

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Tesis doctoral:

TEORÍAS SISTÉMICAS DE LA LITERATURA

**Polisistema, campo, semiótica del texto
y sistemas integrados**

Director: D. Antonio Sánchez Trigueros

Doctorando: Jorge Díaz Martínez

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Jorge Díaz Martínez
D.L.: GR 2110-2014
ISBN: 978-84-9083-138-0

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría mencionar a algunas de las personas que han contribuido a que esta andadura llegara a buen fin:

A mi familia: mis padres, mis hermanos, y Veronika. Sin su apoyo, está claro que no habría llegado muy lejos. Y por cierto, mi madre se merece una mención especial por su ayuda con los temas de antropología.

A mi director, D. Antonio Sánchez Trigueros, por su orientación y confianza desde el principio.

A D. Itamar Even-Zohar, por su amabilidad y correspondencia.

A D. Pedro Ruiz Pérez, por su magisterio, amistad e impulso.

A D. Herbert Grabes, por sus respuestas.

A D. Mirko Lampis, por más de lo que aquí cabe mencionar.

A mis profesores de Teoría de la Literatura de la UCO: D^a. M^a Ángeles Hermosilla Álvarez y D^a. Celia Fernández Prieto; y del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la UGR: D. Domingo Sánchez-Mesa Martínez, D. Antonio Carvajal Milena, D^a. Sultana Wahnón Bensusan, D^a. Alicia Relinque Eleta, D. Manuel Cáceres Sánchez, D. Antonio Chicharro Chamorro, D. Francisco Linares Alés, D^a M^a Ángeles Grande Rosales, D^a Carmen Martínez Romero y D^a Cándida Vargas Labella.

Y también a D^a. Elvira Ramos, D. Eduardo Chivite Tortosa, D. Vicente Luis Mora, D. Mario Cuenca Sandoval y D^a. Ana Arcas Espejo.

ÍNDICE:

Agradecimientos	7
Índice	9
Nota sobre la bibliografía y las abreviaturas	15

INTRODUCCIÓN:

“Ciencia moderna” y teoría literaria	17
Método, resumen y objeto de la tesis	19

PARTE I: LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS DE EVEN-ZOHAR

I.0. El lugar de la teoría de los Polisistemas	25
--	----

I.1. LA PRIMERA ETAPA DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS:

Paper in historical poetics (1978)

I.1.1. LAS PRIMERAS FORMULACIONES DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS Y LA INFLUENCIA DEL FORMALISMO RUSO

I.1.1.1. La herencia del Formalismo	28
I.1.1.2. Centro y periferia. Literatura canonizada vs. literatura no canonizada	29
I.1.1.3. Sincronía y diacronía. La herencia saussureana y la escuela de Praga .	32
I.1.1.4. Actividades primarias frente a actividades secundarias.	36
I.1.1.5. Objetos de estudio y juicio estético	37
I.1.1.6. Universales de los sistemas literarios	37

I.1.2. LAS APORTACIONES DE EVEN-ZOHAR

I.1.2.1. Relaciones isomórficas entre sistemas	41
I.1.2.2. La función de la literatura traducida en el polisistema literario .	43

I.1.2.3. Universales de los contactos literarios	45
I.1.2.4. Dependencia y simbiosis entre polisistemas	48
I.1.2.5. Literatura y territorialidad	49
I.1.2.6. La finalidad de la teoría de los Polisistemas	49
I.1.2.7. Estudios históricos	50

I.2. LA SEGUNDA ETAPA DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS:

Polysystem Studies (1990)

I.2.1. UNA REVISIÓN DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

I.2.1.1. La aspiración científica, el pensamiento relacional y la ampliación del objeto de estudio	53
I.2.1.2. El concepto de literatura	54
I.2.1.3. Estratificación y canonicidad	55
I.2.1.4. Repertorio y canonicidad	56
I.2.1.5. Actividades primarias y actividades secundarias	57
I.2.1.6. Relaciones intra e intersistémicas	58

I.2.2. EL SISTEMA LITERARIO

I.2.2.1. Flexibilidad e indeterminación del sistema	60
I.2.2.2. El circuito literario	61
I.2.2.3. Los factores del Polisistema literario: Productores, Consumidores, Institución, Mercado, Repertorio, Producto	62

I.3. LA TERCERA ETAPA DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS:

Papers in Culture Research (2010)

I.3.1. LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS Y EL ESTUDIO DE LA CULTURA

I.3.1.1. El pensamiento relacional y la investigación de la cultura	70
I.3.1.2. Cultura como bienes vs. cultura como herramientas	70
I.3.1.3. La teoría de los Polisistemas como marco de análisis de la cultura	72
I.3.1.4. Factores y dependencias en la cultura	73

I.3.2. INTERFERENCIA Y CONTACTO ENTRE SISTEMAS CULTURALES

I.3.2.1. Leyes de la interferencia cultural	77
I.3.2.2. La creación de repertorios culturales y el papel de la transferencia	79
I.3.3. LA PRODUCCIÓN DE REPERTORIOS CULTURALES, LOS INTELECTUALES Y EL ÉXITO	
I.3.3.1. Planificación cultural	81
I.3.3.2. La resistencia ante la planificación cultural en la creación y el mantenimiento de entidades colectivas	84
I.3.3.3. La creación del repertorio: supervivencia y éxito bajo la heterogeneidad	85
I.3.3.4. Creadores de ideas, emprendedores culturales, creación de imágenes de vida y pronósticos de éxito	86
I.3.3.5. Soluciones caducas e industria de la ideas	88

PARTE II: LA TEORÍA DEL CAMPO LITERARIO DE PIERRE BOURDIEU Y LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS: EL *SISTEMA-CAMPO*

II.1. LA TEORÍA DEL CAMPO LITERARIO DE PIERRE BOURDIEU:

Les règles de l'art (1992)

II.1.1. La significación de Bourdieu	93
II.1.2. La especificidad literaria de las aportaciones de Bourdieu. La teoría del campo	96
II.1.3. Campo y habitus	100
II.1.4. El objeto de la ciencia de las obras de arte	110

II.2. CAMPO Y POLISISTEMA LITERARIOS

II.2.1. TEORÍA DEL CAMPO Y TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

II.2.1.1. Razones para una comparación	111
II.2.1.2. Referencias a Bourdieu en los trabajos de Even-Zohar	111
II.2.1.3. Referencias a Even-Zohar en los trabajos de Bourdieu	112

II.2.2. FUNDAMENTOS PARA UNA ANALOGÍA

II.2.2.1. El pensamiento relacional	113
II.2.2.2. La ciencia de la literatura	114

II.2.2.3. La ampliación de los límites de la literatura	115
II.2.2.4. La selección de los objetos de estudio	116
II.2.2.5. La dualidad fundamental	119
II.2.2.6. <i>Champ des possibles</i> , repertorio y habitus	121
II.2.2.7. Los factores del sistema literario	123
II.2.2.8. Libido y energía	124
II.2.2.9. La idea de finalidad	124
II.2.2.10. El propósito de la investigación	126
II.2.3. HACIA UN MARCO TEÓRICO DE CONVERGENCIA	
II.2.3.1. Compatibilidad epistemológica: el sistema-campo	127
II.2.3.2. Autonomía en el sistema-campo	129
PARTE III: LA SEMIÓTICA DEL TEXTO DE YURI M. LOTMAN Y LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS: <i>EL SISTEMA DE LA AUTO-COMUNICACIÓN SOCIO- LITERARIA:</i>	
<i>Estructura del texto artístico (1970)</i>	
III.0. La literatura como comunicación y la semiótica de Lotman	137
III.1. EL SISTEMA-CAMPO COMO COMUNICACIÓN MODELIZADORA	
III.1.1. Una semiótica funcional	141
III.1.2. Transferencias y determinaciones funcionales	144
III.1.3. El sistema como acto comunicativo	148
III.1.4. Autonomía y heteronomía en las funciones del sistema	149
III.1.5. Centro y periferia como circuito de comunicación	157
III.1.6. La auto-comunicación socio-literaria	160
III.1.7. Los códigos del arte	174
III.1.8. Recurrencia funcional	176
III.1.9. Centro y periferia como gradación estructural.	178

PARTE IV: TEORÍA DE SISTEMAS Y TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS: EL SISTEMA INTEGRADO DE LA LITERATURA

IV.1. LA LITERATURA COMO SISTEMA INTEGRADO

IV.1.1. El pensamiento sistémico	183
IV.1.2. La auto-comunicación socio-literaria como sistema integrado.	187

IV.2. EL LENGUAJE LITERARIO COMO SISTEMA INTEGRADO

IV.2.0. La cuestión del lenguaje: la pragmática	194
---	-----

IV.2.1. EL LENGUAJE LITERARIO COMO SISTEMA: ANTECEDENTES Y PROBLEMATIZACIONES

IV.2.1.1. El lenguaje literario como sistema. Antecedentes:	202
IV.2.1.1.1. Bajtin	203
IV.2.1.1.2. Mukarovski	204
IV.2.1.1.3. Lotman	206
IV.2.1.1.4. Greimas	208
IV.2.1.2. Problematizaciones teóricas: Derrida y Foucault	211
IV.2.1.3. El enfoque sistémico de Claudio Guillén	215

IV.2.2. EL SISTEMA INTEGRADO DEL LENGUAJE LITERARIO

IV.2.2.1. La diversidad de enfoques sobre el lenguaje literario	221
IV.2.2.2. Algunas consideraciones previas sobre el lenguaje literario	223
IV.2.2.2.1. Conclusiones y aplicaciones teóricas:	237
IV.2.2.3. Propiedades estructurales de los códigos. El arte como vanguardia	238
IV.2.2.4. La estructura artística de los textos no artísticos	244
IV.2.2.5. El origen del lenguaje y el arte verbal	264
IV.2.2.6. Codificación y cognición de los textos: la emergencia de la crítica	276
IV.2.2.7. Codificación y decodificación: arbitrariedad y analogía como equivalentes semióticos	279
IV.2.2.8. Función poética como codificación semiótica	281

PARTE V: TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS Y CRÍTICA LITERARIA

V. 1. POLISISTEMA Y NACIÓN

V. 1.1 La crítica de José Lambert al paradigma de las literaturas nacionales	288
V.1.2. En busca de los mapas mundiales de la literatura	290
V.1.3. El estudio sistémico de las literaturas nacionales	293
V.1.4. La adscripción de elementos culturales a la historia nacional	304

V.2. ORIENTACIONES SISTÉMICAS EN LA CRÍTICA DE POESÍA ESPAÑOLA A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

V.2.1. Teorías sistémicas y crítica de poesía	313
V.2.2. Panorama de la crítica de poesía en España	314
V.2.3. Nivel de análisis	315
V.2.4. Cotejo de obras de crítica de poesía española	316

V.3. DINÁMICAS DEL REPERTORIO EN LA POESÍA ESPAÑOLA RECIENTE

V.3.1. Las dos historias de la Historia del Arte	327
V.3.2. La solución bourdiana	329
V.3.3. Las categorías wölfflinianas en los campos literarios	330
V.3.4. Ambivalencia de los signos estéticos. Estética e ideología	332
V.3.5. La retórica del intelectual crítico con el poder. Estética y estado	334

CONCLUSIONES	339
------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA DE TEORÍA Y CRÍTICA	343
--	-----

NOTA SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA Y LAS ABREVIATURAS

Se ha optado por el uso de abreviaturas en las referencias bibliográficas para los autores más citados:

Itamar Even-Zohar: EZ

Pierre Bourdieu: B

Yuri M. Lotman: L

Para la datación de los artículos de Even-Zohar hemos seguido la presentada en su sitio oficial: http://www.tau.ac.il/~itamarez/ez_vita/ez-publications.htm. Cuando ésta no coincide con la citada en sus recopilaciones como la de su primera lectura pública, hemos procurado mantener la fecha más temprana, siempre que no se presenten cambios en el título. En caso de duda, citamos por la fecha de la propia recopilación.

Las tres recopilaciones de artículos de Even-Zohar se encuentran disponibles como libros electrónicos en formato .pdf. Se trata, no obstante, de maquetaciones explícitamente provisionales y de paginación irregular, en algunas partes incluso sin paginación, por lo que, para evitar equívocos, el número de página que indicamos se refiere siempre al de los propios documentos .pdf.

INTRODUCCIÓN

“Ciencia moderna” y teoría literaria

El éxito cosechado en las últimas décadas por la *teoría de los Polisistemas* de Itamar Even-Zohar forma parte de una tendencia global que desde comienzos del siglo pasado viene aplicando a diferentes ciencias el modo de pensamiento sistémico o relacional como definitiva superación del positivismo decimonónico. Como suele recordarnos Bourdieu, esto había sido anunciado ya por Cassirer, quien se refería al pensamiento relacional como “el de toda la ciencia moderna”. En efecto, en su obra *Substance and Function*, de 1910, Cassirer distinguía entre dos principales formas históricas de ciencia, el *sustancialismo* y el *pensamiento relacional*. La primera de ellas hundía sus raíces en la epistemología aristotélica y presuponía la abstracción de las propiedades sensibles en series taxonómicas jerarquizadas (como la *especie* y el *género*), dando lugar a marcos de entendimiento que tomaban a las cosas en sus inmediatas apariencias. Frente a ésta, Cassirer describe la progresiva aparición de una lógica alternativa que habría empezado a fraguarse ya en el Renacimiento, con Galileo, y que desarrollarían durante el s. XIX toda una serie de científicos, como Julius Robert von Mayer, para quienes el mundo se estudiaba mejor a través de funciones matemáticas que permitían observar complejas series de relaciones de manera más simple. Sin embargo, incluso aquellas funciones matemáticas convencionales podían llegar a resultar a veces “demasiado esencialistas”, lo que habría dado lugar a una nueva ciencia basada en la pura relatividad, gracias a la matemática de Georg Cantor, la química de Mendeléyev o la física de Einstein. Aunque los trabajos de estos autores sean anteriores a las que posteriormente se denominarán *corrientes sistémicas*, todos ellos participan de una misma perspectiva holística y relacional, un impulso que fue llevado también muy pronto al ámbito de las ciencias humanas con la lingüística de Saussure (que podemos entender como un *funcionalismo estático*) y más tarde a la sociología, especialmente con Walter Buckley.

Observemos, por ejemplo, cómo la siguiente descripción de la química de Mendeléyev se asemeja a la que sugiere Even-Zohar para el cambio de perspectiva facilitado por la fonética saussureana: “With Mendeleev’s discovery of the periodic table, the elements that had previously comprised as mere conjunction or heap suddenly become visible as an ordered series” (Skidelsky, 2003: 368).

Nevertheless, the very pioneers of modern relational thinking have used in full this avenue when they suggested phonology to replace the older classification of sounds. Through hypothesizing relations between the sounds, a new entity emerged, the phoneme. The series of sounds identified for so many centuries by generations of grammarians was thus transformed into something unknown, into a set of opposition-dependent sounds which, for quite some time were considered (and may be considered that way even today), as pure constructs, i.e., entities that cannot be directly perceived.

(EZ, 2010*d*: 35, 36)

Este parece ser, en líneas generales, el camino seguido por la ciencia del siglo veinte en todas sus áreas. Dentro de los estudios literarios, la primera manifestación evidente de dicho cambio la encontramos en la última etapa del Formalismo ruso, sobre todo en la obra de Tynianov, quien en opinión de Even-Zohar puede considerarse “el verdadero padre” de los estudios sistémicos de la literatura (EZ, 1990*c*: 30) -aunque habría que mencionar también a Bajtin-. La propia evolución de la teoría literaria durante el siglo pasado puede tomarse como ejemplo de este cambio de aires: si la crítica positivista del diecinueve se centraba en el estudio de la biografía del autor, la crítica marxista lo reemplazó por el “autor colectivo” de la sociedad y la historia, dándose luego –o simultáneamente- un giro de 180° con los métodos inmanentistas del estructuralismo que limitaban su atención al texto, a los que se opusieron los enfoques que se interesaban por el receptor (Jauss) o bien por el contexto (pragmática), sucedidos finalmente por una serie de teorías que intentaban comprender a todos los factores partícipes en la comunicación literaria, como la *teoría empírica de la literatura* (Schmidt) o la *teoría de los Polisistemas* de Even-Zohar. También podríamos sumar a este recorrido las aportaciones de autores post-estructuralistas, como Foucault, que excedieron los límites de sus disciplinas para mostrar las relaciones de compromiso entre discurso y poder. Pues bien, este “movimiento expansivo”, acentuado en

los últimos cincuenta años, ha generado un gran número de teorías, de entre las cuales, además de la teoría de los Polisistemas, en el presente estudio nos hacemos eco de la *teoría del campo literario* de Pierre Bourdieu y la semiótica del texto Yuri M. Lotman, a lo que añadimos algunas nociones pertenecientes a la *teoría de sistemas integrados*.

Método, resumen y objeto de la tesis

El objetivo inicial de esta tesis era aplicar al estudio de la poesía española contemporánea algunas de las más recientes aportaciones de la teoría literaria, pero antes que dedicarnos a una crítica ingenua o meramente expositiva, decidimos revisar nuestras bases teóricas. Fruto de este propósito es el trabajo que aquí presentamos. Se trata, finalmente, de una tesis de análisis sobre cuestiones de teoría literaria y de la propuesta de un modelo teórico de convergencia.

Hemos comenzado hablando de “actualidad”. Sin embargo, ésta es una cualidad escurridiza para nuestra disciplina, y de un valor muy relativo, pues es preferible guardar cierto margen de tiempo antes que otorgar a cualquier moda la validez histórica que una teoría bien asentada merece. Por otra parte, la disparidad de criterios y orientaciones obliga a elegir una determinada escuela de pensamiento cuyos presupuestos son a menudo incompatibles con los del resto. Aquí nos ha guiado nuestra conformidad con posturas que defienden un enfoque amplio de los hechos literarios, superando la circunscripción a los textos e incorporando “todos” (dentro de la relatividad que esta pretensión supone) los factores que participan en la comunicación literaria. Estas razones nos han acercado a la *teoría de los Polisistemas* de Even-Zohar, cuya última recopilación fue editada por la Universidad de Tel-Aviv en 2010 y que, no obstante, como detallaba hace más de una década Iglesias Santos (1999), representa un paradigma de estudios firmemente arraigado en todo el mundo.

Desde la teoría de Even-Zohar, hemos lanzado puentes hacia otras concepciones no menos representativas, especialmente la *teoría del campo literario* de Pierre Bourdieu, pero también han jugado un papel decisivo en nuestra investigación la *semiótica del texto* de Yuri

M. Lotman y las llamadas *teorías de sistemas*, cuyo manejo no nos hubiera sido posible sin los avances facilitados por Mirko Lampis en su empeño por fraguar una *semiótica sistémica*. A la comparación de dichas escuelas y la extracción de consecuencias teóricas se dedica esta tesis y, dado su carácter metateórico, muchos capítulos se abren a la disertación, la crítica y la propuesta de posicionamientos concretos.

El objetivo de este trabajo es, por lo tanto, múltiple. En primer lugar, se busca ofrecer una síntesis completa del desarrollo de la teoría de los Polisistemas en sus diferentes etapas, incluyendo sus últimas y decisivas indagaciones sobre la creación de repertorios, la planificación cultural o el papel de los intelectuales en el éxito de las sociedades. Hasta ahora no existía en castellano, ni en otra lengua, una síntesis de este tipo (sí contábamos con los valiosos artículos de Iglesias Santos, que pueden ofrecer al interesado una introducción suficiente, aunque no actualizada, de las principales nociones polisistémicas). Esta parte, pues, consiste simplemente en la exposición de las propuestas de Even-Zohar siguiendo el hilo de sus tres compilaciones, aunque se añaden algunos comentarios sobre su relación con el Formalismo ruso, su crítica al estructuralismo estático y la evolución de su teoría. Más allá de ello, todo el interés de este apartado es el de las propias ideas de Even-Zohar.

Los siguientes capítulos, en los que se realiza la comparación de diversas teorías y se ofrecen propuestas, sí pueden presentar un interés autóctono, aunque su resultado no suponga un análisis aséptico, ni inmune a objeciones. Así pues, en segundo lugar, tratamos de medir la compatibilidad de las escuelas mencionadas con vistas a su aplicación en el ejercicio de la crítica, de manera conjunta o, más bien, integradas en una perspectiva teórica de convergencia. Para empezar, se estudian las coincidencias entre la teoría de los Polisistemas y la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu, lo que resulta en una idea congruente de *sistema-campo*. Éste es un sistema basado en la competencia por la consagración -o canonización-, lo que determina una estructura de centro y periferia, o más bien “una jerarquía de centros”, o subcampos, cada uno de ellos regido por principios de jerarquización distintos, a saber: los principios de autonomía y heteronomía enunciados por Bourdieu, asociados a su vez a los distintos factores descritos por Even-Zohar como adaptación del famoso esquema de la comunicación de Jakobson. Pero, para llegar a esta

conclusión, han sido necesarios algunos pasos previos, en concreto, la aplicación de los mecanismos descritos por la lingüística de Jakobson y el análisis textual de Lotman al conjunto del sistema literario. Así, es posible observar cómo las transferencias funcionales que Lotman describe para las sucesivas dimensiones de los textos (mensaje → medio → código → signo → mensaje') equivalen a las que Even-Zohar describe para los participantes en el sistema, o cómo es posible analizar la oposición entre centro y periferia como los dos polos de un circuito comunicativo. La aplicación de la idea lotmaniana de auto-reflexividad de los textos artísticos, así como su funcionamiento en tanto que modelizaciones de la realidad, facilita, en fin, el entendimiento del sistema literario como un sistema social auto-modelizador, o lo que aquí hemos dado en llamar el *sistema de la auto-comunicación socio-literaria*.

