenido de nuestros pensamientos, sino todo nuestro cuerpo, es decir, los gestos y los modos de comportamiento inscritos en nuestro cuerpo. Para Brecht, nuestra lucha contra la hegemonía —y la práctica crítica no es más que esto— nunca es únicamente una lucha por significaciones específicas.

Debido a las afinidades que he indicado entre el proyecto de Brecht y el inicio del romanticismo, parece significativo que la “gran pedagogía”, que por medio de los intercambios de papeles trata de desplazar las identidades fijas y mediatizar diferentes identidades, encuentre un modelo en el tema del intercambio de papeles de la escritura romántica. De manera análoga a la de Brecht, los románticos emplean este método para impedir que el Yo encuentre su propia identidad excluyendo al Otro y, al así hacerlo, excluyéndose él mismo con relación al otro.

v

Mi tesis ha sido que las preocupaciones tradicionales en relación con las cuestiones de valor se basaban y siguen basándose en una noción específica (y en una praxis) de la lectura, del público, de la significación y del sujeto en tanto que agente social. Mi segunda tesis ha sido que el concepto de evaluación, es decir, la discusión y la estimación de las estructuras de significación que ameritan ser examinadas, ha sido erosionado por los cambios históricos y sobre todo por los del modo de reproducción cultural de las sociedades contemporáneas (J. Schulte-Sasse, 1988). La condición posmoderna parece que vuelve in-

dispensable una práctica crítica diferente que desplazaría el acento de una discusión sobre las estructuras de sentido hacia las prácticas creadoras que desalojan a las estructuras existentes y hacen que se perciban significaciones fuera de las estructuras de identidad establecidas. El sueño kantiano de una “validez subjetiva universal” del arte se basaba en el supuesto de que —como lo dice E.D. Hirsch— la “significación de una obra literaria únicamente se puede conocer si se adopta la configuración mental específica que constituye esta significación” (Hirsch, 327). Dejando de lado la cuestión de saber si esta adopción es posible, yo mantendría que, aun cuando sea posible, no es deseable. A causa de los cambios sociales, perturbar estas adopciones es un fin de la práctica crítica más deseable que el éxito de las mismas.

Una estimación adecuada de las posibilidades de una práctica crítica en el seno de las sociedades contemporáneas presupone, por supuesto, un análisis de las fuerzas que dominan verdaderamente la sociedad occidental de nuestros días. Para citar algunos de los principales elementos pertinentes en este contexto, está ante todo y en primer plano la capacidad del capital en las sociedades contemporáneas para influir en la organización de los deseos humanos —desde el punto de vista del superyó para dispersarlos, y desde el punto de vista del ello para organizarlos de manera diferente— y controlar las imágenes que reflejan estos deseos. Los ideólogos organizan también al superyó. Pero hay cada vez más *sentimentologías*, si se nos permite crear un neologismo, que son organizadoras del ello. El estado tenía interés, y lo sigue teniendo, en la organización ideológica de los superyó, lo cual quiere decir de las identidades ideológicas, a pesar de que el capital se interesa cada vez más por la organización sentimentológica de los yo. Así pues, en un grado límite, el capital está en oposición con los intereses del estado. Para este último, repito, el funcionamiento sin tropiezos de la reproducción *ideológica* de la sociedad, que tiene por centro el superyó, es siempre de suma importancia. El discurso establecido que trata de la evaluación literaria es compatible con este interés del estado.

Se podría decir que el estado es la institución determinante de la modernidad; el equivalente psíquico del modo de organización del estado moderno era un superyó fuerte, a pesar de que su equivalente estético era el texto narrativo bien ordenado —en las constelaciones de personajes de este texto, el superyó, ideológicamente bien ordenado, podía insertarse mediante un acto de identificación. La circulación del capital y de imágenes capitalizadas socava todo el proceso y cambia de manera decisiva el modo de reproducción cultural en las sociedades contemporáneas.

Guy Debord ha mostrado que las imágenes, los fragmentos o los bloques de narración, y hasta incluso las fisonomías, en la fase tardía del capitalismo se convierten en capital y forman una corriente de imágenes que son controlables

a partir de algunas posiciones privilegiadas. La configuración ideológicamente compleja de la narración cerrada ya no es la forma característica en que se presenta la ideología, como era el caso en la época del capitalismo triunfante. Actualmente, nos enfrentamos a la imagen portadora de valor, comercializable, a la situación visual inmediatamente transparente. Poseer estas imágenes es poseer capital, y el capital que ellas representan refleja el capital invertido en ellas.

Hemos de plantear la pregunta de saber si los cambios en el seno de las sociedades de lo que se ha acordado en llamar el mundo occidental industrializado, cambios de los que somos testigos en el momento actual, no exigen una práctica crítica a la que se podría describir como una práctica de la política del lenguaje. A partir de este punto es cuando empiezan a deducirse los contornos de una práctica diferente en el marco de las sociedades contemporáneas. Contrariamente a la práctica tradicional de la evaluación, la praxis crítica se concibe aquí como una organización semántica de la experiencia humana: necesaria y no obstante interminable, no puede ser nunca más que una aproximación y siempre está en cierta medida ya obsoleta. Una organización de este tipo depende de acontecimientos aleatorios dentro del lenguaje mismo.