El paso definitivo ha consistido en la aplicación de los presupuestos más básicos de la *teoría de sistemas* a dicha idea de campo. Esta empresa no ha supuesto mayores dificultades, pues importantes vínculos unen a todas estas visiones. No obstante, nos parecía difícil abordar una crítica de los hechos literarios sin interrogarnos antes por lo distintivo de esos repertorios a los que comúnmente nos referimos como *literarios*. Esta indagación nos ha llevado a algunas conclusiones inesperadas, incluso heterodoxas. La aplicación de los principios del pensamiento sistémico y algunas matizaciones del propio Lotman sobre su semiótica nos impelían a retomar uno de los debates clásicos de la teoría: el que enfrenta a lenguaje natural y literario. Recordemos que dicha oposición fundamenta precisamente la *Estructura del texto artístico* de Lotman, de cuyas tesis partíamos, pese a lo cual, aquí hemos debido contrastarlas. Como consecuencia, hemos hallado que ciertas claves bien consensuadas de la lingüística, como la arbitrariedad del signo o la no significación autónoma de los fonemas, desde un punto de vista sistémico y diacrónico habrían de ser relativizadas. No ignoramos que esta afirmación puede resultar insólita, y a fundamentarla dedicamos las páginas correspondientes.

Para terminar, hemos incluido una parte “práctica”, dedicada a la relación entre crítica literaria y pensamiento sistémico. En ella se da cuenta de la presencia incipiente de puntos de vista sistémicos en el ejercicio de la crítica literaria (académica, sobre todo) que se

publica actualmente en España. También nos referimos al debate propiciado, entre otros, por José Lambert, en torno al paradigma de las literaturas nacionales y la redefinición de las mismas como objeto de estudio. Y por último, proponemos muy sucintamente algunos enfoques válidos para explicar las dinámicas del repertorio (en torno a las categorías wölfflinianas del arte) y los cambios experimentados por el sistema de la poesía española en estas últimas décadas. Como es natural, los cambios más importantes proceden del mercado o medio, especialmente con la introducción de fuertes valores comerciales y la incidencia de internet, pero estas determinaciones deben considerarse a través del *filtro* (que diría Bourdieu) de las propias estructuras internas al campo. Para explicar estos procesos, han resultado también muy útiles las ideas de Even-Zohar sobre la creación de repertorios y los parámetros de éxito en la planificación cultural.

PARTE I:

LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

DE ITAMAR EVEN-ZOHAR

I.O. *El lugar de la teoría de los Polisistemas*

No añadimos nada diciendo que la teoría de los Polisistemas ha llegado a ser considerada casi como un nuevo paradigma en el seno de la teoría literaria, sobre todo para el comparatismo, los estudios sobre interculturalidad y los de traducción. Iglesias Santos¹ ofrecía ya en 1999 un panorama internacional de centros de aplicación de las ideas polisistémicas, resaltando la labor de autores como José Lambert (Universidad Católica de Lovaina, Bélgica), con la publicación de la revista *Target*; los estudios de S. Tötösy y M. V. Dimic (Universidad de Alberta, Canadá), con la publicación de la *Canadian Review of Comparative Literature*; o el fundacional *Culture Research Group*, dirigido por el propio Even-Zohar (Universidad de Tel-Aviv, Israel). Además, hemos de contar con el círculo más estrecho de colaboradores de Even-Zohar, quienes contribuyeron desde el principio al desarrollo de su teoría, destacando Gideon Toury, Yaacov Shavit, Shelly Yahalom, Zohar Shavit o Rakefet Sela-Sheffy, entre otros.

En el ámbito español, como indica Iglesias Santos, los núcleos de aplicación de la teoría de los Polisistemas corresponden a territorios de fuerte interculturalidad, dedicados al estudio de la literatura y la cultura gallega o bien la catalana. Actualmente, podemos mencionar la actividad del grupo de investigadores coordinados por el profesor Elías Torres, de la Universidad de Santiago de Compostela,² así como al profesor Jaume Subirana, de la *Universitat Oberta de Catalunya*. En Italia encontramos también otro grupo importante de investigadores, destacando la labor de Fulvio Ferrari, de la Universidad de Trento, junto a

¹ Es esta investigadora, formada en la Universidad de Santiago de Compostela, una de las principales impulsoras de la teoría de los Polisistemas en el contexto español. Además de algunas traducciones y artículos propios sobre esta escuela, a ella le debemos también la preparación del volumen colaborativo *Teoría de los Polisistemas* (1999), donde se recogen trabajos de diversos autores de nivel internacional. No podemos, por tanto, pasar sin agradecer su labor de aplicación y difusión de nuestro paradigma.

² En esta misma universidad, destaca también la labor del *Núcleo de Estudios para a Innovación da Historia literaria galega*, dirigido por Arturo Casas Vales, donde se aplica la semiótica de la cultura, las teorías empírico-sistémicas de la literatura y de la cultura, y la sociología de los campos culturales.

Massimiliano Bampi y Marina Buzzoni,³ de la Universidad Ca' Foscari, en Venecia. Y en EEUU, se cuenta con las publicaciones del profesor Thomas Harrington, del *Trinity College*, en Hartford. Finalmente, decir que en 2008 se celebró en la Universidad de Tel-Aviv un congreso en homenaje a Even-Zohar, fruto del cual es el volumen *Culture Contacts and the Making of Cultures: Papers in Homage to Itamar Even-Zohar* (2011), coeditado por Rakefet Sela-Sheffy & Gideon Toury, donde se dan cita investigadores de medio mundo,⁴ lo que da buena cuenta de la importancia adquirida por esta teoría en los últimos tiempos.

Pero quien se acerque a estas páginas quizá ya se encuentre familiarizado con la teoría de los Polisistemas. Por ello, en el presente capítulo procuraremos facilitar un acercamiento pormenorizado a su desarrollo, desde sus inicios como una refundición de las postreras ideas del Formalismo ruso, pasando por su adaptación de los factores jakobsonianos al estudio de sistemas literarios, hasta sus recientes investigaciones sobre la planificación de las sociedades y la interculturalidad. Si bien múltiples investigadores se sumaron pronto a esta teoría, es a Even-Zohar a quien debemos su germen y la directriz de sus sucesivos avances y transformaciones; así pues, aquí nos limitaremos a la línea trazada por el propio Even-Zohar, cuyos primeros artículos aparecieron hacia 1970, y quien continúa publicando en la actualidad. En definitiva, en las páginas siguientes hemos tratado de sintetizar, sin duda precariamente, más de cuarenta años de trabajo de Even-Zohar en la investigación literaria y cultural.

³ Algunos investigadores y traductores de la teoría de los Polisistemas han publicado artículos en el libro coeditado por Bampi & Buzzoni (2013) *Textual Production and Status Contests in Rising and Unstable Societies*.

⁴ El índice completo de los participantes es el siguiente: Manfred Bietak (Universidad de Viena), Robert Paine (University of Newfoundland), Rakefet Sela-Sheffy (Universidad de Tel Aviv), Wadda Rios-Font (Universidad de Harvard), Israel Gershoni (Universidad Hebrea de Jerusalén), Gisèle Sapiro (CNRS), Nitsa Ben-Ari (Universidad de Tel Aviv), Jón Karl Helgason (Universidad de Islandia), Orly Goldwasser (Universidad Hebrea de Jerusalén), Gabriel M. Rosenbaum (Universidad Hebrea de Jerusalén), Gideon Toury (Universidad de Tel Aviv), Panchanan Mohanty (Universidad de Hyderabad), Thomas Harrington (Trinity College en Hartford), Nam-Fung Chang (Universidad de Warwick), Yaacov Shavit (Universidad de Tel Aviv), Saliha Paker (Okan University).

I.1. LA PRIMERA ETAPA DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

Aunque algunos académicos, como Toury, Lambert, Scholz, Shavit o Nemer, se sumaron desde el principio a las “hipótesis de trabajo” de Even-Zohar, la matriz de la visión polisistémica la constituyen una serie de artículos publicados por éste entre 1970 y 1977, actualmente disponibles como libro electrónico⁵ bajo el título de *Paper in Historical Poetics* (1978a). Los artículos recopilados en este volumen constituyen la que podemos considerar una primera etapa en el desarrollo de la teoría.

A pesar de su juventud, estos trabajos contienen ya algunas de las nociones que van a caracterizar a la teoría de los Polisistemas (en adelante, TPS) a lo largo de toda su trayectoria. Para empezar, la concepción de la literatura como un sistema estratificado⁶ cuya principal oposición se articula en torno a un centro y una periferia, así como la distinción entre actividades *primarias* y *secundarias* sobre un *repertorio* que constituye el inventario de medios y bienes (literarios, culturales, *simbólicos*) de una tradición. Asimismo, Even Zohar pone ya de relieve la importancia de la literatura traducida, la relación entre literatura y territorialidad, y los contactos entre distintos sistemas literarios.

⁵ Tanto esta como el resto de compilaciones de Even-Zohar, entre otros materiales, se encuentran disponibles en su sitio electrónico: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/>

⁶ Como sabemos, la descripción teórica de diferentes estratos en la literatura no es en absoluto nueva, pues desde antiguo se ha considerado la existencia de cierta jerarquía entre los géneros, la cual, como han señalado muchos autores, sería el correlato de una sociedad también jerarquizada. Así, en las poéticas clásicas se diferenciaba entre estilos “elevados” y “bajos”, y en la Edad Media se distinguía entre un “mester de juglaría” y un “mester de clerecía”, también con evidentes correspondencias sociales. Lo que es nuevo aquí es la consideración sistémica de estos estratos, que no siempre se avienen con las prescripciones de la poética clásica, sino que hacen referencia a posiciones interdependientes, dominantes y periféricas, en función de su reconocimiento institucional. Esto convierte a las obras posicionadas en el centro del sistema en obras canonizadas, independientemente de su “estilo”, si bien es cierto que en muchas ocasiones pueden encontrarse paralelismos entre la literatura llamada periférica, popular o comercial -incluyendo géneros como la novela sentimental, el western, la novela negra, la literatura pornográfica, etc., frecuentemente llamados “baja literatura”- con aquellos rasgos que la retórica clásica calificaba como propios del “estilo bajo”.

I.1.1. LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS Y SU DÉBITO CON EL FORMALISMO RUSO

I.1.1.1. *La herencia del Formalismo*

Como indica Even-Zohar, el punto de partida de la TPS no consiste sino en la reunión y puesta al día de algunas de las últimas nociones ofrecidas por el Formalismo ruso y la escuela de Praga. Lo cierto es que el engarce con dicha tradición podía considerarse durante la década de los setenta como una actitud académica algo insólita. Recordemos que el Formalismo vio impedida su labor a causa del ambiente político de la Rusia de 1920, considerándose definitivamente disuelto hacia 1930, y debido a la dificultad de acceso a los originales, la recepción de sus trabajos en occidente no se produjo hasta varias décadas después. La primera traducción de obras formalistas, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, al cuidado de Todorov, data de 1965, si bien desde 1955 se contaba ya con el estudio de Víctor Erlich, *Russian formalism. History-doctrine*.⁷ Por ello, todavía hoy, suele predominar en occidente una visión deformada del Formalismo, limitándose con demasiada frecuencia a la primera fase de su desarrollo (el estudio de las estructuras “internas” del texto) y desconociendo sus últimas y más dinámicas propuestas. Así lo denuncia Even-Zohar:

Unfortunately, misconceptions still prevail about Russian Formalism, which is why the fallacious equation of "Formalism" with a-historicity and static Structuralism is still the normal attitude in professional circles. But anybody familiar with the second and most decisively advanced stage of its scientific activity in the 1920s can no longer accept the current stereotypes about Russian Formalism.

(EZ, 1990b: 3)

⁷ No obstante, podría citarse la actividad académica llevada a cabo por Roman Jakobson, primero desde Chequia y luego desde los Estados Unidos, como una prolongación del movimiento formalista. Pensemos, por ejemplo, que su artículo más conocido, “Lingüística y poética”, leído en 1958, debe buena parte de sus planteamientos al trabajo desarrollado previamente por los formalistas. Pero lo cierto es que a los estudiosos occidentales no les era factible realizar dicha conexión pues, como decimos, los trabajos formalistas no habían gozado hasta ese momento de difusión alguna.

Conviene, pues, tener presente una imagen íntegra del Formalismo⁸ que nos permita reconocer cuáles de sus ideas fueron recogidas por Even-Zohar para desarrollar su teoría. Para empezar, Even-Zohar toma de Tynianov la concepción de la literatura como un *sistema* (conjunto de factores definidos por sus mutuas interrelaciones), así como la consideración de la dependencia entre sistemas literarios y extra-literarios. Estas ideas se encuentran en el artículo de Tynianov “Sobre la evolución literaria”, de 1927, que Even-Zohar cita como fuente de sus hipótesis (EZ: 1973*b*).

3. Para analizar este problema fundamental [la evolución literaria], es necesario convenir previamente en que la obra literaria constituye un sistema y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria que se proponga estudiar lo que hasta ahora aparece como imagen caótica de los fenómenos y de las series heterogéneas. Por este camino, no se deja de lado el papel de las series vecinas en la evolución literaria; por el contrario, se lo plantea en forma verdadera.

(Tynianov, 1927: 91)

I.1.1.2. *Centro y periferia: literatura canonizada frente a literatura no canonizada.*

Dado que la literatura es un sistema, es necesario definir la serie de factores que lo constituyen. De nuevo siguiendo a Tynianov, Even-Zohar señala como su principal estructura la oposición entre un centro y una periferia, es decir, entre literatura canonizada y no canonizada, citando también a Shklovski como uno de los primeros en describir estas

⁸ La bibliografía disponible sobre el grupo formalista es muy extensa. Pueden considerarse imprescindibles los dos volúmenes mencionados, que sirvieron como su presentación en occidente: *Russian formalism. History-doctrine* (Víctor Erlich, 1955), y *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (Tzvetan Todorov, 1965), traducida al español ya en 1970, en México. Numerosas síntesis se encuentran repartidas en diversos manuales, como el de Víctor Manuel de Aguilar e Silva, *Teoría de la literatura*, de 1975. Una visión distinta y de interés se halla en Manuel Asensi (2003) *Historia de la teoría de la literatura*, donde se perfilan las conexiones con los movimientos de vanguardia y los antecedentes filosóficos del grupo. Asensi prefiere denominar a los formalistas como *teoría de la vanguardia rusa*, mostrando los antecedentes pictóricos y poéticos de la vanguardia artística y la influencia de Kant y Husserl, además de Saussure, y ofreciendo una panorámica breve pero acertada de los rasgos más importantes del grupo en las distintas fases de su evolución.

relaciones: “When the “canonised” art form reaches an impasse, the way is open for the infiltration of the elements of non-canonised art, which by this time have managed to evolve new artistic devices” (Shklovski, 1923: 27, citado en EZ, 1970: 8). Asimismo, halla un antecedente de las relaciones entre alta y baja literatura en el artículo de Vinogradov sobre *La nariz*, de Gogol, aunque señala que estas ideas solo serán desarrolladas más tarde por Tynianov, Eijembaum y sus estudiantes.

Resulta, pues, llamativa la evolución de un grupo que en sus primeros años defendía el acercamiento a los textos “en sí mismos” (en su funcionamiento interno y sus propiedades “específicamente literarias”), rechazando las teorías sobre la influencia del medio y la sociedad, pero cuyas investigaciones les impelen posteriormente a ampliar el rango de sus consideraciones y admitir que las propiedades de los textos -y sobre todo sus procesos de evolución y cambio- no pueden ser explicadas sino en relación con otros sistemas (literarios y lingüísticos) de la sociedad. Pero ello no significaba volver a la interpretación de los textos como resultado directo de la sociedad y la historia. Al contrario, las obras se conciben desde un punto de vista sistémico en el que sus elementos se definen tanto por sus relaciones “internas” como por sus relaciones “externas” con otros sistemas textuales, tanto en sincronía como en diacronía.⁹

De esta manera, se incorporan al estudio de la literatura un conjunto de manifestaciones (a veces incluso no-lingüísticas) hasta entonces excluidas de la “dignidad” de objetos de estudio. Según la lógica relacional, para entender las obras de arte canónico es necesario situarlas en correlación con las de arte no-canónico, lo cual incluye no solo la literatura de autores fracasados, sino también las formas que asumen directamente su carácter comercial, con géneros como la novela rosa, el western o la novela pornográfica, además de otros tipos de discurso, como el periodístico, el político, etc. Even-Zohar señala que a pesar del creciente interés que la cultura popular (tradicionalmente apartada de la

⁹ Este avance de la teoría de los formalistas supone ya una superación de las teorías ingenuas sobre la influencia del medio en la literatura y coincide en su idea fundamental con las formulaciones sobre el campo literario que van a ser desarrolladas décadas después por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, lo cual nos va servir aquí como punto de unión entre su enfoque y el de la TPS.

historia del arte) ha cobrado a partir de la segunda mitad del s. XX gracias a los *cultural studies*, su desarrollo está todavía muy lejos de las formulaciones pioneras del Formalismo ruso, precisamente por no tener en cuenta el aspecto relacional del conjunto del sistema, observando cada género de manera aislada. Frente a ello, propone retomar la idea de Tynianov:

In spite of this change, we are still a long way even from the pioneering formulations of the Russian Formalists in these matters. The main reason for this is that the theoretical frameworks for dealing with all types of popular literature / Trivial-/Unterhaltungsliteratur are very vague and incomplete, and often miss the main point to wit, *the relations between the various types of literature*, their interactions both synchronically and diachronically. Most studies devoted to the subject do not conceive of literature as a system, and consequently observe each type separately, without any attempt to link it to the other. Moreover, most of these studies pay little attention to the *literary* aspects of the subject. As a result, many of their findings have not been integrated into literary studies or criticism, but have, at best, remained at the margin.

It would be, therefore, rewarding – I believe – to come back to Tynjanov's conception of literature as a system. I would, however, like to introduce a slight terminological modification and call it a *polysystem*, thus making it possible to speak of literary systems as members of this polysystem. Most scholars have come to agree that the most rewarding typology of this polysystem is that which dicho-tomizes it into *canonized* vs. *non-canonized systems*, each consisting of sub-systems. By “canonized” literature we mean roughly what is usually considered “major” literature: those kinds of literary works accepted by the “literary milieu” and usually preserved by the community as part of its cultural heritage. On the other hand, “non-canonized” literature means those kinds of literary works more often than not rejected by the literary milieu as lacking “aesthetic value” and relatively quickly forgotten, e.g. detective-fiction, sentimental novels, westerns, pornographic literature, etc.

(EZ, 1973*b*: 11,12)

Como vemos, la cita ilustra algunas de las mejores ideas de la TPS en sus primeras formulaciones: la literatura como un “sistema de sistemas” (un polisistema) que incluye desde la estructura interna de las obras (niveles rítmico, sintáctico, léxico, semántico, etc.)

hasta las relaciones que ésta establece con otras obras literarias o con otros sistemas lingüísticos o culturales, ya pertenezcan a la “alta” o a la “baja” cultura, y tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico, así como el entendimiento de la oposición entre centro canonizado y periferia no canonizada como su principal articulación, ideas que continuamente remite a los autores formalistas:

My approach was based on the working hypothesis that it would be more convenient (rather than more “true”) to take all sorts of literary and semi-literary texts as an aggregate of systems. This is by no means a totally new idea; it was strongly emphasized in the twenties by such scholars as Tynjanov, Ejxenbaum, and Šklovskij.

(1975: 19)

En resumen, se entiende por obras, autores o sistemas canonizados (centrales) aquellos que obtienen el apoyo de las instituciones, siempre ligadas a los poderes políticos y económicos. Las obras canonizadas son conservadas como patrimonio de la sociedad, mientras que las no canonizadas (periféricas), como la llamada baja literatura o literatura comercial, parecen destinadas al olvido.

I.1.1.3. *Sincronía y diacronía: la herencia saussureana y la Escuela de Praga*

En estos artículos, Even-Zohar insiste en la necesidad de subrayar la doble concepción sincrónica y diacrónica del sistema. Es decir, la historia literaria no es una mera sucesión de estados sincrónicos, sino que esta sucesión funciona en sí misma como un sistema. Even-Zohar reconoce que la descripción de sistemas homogéneos y cerrados puede resultar más conveniente, desde un punto de vista metodológico, para iniciar una investigación; sin embargo, para entender el funcionamiento de los sistemas en el tiempo se hace necesario contar con una perspectiva sistémica también sobre el plano diacrónico. Evidentemente, la cuestión hunde sus raíces en el antiguo debate sobre la lingüística de Saussure, pues, como se sabe, la concepción saussureana privilegiaba la dimensión sincrónica del sistema, siendo precisamente los “formalistas” de la escuela de Praga los primeros en discutir dicha concepción, entablando un debate con los representantes de la

escuela de Ginebra. Even-Zohar recoge una cita de Tynianov y Jakobson, quienes ya en 1928 criticaban el estatismo estructuralista, y que reproducimos íntegra por la claridad de su exposición:

The sharp opposition of synchronic (static) and diachronic cross sections has recently become a fruitful working hypothesis, both for linguistics and for the history of literature; this opposition reveals the nature of language (literature) as a system at each individual moment of its existence. At the present time, the achievements of the synchronic concept force us to reconsider the principles of diachrony as well. The idea of the mechanical agglomeration of material, having been replaced by the concept of system or structure in the realm of synchronic study, underwent a corresponding replacement in the realm of diachronic study as well. The history of a system is in turn a system. Pure synchronism now proves to be an illusion: every synchronic system has its past and its future as inseparable structural elements of the system: (a) archaism as a fact of style: the linguistic and literary background recognized as the rejected old-fashioned style: (b) the tendency in language and literature recognized as innovation in the system.

The opposition between synchrony and diachrony was an opposition between the concept of system and the concept of evolution; thus it loses its importance in principle as soon as we recognize that every system necessarily exists as an evolution, where-as, on the other hand, evolution is inescapably of a systematic nature. (Tynjanov & Jakobson, 1928; quoted from Matejka & Pomorska, 1971: 79-80.)

(EZ, 1977a: 37)

Recordemos que Jakobson subrayaba la necesidad de que los estudiosos de la literatura se interesaran a su vez por la lingüística. De hecho, la difusión de los planteamientos saussureanos fue coetánea al nacimiento de los estudios formalistas. El *Curso de lingüística general* aparece en 1916, es decir, un año después que el *Círculo Lingüístico de Moscú* (Jakobson) y el mismo año que la *Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética* (Shklovski, Eijembaum, Tynianov, Propp). Muy pronto, tras el deslumbramiento ocasionado por el *Curso*, surgieron críticas hacia algunas de las antinomias contenidas en él. Amado Alonso apuntaba que éstas se referían sobre todo a las dicotomías de *lengua / habla* y *sincronía / diacronía* (Alonso, A. 1945: 12). Lo cierto es que, al coincidir el “nacimiento”

del estructuralismo francés con los años iniciales del Formalismo ruso, las ideas de ambas corrientes se conformaron casi por oposición. El Formalismo se interesaba tanto por la literatura como por la lingüística (muchas de sus investigaciones versaban sobre fonética) y, posteriormente, la mayor parte de las críticas dirigidas hacia la *escuela de Ginebra* provinieron del *Círculo lingüístico de Praga*. Podemos considerar el *I Congreso Internacional de Lingüistas de La Haya*, de 1928, como exponente del encontronazo entre ambas escuelas.

En el primer Congreso de Lingüistas, La Haya, 1928, los fonólogos R. Jakobson (Praga), S. Karcevsky (Ginebra) y N. Trubetzkoy (Viena) llevan el primer ataque a fondo. Estos fonólogos del *Círculo Lingüístico de Praga* tienen para los sonidos idiomáticos la misma concepción estructuralista que Saussure para el sistema de la lengua; los sonidos de un idioma forman un sistema en el mismo sentido que las formas gramaticales o las palabras. Y la proposición de los fonólogos rezaba: “La antinomia de la fonología sincrónica y de la fonética diacrónica quedará suprimida en cuanto se consideren los cambios fonéticos en función del sistema fonológico que los sufre. Hay que plantear el problema de la finalidad con que ocurren esos cambios. Y la fonética histórica se transformará así en una historia de la evolución de un sistema fonológico.”

(Alonso, A. 1945: 15)

Si la cita anterior resulta ya bastante ilustrativa, encontramos al año siguiente, en el *I Congreso de Filólogos Eslavos*, de 1929, una intervención de los mismos autores donde la reformulación de sincronía y diacronía se aplica a todo el ámbito de la Lingüística.¹⁰

La concepción de la lengua como sistema funcional es la que ha de mantenerse también en el estudio de los estados de lengua pasados, ya se trate de reconstruirlos, ya de anotar su evolución. No es admisible poner barreras infranqueables entre los métodos sincrónico y diacrónico, como hace la Escuela de Ginebra. Si en lingüística sincrónica se consideran los elementos del sistema de la lengua desde el punto de vista de sus funciones, no será posible interpretar ya los cambios sufridos por la lengua sin tener en cuenta el sistema que resulta afectado por tales cambios. No es lógico suponer que los cambios

¹⁰ Merece la pena indicar que los lingüistas checos estaban previamente familiarizados con la doble noción sincronía / diacronía. Amado Alonso cita a diversos autores que habían teorizado en fechas anteriores la mentada distinción, entre ellos los Neogramáticos, a los que el propio Saussure se oponía, pero también el ruso Baudouin de Courtenay, el italiano Asconi, y especialmente el filósofo T. G. Masaryc, al que algunos lingüistas checos seguían directamente. (Alonso, A. 1945: 13)

lingüísticos no sean más que golpes destructivos dados al azar y heterogéneos respecto al sistema. Los cambios lingüísticos apuntan con frecuencia al sistema, a su estabilización, a su reconstrucción, etc. Así el estudio diacrónico, lejos de excluir las nociones de sistema y de función, es incompleto si no se tiene en cuenta esas funciones. Por otra parte, la descripción sincrónica tampoco puede excluir del todo la idea de evolución, pues aun en un sector visto sincrónicamente existe la conciencia de estado caduco o en vías de desaparición; los elementos estilísticos sentidos como arcaísmos y la distinción entre formas productivas y no productivas son hechos de diacronía, que no se podrán eliminar de la lingüística sincrónica.

(R. Jakobson, citado en Alonso, A. 1945: 16)

El objetivo de estas citas es mostrar cómo la superación de la noción estática de sistema había tenido lugar ya en la década de 1920. En opinión de Even-Zohar, la idea de sistemas dinámicos fue lamentablemente ignorada tanto por la lingüística como por la teoría literaria de occidente, un hecho para el que no encuentra otra explicación que la ausencia de las aspiraciones científicas que caracterizaron al movimiento formalista.

Shklovskij, who is generally presented as the most textocentric theorist of Russian Formalism, has in fact been a pathbreaker for the liberation of Russian Formalism from its initial stages. The fact that such a transformation has happened with Russian Formalism and not, say, with the "New Criticism" or "French Structuralism" is not easily explicable. But I would venture to say that the scholarly frameworks in which these groups were operating were quite different. Russian Formalism alone worked in some accordance with the standard procedures of *science* because it was interested in building *a science of literature*, while the other groups had no such thing in mind. When Shklovskij realized that his surmises about "automatization" were untenable in a-historical terms, he did not hesitate to draw the consequences, although these consequences were strongly incompatible with his own initial point of departure. Nothing of that sort has happened in other "literary" traditions when more recent members of the literaturological community happened to discover the rigidity of (French) "Structuralism," they could detect no way to advance in its confines (by modifying, enlarging, or "elasticizing" its conceptual framework), but had to invent "post-Structuralism" (without knowing that many of the generalizations of this approach already had clearly been formulated by parts of "Structuralism" in the 1920s).

(EZ, 1990c: 34)

I.1.1.4. *Actividades primarias frente a actividades secundarias*

Dentro de la estructura centro/periferia que ya hemos comentado, Even-Zohar distingue, de nuevo siguiendo a los formalistas, entre actividades *primarias* (innovación) y *secundarias* (estandarización, simplificación). La actividad primaria sobre el repertorio consiste en la creación de nuevos elementos y modelos, mientras que la secundaria se dedica a la conservación de modelos preexistentes, derivando con frecuencia en lo que se conoce como “literatura epigónica”. No es difícil observar la filiación entre esta tipología y la *automatización / desautomatización* de Shklovski.

Aunque en trabajos posteriores va a retractarse, en estos primeros artículos Even-Zohar asocia las actividades primarias a la literatura canonizada del estrato central y relega las secundarias a la “baja literatura” de la periferia, basándose en la sugerencia citada de Tynianov sobre el cambio literario: las estructuras automatizadas no desaparecen, simplemente se trasladarían desde el sistema canonizado “para adultos” a “otros” sistemas. (EZ, 1973*b*: 16). De este modo, los sistemas periféricos se encargarían del proceso de secundarización de los modelos primarios desarrollados en las posiciones centrales. Even-Zohar arguye incluso que las actividades periféricas no llegan nunca a hacer uso de elementos del repertorio salvo cuando éstos han sido previamente legitimados desde posiciones canonizadas. Paradójicamente, en este mismo artículo también afirma que los autores dedicados a actividades primarias recurren con frecuencia a modelos extraídos de la literatura periférica: “Viktor Šklovskij already pointed out that literary novelties (in the canonized system) are often borrowings from the non-canonized system, folktales included.” (EZ, 1973*b*: 14). Como decimos, posteriormente limitará la distinción entre actividades primarias/secundarias al sentido de innovación/conservación del repertorio, independientemente de la posición central o periférica donde se produzcan. Por ejemplo, en “The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem”, expondrá la movilidad de las actividades primarias y secundarias en los distintos estratos: “When the top position is maintained by a literary type whose pertinent nature is innovatory, the more we move down the scale of strata the more conservatory the types prove to be, but when the

top position is maintained by an ossified type, it is the lower strata which tend to initiate renewals.” (EZ, 1975: 20).

I.1.1.5. *Objetos de estudio y juicio estético*

Para la TPS, dado que la literatura se estudia como un todo interrelacionado (un sistema), no es posible limitarse, de manera aislada, al análisis de las “obras mayores”. Por lo mismo, tampoco la elección de un objeto de estudio debe depender, a priori, de un juicio de valor estético. En cambio, se estudiarán las relaciones entre los diferentes estratos y tipos de actividad, la lucha entre aspirantes al centro del sistema y bajo qué condiciones se producen los cambios en la estructura, lo que implica una combinación de perspectivas sincrónica y diacrónica.

Además, al igual que los distintos estratos, géneros u obras específicas no se pueden estudiar aisladamente, cada literatura o sistema literario funciona a su vez como elemento de un polisistema formado por las relaciones que se establecen entre varias “literaturas” y por sus relaciones con otros sistemas semióticos, todos ellos integrados en el “mega-polisistema” mayor de la cultura y la sociedad.

I.1.1.6. *Universales de los sistemas literarios*

Una de las preocupaciones de los formalistas fue la detección de leyes o estructuras comunes a todos los tipos de manifestaciones literarias, de forma análoga a la búsqueda de universales del lenguaje llevada a cabo por la lingüística.¹¹ Esta preocupación venía causada

¹¹ Frente a los planteamientos que defienden el estudio de las lenguas particulares, la búsqueda de los universales del lenguaje ha ido resurgiendo periódicamente a lo largo de toda la historia de la lingüística. En el s. XX, dos corrientes representan ambas posturas: la lingüística estructural, siguiendo a Von Humboldt, da prioridad al estudio de cada lengua; en cambio, la gramática generativa, desarrollada por Noam Chomsky, pone el énfasis en el estudio de los rasgos comunes a todas las lenguas. El punto de ruptura entre ambas corrientes podemos situarlo en el congreso celebrado en Dobbs Ferry (N. York) 1961, donde, con gran acopio de materiales, se trazó la necesidad de estudiar los universales como uno de los temas fundamentales de la lingüística actual.

por el interés en hallar unos objetos de estudio y una metodología que confiriera a la actividad epistemológica de los formalistas el estatus de ciencia, aspiración proveniente de la filosofía kantiana (Asensi, 2003: 48). Como se sabe, el filósofo alemán estableció la distinción, crucial para el pensamiento moderno, entre ciencia y metafísica. Para Kant, el conocimiento científico sólo era dado cuando se podían formular “juicios sintéticos *a priori*”, es decir, cuyo contenido se refiere a la experiencia (como en los “juicios sintéticos *a posteriori*”) pero cuyo valor es universal y no contingente (como en los “juicios analíticos *a priori*”). Como se observa, la idea de universalidad está presente ya en la propia formulación kantiana, y conforme vayan definiéndose las bases del método científico se afirmará el requisito de que sus hipótesis puedan llegar a tener carácter universal.

Otro aspecto de la filosofía kantiana resultará también determinante para los estudios filosóficos y artísticos. La gnoseología kantiana afirmaba que “la representación de la realidad es posible gracias a la existencia en el sujeto de formas a priori de la sensibilidad y de formas a priori del entendimiento” (Asensi, 2003: 49). Dado que estas formas estarían “libres de todo contacto con la experiencia” se puede deducir que son “formas puras o lógicas”. En última instancia, éstas serían el objeto de conocimiento de la ciencia,¹² de ahí la preocupación de los formalistas por hallar estructuras y mecanismos generales o universales. Una buena muestra de este propósito es la *Morfología del cuento popular ruso* (1928) de Vladimir Propp. Igualmente, en el prólogo a la antología de Todorov –titulado, precisamente, “Hacia una ciencia del arte poético”- Jakobson se refiere al grupo como “investigadores científicos” en la búsqueda de las “leyes internas del arte” (o “leyes inmanentes”) y menciona como “uno de los más grandes descubrimientos de la poesía rusa:

¹² Estas nociones tendrán una importancia fundamental en el desarrollo del arte y la estética durante los ss. XVIII, XIX y XX. A partir de los presupuestos anteriores, Kant distinguió entre dos formas de belleza: bellezas adherentes y bellezas libres o puras. Las *bellezas adherentes* serían aquellas en las que una forma bella se prestaba a acompañar un contenido. Las *bellezas libres* serían aquellas libres de contenido. Por otra parte, es de igual importancia su teoría del *juicio estético*, del cual, en concordancia con la anterior, aduce que debe ser independiente de consideraciones prácticas o morales. Según Manuel Asensi, la importancia de la filosofía kantiana sobre la teoría literaria del s. XX “nunca se ponderará lo bastante, pues jamás podría haber existido una ciencia de la literatura específica y autónoma sin la independencia, lograda a finales del siglo XVIII y desarrollada a lo largo del siglo XIX, del ámbito de lo estético.” (2003: 50)

el de las leyes que rigen la composición de los temas folklóricos (Propp, Skaftmov) o de las obras literarias (Bajtin).” De la misma manera, Todorov alega que aún no se ha avanzado mucho en la detección de “las cualidades intrínsecas del arte literario.” (Todorov, 1970: 8-11).

La intención de hallar “universales de la literatura” es igualmente explícita en Even-Zohar. La misma visión sistémica se concibe como un universal de los objetos culturales y, consecuentemente, algunas de sus estructuras deben ser igualmente definidas como universales, entre las cuales se incluyen todas las que hemos comentado hasta ahora: las oposiciones centro/periferia, sincronía/diacronía y actividades primarias/secundarias.

Literature is herein conceived of as a stratified whole, a polysystem, whose major opposition is assumed to be that of “high,” or “canonized,” versus “low,” or “non-canonized,” systems. The repertoire of components (items, models) possessed by the polysystem behaves according to certain principles. The main principle governing this behavior is assumed to be the opposition between primary and secondary patterns (activities/systems). These are hypothesized as universals of any cultural system, but are discussed mainly within the scope of literature.

(EZ, 1978*a*: 5)

Dos de los artículos centrales en esta primera etapa de la TPS están dedicados expresamente a la cuestión de los universales: “Universal of Literary Contacts” (1978*c*) y “On Systemic Universals in Cultural History” (1977*a*). Even-Zohar rememora un simposio en honor a Roman Jakobson (Bielefeld Interdisciplinary Center, 1975) donde el famoso lingüista defendió el trabajo en pos de los universales, los cuales, en su opinión, no deberían hallarse apuntando hacia “universales de alto nivel”, sino al contrario, hacia una serie de “basic linguistic hypotheses” cuya pertinencia sería innegable. Esta intervención determinará el trabajo posterior de Even-Zohar: “At that moment I realized that much of our work in poetics could have been reformulated in such a way, at the cost, it is true, of making bold statements which hitherto might have been disguised as solid commonplaces.” (EZ, 1977*a*: 36). De este modo, el propósito de dilucidar funcionamientos generales en la literatura se mostrará tanto en las bases de su teoría: “the detection of the laws governing

the diversity and complexity of phenomena rather than the registration and classification of these phenomena.” (EZ, 1979a: 9), como en sus pormenores, como por ejemplo, la sustitución del estudio de los textos concretos por el de los modelos que subyacen a los mismos: “Hence, it is the idea of the model (i.e., a certain from a repertoire upon which proper textual relations have already been improved) which needs replace that of the individual text.” (EZ, 1978b: 28).

En conjunto, la reformulación de principios ya enunciados por Shklovski, Tynianov, Eijembaum y Jakobson da lugar a un boceto de sistema caracterizado por una estructura jerarquizada en torno a un centro canonizado y una periferia no canonizada, estratos donde funcionaría un repertorio de modelos literarios de acuerdo a actividades primarias (innovación) o secundarias (conservación). Sobre este sistema, que se propone como universal de la cultura, empiezan a construirse las aportaciones originales de Even-Zohar, con algunas ideas sobre: a) las relaciones isomórficas (tampoco del todo ausentes en Tynianov) entre sistemas mayores y menores (lo que Bourdieu denomina la “ley de los campos englobantes”), a veces expresadas en términos de autonomía vs. heteronomía; b) el funcionamiento de la literatura traducida como parte de los sistemas literarios; c) los “universales de los contactos literarios”; d) las inter-relaciones (dependencia/simbiosis) entre distintos polisistemas; y e) los tipos de relación entre literatura y territorialidad.

Algunas de estas cuestiones aparecen ya perfiladas en sus artículos más tempranos de 1970 o 1973, quizá gracias a la peculiaridad de la literatura hebrea, que evidencia fuertes dependencias respecto a otros sistemas (EZ, 1970: 9), pero sin duda también gracias al contacto con otros teóricos de inquietudes afines, como Jakobson o Lambert. En ocasiones, los planteamientos de Even-Zohar parecen, como él mismo anunciaba, el resultado de una serie de reducciones lógicas que concluyen en un pequeño número proposiciones básicas difícilmente rechazables; así sucede en el caso de los tres tipos de relación entre literatura y territorialidad, o en los dos tipos de relación entre polisistemas literarios.

I.1.2. LAS APORTACIONES DE EVEN-ZOHAR

I.1.2.1. *Relaciones isomórficas entre sistemas*

Even-Zohar recoge la idea de Tynianov que describe la literatura como un sistema “correlated with other, extra-literary systems.” (EZ, 1973*b*: 11). Desde el principio, en “The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem” (1973*b*), se muestra convencido de la naturaleza jerárquica de esas relaciones:

According to what is presumed about the nature of systems in general and the nature of literary phenomena in particular, there can obviously be no equality between the various literary systems and types. These systems maintain hierarchical relations, which means that some maintain a more central position than others,

(EZ, 1973*b*: 13)

Como se ve, la estructura extrasistémica no varía sustancialmente de la intrasistémica.¹³ Even-Zohar retomará esta cuestión en “On Systemic Universals in Cultural History” (1977*a*), donde se pregunta acerca de la vinculación entre mundo, arte, sociedad y contexto histórico, defendiendo el punto de vista de semióticos como Lotman y Uspenski, para quienes la cultura funciona como “una jerarquía de sistemas semióticos” a partir de la cual se define el tipo de cultura en particular. De acuerdo a estos autores, el lenguaje y la literatura, debido a su acción modelizadora de la realidad, ocuparían una posición central en dicha jerarquía. Esto se vería incrementado en el caso de la literatura, pues ésta sumaría a la capacidad organizadora del lenguaje también otros sistemas modelizadores (*secundarios*, en la terminología de Lotman), lo que explicaría su tradicional estatus privilegiado. Pero la idea principal reside de nuevo en la consideración de los fenómenos culturales “both

¹³ Si bien, podemos suponer que para las relaciones entre distintos sistemas literarios, la estructura centro-periferia no funcionará necesariamente de la misma manera que para las relaciones entre sistemas literarios y no literarios, por ejemplo, los de otras formas artísticas (pintura, música, danza, cine, etc.), pero también los de otros sistemas sociales (político, económico, etc.).

structured by and iso-structural with other semiotic systems” (EZ, 1977a: 36). De esta manera, argumenta que “If we think of “culture” in terms of a universal phenomenon which manifests itself in various times and places as a *specific culture*, there remains no theoretical basis for rejecting the possibility of formulating universals.” (EZ, 1977a: 36), proponiendo que tanto la serie de *universales de los contactos literarios* como “almost all processes analyzed in the literary system could be seen as iso-structural with the cultural system as a whole” (EZ, 1977a: 3637). En cuanto al contexto histórico, éste vendría implícito en la consideración de los sistemas como “poly-chronic system”, es decir, gracias a la admisión de su dimensión diacrónica.

Podemos concluir, pues, que la isomorfología se refiere siempre a la estratificación jerárquica de los sistemas. Las relaciones entre distintos sistemas literarios explicarían, por ejemplo, por qué ciertas literaturas parecen carecer de alguno de los estratos, pues en tales casos éste se suple con literaturas “de otros sistemas”. A esto se añade el hecho de que cuando un sistema se aísla completamente deviene en un estado de estancamiento que suele conducir a su colapso. En consecuencia, Even-Zohar propone que “todos los sistemas literarios son polisistemas”, patrón que asigna además a todos los sistemas culturales, ya que no hay un lenguaje no estratificado, como tampoco una sociedad no estratificada (“not even in Utopia”), etc. En definitiva, las relaciones entre diferentes sistemas responderían siempre a mecanismos universales de estratificación (centro/periferia), como también universales serían la alternativa entre actividades *primarias* y *secundarias*, y el paso de todas las actividades primarias (de éxito, se entiende) a secundarias, tras un proceso de simplificación y estandarización.

Por otra parte, en “The Polysystem Hypothesis Revisited” (1978b), Even-Zohar insiste en que la heterogeneidad debe ser admitida como característica inherente a los sistemas y a sus inter-relaciones, concediendo a la estructura centro-periferia la capacidad de conciliar heterogeneidad y funcionalidad. A pesar de admitir que ésta puede ser una visión simplificada, la considera un paso necesario para alcanzar análisis de “intersecciones más complejas” y “más cercanas al mundo real” (EZ, 1978b: 26). Por otro lado, señala la

coexistencia de varios centros en el sistema, o más bien de una “jerarquía de centros”,¹⁴ lo que llevado al plano de las inter-relaciones hace ver a cada sistema (literario, pictórico, político, etc.) como uno de los centros (o estratos) del gran polisistema social. De nuevo, Even-Zohar apunta que el sistema literario funciona como un componente “subyugado e isomórfico” del sistema mayor de la “cultura” (EZ, 1978*b*: 26, 27). Con esto no se refiere a una influencia directa de los factores sociales sobre “sus” manifestaciones literarias (y aquí se distancia de la primitiva sociología y crítica marxista), sino que dicha interacción se produciría de manera “oblicua”, muchas veces a través de las periferias, y más bien como un “toma y daca” que como una correspondencia unívoca. Más aún: “If we assume that the literary system is iso-morphic with, say, the social system, its hierachies can only be conceived of as interesting with the hierarchies of that social system.” (EZ, 1978*b*: 27). De esta manera, los procesos de estratificación y canonización en el interior del sistema literario pueden ser explicados a partir su interacción con el resto de sistemas sociales, y dependiendo de su grado de autonomía o heteronomía respecto a ellos (de nuevo, las similitudes con la teoría del campo de Bourdieu son evidentes).

I.1.2.2. *La función de la literatura traducida en el polisistema literario*

El estudio de la literatura traducida ha sido uno de los temas que con el paso de los años ha recibido mayor atención por parte de investigadores afines al enfoque polisistémico (especialmente, Gideón Toury y José Lambert). A ella le dedica Even-Zohar uno de sus primeros artículos, “*The position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*” (1978*d*), en el que encontramos un planteamiento bastante novedoso sobre esta cuestión. Frente a las historias de la literatura que mencionan las traducciones solo cuando no hay más remedio, Even-Zohar entiende que la literatura traducida participa activamente en la dinámica de los polisistemas, a lo hay que añadir el hecho de que la traducción sea una de las dos únicas formas posibles de contacto entre diferentes sistemas literarios (la otra es el

¹⁴ Idea que no puede dejar de recordar a las jerarquías planteadas por Bourdieu entre diferentes campos sociales.

acceso directo a los textos). Teniendo en cuenta que todos los sistemas literarios, para suplir sus carencias, recurren en algún momento de su desarrollo a relaciones de contacto con otros sistemas, es notorio el papel que la traducción juega en la historia de las literaturas.

Por tanto, partiendo de que las obras escritas en el idioma propio de una literatura compiten entre sí por acceder a las posiciones canonizadas del sistema, Even-Zohar se pregunta cómo funciona la literatura traducida en este contexto, señalando dos cuestiones principales. En primer lugar, no se traduce cualquier obra al azar, ni de cualquier otra literatura, pues su selección está condicionada por el papel que éstas jugarán en la literatura de destino. Y en segundo lugar, la manera en que se traducen las obras (las normas que se aplican a los textos), también es resultado de las relaciones entre la literatura de origen y la de destino. Even-Zohar encuentra imperativo considerar estos problemas, pues lo cierto es que las obras traducidas conviven con las “originales” y participan en la historia del sistema de destino como parte integral de él.

Teniendo en cuenta las coordenadas *centro-periferia* y actividades *primarias-secundarias*, ¿cuál es la posición de la literatura traducida? La respuesta dependerá de las condiciones del polisistema en cuestión. Por ejemplo, en caso de realizar una actividad primaria en el centro del polisistema, las traducciones se identificarán con los grandes eventos de la historia de la literatura (de hecho, la traducción es uno de los medios de elaboración de nuevos modelos). Así pues, los textos serán elegidos según su compatibilidad y el supuesto rol innovador que puedan asumir en la literatura de destino. Una situación de este tipo puede darse en tres circunstancias: a) cuando una literatura es joven, b) cuando una literatura es periférica o débil, y c) cuando hay puntos de inflexión, crisis o vacíos en el sistema. No obstante, en la segunda situación, no siempre se importan modelos a imitar por el núcleo canónico, pues si la carencia se sitúa en el estrato periférico grandes cantidades de literatura “barata” pueden ser traducidas para ocupar ese espacio,¹⁵ En estos casos, las

¹⁵ Por ejemplo, gran cantidad de novelas policíacas y western se traducían para consumo masivo en la España de los 50 y 60, dándose el caso de profesionales que escribían novelas directamente en castellano para ser distribuidas como traducciones, bajo una firma falsa. Toury denomina a este tipo de actividades *pseudotraducciones* (Toury, 1995). Según Carmen Camus Camus, el 80% de la producción de novelas del oeste durante el régimen franquista seguía este procedimiento, citando hasta 111 autores del género “ocultos” bajo pseudónimo (Camus Camus: 2010).

traducciones asumen el carácter de literatura *epigónica* y son traducidas de acuerdo a las convenciones establecidas en el sistema de destino (en vez de importar nuevos modelos). En ocasiones, ello puede resultar en que ciertas obras se traduzcan de acuerdo a criterios obsoletos en la literatura fuente, donde se estarían implementando nuevos modelos.

En conclusión, no solo el estatus socio literario de la traducción depende de su posición en el polisistema de destino, sino que la misma práctica de la traducción está subordinada a ello.

I. 1.2.3. *Universales de los contactos literarios.*

Como decíamos, Even-Zohar hace referencia al hecho de que no todos los sistemas literarios son capaces de generar autónomamente ambos estratos, central y periférico. Cuando esto sucede, recurren a otros sistemas, estableciéndose relaciones de dependencia, interferencia o simbiosis. De hecho, todos los sistemas literarios recurren en alguna fase de su desarrollo a esta clase de relaciones, y los dos únicos canales posibles para lograrlo son el acceso directo a los originales o la traducción. Even-Zohar diferencia además entre dos clases generales de “contacto”: a) entre sistemas bien formados y relativamente autónomos, y b) entre sistemas defectuosos o dependientes. De todo ello, extrae la siguiente serie de *universales de los contactos literarios* (EZ: 1978c).

1. *No existe literatura sin contactos.* Esto es evidente en el caso de las literaturas europeas, bien en forma de rechazo o de recepción, pero es válido también para culturas aisladas, pues éstas debieron mantener contacto con otras en el pasado. En definitiva, los contactos entre literaturas son la norma, antes que la excepción.

2. *Los contactos literarios no están necesariamente ligados a otro tipo de contactos entre comunidades.* Esto puede suceder cuando el canal es exclusivamente la traducción. Aunque es cierto que no existen elementos culturales aislados, una cultura de destino puede tener

contacto solo con algunas características aisladas de la cultura fuente. También podemos encontrar casos donde los contactos literarios no se producen a pesar de un gran número de otras relaciones entre dos culturas.

3. *Los contactos son muchas veces unilaterales.* La mayoría de las veces, una literatura de destino se interesa por una literatura fuente, pero no a la inversa. Incluso cuando dos literaturas están en mutuo contacto, la naturaleza de esos contactos es diferente.

4. *La literatura fuente se selecciona por prestigio o dominancia.* Una literatura puede ser seleccionada como modelo debido a su prestigio cultural, este es el caso de la literatura griega para la romana, o de ambas para el resto de literaturas europeas. A pesar de que la política y la economía tienen un papel importante, las literaturas pueden seguir manteniendo su prestigio aunque el poder político de su cultura decline. En otros casos, la imposición de una literatura fuente es inevitable debido a la dominancia de una cultura colonizadora (a veces, tales importaciones son rechazadas cuando mengua el dominio de la cultura colona).

5. *Los contactos son favorecidos/ no-favorecidos en función del estado de la potencial literatura de destino.* Podemos llamar a ese estado “receptividad”; por el contrario, sociedades muy nacionalistas rechazan cualquier tipo de contacto, en lo que podríamos denominar “resistencia”.

6. *La interferencia ocurre cuando una literatura de destino no puede impedirlo o tiene necesidad del mismo.* Podemos hablar incluso de casos donde esta necesidad vence a una “resistencia”. Por ejemplo, en estados de crisis, crecimiento o cambio, momentos en que las literaturas llegan a adoptar modelos ajenos sin mecanismo de filtro alguno, aunque pasado un tiempo algunas de esas apropiaciones pueden ser abandonadas, demostrando ser solo temporales.

7. *Los contactos se producen a través de una parte del sistema, y luego pasan al resto.* No es extraño que mientras algunas áreas permanezcan inalteradas, otras desarrollen un contacto masivo, o sean creadas directamente, por apropiación. A veces, los contactos se restringen a solo uno de los estratos, desde el que pueden luego pasar a otro.

8. *Los contactos no se mantienen necesariamente con el sistema central o primario de una literatura fuente.* Al contrario que los estudios tradicionales, que tienden a interesarse solo por los autores “mayores”, en la práctica no hay necesariamente una relación entre la posición de un elemento en la literatura de origen y la adoptada en la de destino, pues se traducen modelos tanto del estrato central como del periférico, que pueden ser más accesibles debido a los procesos de estandarización implicados. Así, muchas literaturas menores recogen patrones cuando estos ya están “pasados de moda” en sus literaturas de origen.

9. *La selección de elementos depende de la literatura destino, donde estos pueden cumplir una función distinta a la original.* A excepción de los casos de imposición por dominancia extranjera, la selección se realiza en función de las necesidades de la literatura de destino, y la función del elemento importado puede variar de la desempeñada en la literatura de origen.

10. *Cuando un sistema es defectivo, es más receptivo y menos selectivo.* Esto se subsigue de los puntos anteriores.

11. *La literatura de destino tiende a comportarse como un sistema secundario respecto a la literatura fuente.* Pues los elementos que eran originales en una literatura fuente son reproducidos en la de destino en un proceso de estandarización y simplificación. Esto es mucho más evidente cuando la apropiación ocurre directamente desde un sistema secundario, lo que no significa que los elementos importados asuman una posición secundaria en literatura de destino.

12. *La literatura de destino tiende a beber de un estrato consolidado de la literatura fuente.* La idea es que las comunidades de destino pueden ser más receptivas a elementos tradicionales o estandarizados que a las propuestas de vanguardia del sistema fuente.¹⁶

¹⁶ Este aserto puede no ser válido en la actualidad, pues los productores jóvenes tienen acceso a las obras de vanguardia extranjeras a través de la web, impulsando su traducción (como las novelas de Tao Lin, narrador de vanguardia en EEUU, traducido casi simultáneamente al castellano). Esto se explica por el funcionamiento cada vez más implantado de un mercado literario global.

13. *La apropiación tiende a ser simplificada, regularizada y esquematizada.* La importación suele implicar la regularización de patrones que eran relativamente libres en su origen. Sin embargo, lo contrario también es posible, de modo que un elemento unívoco en origen puede ser manipulado de múltiples maneras y puesto en un contexto no esquematizado en la literatura de destino.

En conclusión, como vemos en la ambivalencia de algunos puntos, estas hipótesis no se pretenden definitivas, sino que el objetivo de Even-Zohar es más bien mostrar la posibilidad de avanzar en el estudio de unos universales de la literatura, indicando la necesidad de mejores investigaciones.

I. 1.2.4. *Dependencia y simbiosis entre polisistemas*

Even-Zohar se detiene especialmente en el contacto entre sistemas dependientes, al que dedica el artículo “Interference in Dependent Literary Polysystems” (1976). Según el teórico israelí, la primera condición para hacer a una literatura dependiente es que ésta debe ser débil. Esta debilidad se refiere exclusivamente a su aspecto literario y consiste, en concreto, en su incapacidad para funcionar solo con su propio repertorio. En los sistemas fuertes, en cambio, las necesidades se suplen mediante los recursos del repertorio autóctono, así como mediante cambios en la estructura interna del sistema. No obstante, la “insuficiencia” sería una cuestión relativa, pues solo cuando un sistema se confronta con otro en ciertas condiciones uno de ellos deja de considerarse a sí mismo autosuficiente.

Según esto, Even-Zohar diferencia entre sistemas dependientes, los cuales adoptan partes de otros sistemas, y sistemas simbióticos, los cuales establecen relaciones entre sistemas autónomos, aunque admite que se dan varios grados de interferencia y que la diferencia entre dependencia y simbiosis no es siempre clara. Solo las literaturas con una amplia tradición son capaces de autoabastecerse recurriendo a cambios en la estructura jerárquica del sistema y al propio repertorio. En cambio, las nuevas literaturas rara vez cuentan con suficiente material para ello.

I. 1.2.5. *Literatura y territorialidad*

Otro de los temas que van a ser objeto de una profunda reflexión por parte de investigadores cercanos a la TPS, como José Lambert, se refiere a las relaciones entre literatura y territorialidad, una cuestión que Even-Zohar aborda ya en su artículo “Israeli-Hebrew Literature: A Historical Model” (1973a), proponiendo tres tipos de casos posibles al respecto:

- 1) Una literatura existe en un territorio y está conectada con una población que vive en ese territorio.
- 2) Un territorio incluye más de una comunidad, cada una con su propia cultura lingüística, lo que provoca que las relaciones en este caso sean complejas (caso belga).
- 3) Una comunidad con una lengua y cultura común se encuentra dividida entre diferentes territorios, a veces remotos (caso hebreo).

Como decimos, esta problemática, unida a la de la literatura traducida, será recogida por diversos estudiosos, con enfoques no siempre coincidentes o faltos de polémica con los del propio Even-Zohar, quien llegará incluso a dedicar algún artículo a contestar a estas cuestiones (“Some Replies to Lambert and Pym”, 1998).

I. 1.2.6. *La finalidad de la teoría de los Polisistemas*

En fin, en “The Polysystem Hypothesis Revisited” (1978b), Even-Zohar insiste en que la TPS no es una herramienta de clasificación que lleve a encasillar las obras en diferentes estratos (aquí se nota su alejamiento de los métodos positivistas), sino un concepto funcional encaminado a la descripción de realidades dinámicas, no objetos estáticos. Por la misma razón, debe rechazarse la idea de una nomenclatura fija, sino que ésta deberá adaptarse a las peculiaridades de cada estudio. Como ya hemos señalado, dicho estudio no puede referirse a textos individuales (aunque éstos puedan ocupar un papel

importante en la descripción), sino a conjuntos de textos, o incluso ni siquiera a un conjunto de textos, sino a los modelos y dinámicas que subyacen a los mismos, así como a los cambios en el interior de la estructura jerárquica del sistema.

I. 1.2.7. *Estudios históricos*

Para terminar, decir que Even-Zohar publica también durante los primeros años algunos estudios acerca de sistemas literarios particulares, en concreto: “Israeli Hebrew Literature: A Historical Model” (1973a), y “Russian and Hebrew: The Case of a Dependent Polysystem” (1977b). En estos extensos artículos, el teórico israelí desarrolla una descripción histórica que le sirve para ilustrar el conjunto de hipótesis polisistémicas y aplicar sus puntos de vista dinámicos comentando los procesos de cambio en la estructura del sistema para el caso de la literatura hebrea.

En conclusión, la imagen de *sistema* que ofrecen estos primeros artículos es la de una estructura dinámica, regida por los procesos de canonización. Si la diferencia entre canonizado y no canonizado consiste en una estratificación jerárquica (centro/periferia), la diferencia entre sistemas *primarios* y *secundarios* es una tipología histórica, dinámica y cambiante, pues está claro que ninguna actividad de creación de nuevos modelos permanece durante mucho tiempo como actividad primaria, sino que ésta pronto genera una actividad secundaria de estandarización. Por otra parte, la estratificación “interior” del polisistema se repite iso-estructuralmente en el conjunto de sistemas semióticos que componen la cultura. Es decir, se entiende la cultura como el agregado de distintos sistemas semióticos estratificados que confieren a la sociedad su estructura. Por lo tanto, dicha iso-estructura se considera un universal de la cultura: la lengua es un sistema estratificado, la cultura es un sistema estratificado, la sociedad es un sistema estratificado, etc. De la misma manera, la distinción entre actividades primarias y secundarias (de simplificación, estandarización o “automatización”) también se considera universal.

I.2. LA SEGUNDA ETAPA DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

Doce años después de la publicación de *Papers in Historical Poetics* se reúnen otra serie de artículos que bajo el título de *Polysystems Studies* (1990a) presentan las novedades desarrolladas por la TPS en el curso de esa década de trabajo. Buena parte de ellos consisten en una revisión de los anteriores (a veces bajo el mismo título), mientras que otros ensanchan el espectro de consideraciones. Sin duda, la mayor innovación consiste en la adaptación del “circuito de la comunicación” de Jakobson al estudio de sistemas literarios, pero podemos decir que, en general, la evolución de la TPS en su segunda década vendrá marcada, al igual que sucediera en el Formalismo, por la expansión del objeto de estudio más allá de los márgenes habituales del “objeto literatura” y de los textos. De alguna manera, esta “levadura” estaba ya contenida en las mismas premisas de la TPS, y por otra parte, la ampliación de los factores a considerar se corroboraba por su coincidencia con la semiótica de Lotman o los estudios de Bourdieu.¹⁷

Por otro lado, en el prólogo a *Polysystems Studies*, Even-Zohar indica tres requisitos metodológicos (en los que se trasluce su cientificismo kantiano) sin los cuales no puede ser llevado a cabo el trabajo investigador: 1) ningún objeto es independiente de la ciencia o teoría que lo observa, 2) el único modo adecuado o factible de observar un objeto es mediante la hipótesis de que está gobernando por leyes detectables, 3) el objetivo de cualquier ciencia es descubrir esas leyes. A esto, añade algunos comentarios contundentes acerca de lo que la “ciencia de la literatura” (el *Funcionalismo Dinámico*) debería no hacer: no criticar las normas dominantes de lo que es considerado “literatura” por una sociedad, no opinar sobre lo que la “literatura” debería ser y no interferir con lo que alguien en una sociedad crea que la “literatura” es. Por el contrario, en un proyecto científico lo único que

¹⁷ Even-Zohar se refiere a los estudios de Bourdieu como “fascinantes”, añadiendo que sus propuestas van en ocasiones van más allá que las propias (1990b: 5).

se debe hacer es operar de acuerdo con las “reglas del juego” de la labor intelectual, las cuales, en nuestro caso, se refieren al conjunto de procedimientos e hipótesis de la TPS. Por ende, Even-Zohar alerta contra el mal uso (positivista) de la teoría, advirtiendo que no debe ser confundida con un instrumento de clasificación (1990*b*: 7). Y para terminar, ofrece una reflexión no menos contundente sobre el papel de la ciencia en la sociedad.

One can very well understand the spirit of disappointment with and despair of science and knowledge that has come to prevail in certain milieus in Western society, but it seems unjustifiable to play the rules of the academic profession while at the same time considering the rules of the game of science irrelevant for the particular case of "literature" or "language."

(1990*b*: 7)

En las páginas siguientes, vamos a centrarnos en dos artículos que sintetizan la expansión y las novedades implementadas por la TPS durante esta segunda etapa: “Polysystem Theory” (1979*a*), donde se revisan las nociones originadas durante la década anterior (dado que ya las hemos expuesto, nos detendremos solo en los aspectos que merezcan algún comentario añadido), y “The Literary System” (1990*c*), donde se adaptan los factores jakobsonianos de la comunicación lingüística al estudio de sistemas literarios. Debemos añadir que, aunque no los comentemos aquí, durante este periodo se publican también otro gran número de artículos referidos a la literatura traducida, la interferencia literaria, la literatura rusa y hebrea, e incluso algunas de las primeras tentativas de análisis sobre fenómenos culturales no estrictamente literarios, como "The Emergence of a Native Hebrew Culture in Palestine, 1882-1948." (1980). De todos ellos se puede encontrar noticia en la bibliografía.

I.2.1. UNA REVISIÓN DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

I.2.1.1. *La aspiración científica, el pensamiento relacional y la ampliación del objeto de estudio*

De nuevo, en “Polysystem Theory” (1979a), Even-Zohar nos presenta una idea de funcionalismo dinámico que sustituye la concepción estática (saussureana) de sistema como “conjunto cerrado de relaciones” por la de una estructura abierta, dinámica (diacrónica) y heterogénea constituida por varias “redes-de-relaciones”. Como hemos visto, en la base de ambos planteamientos se encuentra el “pensamiento relacional”, por el cual sería imposible abordar el estudio de cualquier objeto como una unidad aislada. Por ello, Even-Zohar insiste en la necesidad de sustituir la “recopilación positivista de datos” por un funcionalismo (análisis de relaciones) que abra el camino para el “objetivo supremo de la ciencia”, es decir, la detección de “las leyes que rigen la diversidad de los fenómenos, más que el registro y clasificación de estos”. Como ejemplo, propone el caso de la literatura infantil, cuya comprensión vendría dada por su relación con la literatura para adultos, de la misma manera que para comprender la variedad estándar de un idioma, lo correcto sería compararla con las dialectales, el argot, etc. Esta forma de pensamiento es la que, en definitiva, conducirá a la ampliación inevitable de los márgenes a considerar en el estudio de la literatura.

Esta ampliación supone, en primer lugar, no limitar el estudio a las obras canónicas o mayores (corrigiendo la tendencia de los estudios históricos a confundir el sistema literario con su centro canonizado), así como la imposibilidad de admitir los juicios estéticos como criterio de selección a priori, pues, al contrario, estos juicios de valor, presentes en cualquier sistema literario, forman parte de los mecanismos que se pretenden estudiar. También se sustituyen las tradicionales nociones sobre la creación artística como “inspiración” por el análisis de la compleja red de relaciones (y restricciones) que guían el

trabajo del productor sobre el repertorio,¹⁸ de modo que, en cualquier caso, para entender los productos (otro problema sería determinar cuál es el verdadero producto *final* del sistema) no habría otro camino que considerar *todos* los factores que actúan en el proceso de su constitución.

That is to say, the polysystem constraints turn out to be relevant for the procedures of selection, manipulation, amplification, deletion, etc., taking place in actual products (verbal as well as non-verbal) pertaining to the polysystem. Therefore, those interested not in the processes taking place in their specific field, such as language or literature, but in the "actual" constitution of products (e.g., lingual utterances, literary texts), cannot avoid taking into account the state of the particular polysystem with whose products they happen to deal. Naturally, when only official products (standard language utterances, literary "masterpieces") were treated, the work of the polysystem constraints often could not be detected.

(EZ, 1979a: 16)

I.2.1.2. *El concepto de literatura*

Por lo tanto, para la TPS el "objeto literatura" no puede identificarse ni con el grupo de textos canonizado, ni con el repertorio, ni con el conjunto mayor de textos, sino que estaría formado por todo el entramado de relaciones que participan en el conjunto del sistema: "Texts and repertoire are only partial manifestations of literature, manifestations whose behavior cannot be explained by their own structure. It is on the level of the literary (poly)system that their behavior is explicable." (EZ, 1979a: 19). Como ejemplo, Even-Zohar compara la literatura con una industria: si lo que se busca es comprender cómo funciona,

¹⁸ En palabras de Even-Zohar: "las restricciones del sistema resultan relevantes en cuanto a los procedimientos de selección del repertorio" (EZ, 1979a: 16). Por ejemplo, para una literatura que se encuentra bajo las restricciones impuestas por un régimen político totalitario, las limitaciones sobre lo que se puede o no escribir (lo que Bourdieu denomina "le champ des possibles", y que en este caso particular se relacionaría con la censura habitual en tales regímenes), serán evidentemente determinantes para la producción literaria que se genere durante ese periodo. Sin embargo, el peso de la "red de relaciones" sobre el repertorio *disponible* está siempre presente en cualquier sistema semiótico, incluso en aquellas situaciones donde aparentemente los productores gocen de mayor libertad, a través de otra serie de mecanismos, sin duda más sutiles que la prohibición directa, pero no menos decisivos.

sería insuficiente limitarse al producto final. Además, aunque parezca evidente que los textos son el “producto último” de la literatura, ello depende del nivel de análisis, pues también pueden entenderse como tales los modelos de canonización que subyacen a los mismos (en páginas posteriores, Even-Zohar dará un paso más al hablar de los valores e imágenes de vida implícitos en esos modelos).

1.2.1.3. *Estratificación y canonicidad*

El entendimiento de la literatura como una estructura estratificada, polarizada en torno a un centro canonizado y una periferia no canonizada va a ser una de las constantes de la TPS en sus tres fases de desarrollo. En esta recopilación, Even-Zohar hace hincapié en su carácter universal, tanto lingüístico como social: “The tensions between canonized and non-canonized culture are universal. They are present in every human culture, because a non-stratified human society simply does not exist, not even in Utopia.” (EZ, 1979a: 16). Por otro lado, de forma parecida a la *arbitrariedad* del signo lingüístico para Saussure, insiste en el carácter *convencional* de los criterios de canonización, constituidos por ciertas propiedades que son aceptadas como legítimas por los círculos dominantes de la cultura, siempre en contacto con los poderes políticos y/o económicos de una sociedad. Queda claro, pues, que la canonicidad no es una cualidad inherente a los textos, sino una adquisición social en el marco de las relaciones sistémicas. Even-Zohar llama la atención sobre el hecho de que la coerción ejercida desde las instituciones culturales para controlar el sistema e identificar la cultura solo con su estrato canonizado es tan intensa que, prácticamente, ha eliminado de los estudios históricos las manifestaciones no canonizadas:

The ideology of an official culture as the only acceptable one in a given society has resulted in massive cultural compulsion affecting whole nations through a centralized educational system and making it impossible even for students of culture to observe and appreciate the role of the dynamic tensions which operate within the culture for its efficient maintenance.

(EZ, 1979a: 16)

En cuanto al carácter universal de la oposición entre estratos, éste se explica además por el hecho de que para cualquier sistema es imposible mantenerse en el tiempo si no existe una “competición” entre opuestos que genere una actividad dinámica y continua, evitando así el colapso y la fosilización de las estructuras. Esta especie de lógica dialéctica no solo explica las mutaciones del sistema, sino también su supervivencia, gracias al suministro, procedente de la periferia no canonizada, de las alternativas necesarias para su adaptación a las circunstancias cambiantes de la sociedad.

Without the stimulation of a strong "sub-culture," any canonized activity tends to gradually become petrified. The first steps towards petrification manifest themselves in a high degree of boundness and growing stereotypization of the various repertoires. For the system, petrification is an operational disturbance: in the long run it does not allow it to cope with the changing needs of the society in which it functions.

(EZ, 1979a: 17)

1.2.1.4. *Repertorio y canonicidad*

Como decíamos, el grupo que obtiene el dominio del centro del sistema “negocia” las propiedades que van a ser objeto de canonización. Este grupo, establecido como “institución” y asociado a los poderes socioeconómicos, promueve el consenso respecto a dichas propiedades -o bien las modifica, si lo cree necesario, para no verse expulsados, junto a su repertorio, del centro institucional-. Por lo tanto, el repertorio suele estar “repartido” entre propiedades canonizadas asociadas al “sistema central” y propiedades no canonizadas asociadas al “sistema periférico”. Even-Zohar se referirá más adelante a la estructura interna del repertorio, de momento se limita a señalar que éste incluye “leyes”, “elementos” y “modelos”, algunos de los cuales gozan de carácter universal, mientras que otros son circunstanciales, los cuales son precisamente el motivo (o la excusa) de las luchas internas en el sistema. En cualquier caso, lo significativo aquí es la idea de que la canonicidad no “emana” de los textos mismos, sino del conjunto del sistema: “The selection of a certain aggregate of features for the consumption of a certain status group is therefore extraneous to that aggregate itself. (EZ, 1979a: 18).

Por otra parte, si en sus primeros artículos Even-Zohar se refería a un repertorio *activo* frente a otro *pasivo*, en esta ocasión diferencia entre canonicidad *estática* y *dinámica*, trasladando además la atención hacia la distinción entre *modelos* y *textos*. La canonicidad *estática* se refiere a los *textos*, de manera que una obra puede ser insertada en un conjunto de textos “santificados” (canon) independientemente de que sus modelos sean objeto de reproducción; mientras que la canonicidad *dinámica* se refiere a los *modelos*, y comprende a aquellos modelos literarios que logran establecerse como principio productivo de un sistema a través de su repertorio. De esta forma, Even-Zohar distingue entre canon y repertorio (aunque la canonicidad dinámica sea en último término la que genere el canon, toda vez que cualquier texto del canon pueda ser “rescatado” para servir como modelo).

Even-Zohar apunta también que el establecimiento de un canon estático es una condición imprescindible para que un sistema sea reconocido como actividad distinta en la cultura. Además, aunque es obvio que los productores compiten para que sus textos sean reconocidos como parte del canon, lo cierto es que también lo hacen para que sus modelos sean objeto de imitación: “It would be a terrible disappointment for writers to have their particular texts accepted but their literary models rejected.” (EZ, 1979a: 19). Para evitar este “fracaso”, algunos productores introducen diferentes modelos a lo largo de su carrera, pero lo más frecuente es que se adhieran a un solo modelo durante toda su trayectoria. Otra prueba de que los escritores adquieren posiciones en el sistema no gracias a sus textos en sí mismos sino a la lucha de modelos, es el hecho de que aunque un autor pueda producir mejores textos en sus últimas obras, es posible que pierda su posición contemporánea y sea desplazado, junto a su público, a la periferia del sistema por productores más jóvenes, los cuales pueden no negarle su inclusión en el canon, pero sí rechazarlo como fuente de modelos *dinámicos*.

I.2.1.5. *Actividades primarias y secundarias*

En esta revisión de su teoría, Even-Zohar admite que la canonicidad no se solapa necesariamente con la *primariedad*, aunque insiste en que éste parece haber sido el caso al

menos desde el Romanticismo hasta nuestros días. En definitiva, el teórico israelí concreta la oposición entre tipos *primarios* y *secundarios* como referida exclusivamente a la *innovación* frente al *conservadurismo* en la producción de obras literarias. Se trataría, pues, de una distinción puramente dinámica, ya que, como señala él mismo, los modelos primarios no tardan en convertirse en secundarios, *una vez admitidos en el corazón del sistema canonizado* (EZ, 1979a: 22).

La misma perentoriedad universal que Even-Zohar otorga a la oposición entre centro y periferia es señalada también para la opción entre actividades primarias y secundarias, pues ambas serían decisivas para la supervivencia del sistema.

As systems are governed by those who control them, the tools fought for will depend on their relative efficacy in controlling the system. Thus, when control can be achieved only by "change," this becomes the leading popular principle. It will not be so, however, as long as perpetuation, rather than innovation, can satisfy those who might lose more by change. Naturally, once there is a takeover, the new repertoire will not admit elements which are likely to endanger its dominance in the system. The process of "secundarization" of the primary thus turns out to be unavoidable. It is further reinforced by a parallel mechanism of "secundarization," by which a system manages to repress innovation.

(Ez, 1979a: 22)

Apunta también Even-Zohar la llamativa conclusión empírica según la cual lo familiar y estandarizado (secundarizado) es preferido por la mayoría de consumidores a lo innovador, por lo que, cuando las instituciones desean controlarlos “esta preferencia ha de ser completamente satisfecha”.

I.2.1.6. *Relaciones intra e intersistémicas*

En cuanto a las relaciones dentro del sistema, se parte de la base de que cualquier sistema semiótico es un componente de otro sistema mayor al que está subordinado, al que es isomórfico y del que es simultáneamente autónomo y heterónimo -ideas coincidentes en

Lotman y Bourdieu-. En cuanto a las inter-relaciones, hay que tener en cuenta que los límites entre sistemas adyacentes nunca están claramente definidos, hasta el punto de que las mismas nociones de “dentro” y “entre” no siempre son distinguibles. Para Even-Zohar, un caso evidente es el europeo, con sus distintas naciones, literaturas y culturas interconectadas, de manera que podemos entender, por ejemplo, la literatura medieval europea como un gran polisistema del que luego las literaturas nacionales se desgajarían.

Las relaciones de interferencia funcionan a partir de posiciones estratificadas a través de las cuales algunas propiedades se transmiten de un sistema a otro. Si, como regla general, Even-Zohar considera válida la segunda ley de Shklovski, según la cual las propiedades periféricas penetran en el centro cuando éste no es capaz de asumir ciertas funciones, el mismo principio sería válido también a nivel intersistémico. Por un lado, para que los centros sean capaces de asumir su función, es necesario que cuenten con un amplio repertorio, dentro del cual la heterogeneidad sería un requisito imprescindible, pues solo con un inventario doméstico lo suficientemente amplio es posible hacer frente a las necesidades cambiantes del sistema, garantizando así su estabilidad (en otro caso, la única solución son las transferencias intersistémicas).

Even-Zohar denomina “ley de proliferación del repertorio” al mecanismo de diversificación del mismo que se activa en las fases iniciales de un sistema, pero aclara que la estabilidad o inestabilidad del repertorio no coincide con la del sistema, más bien al contrario, pues un sistema que atravesase a menudo cambios de repertorio puede considerarse estable, y lo cierto es que solo esta clase de sistemas logran sobrevivir (no obstante, desde la perspectiva de quienes ocupan posiciones canonizadas en su interior, estos cambios pueden resultar dramáticos), mientras que un repertorio estancado suele conducir al deterioro del sistema.

I.2.2. EL SISTEMA LITERARIO

I.2.2.1. *Flexibilidad e indeterminación del sistema*

Sin duda, una de las innovaciones más audaces de la TPS a lo largo de toda su trayectoria ha sido la adaptación del famoso esquema de la comunicación de Jakobson al estudio de sistemas semióticos. Esta propuesta se expone por primera vez en “The Literary System” (1990c), donde se sustituyen los términos que Jakobson asocia a las diferentes funciones del lenguaje por factores aplicables a una gran variedad de fenómenos culturales.

Recordemos que para la TPS no existe un objeto de estudio “independiente” del método científico que se aplique, sino que el conjunto de relaciones observables dependerá del método empleado. Si en el marco de las teorías sistémicas de la cultura se entiende por *sistema* la red de relaciones que pueden hipotetizarse para un conjunto dado de observables, en el caso literario esta red estará constituida por aquellas relaciones referidas a la serie de actividades susceptibles de ser llamadas “literarias”. Este planteamiento tan flexible conlleva el problema de la indeterminación del conjunto de actividades a considerar. Para Even-Zohar, citando a Machlup, dicha selección parece ser tan solo “una cuestión de relevancia y conveniencia” (Machlup, 1981: 4). Como resultado, nos encontramos con que el acuerdo teórico sobre la noción de “sistema” no se acompaña siempre de un acuerdo respecto al abanico de fenómenos a considerar. Pero lo cierto es que, en la práctica –y siguiendo de nuevo a Tynianov, para quien la literatura se concibe como “un sistema perteneciente a la totalidad de la producción y consumo literario”- la TPS ha ido gradualmente aumentando el número de actividades que pueden incluirse en el sistema.

Un paso más había sido dado ya por Eijembaum en “El entorno literario”¹⁹ (1929), donde no solo se superaba la noción que había identificado a la literatura con los “textos” (primer formalismo), e incluso la que la identificaba con “textos cuya producción está

¹⁹ Citado en la bibliografía como “El ambiente social de la literatura”.

constreñida por normas que rigen la actividad del sistema dominante”, sino que se consideraban preeminentes *las relaciones entre las leyes que rigen la producción de textos literarios* (extraíbles de tales textos) *y las fuerzas que generan, promueven o hacen desaparecer esas leyes*. De tal manera, señala Even-Zohar, se anula la separación promulgada por René Wellek entre los famosos aspectos “extrínsecos” e “intrínsecos” de la literatura, proponiendo en cambio una concepción muy próxima a la del *champ littéraire* de Bourdieu. En resumen, esto significa que debemos tener en cuenta a escritores, revistas, editoriales, críticos, vías de distribución, etc., sin que haya una jerarquía previa respecto a cuáles de estas actividades puedan ser consideradas prioritariamente “literarias”.

1.2.2.2. *El circuito literario*

Como decíamos, Even-Zohar adapta el circuito de la comunicación lingüística de Jakobson a categorías semióticas. Las transposiciones son las siguientes:

Contexto	→	<i>Institución</i>
Código	→	<i>Repertorio</i>
Emisor	→	<i>Productor</i>
Receptor	→	<i>Consumidor</i>
Canal	→	<i>Mercado</i>
Mensaje	→	<i>Producto</i>

Aparentemente, la transposición presenta alguna disonancia (*relativa*, como veremos más adelante en: III.1.4.), sobre todo en lo que se refiere a la equiparación *contexto-institución*, sin que ello represente un obstáculo para la utilidad de la propuesta. Even-Zohar explica el motivo de añadir el concepto de *institución*:

From Jakobson's point of view, the fact that the addresser and the addressee may have "a CODE fully, or at least partially, common" to both of them (ibid.) is sufficient for an understanding of how they may communicate, while the constraints of socio-cultural institutions on the nature of this "code" may be considered marginal, or otherwise said to

be implicitly included in the very notion of "code." Without some kind of agreement, there is no way to hypothesize any common code, and no agreement can be reached on an exclusively individual basis, i.e., without the interference of some socio-cultural institutions.

(EZ, 1990c: 32, 33)

Pero, más allá de diferencias puntuales, Even-Zohar está interesado en recoger el carácter del "Jakobson's *frame of mind*", donde "el lenguaje debe investigarse en la variedad de sus funciones", superando así la rigidez de los métodos estructurales. Por eso, más que para analizar "intercambios literarios individuales", este esquema se propone para representar la dinámica de las macro-estructuras de los sistemas literarios en su conjunto. De esta manera, el texto deja de ocupar una posición preeminente para convertirse, simplemente, en uno más de los factores que participan en el sistema, pues ninguno de ellos puede, en efecto, existir aislada o independientemente.

I.2.2.3. *Los factores del polisistema literario:*

Productor(es)

Para entender el papel de los productores, hay que tener presente que no siempre hemos de considerar a los textos como el producto por excelencia de la literatura, pues como tal también pueden considerarse los modelos que subyacen a los mismos o los valores contenidos en ellos, según el nivel de análisis. Por otra parte, para ciertos productores, la efectiva "producción de textos" puede pasar incluso por un factor secundario, en comparación con la participación en el resto de actividades del sistema: "Of course one could hardly find a case where a producer could have made his way to a secure position without producing texts, but the *number* of texts and their circulation have become secondary to other parameters governing the system." (EZ, 1990c: 36). De hecho, en ocasiones los productores son empujados por la propia inercia del sistema a desempeñar una serie de funciones que pueden llegar a ser incluso incompatibles entre sí.

Por otra parte, no solo encontramos productores individuales en el sistema, sino que, con frecuencia, éstos se agrupan en verdaderas comunidades sociales organizadas y relacionadas de manera muy estrecha, las cuales han de considerarse a su vez parte tanto de la institución como del mercado. Sobra decir que estas congregaciones ejercen un gran peso en la producción de “textos individuales”.

Consumidor(es)

Al igual que el *producto* no se refiere solo a los textos, el consumo tampoco se limita solo a su lectura o audición, sino que incluye también la participación en cualquiera de las diversas actividades que tienen lugar en el sistema. De hecho, aunque Even-Zohar distingue entre consumidores *directos* e *indirectos* de textos literarios, en ambos casos considera el consumo de *textos completos* como una actividad muy restringida. Los *consumidores indirectos* son, propiamente, todos los integrantes de una sociedad, pues todos ellos consumen una gran cantidad de fragmentos literarios –bajo la forma de frases hechas, lugares comunes, anuncios publicitarios, etc.– que se filtran en el discurso cotidiano. Los *consumidores directos*, en cambio, son aquellos que parecen interesarse *directamente* por la literatura, aunque tampoco en este caso queda claro si su principal interés es el consumo efectivo de textos o bien la participación en la compleja red de actividades que conforma el sistema literario.

How many of those who would go to meet with a celebrated writer have in fact read his/her work? Or have done it in a way which would allow even a semi-professional discussion of it to some extent? "Consumers" of literature (like consumers of music, theater, ballet, and many other institutionalized socio-cultural activities) often consume the socio-cultural function of the acts involved with the activity in question (sometimes taking the overt shape of a "happening") rather than what is meant to be "the product." They do this kind of consumption even when they obviously consume "the text," but the point here is that they may do so even if no text consumption is involved at all.

(EZ, 1990c: 36, 37)

En coincidencia con Bourdieu y Lafargue, Even-Zohar trata así de subrayar el hecho de que el consumo literario “forma parte de las preferencias culturales generales”, pues sería ingenuo suponer que los textos de ficción albergan un interés independiente del valor que se les haya atribuido socialmente. Por otra parte, al igual que encontramos grupos de productores organizados en verdaderas “redes sociales”,²⁰ otro tanto sucede con los consumidores. De hecho, aunque también existan “consumidores individuales”, cada grupo de productores suele estar asociado con un grupo más o menos perfilado de consumidores (“su” público), de cuya interacción con el resto de factores del sistema depende en gran medida el funcionamiento de éste.

Institución

Con el término *institución* Even-Zohar no se refiere a una organización definida de agentes, sino a una función ejercida por un conjunto heterogéneo de factores (editoriales, crítica, universidad, etc.) cuya principal acción podríamos calificar de “normativa”. En conjunto, la institución regula en gran medida la actividad del sistema, en su intento de influir sobre el código, la producción y el mercado. En asociación con otras instituciones (a las que Bourdieu se refiere como *campo de poder*) tiene la potestad de remunerar o penalizar a productores y agentes, y en última instancia su principal objetivo es dominar la actividad canonizadora. Pero la institución tampoco es un cuerpo homogéneo, sino un compendio de grupos en competencia por el control de las facultades asociadas a la misma. Por ello, la institución también se encuentra dividida en sectores periféricos o centrales. Para ilustrar apropiadamente la naturaleza de este factor, Even-Zohar trae a colación a la siguiente cita de Bourdieu:

Ce qui “fait les reputations”, ce n’est pas, comme le croient naïvement les Rastignac de province, telle ou telle personne “influente”, telle ou telle institution, revue, hebdomadaire, académie, cénacle, marchand, éditeur, ce n’est même pas l’ensemble de ce qu’on appelle parfois “les personnalités du monde des arts et des lettres”, c’est le champ de

²⁰ La expresión “redes sociales” ha visto en los últimos tiempos literalmente materializado su sentido con el advenimiento de internet.

productions et le lieu des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendrent continûment la valeur des oeuvres et la croyance dans cette valeur.

(B, 1977: 7)

Mercado

El mercado se presenta como “el agregado de factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo”. Es decir, no se refiere solo a los factores dedicados directamente al intercambio de “mercancías”, como puedan ser librerías o bibliotecas, sino a todos los elementos que participan en el intercambio semiótico, como por ejemplo, escuelas y universidades, donde los estudiantes se convierten *volens nolens* en consumidores de determinados “contenidos literarios” (dictados por la institución), en tanto que los profesores actúan como suministradores, es decir, como “mercaderes”. Más allá de los elementos concretos que puedan ser calificados como parte del mercado, lo fundamental en la acepción de Even-Zohar es precisamente esa idea de “canal” heredera de las investigaciones lingüísticas, pues en ausencia de mercado no habría espacio sociocultural alguno sobre el que las actividades literarias pudieran realizarse. También merece la pena señalar que, según Even-Zohar, “un mercado restringido restringe naturalmente las posibilidades de la literatura”, por lo que el crecimiento del mercado siempre resultará beneficioso para la propia literatura.

Repertorio

La primera definición ofrecida por Even-Zohar para el concepto de repertorio se refiere al “agregado de reglas y materiales” que rigen tanto para la confección como para el uso de cualquier producto. Por lo tanto, estas reglas dominan no solo la producción de *textos* —o cualquier otro elemento susceptible de considerarse *producto*—, sino también su consumo (y entendimiento). Al igual que en el caso del código lingüístico, el acuerdo respecto al repertorio debería aumentar de manera directamente proporcional al tamaño de la comunidad que lo emplee, por lo que el “pre-conocimiento” y el “acuerdo” por parte de los usuarios son claves para su funcionamiento. Por otra parte, la noción de “repertorio”

puede aplicarse a una gran diversidad de fenómenos, de manera que puede haber un repertorio para un tipo de textos, otro para “convertirse en escritor”, otro para ser considerado un “buen lector”, otro para comportarse “como un editor”, etc.

Even-Zohar señala ya en estas primeras acotaciones algunas características constantes de los repertorios literarios o culturales, como su menor amplitud y mayor flexibilidad en “sistemas jóvenes”, frente a mayores recursos y menor permeabilidad en “sistemas viejos”. También apunta que para que un repertorio pueda ser activado, no solo debe ser accesible, sino que su uso debe estar “legitimado” por la institución. En cuanto a la estructura del repertorio, en esta primera formulación -además de recordar la existencia de dos modalidades del mismo, una para la producción y otra para la recepción (que encontramos ya en Lotman)- Even-Zohar distinguirá tres niveles: 1) elementos individuales (morfemas o lexemas); 2) sintagmas; y 3) modelos, es decir: elementos + reglas + relaciones sintagmáticas o temporales. Por lo tanto, en el caso de un texto literario, tendríamos: elementos + reglas aplicables al tipo de texto dado + reglas que puedan aplicarse durante una actuación real.

El teórico israelí insiste en la importancia que los “modelos” han tenido históricamente para la literatura (al menos, hasta el Romanticismo), lo cual permanecería visible en las nociones de *estilo* y *género*, señalando además que no solo la literatura, sino también la sociedad funciona tomando como base diferentes modelos cuya variedad se encuentra “estrictamente delimitada por el sistema social e ideológico en vigor” (Greenblatt, 1980: 156). Por último, propone el concepto de *habitus* de Bourdieu para una mejor comprensión de la conexión entre la generación social de un repertorio y los procedimientos de su reproducción individual.

Producto

Como venimos comentando, para Even-Zohar no solo los textos pueden ser considerados como el “producto último” de la literatura, sino que su “producto real” se encontraría en la dimensión política de promoción y difusión de imágenes, valores, estados de ánimo y opciones de acción, lo cual permite vincularlos a los diferentes discursos del

poder, cada uno de los cuales contaría con sus propios repertorios legítimos o ilegítimos. Evidentemente, los textos literarios se relacionarían así con todas las otras clases de discurso presentes en una sociedad, en vez de ser considerados, por separado, como meros productos estéticos, como es costumbre.

De lo visto anteriormente, podemos entender que la dificultad, en muchos casos, consiste precisamente en establecer cuál es el “producto” de la literatura. En este punto Even-Zohar realiza una de las reflexiones más ilustrativas de su teoría, la cual citamos aquí por extenso:

The answer depends on the level of analysis. For instance, it is definitely acceptable to argue that the most evident (and obvious) product of speech is "voice" (or "voiced material"), or "sound(s)." Nevertheless, we conventionally regard "voice" as merely the *vehicle* of some other, more important, product, i.e., the verbal message, "language" in the sense of "communication." Similarly, to take a different example, the product of schools may be defined as "students." Again, this is not an unacceptable answer, in the sense that officially, and visibly, it is students who engage the energy of schools. We talk about the number of students (and society calculates budgets in accordance with them), the life and treatment of students at school, the relations between teachers and students, etc. But even the most conventional views of schools normally conceive of students as *vehicles*, and/or *targets*, of some other products for which schools are supposed to be responsible, i.e., a certain body of desirable knowledge, and a certain body of desirable norms and views. In this sense, "students" are analyzed only in relation to these products. The success of these issues is evaluated in relation to the ability of schools to inculcate them in their students, and the extent of distribution and perpetuation in society that the students manage to accomplish.

I believe that the same holds true for "literature." Even in those periods in which the major effort of literary activities was oriented towards producing "texts," the status of these "texts" was, for all intents and purposes, analogous to that of "voice" or "students" in the examples quoted above. This does not mean that "texts" are transparent in any sense, but only that as an entity for consumption, different levels of texts must be considered. For instance, while from a literaturological point of view it may suffice to analyze the patterns of composition and "story," moods and craft manifested in a "text," a culturological (or

semiotic) analysis would tend to emphasize the *models of reality* as the most powerful product of "literature," achieved, among other procedures (but not necessarily exclusively so), by the making of texts.

(EZ, 1990c: 44, 45)

Este fragmento deja entrever ya cuál será la orientación del enfoque polisistémico a lo largo de sus estudios posteriores, encaminándose hacia la superación del marco estrictamente literario para referirse a fenómenos culturales en general. En el caso de los textos, Even-Zohar indica que éstos rara vez circulan como obras íntegras, pues lo normal es que se consuman fragmentos, adaptaciones, citas, etc., las cuales no por ello dejarían de estar provistas de una "carga cultural" específica.

Por último, merece la pena señalar que Even-Zohar cierra estas páginas mostrando su escepticismo respecto a una de las nociones más difundidas de la poética de Jakobson. En cuanto la caracterización de los productos literarios (estéticos) como aquellos cuya función se orienta principalmente hacia el mensaje mismo (producto), Even-Zohar sugiere que tal planteamiento podría no ser más que una de las estrategias empleadas por el sistema literario (industria) para fomentar la aceptación de sus productos -una interpretación coincidente, en gran medida, con los estudios de Bourdieu acerca de la *construction de la croyance*-.

I.3. LA TERCERA ETAPA DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

A partir de 1990 comienza la que podemos considerar la tercera etapa en el desarrollo de la TPS. Los principales artículos publicados con posterioridad por Even-Zohar han sido reunidos bajo el título de *Paper in Culture Research* (2010) y editados como libro electrónico por la Universidad de Tel-Aviv. Sin duda, la principal característica de esta tercera etapa es la expansión definitiva del objeto de estudio más allá de los límites de lo literario, siendo su centro de atención el funcionamiento de los sistemas culturales en general.

Although my basic theoretical framework has remained cultural heterogeneity, the specific subject matters that I have turned to, as well as the range of questions that have become part of a larger scientific agenda, are definitely quite different from those I used to deal with when my central attention was dedicated to studying processes and products involved primarily with verbal activities.

(EZ, 2010a: 5)

Además de los artículos dedicados a revisar las bases teóricas expuestas en las etapas anteriores, y aquellos donde las dinámicas descritas para la literatura se aplican a sistemas culturales (por ejemplo, las relaciones de contacto), la que quizá sea la aportación más novedosa de esta etapa es la serie de artículos dedicados a describir los mecanismos de creación y mantenimiento de repertorios culturales en la sociedad, con especial atención al rol jugado por los intelectuales en dicha labor. Por supuesto, Even-Zohar también incluye algunos trabajos donde se tratan casos particulares, entre los que se encuentran algunos de sus estudios los más famosos, como *Language conflict and national identity* (1986a) o *La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa* (1994a), además de otros dedicados a cuestiones específicas de la cultura hebrea, como *Who is afraid of the hebrew culture?* (2002b).

I.3.1. LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS Y EL ESTUDIO DE LA CULTURA

I.3.1.1. El pensamiento relacional y la investigación de la cultura

Como comenta Even-Zohar, el cambio del interés de la TPS, desde lo específicamente literario hacia lo cultural, coincide con el experimentado por otras escuelas de estudios literarios, como el Formalismo ruso, el estructuralismo checo, la semiótica de la cultura de Bogatyrev y Mukarovski, o las últimas contribuciones de la escuela de Tartú. En todas ellas, el pensamiento relacional y la concepción de sistemas dinámicos habría llevado a considerar la cultura como un sistema total con cuya ayuda los humanos organizan sus vidas. La propia naturaleza del modo de pensamiento relacional empuja a ello, pues el hecho de que la explicación de un objeto no resida en el objeto mismo sino en sus relaciones sistémicas tiende evidentemente a expandir la perspectiva, lo que permite desvelar la existencia de otras dimensiones que a la postre se constituyen en nuevos objetos de estudio. Por ello, Even-Zohar lamenta que en el terreno de las humanidades se siga pensando que las explicaciones pueden variar pero los objetos deben permanecer idénticos. En el caso de la literatura, una vez entendido su funcionamiento como partícipe de los sistemas mayores de la cultura y la sociedad, resulta inevitable preguntarse por el modo en que se produce esta participación, lo que conduce a cuestiones como la formación de repertorios culturales y su función en los sistemas de las sociedades humanas. Este va a ser el camino trazado por la TPS en sus últimas formulaciones.

I.3.1.2. Cultura como bienes vs. cultura como herramientas

En “Culture as Goods, Culture as Tools” (2010*b*), Even-Zohar presenta dos maneras distintas pero no excluyentes de entender la cultura. La primera de ellas se corresponde con el uso común de la palabra y con la tradición humanista, donde se

considera a la cultura como un compendio de “bienes” cuya posesión implica cierta riqueza y prestigio. El uso de estos bienes, para Even-Zohar, se limita al principio de “ganar poder mostrando riqueza”, si bien las “personas en la cultura” tendrían una percepción muy distinta del hecho, atribuyendo a los mismos unos valores intrínsecos²¹ (de nuevo, cita a Bourdieu como el gran investigador de los mecanismos e instituciones históricas surgidas para evaluarlos). Si bien el teórico israelí describe algunas propiedades de estos bienes –por ejemplo, sus cambios de valor se relacionarían con el contacto entre sistemas adyacentes-, lo cierto es que la TPS se interesa principalmente por la idea de cultura como “herramientas”.

Dentro de esta segunda concepción, Even-Zohar diferencia entre *herramientas pasivas* y *activas*. Las *pasivas* se refieren a los procesos de desciframiento de la realidad, como por ejemplo, la tradición hermenéutica que entiende el mundo como un libro que debe ser interpretado, o las nociones de la cultura como “sistemas modelizadores” de la realidad (Lotman). En cuanto a las *herramientas activas*, éstas consisten en una serie de procedimientos que pueden servir tanto para manejar como para producir una situación, consideraciones que serán especialmente fructíferas para los estudios de la TPS sobre el papel del repertorio en la construcción y mantenimiento de entidades sociales.

Tal vez sea necesario aclarar que ambas concepciones de la cultura no se refieren a diferentes “objetos”, sino a diferentes usos de los mismos. Así, Even-Zohar menciona el proceso, especialmente visible en las transferencias inter-sistémicas, por el que un determinado bien simbólico puede ser transformado, mediante la extracción de sus modelos, en herramienta para acciones prácticas, sin perder necesariamente su función anterior.

I.3.1.3. *La teoría de los Polisistemas como marco de análisis de la cultura*

Los principios generales de la TPS no varían sustancialmente respecto a su etapa anterior, si bien su aplicación a fenómenos culturales más amplios hace resaltar ciertos

²¹ Cabe preguntarse por el tipo de diferencia entre ese “valor intrínseco”, normalmente de carácter estético, y el valor (moral, social) de las “visiones modelizadoras de la realidad” contenidas en los modelos del repertorio subyacentes a los productos, a las que se refieren tanto Lotman como Even-Zohar.

aspectos. Algunas de las reflexiones añadidas por Even-Zohar subrayan, por ejemplo, la relación comúnmente aceptada entre estratificación social y canonización. La vinculación entre ciertos elementos del repertorio y determinados estatus sociales se explica, en parte, como consecuencia de la estrategia adoptada por las instituciones, las cuales, para favorecer su propio repertorio, con frecuencia recurren a estigmatizar las opciones indeseadas, asociándolas a estatus inferiores hasta el punto de que dichas opciones puedan llegar a ser consideradas, simplemente, como “no cultas”. De nuevo, Even-Zohar sitúa los orígenes de estos puntos de vista en Shklovski, quien ya en 1920 habría introducido criterios de distinción socio-cultural en sus estudios sobre la estratificación literaria. Según esto, los modelos “canonizados” son sencillamente aquellos que los grupos dominantes de la institución establecen como legítimos. Por tanto, la canonicidad no se considera –de nuevo– una característica inherente a las actividades o productos en sí mismos, sino el resultado de las relaciones de poder en el sistema (conclusión compartida por Bajtin y Lotman). Por otra parte, la existencia de un repertorio no canonizado se considera indispensable para el mantenimiento de cualquier sistema, ya que es la periferia la encargada de ejercer una presión dinamizadora sin la cual se produciría un alto grado de estereotipación que en última instancia inhabilitaría la facultad de adaptación del sistema, provocando su fosilización.

Even-Zohar se muestra especialmente interesado en los procesos de promoción y canonización de los repertorios culturales. Aquí establece la misma diferencia que en el caso de los literarios: algunas reglas y materiales parecen ser universales, mientras que otras están sujetas a cambios, las cuales son la causa de las “luchas de canonización”. Se da la circunstancia de que, al ser el repertorio canonizado apoyado por los grupos “conservadores”, también está limitado por los patrones que rigen el comportamiento de estos últimos.

Una de las principales preocupaciones de la TPS durante esta etapa se refiere a las condiciones bajo las que se produce la interferencia entre culturas (1990f), (2010f). A este respecto, como ya comentábamos, las relaciones intersistémicas reproducen el mismo

patrón que las intrasistémicas, ya que todo el conjunto implicado puede considerarse un “mega-sistema”, hasta alcanzar el polisistema mayor de la cultura y la sociedad. No obstante, Even-Zohar diferencia las relaciones entre sistemas dentro de una misma comunidad y aquellas que tienen lugar entre distintas comunidades, si bien admite que tal distinción nunca aparece claramente perfilada.

Otro de los asuntos tratados durante esta etapa se refiere a las condiciones que un sistema debe cumplir para operar autónomamente. La primera es la heterogeneidad, pues si la fosilización de los repertorios está asociada a la decadencia de un sistema, la diversidad se asocia a su vitalidad. Even-Zohar se refiere a esto como la “ley de proliferación de opciones”, dado que para que un sistema mantenga su operatividad debe estar siempre mejorando y aumentando su repertorio de alternativas: es esta necesidad la que finalmente hace inevitable la interferencia con otros sistemas. Por lo tanto, de nuevo, los cambios y crisis a nivel del repertorio no equivalen a inestabilidad a nivel del sistema, sino al contrario, a pesar de que desde el punto de vista de los detentores del centro institucional estas modificaciones puedan ser percibidas como un atentado contra su posición.

I.3.1.4. *Factores y dependencias en la cultura*

En esta ocasión, el circuito que regula el funcionamiento de cualquier intercambio lingüístico es *readaptado* al análisis de *sistemas culturales* (y no solo literarios). Las mismas condiciones de interdependencia siguen rigiendo aquí, sin que ninguno de los factores pueda ser entendido de manera aislada: no se puede realizar un producto si no se cuenta con un repertorio disponible, y dicha producción -ya sea innovadora o conservadora- está condicionada por la situación de competitividad en el mercado, las restricciones que la institución pretenda aplicar y las propias capacidades del productor. Por lo mismo, Even-Zohar advierte que no hay que confundir el concepto de *cultura* con el de *repertorio*, pues éste no sería más que uno de sus componentes. Para la TPS, la *cultura* se entiende como el conjunto de las relaciones que se establecen entre todos los factores del sistema (cultura=sistema). A pesar de ello, en estos artículos el concepto de repertorio adquiere un

papel preponderante, y con frecuencia Even-Zohar lo utiliza metonímicamente para referirse a dinámicas entre sistemas culturales.

En cuanto al *producto*, la reflexión sobre los distintos niveles de análisis sigue siendo válida. De hecho, si admitimos que la literatura, más allá de los textos, produce “images, moods, interpretation of “reality,” and options of action” (EZ, 2010c: 29), estaríamos hablando de elementos del repertorio cultural, es decir, modelos de organización e interpretación de la vida que funcionan como *herramientas* para conservar o modificar la sociedad. Ahora bien, estos modelos pueden estar presentes no solo en textos u obras artísticas, sino también en comidas, vestimentas, costumbres, etc. De esta manera, el poder institucional tratará siempre de promover los productos portadores de modelos que coincidan con sus expectativas. Por otra parte, y como norma general, parece demostrado que los productos estandarizados pueden conducir al éxito con mayores garantías que los “nuevos”, los cuales se arriesgarían a ser “unmarketable” y sufrir el rechazo tanto por parte del consumidor como de la institución

En lo tocante al *productor*, su principal característica consiste en la capacidad de “activar” un producto en el mercado -en oposición a la capacidad de “descifrarlo”, correspondiente al *consumidor*-. De nuevo, también es importante la distinción entre productores individuales y grupos de productores, pues si bien existen casos históricos de individuos “archiproductores” que han tenido un gran peso en la creación de repertorios, en la mayor parte de los casos un productor individual tiene menos posibilidades de éxito que los organizados en grupos. Estos grupos, funcionando como verdaderas comunidades, actúan a veces en respuesta a demandas sociales o incluso como una especie de “funcionarios” que reproducen los repertorios del poder, siendo aceptados como promotores de cambios y gozando de reconocimiento público, por lo que podemos considerarlos verdaderos “entrepreneurs” que interfieren en los procesos sociales. Igualmente, la actividad de estos grupos puede ser considerada como una industria cuyos productos compiten en el mercado con los de los productores individuales.

Respecto al *consumidor*, su actividad consiste en operar pasivamente sobre el repertorio, estableciendo conexiones entre éste y cualquier otro producto para poder

descifrarlo. Ello explica que los productos *primarios* (nuevos) requieran mayor esfuerzo por parte de los consumidores, es decir, mayor competencia sobre el repertorio. De nuevo, Even-Zohar señala también la diferencia entre las “gramáticas” necesarias para producir o bien para consumir un producto. Y, al igual que en el caso de los productores, encontramos también consumidores en grupo, los cuales, por supuesto, pueden determinar la suerte de un producto.

En lo que se refiere a la *institución*, ésta se define como “el agregado de factores involucrados en el control de la cultura”. Al igual que el mercado, funciona como un intermediario entre las fuerzas sociales y los repertorios, pero al contrario que éste, tiene la facultad de tomar decisiones. Una de sus tareas fundamentales consiste en la preservación de los repertorios culturales, pero también puede llegar a apoyar a productores involucrados en la creación de nuevos repertorios. Y como es lógico, dentro de la institución hay luchas por el poder, dando lugar a la coexistencia de varias “instituciones”.

En lo concerniente al *mercado*, éste se refiere al agregado de factores involucrados en la compraventa de repertorio cultural, así como en la promoción de tipos de consumo. Siendo equivalente al concepto jakobsoniano de *canal*, en su ausencia no hay espacio posible donde el repertorio pueda “comunicarse”. En cuanto a su funcionamiento, Even-Zohar destaca que no es el *producto* como objeto en sí mismo lo que es negociado en el mercado, sino los *modelos del repertorio* implícitos en los productos. Por otra parte, aunque la institución pueda intentar dirigir el consumo, en última instancia es el mercado el que acaba dictaminando el éxito o el fracaso de un determinado producto -aunque, en la realidad de los hechos, ambos factores se encuentren entrelazados-.

Como decíamos, Even-Zohar dedica especial atención al *repertorio*. La idea no es la de un cúmulo de herramientas desordenadas, sino la de un conjunto de componentes relacionados. De esta manera, se subrayan dos de sus características, la de *relaciones* (interdependencia entre sus componentes), y la de *conjuntos* (los componentes funcionan siempre en base a *modelos* más o menos prefijados). Se diferencia así entre *elementos individuales* (paradigmáticos) y *modelos* (sintagmáticos). Para designar a los elementos individuales, Even-Zohar sugiere el término de “repertoremas”. Por tanto, los modelos

comprenderían: repertoremas + reglas de combinación + relaciones sintagmáticas (temporales) aplicables a su concreta realización. Por otro lado, y en correspondencia con las “dos gramáticas” mencionadas por Lotman, distingue entre modelos *de producción y de comprensión*. También la distinción entre herramientas *activas y pasivas* se traslada a este factor, de manera que hablaríamos de un *repertorio activo* y otro *pasivo* -si bien, de nuevo, la diferencia residiría solo en su *uso*-. De hecho, el uso del repertorio puede ser muy flexible, o al contrario, dependiendo de la institución, la posición de los productores o sus posibilidades de acceso a las “fuentes”. Asimismo, la oposición entre estratos se manifiesta en la existencia de distintos *repertorios centrales o periféricos*. Y al igual que en los literarios, los sistemas jóvenes suelen recurrir con frecuencia a repertorios ajenos, mientras que los antiguos tienden a reciclar repertoremas propios –no obstante, también éstos adoptan, mediante transferencias, repertorios extraños en momentos de crisis-.

Otra idea clave en la configuración de este concepto es la de “sharedness” o carácter *comunitario*, pues de otra forma sería imposible organizar la cultura, y de nuevo, cuanto mayor sea la comunidad, mayor debe ser el acuerdo sobre el repertorio. Como ya comentábamos, la noción de *habitus* de Bourdieu le sirve a Even-Zohar para ilustrar los procedimientos de inculcación del repertorio: un sistema de esquemas que constituidos a lo largo de la historia colectiva son adquiridos (y reproducidos) por los individuos gracias a la práctica, y no por el puro conocimiento.

Pero quizá la idea más llamativa de Even-Zohar sobre los repertorios se refiera a su proceso de creación, pues aunque suela pensarse que éstos son el resultado espontáneo de la historia o el carácter de los pueblos, lo cierto es que con frecuencia se toman decisiones deliberadas (planificación) encaminadas al diseño e implementación de ciertos repertorios. De hecho, los creadores de repertorios suelen ser los mismos que están interesados en dominar la cultura y las instituciones, las cuales son más proclives a conservar un repertorio existente antes que a iniciar otro nuevo. No obstante, los nuevos grupos que aspiran a controlar la institución a menudo no tienen otra forma de hacerlo que ofreciendo un nuevo repertorio. Esto da lugar a una serie de luchas entre las distintas opciones, y no siempre

pacíficas, pues es mediante el repertorio que las sociedades humanas definen su identidad, delimitando un sentido de sí mismas en tanto que entidades colectivas.

I.3.2. INTERFERENCIA Y CONTACTO ENTRE SISTEMAS CULTURALES

*I.3.2.1. Leyes de la interferencia cultural*²²

En general, los mecanismos que rigen para las interferencias literarias lo hacen también para los “repertorios culturales”. Así, por ejemplo: la selección de una “fuente” (*source*) por razones de prestigio o bien de dominio, la dirección unilateral de la interferencia, las circunstancias de necesidad que la generan, la asimilación “lateral” (periférica) de las mismas, el cambio de función de los artículos importados o la distinción entre contactos directos e indirectos. Pero, por otro lado, el hecho de hablar de sociedades y no solo de literaturas conlleva nuevas problemáticas a tener en cuenta. Por ejemplo, dado que los contactos indirectos serían aquellos que requieren de “importadores” (agencias, instituciones, etc.), estos intermediarios, que funcionan como verdaderos “emprendedores” (*entrepreneurs*), van a desempeñar una función clave en toda la investigación de Even-Zohar sobre la cultura. Por otra parte, a pesar de que la distinción entre “contacto” e “interferencia”, en la realidad de los hechos, no sea nunca precisa, Even-Zohar propone la siguiente definición:

One of the manifestation of contacts is an exchange of goods. Such goods may become important items in the culture of the importing society. However, only if they are converted in generative models –namely to active components in the domestic repertoire– do they become a clear case of interference. Thus, while human societies may depend on each other's resources for a variety of tasks and purposes, it is only when such resources are

²² “Laws of Cultural Interference” (EZ: 2010f)

domesticated by a culture to be locally produced that we are allowed to speak of interference.

(EZ, 2010f: 53)

En cuanto a las “dimensiones” de la interferencia, no hay necesidad de interpretarla siempre como un fenómeno de grandes proporciones. El mecanismo en sí puede funcionar en grupos sociales de cualquier tamaño: familias, clanes, tribus, clases, grupos étnicos, regiones, naciones o conjuntos de naciones. Por otra parte, en comparación con la lista de trece universales de los contactos literarios propuesta en 1978, el número de leyes para los contactos culturales se ha reducido hasta los nueve siguientes:

Principios generales de la interferencia:

1. La interferencia es siempre inminente. Al igual que no existe literatura sin contactos, tampoco existen sociedades sin contactos. De hecho, más que una excepción, la interferencia es la norma en el funcionamiento de las sociedades, como demuestra el hecho de que todas hayan sobrevivido gracias este procedimiento, logrando superar sus momentos de crisis. No obstante, la interferencia puede pasar desapercibida para la institución, puesto que muchas veces se produce por vías periféricas.

2. La interferencia suele ser unilateral. Es decir, la cultura de destino casi siempre es ignorada por la cultura fuente. Cuando las interferencias se perpetúan a lo largo de periodos extensos puede haber pequeños intercambios en la otra dirección, pero normalmente son de otra naturaleza.

3. La interferencia puede limitarse a ciertos dominios. Es decir, puede tener lugar en un estrato de la cultura receptora, sin que el resto de los estratos se vean afectados, al menos en un principio.

Condiciones para la emergencia de interferencias:

4. Cuando existen contactos, antes o después se producirá una interferencia, a menos que lo impida algún tipo de “resistencia” (a veces, sociedades altamente nacionalistas rechazan cualquier intento de interferencia).

5. La interferencia se produce cuando un sistema necesita elementos no disponibles en su propio repertorio (por ejemplo, cuando una nueva generación siente que las normas

gobernantes ya no son efectivas y han de ser reemplazadas). Even-Zohar se pregunta si esta necesidad puede emerger solo como consecuencia del desarrollo interno, o bien por el acceso (conocimiento de) a otras opciones disponibles en una cultura adyacente.

6. Una cultura se convierte en fuente por prestigio. El poder político o económico no es imprescindible para convertirse en fuente, aunque sí para crear una imagen que después se torne en prestigio.

7. Una cultura se convierte en fuente por dominancia. Un caso claro es el de las naciones colonizadoras. A veces, cuando las colonias se liberan, muestran que los repertorios impuestos fueron apropiaciones solamente temporales.

Procesos y procedimientos de la interferencia:

8. La interferencia puede empezar por un sector de la cultura de destino, y luego expandirse a otros. Por ejemplo, una interferencia puede afectar solo a la periferia (el paso de los artículos importados de la periferia al centro del sistema sería un proceso distinto, de carácter interno).

9. El repertorio importado no tiene por qué cumplir las mismas funciones que en la cultura fuente. Lo que importa es la posición del “nuevo” repertorio en la cultura de destino. De hecho, no es extraño que la cultura destino ignore el estado “actual” de la cultura fuente, adoptando artículos de una fase anterior. También es posible a la inversa, pues no siempre los centros son más “actuales” que las periferias.

1.3.2.2. La creación de repertorios culturales y el papel de la transferencia²³

De lo visto anteriormente, podemos entender el papel fundamental que juega la transferencia en la creación de repertorios culturales. En primer lugar, se parte de que el repertorio mediante el que un grupo organiza su vida no es un constructo “dado”, sino que en muchas ocasiones es creado intencionadamente por dicha comunidad (especialmente por sus clases dirigentes y los *emprendedores*). Y, en resumidas cuentas, solo existen dos modos de creación de repertorios: por invención o por importación. Pero no todas las

²³ “The Making of Culture Repertoires and the Role of Transfer” (EZ: 1996)

importaciones se convierten en transferencias. Independientemente de los varios factores que condicionan la aceptación o el rechazo de repertores, el hecho es que de un gran número de opciones posibles solo un reducido número de ellas son adoptadas por una comunidad.²⁴ Solo cuando una importación se convierte en un artículo indispensable, estamos hablando de transferencias (de manera que lo que se importa es también la “necesidad de esos bienes”).

Como habíamos dicho, a parte de la necesidad de cubrir ciertas funciones, el contacto con otra cultura es una de las causas principales de transferencia, pues puede hacer aparecer un sentimiento de insuficiencia, sobre todo si el repertorio de la otra cultura es más prestigioso. El simple principio de “¿por qué no tengo lo que mi vecino tiene?” entra en funcionamiento.

En el nivel del *repertorio pasivo*, la transferencia importará imágenes del mundo compatibles con la cultura de destino (Even-Zohar menciona la importación de telefilmes a los países que no disponen de industria cinematográfica), mientras que en el nivel del *repertorio activo*, los bienes serán utilizados principalmente para “actuar”. La importancia de una transferencia puede evaluarse observando el “volumen de la actividad” que haya estimulado (por ejemplo, numerosas traducciones). En estos procesos es normal que se produzca una identificación entre los “agentes de la transferencia” y los artículos introducidos, hasta el punto de que la figura de los agentes llegue a ocultar la importancia de las transferencias que promovieron.

En definitiva, con estas propuestas Even-Zohar ofrece un marco epistemológico que supera la perspectiva tradicional sobre las “influencias” y que posibilita un estudio más adecuado del papel de la transferencia en la creación de repertorios culturales.

To sum up, an adequate study of transfer in the context of repertoire making cannot stop at comparing transferred items with their sources, or at analyzing their nature and the processes of adaptation they enter in a target system. What need be studied is the complex network of relations between the state of the receptive system, the nature of the

²⁴ La diferencia aquí es la misma que entre *contacto* e *interferencia*.

transference activity (e.g., whether it is if the "permanent flow" type, or the "deliberately engaged" type), and the relations between power and market, with a special attention to the activity of the makers of repertoire who are at the same time agents of transfer.

(EZ, 1996: 76)

I.3.3. LA PRODUCCIÓN DE REPERTORIOS CULTURALES, LOS INTELECTUALES Y EL ÉXITO

*I.3.3.1. Planificación cultural*²⁵

Como estamos viendo, la intención de estos artículos es revelar que la planificación de la cultura es un hecho habitual para la mayoría de las sociedades. A esta idea, Even-Zohar suma otra hipótesis fundamental: dicha planificación está directamente relacionada con la capacidad de los grupos para sobrevivir. Su investigación parece indicar que los grupos sociales que dedican parte de su actividad a la creación y planificación de repertorios (mediante emprendedores culturales) consiguen mayor cohesión y tienen más posibilidades de superar en buenas condiciones los momentos de crisis.

El punto de partida, como decíamos, es la asunción de que la cultura no se genera de manera completamente espontánea, sino que las sociedades invierten una cantidad específica de su energía a planificarla. Desde los primeros grupos humanos, podemos reconocer la toma de decisiones deliberadas para la creación de la cultura, lo que demuestra que desde hace milenios los gobernantes son conscientes de la insuficiencia de la fuerza física como medio de dominación y de la importancia de la cultura para el mantenimiento de las sociedades. Evidentemente, la obediencia adquirida gracias a la fuerza puede ser efectiva durante cierto tiempo, pero no a largo plazo. Por el contrario, la planificación cultural facilita la cohesión social y crea un espíritu de lealtad entre quienes comparten un mismo repertorio. Siendo la cohesión una condición necesaria para la supervivencia de

²⁵ "Culture Planing" (2010g)

grandes entidades, la implementación cultural forma parte, desde antiguo, de los intereses de las instituciones y el poder político. Según Even-Zohar, no encontraríamos planificadores “independientes” hasta la aparición de los filósofos griegos o los profetas del antiguo Israel (quienes serían, de hecho, intelectuales expulsados de los círculos de poder).

Even-Zohar diferencia cuatro métodos posibles para creación de grandes entidades:

- 1) Un grupo toma por la fuerza el control de un territorio y domina a sus habitantes.
- 2) Un grupo se organiza y obtiene el control mediante una “lucha de poder”.
- 3) Un grupo elabora un repertorio para una entidad nueva, la cual puede surgir, por ejemplo, por unificación o por secesión de territorios.
- 4) Un grupo que no puede sobrevivir como entidad en un territorio, emigra a otros lugares donde sí le es posible usar su repertorio.

En todos estos casos, la implementación de un repertorio cultural común es un requisito imprescindible para garantizar la cohesión social que posibilite el mantenimiento de la entidad.

Otro de los puntos básicos del análisis de Even-Zohar consiste en la asunción de que la planificación necesita una base de poder. Es decir, el “poder” es un requisito imprescindible para el éxito de cualquier implementación cultural. Siendo así, los planificadores necesitan, o bien detentar el poder, o bien el apoyo de los poderosos. “I cannot think of any case where their endeavors have made real progress until coupled with either actual or potential holders of power.” (EZ, 2010g: 89). Pero el “poder” puede ser adquirido a diferentes niveles, como por ejemplo mediante la introducción de productos aparentemente inofensivos que vayan ganando terreno en el mercado y que puedan ser tomados luego como “raíces” por entidades nuevas. Por otra parte, aunque desde el punto de vista de los detentores del poder parezca evidente el beneficio de constituirse en una gran entidad,²⁶ para otros individuos esto no siempre es tan evidente y, al contrario, puede ser visto como una merma de sus libertades. En estos procesos, no es extraño que los movimientos de oposición creen sus propios lenguajes diferenciales, los cuales, a pesar de

²⁶ Muchos estudios muestran que los detentores del poder y los planificadores pueden adquirir, a través de una implementación exitosa, el dominio o el control de una entidad. Para Even-Zohar, esta dominación sería, desde el punto de vista de los poderosos, el propósito último de la empresa cultural (EZ, 2010g: 90). Creemos que también es posible la lectura inversa: la imposición de un determinado repertorio cultural puede ser el propósito de la dominación.

presentarse como “naturales”, también suelen ser el fruto de una elaboración deliberada, pues lo importante es su capacidad para funcionar como alternativa a los repertorios del poder. Además, los repertorios siempre están estrechamente vinculados a los grupos sociales, por lo que a la competencia entre repertorios subyace una lucha por la jerarquía social.

Por otra parte, el éxito de la planificación depende también de una utilización apropiada de las condiciones de mercado. Como regla general, un mercado no se acomoda fácilmente a nuevos repertorios y, aunque la institución trate de dirigir el tipo de consumo, lo que finalmente determina el éxito o el fracaso de una opción es la respuesta del mercado: “The implementation of culture planning is therefore obviously a matter of successful marketing carried out among other means by propaganda and advertising.” (EZ, 2010g: 93). De hecho, Even-Zohar incluye también al “consumo” (en su sentido convencional) entre los medios empleados para la planificación de la cultura, subrayando el rol que juegan los diferentes tipos de consumo (*fast food*, usar y tirar, etc.) en la visión de la realidad de una población.

Por otra parte, cuando se produce un fallo en la planificación, la consecuencia no es el colapso de la entidad, sino la creación de energía. Por lo tanto, aunque el fracaso de un plan pueda resultar negativo para sus promotores, no suele ser así para el sistema o la entidad en su conjunto. Al contrario, el mismo hecho de planificar produce “un movimiento” al que Even-Zohar se refiere como “energía”. El conflicto de intereses, por ejemplo, puede verse en sí mismo como un generador de energía. Por último, también señala que es en los estados de bajo bienestar cuando es más probable que aparezca algún tipo de planificación, con vistas evidentemente a mejorar ese estado.

I.3.3.2. *La resistencia ante la planificación cultural en la creación y el mantenimiento de entidades colectivas* ²⁷

Even-Zohar también se detiene a estudiar las causas que pueden determinar el éxito o el fracaso de un proyecto de implementación cultural. Una vez dilucidado el hecho de que la relación con el mercado parece ser el factor determinante, queda por aclarar el tipo de “condiciones de mercado” que pueden generar la aceptación o el rechazo de un repertorio. Aspectos importantes en este sentido son las condiciones de acceso a recursos y la flexibilidad de las opciones, pero el factor decisivo puede resumirse en el simple interés o beneficio que una población de destino pueda adquirir de la asimilación de un repertorio. Cuando ésta considera que las nuevas opciones no incrementarían su riqueza sociocultural, las rechaza y propone otras alternativas.

Esta resistencia puede ser *pasiva* (la población simplemente ignora las nuevas opciones) o *activa* (cuando hay una clara oposición al repertorio promocionado). En los casos de implementación por dominancia, por ejemplo, la resistencia cultural es siempre una forma de resistencia política, pero cuando no hay causa política para el rechazo los factores que entran en juego tienen que ver con “identidades de clase” y otro tipo de prejuicios. Con todo, el factor determinante será el posible “beneficio sociocultural”: en muchos casos la adquisición de un nuevo repertorio puede ser no solo difícil, sino también infructuoso cuando la “competencia” que se pueda lograr sobre el mismo resulte siempre inferior a la de sus detentores originales, con lo cual se obtendría escaso beneficio de su asimilación.

Pero no siempre es fácil determinar si un proyecto cultural ha sido un éxito o un fracaso. A veces, el fracaso de un plan puede considerarse un éxito a nivel sistémico, aunque por supuesto esto no sea reconocido por los emprendedores implicados, para quienes el *contenido* de un repertorio llega a ser más importante que su *función*. Por otra parte, el éxito de una empresa puede llegar a corto plazo si los emprendedores cuentan desde el principio

²⁷ “Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities” (EZ: 2002a)

con la colaboración del poder instituido; en caso contrario, éstos deben generar una base de poder e insistir en la promoción de sus opciones, de manera que el tiempo necesario para su efectiva implementación puede prolongarse hasta el punto de que, aunque se alcance el objetivo, las propuestas resulten desfasadas (o inservibles).

I.3.3.3. *La creación de repertorios, supervivencia y éxito bajo la heterogeneidad*²⁸

La pregunta respecto a cómo los sistemas se mantienen en el tiempo, aunque parezca abstracta, es en realidad una cuestión muy tangible, puesto que tratamos de grupos humanos que dependen de esos sistemas y repertorios para su supervivencia. Al contrario que algunas corrientes sociológicas, Even-Zohar no entiende la relación entre grupos y repertorios como algo inherente, sino como una “función multidimensional” en la que la heterogeneidad es fundamental para garantizar la supervivencia. En general, a pesar de las distancias geográficas e históricas, parece haber más parecidos que diferencias entre los instrumentos usados en todos los proyectos de instauración de repertorios, los cuales se pueden reducir a dos tipos básicos: a) la creación de repertorios y el esfuerzo por inculcarlos, y b) la creación de sociedades para esos repertorios.

En cuanto a la aceptación de repertorios por parte de una sociedad, al criterio del “beneficio sociocultural”, Even-Zohar añade una hipótesis más extrema, según la cual un grupo humano solo aceptaría un repertorio extraño en el caso de que no le quedara otro remedio. De hecho, el apego de las comunidades a sus repertorios es tan fuerte que los promotores de nuevos modelos a menudo argumentan que la aceptación de sus opciones es la única vía para garantizar la supervivencia del grupo (mientras sus opositores defienden lo contrario). Desacuerdos de este tipo pueden prolongarse en el tiempo e incluso provocar la desintegración de una comunidad, aunque no es fácil determinar el “grado de heterogeneidad tolerable” en términos de desacuerdo sobre el repertorio.

²⁸ "The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity" (EZ: 2000)

I.3.3.4. *Creadores de ideas, emprendedores culturales, la creación de imágenes de vida y pronósticos de éxito* ²⁹

Una vez admitido que para tener éxito y sobrepasar las meras condiciones de subsistencia las sociedades necesitan de una planificación cultural, Even-Zohar dedica su atención a los pequeños grupos que se dedican a esta tarea. En primer lugar, la definición del éxito no consiste solo en la mera supervivencia, sino en la “proliferación de opciones”, expresada ésta en el acceso a diferentes recursos y la posibilidad de elección entre varias opciones (por ende, el éxito del grupo sería una condición indispensable para el éxito individual). Por otra parte, Even-Zohar critica que el éxito de una planificación se mida solamente desde parámetros económicos: “economists have deplorably ignored the overwhelming consequences for the proliferation of options, including clear-cut economic innovations, of the work carried out by idea-makers and cultural entrepreneurs” (EZ, 2003a: 198), y alega que la planificación cultural tiene también repercusiones en la economía, ya que dicha planificación puede crear el ambiente necesario para la emergencia de empresas económicas.

En resumen, Even-Zohar enuncia dos variables factibles para evaluar el éxito de los grupos: a) el manejo de circunstancias cambiantes, es decir, la habilidad de acceder, con la ayuda de cualquier medio, a nuevas alternativas que garanticen la supervivencia; y b) el manejo de opciones poseídas por otras comunidades, lo cual, evidentemente, se explica por la competencia entre sociedades. De hecho, para algunos pensadores, recuerda Even-Zohar, es esta competencia la que impulsa el progreso tecnológico.

¿Qué hace que una comunidad tenga esa habilidad para generar nuevas opciones? En opinión de Even-Zohar, esta responsabilidad recae siempre en pequeños grupos, pues la única preocupación de la mayor parte de la población es continuar con la cultura que les viene dada. Estos agentes se dividen entre aquellos que se dedican a producir nuevas ideas (*idea makers*) y aquellos que también se ocupan de promoverlas (*entrepreneurs*). Además,

²⁹ “Idea-Makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and the Prospects of Success” (EZ: 2003a); “Intellectual Labor and the Success of Societies” (EZ: 2005)

introduce una distinción paralela a aquella de actividades *primarias* y *secundarias* sobre el repertorio, diferenciando entre agentes “preservadores de la durabilidad” y agentes productores de nuevas ideas (propiaemente, “idea-makers”).

Por otra parte, si la labor de “creadores de ideas” y emprendedores culturales suele manifestarse en ideas explícitas, la creación de nuevos repertorios también ha sido llevada a cabo, históricamente, a través de imágenes y representaciones, es decir, a través de la literatura y del arte. Las ideas transmitidas a través de las artes no constituyen solamente modelos pasivos -es decir, interpretaciones de la realidad-, sino modelos activos -esto es, “herramientas” prácticas- para la organización de la vida. Dentro de esta “promoción artística”, Even-Zohar incluye *modelos* como “enamorzarse, formar una familia, trabajar o sentirse feliz de morir por la patria”. Dado que no es posible afirmar que la provisión de tales imágenes sea siempre el propósito de la industria del arte, una de las labores de la TPS puede consistir en examinar si efectivamente tales imágenes han servido como fuente de nuevas opciones durante un periodo dado. Esta función, señala Even-Zohar, parece más probable bajo estados sociales de opresión, dado que en tales circunstancias la defensa “abierto” de opciones alternativas suele ser inviable.

En vista de sus consecuencias para la vida individual y colectiva, podemos entender al agregado de actividades del que se ocupan los creadores de ideas, emprendedores culturales y “creadores de imágenes de vida”, como una industria. En ocasiones, el producto de esta industria no sería más que una especie de “ruido” que Even-Zohar entiende como el movimiento o generación de cierta “energía” sin la cual una comunidad caería en el estancamiento. Por otra parte, las “personas en la industria” no tienen por qué ser filósofos, escritores o artistas, sino que pueden, en palabras de Even-Zohar, “escondzarse en algún lugar fuera del dominio público” mientras dirigen empresas que llegan a cambiar drásticamente la vida de las poblaciones (EZ, 2003a: 202). De hecho, el teórico israelí alude a que la función de los *idea-makers* y emprendedores, tradicionalmente asumida por los intelectuales, parece haber sido sustituido recientemente por otro pequeño grupo no identificado de personas.

En conclusión, Even-Zohar basa el éxito de las sociedades en dos factores interdependientes: la capacidad de adaptación a nuevas circunstancias –que se atribuye a la labor de los “creadores de ideas”- y la balanza de equilibrio entre el poder otorgado a los “creadores de ideas” y “las masas anónimas”. Por lo tanto, lo que distinguiría a unos grupos de otros sería “la energía liberada por la labor intelectual”. Consecuentemente, para buscar las raíces del fracaso, habría que evaluar “el estatus y la relativa presencia o ausencia de labor intelectual” (EZ, 2005: 221). En este contexto, la “generación de energía” significa, en términos simples, que cada vez menos personas en una comunidad tienen miedo de tomar sus propias decisiones para asumir la responsabilidad de sus vidas, así como la de su círculo inmediato.

I.3.3.5. *Soluciones caducas y la industria de las ideas*³⁰

Tanto creadores de ideas como emprendedores están de acuerdo en que lo mejor para una comunidad, además de la autonomía política, es poseer un repertorio cultural propio. La necesidad de usar un repertorio ajeno es vista como el mayor obstáculo para obtener éxito y prosperidad, sobre todo cuando se entra en competencia con otros individuos para quienes dicha cultura es más accesible. Evidentemente, una persona a quien no le está permitido usar su cultura doméstica en todas las circunstancias -por ejemplo, su lengua materna- está en una condición de inferioridad y sufre una forma de discriminación por parte de la cultura dominante.

¿Cuáles son las causas del mal funcionamiento de la industria de las ideas? Aunque, en principio, tener un repertorio propio pueda ser visto como una ventaja, parece que en el cada vez más competitivo y globalizado mundo del siglo veintiuno, mantener un alto grado de separación cultural es cada día más problemático, por lo que se pone en duda la utilidad de seguir conservando ciertos rasgos distintivos. De hecho, en muchos casos estos rasgos regionales han pasado a convertirse en meros símbolos folklóricos. En este contexto, la capacidad de “la industria de las ideas” para mostrar flexibilidad cuando las condiciones que

³⁰ “Dated Solutions and the Industry of Ideas” (EZ: 2003c)

habían iniciado una empresa se modifican puede encontrarse entre las causas del fracaso de un proyecto cultural -sumado al hecho de que modificar un repertorio es algo que muy pocos individuos pueden hacer-.

Sobre esta base, Even-Zohar propone dos instancias principales de mal funcionamiento de la industria de las ideas: 1. Los *idea-makers* y emprendedores exitosos no pueden liberarse a sí mismos de la empresa que han generado (por ejemplo, las personas implicadas en el éxito de una empresa prefieren capitalizar ese éxito antes que preguntarse si dicha empresa sigue siendo útil a la comunidad). 2. Una segunda generación de “inteligencia”, capaz de proseguir un proyecto heredado, se muestra más interesada en perpetuar el repertorio establecido. Puede incluso querer remplazar a los emprendedores iniciales, pero el mantenimiento de su repertorio se convierte en más importante que los objetivos por los que ese repertorio había sido generado.

PARTE II:

LA TEORÍA DEL CAMPO LITERARIO
DE PIERRE BOURDIEU
Y LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS:
EL SISTEMA-CAMPO

II.1. LA TEORÍA DEL CAMPO LITERARIO DE PIERRE BOURDIEU

II.1.1 *La significación de Bourdieu*

La profusa bibliografía existente en torno a Pierre Bourdieu da cuenta por sí sola de la importancia que sus propuestas han alcanzado en el ámbito de la sociología y la teoría literaria. Como indica Patrice Bonnewitz “No existe hoy ningún manual de sociología que no dedique varias páginas al enfoque de Pierre Bourdieu.” (Bonnewitz: 2003, 9). De hecho, muchos investigadores consideran a Bourdieu, junto a Derrida y Foucault,³¹ con quienes comparte una misma formación filosófica en la ENS (*École Normale Supérieure*), como uno de los teóricos franceses más relevantes en lo concerniente a la reformulación y superación de los modos de pensamiento estructuralistas, o incluso, en palabras de David L. Swartz, “el intelectual francés más célebre del último decenio” (Swartz, 2005: 278).

Siendo su disciplina de origen la filosofía, debe encuadrarse a Bourdieu dentro de la tradición de la sociología europea, trasvase realizado no sin ciertas resistencias, como reconociera él mismo: “Yo me pensaba como filósofo y me tomó mucho tiempo confesarme que me había vuelto un etnólogo” (citado en Pinto, 2007: 19), una frase que debería ser suficiente para evidenciar el aprecio que, a pesar de que en muchas ocasiones su discurso se oponga a los presupuestos de ciertas corrientes, el sociólogo mantuvo siempre hacia su primera disciplina.

“la libertad que Pierre Bourdieu, como etnólogo y sociólogo, piensa haber adquirido respecto de la filosofía, su disciplina de origen, nunca estuvo acompañada por una actitud de desprecio, contrariamente a la idea que pueden hacerse todos aquellos que,

³¹ Un análisis comparativo de la relación posicional entre estos autores puede encontrarse en Louis Pinto (2007), “Voluntades de saber. Bourdieu, Derrida, Foucault.”

especialmente en el seno de esa disciplina, son incapaces de imaginar otra alternativa que la de la negación y la conformidad que encarnan.”

(Pinto: 2007: 217)

Resultaría difícil encuadrar a Bourdieu en alguna de las tendencias principales que, desde sus orígenes, han impulsado el curso de la sociología: la positivista y la materialista histórica (Sánchez Trigueros, 1996: 8), pues uno de sus principales valores reside en el hecho de haber querido superar las dicotomías y los enfrentamientos académicos mediante la integración de las diferentes aportaciones y perspectivas metodológicas, aunando todas ellas en una teoría y práctica sociológica conjunta.

Como Durkheim, Bourdieu afirma la posibilidad de un conocimiento científico del mundo social, que no se define tanto por la especificidad de su objeto como por la de su proceder. Como Marx, considera que la sociedad está constituida por clases sociales en lucha por la apropiación de diferentes capitales, y las relaciones de fuerza y sentido contribuyen sea a la perpetuación del orden social, sea a su recusación. Como Weber, estima necesario tener en cuenta las representaciones que los individuos elaboran para dar sentido a la realidad social. Pero el carácter innovador del enfoque obedece sobre todo a la voluntad de superar las oposiciones tradicionales en sociología, simbolizadas por los pares subjetivismo/objetivismo, simbólico/material, teoría/empiría, holismo/individualismo,”

(Bonnewitz, 2003: 7, 8)

Por otra parte, su investigación resulta en un posicionamiento crítico y ciertamente polémico respecto a los modos de hacer o de entender la filosofía, la filología, la teoría de la literatura o la sociología. Al comienzo de *Les règles de l'art* (de entre la producción bourdiana, la obra que mayor repercusión ha causado en los estudios literarios), encontramos un *Avant-propos* en el que Bourdieu realiza una diatriba a favor del derecho de las ciencias humanas a intentar un acercamiento científico a la literatura y al arte como objetos de estudio. En ella, critica duramente los prejuicios que existen en el ámbito de las humanidades, en particular en la sociología y en la teoría literaria, acerca de la misma posibilidad de un entendimiento científico de tales objetos que alcance a desvelar sus

misterios o *esencia*: “ils menacent toujours de bloquer ou de brouiller la compréhension de l’analyse scientifique des livres et de la lecture” (B, 1992: 10). Bourdieu ilustra dicha postura con numerosos ejemplos que recogen la opinión en este sentido de autores tan relevantes como Bergson, Heidegger o Gadamer:

“Le fait que l’oeuvre d’art représente un défi lancé à notre compréhension parce qu’elle échappe indéfiniment à toute explication et qu’elle oppose une résistance toujours insurmontable à qui voudrait la traduire en l’identité du concept a été précisément pour moi le point de départ de ma théorie herméneutique”.

(Gadamer, *L’Art de comprendre*, Paris, Aubier, 1991, p. 17. Citado en B, 1992: 11)

Bourdieu afirma no discutir esta idea, pero se pregunta el porqué de tanta oposición ante la posibilidad de un entendimiento científico de la literatura, que interpreta como una actitud equivalente a la defensa de su trascendencia, respondiendo con una idea de Goethe: “Notre opinion est qu’il sied à l’homme de supposer qu’il y a quelque chose d’inconnaissable, mais qu’il ne doit pas mettre de limite à sa recherche.” (Goethe, “Karl Wilhelm Nöse”, *Naturwiss. Sch.*, IX, p. 195, cite in E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Belin, 1991, p. 114. Citado en B, 1992: 12), a lo que añade su propia opinión, según la cual “l’analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l’oeuvre d’art, loin de la détruire, intensifie l’expérience littéraire” (1992: 15).

Aclaremos ahora que el propósito de esta presentación sobre Bourdieu no consiste en una disertación sobre los presupuestos de su teoría o su posicionamiento crítico, sino en extraer de dicha teoría aquellos instrumentos epistemológicos que puedan resultar útiles para nuestra investigación. Por otra parte, a pesar de que existe abundante material bibliográfico sobre la sociología de Bourdieu, sí estimamos conveniente una sucinta aclaración sobre algunos de sus conceptos más básicos.

En primer lugar, y de manera muy general, podría hablarse de dos principales tendencias investigadoras que orientan la totalidad del legado bourdiano (Martínez Tejero,

2011), las cuales pueden identificarse con sus dos obras mayores: *La distinction. Critique social du jugement* (1979), dedicada al análisis de las prácticas de consumo cultural, y *Les règles de l'art. Génesis et structure des champs littéraires* (1992), dedicada a la descripción y el comentario de los mecanismos y leyes mediante los que los campos sociales, y en especial los campos artísticos, toman forma y se desarrollan. Aunque ambas orientaciones están sin duda muy relacionadas, aquí nos interesa sobre todo lo relativo al estudio de los campos literarios.

II.1.2. *La especificidad literaria de las aportaciones de Bourdieu. La teoría del campo*

La visión bourdiana a propósito de los fenómenos literarios se integra en el marco de su teoría sociológica general. Por tanto, Bourdieu observa la literatura como un espacio de luchas entre diferentes escuelas de escritores, diferentes valores y nociones de la literatura cuyo común denominador consiste en su estructuración en torno a la oposición de distintas especies de capital, y en particular, la oposición entre capital económico y otras formas de capital (literario, científico, artístico, cultural, etc.). De esta manera, Bourdieu recoge la visión marxista de la sociedad como espacio de luchas, pero pone el acento sobre las distintas especies de capital, en vez de sobre la diferencia de clases. Para él, la unidad fundamental del espacio social no es la clase sino el campo. A pesar de que Bourdieu lanza la hipótesis de la universalidad de algunas características de los campos (en especial de los campos de producción artística o cultural), nosotros vamos a centrarnos en la descripción del campo literario, cuya lógica interna Bourdieu dice descubrir estudiando el campo de la alta costura, a lo que añadiría una interpretación fundada en las leyes de la magia descritas en *Essai sur la magie*, de Marcel Mauss (Bourdieu, 1992: 282) e indicando además la pertinencia de la lógica relacional para su estudio.

Su mayor obra en lo tocante a materia literaria es, como decimos, *Les règles de l'art*, donde revisa y completa una voluminosa colección de escritos, culminando una línea de trabajo que se remontaba veinte años atrás, con artículos tan famosos como "Champ intellectuel et projet créateur" (1966), "Le marché des biens symboliques" (1971) o

"Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe" (1977). De las muchas cuestiones tratadas en esta obra a propósito del fenómeno de la literatura y el arte en general, su principal intención es la descripción del funcionamiento de los campos de producción artística, tomando como modelo el campo literario de la Francia del s. XIX, especialmente a partir de la novela de Flaubert *L'Éducation sentimentale*, pero dedicando también numerosas páginas a la vida y obra de autores como Baudelaire, Manet, Theophile Gautier y toda una serie de otros muchos pequeños creadores y grupos sociales anónimos, cuyo estudio considera indispensable para una correcta explicación del fenómeno literario, alegando que sin su existencia el campo no hubiera llegado a adoptar las peculiaridades que hoy le atribuimos.

Tomando como ejemplo las trayectorias de estos autores, Bourdieu caracteriza una serie de propiedades y leyes de funcionamiento de los microcosmos sociales en los que se desarrollan las prácticas culturales, microcosmos a los que denomina *campos (champs)*. Tendríamos así un campo literario, un campo científico, un campo religioso, etc. Por regla general, existe un margen de tangencialidad o superposición entre los campos y, por otra parte, éstos se encuentran sujetos a la "ley de los campos englobantes", de manera que el campo literario estaría dentro del campo artístico y éste dentro del campo intelectual, que a su vez estaría parcialmente inscrito el campo de poder, ubicándose todos ellos en el "espacio social", que puede ser regional, nacional, etc. Cada uno de estos campos se divide a su vez en varios subcampos, relacionados o estructurados entre sí en función de una serie de reglas o parámetros de funcionamiento interno. Bourdieu demuestra que en el caso de los campos artísticos la regla fundamental que rige su estructura es la oposición entre los valores del arte y los valores económicos (*l'art et l'argent*), cuantificada en sendas especies de capital: *capital económico* y *capital cultural* (artístico, literario, etc.). Esta oposición atravesaría también otros campos en los que el *capital específico* de cada uno de ellos se opondría al capital económico.

La noción clave desde la que se entienden los diferentes mecanismos literarios o sociales en esta obra, así como en buena medida en todo el pensamiento bourdiano, no es

otra que dicha oposición entre el capital económico y otros tipos de capital, la cual determina no solo la configuración de los campos, sino una lucha de valores expresada en todo tipo de manifestaciones sociales tan aparentemente independientes como puedan ser la intención de voto o los modos de consumo cultural (Bourdieu: 1979). Dicha oposición, dentro del campo artístico, se reproduce en el conflicto o en la lucha de varios sectores de la cultura (*l'art*) frente al sector del arte burgués (*et l'argent*). Como decimos, esta oposición estructura no solo el mundo de la cultura, sino cualquier ámbito de la sociedad, donde siempre el capital económico “se enfrenta” a otros tipos de capital, los cuales también mantienen competencia entre sí (por ejemplo: arte vs. ciencia). Las oposiciones en esa “escala” tienen su correlato en los correspondientes mundos sociales, incluyendo el público consumidor de productos culturales, el mundo de la moda, el del deporte, etc.

Como es evidente, Bourdieu recoge la idea de una sociedad “en lucha” -o en conflicto dialéctico- de la escuela de pensadores marxistas, cuya sociología se basaba en oposiciones de clase diferenciadas según su poder económico. Como se sabe, aunque la teorización de la división social en clases es muy antigua, el marxismo la explica no por los “tipos de almas” –como Platón-, o según un “orden divino”, sino según la posesión de los medios de producción (burguesía) o la fuerza de trabajo (proletariado). En cambio, o además, para Bourdieu entran en juego otros factores, como la posesión de capital cultural. Pero, de una u otra forma, el legado de la perspectiva marxista impregna todo su pensamiento, advirtiéndose, por ejemplo, en sus análisis de la oposición entre un arte burgués y un arte social, trasunto de la oposición entre burguesía y proletariado³². Así pues, a pesar de las diferencias, sus puntos de vista sitúan a Bourdieu dentro de la tradición de la sociología más cercana a la teoría marxista, si bien, tal y como explica Gisèle Sapiro, el francés concede más importancia a la subjetividad individual:

“Si retiene del materialismo histórico la atención a las condiciones de existencia diferenciadas y la concepción estructural y dialéctica de las relaciones entre las clases

³² Si bien no es tampoco una perspectiva extraña a la historia de la literatura, que tradicionalmente ha diferenciado entre una poesía culta y una poesía popular, o un mester de juglaría y un mester de clerecía, etc., cuyas determinaciones de clase, por lo general, resultan evidentes.

sociales, Pierre Bourdieu reinserta, siguiendo a Max Weber, el punto de vista subjetivo de los agentes sobre el mundo y la interrogación sobre las lógicas de acción.”

(Sapiro, 2007: 46)

Por otra parte, la tradición de la sociología marxista, como nos explica Chicharro Chamorro (1996: 16 y ss.), se desarrolla paralelamente y en oposición a otra corriente más próxima a la filosofía, que no olvidemos es la disciplina de origen de Bourdieu. De hecho, a lo largo de *Las reglas del arte*, el sociólogo francés defiende sus planteamientos mediante una crítica implacable a la tradición de la filosofía idealista. Esta crítica, presente a lo largo de todo el libro, se acentúa sobre todo en la introducción y en el epígrafe *L'espace des points de vue*, dedicado a las dos formas opuestas de acercamiento a los textos, la manera “interior” (neokantiana, formalista, estructuralista y post-estructuralista) y la “exterior” (materialismo histórico). En éstos, el propósito de Bourdieu es mostrar un planteamiento que supere la dicotomía entre ambas explicaciones de la literatura: la *doxa* de la explicación por la estructura interna de los textos frente a la explicación por la teoría del reflejo.³³ El nexo de unión entre ambas perspectivas, definido en su materialidad histórica, donde confluyen las características de los textos y las determinaciones del entorno social, es el campo: microcosmos sociales que, por una parte, absorben la influencia del espacio social general y, por otra, son el caldo de cultivo de las diferentes tendencias, escuelas, estéticas, revoluciones y manifestaciones que se materializan en obras y textos literarios concretos.

Mais elle [la noción de campo] a aussi permis d'échapper à l'alternative de l'interprétation interne et de l'explication externe, devant laquelle se trouvaient placés toutes les sciences des oeuvres culturelles, histoire sociale et sociologie de la religion, du droit, de la science, de l'art ou de la littérature, en rappelant l'existence des microcosmes sociaux, espaces séparés et autonomes, dans lesquels ces oeuvres s'engendrent : en ces matières, l'opposition entre un formalisme né de la codification de pratiques artistiques parvenues à un haut degré d'autonomie et un réductionnisme attaché à rapporter directement les

³³ Un propósito en paralelo al de la superación de la dicotomía entre objetivismo y subjetivismo, o en palabras de Gisèle Sapiro, de “la separación entre el análisis estructural, por un lado, y las teorías de la acción, por el otro” (Sapiro, 2007: 53), expresada en la oposición “estructuras vs. agentes” que había marcado el debate, en el marco de la antropología estructural, entre Sartre y Lévi Strauss, y que Bourdieu resuelve con su teoría de la práctica introduciendo una noción finalista.

formes artistiques à des formations sociales dissimulait que les deux courants avaient en commun d'ignorer le *champ de production* comme espace de relations objectives.

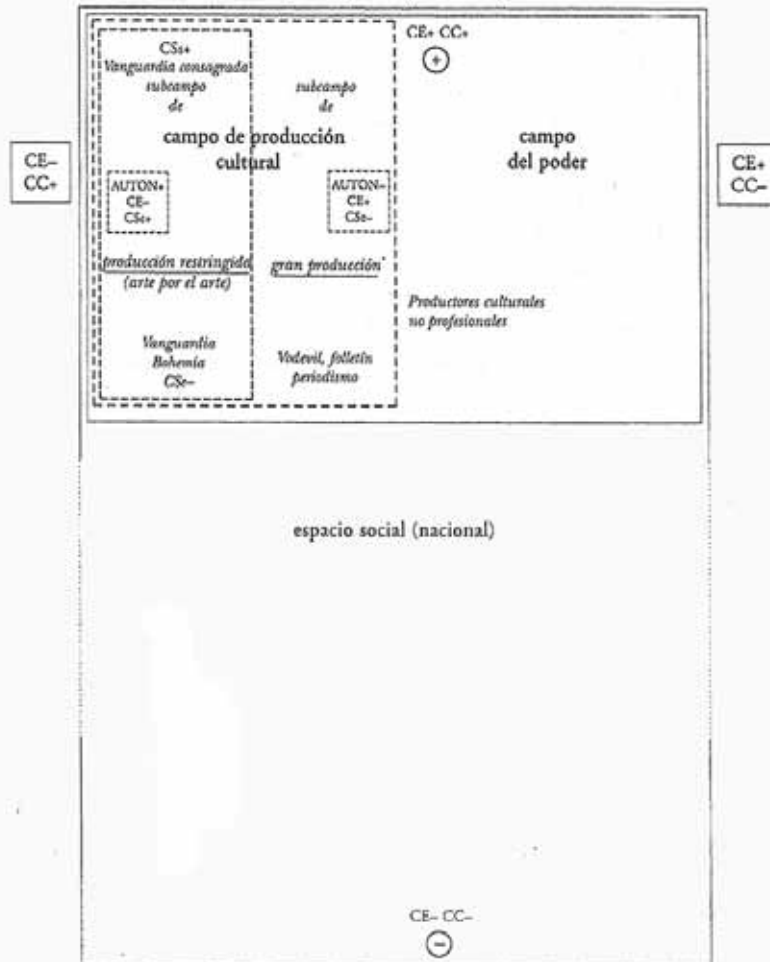
(B, 1992: 297, 298)

Por ello, el esfuerzo de Bourdieu en *Las reglas del arte* va a ir encaminado a explicar la estructura y las leyes de funcionamiento de dichos microcosmos sociales, o *champs*, aplicándoles una serie de nociones y terminología específica. Además, propone que toda la estructura social se organiza en torno a diferentes campos (religioso, cultural, político, científico, económico, etc.) y que todos estos campos comparten cierta estructura orgánica común. La sociedad en su conjunto es vista como el espacio de luchas entre diferentes campos que defienden un tipo de capital frente a otro, de lo que resulta una jerarquización de las diferentes especies de capital.

II.1.3. *Campo y habitus*

Bourdieu propone un esquema ilustrativo en el que abstrae, a modo de eje de coordenadas, el cruce entre los dos principios de jerarquización cuya oposición rige tanto las relaciones sociales entre los participantes del campo como sus *tomas de posición* (lo que incluye obras literarias) en el interior del campo. Estos dos principios de jerarquización son el capital económico y el capital literario o cultural. De esta manera, según la lógica posicional resultante, casi ajedrecística, se agrupa a los diferentes sectores en sus localizaciones correspondientes, tal y como puede verse en la *figura 1*. Este modo de representación espacial se reproduce en la terminología empleada para denominar una serie de nociones relativas a la dinámica interna de los campos, como son: “posición” (*position*), “tomas de posición” (*prises de position*), y “disposiciones” (*dispositions*). Por otra parte, los atributos y la definición de cada una de las posiciones, como es propio de la tradición estructuralista, vendrán determinados por lógica relacional según su correspondencia con el resto de posiciones-oposiciones representadas en el campo.

El campo de producción cultural
en el campo del poder y en el espacio social



Leyenda

- | | |
|--|------------------------------------|
| — Espacio social | CE Capital económico |
| — Campo del poder | CC Capital cultural |
| - - - Campo de producción | CS: Capital simbólico específico |
| - - - Subcampo de producción restringida | AUTON+ Grado de autonomía alto |
| | AUTON- Grado de autonomía reducido |

Así pues, la *posición* es un lugar en el campo definido por relaciones de oposición y cercanía respecto a otras posiciones. Las *tomas de posición* se refieren a las acciones que se orientan desde la aspiración de un agente hacia una posición o su proximidad a la misma. Pueden ser tanto un libro, una forma de vestir o la asistencia a un acto, como una actitud o una “postura” ante algo, etc. Las *disposiciones* se refieren a las posiciones de partida asociadas a un agente, las cuales incluyen su “herencia social”, es decir, sus implicaciones de clase, la posición ocupada en la familia, sus cualidades personales, etc., así como las oposiciones que definen ese lugar del campo en un momento histórico determinado. Dicho de otra manera, las disposiciones son una serie de propiedades de cualquier naturaleza que los agentes “importan” al campo, tales como una educación, unos gustos, unas habilidades, etc. Como es lógico, a las diferentes posiciones corresponden tomas de posición homólogas, “oeuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc.” (B, 1992: 379). Para Bourdieu, la correspondencia entre tomas de posición y posiciones en el campo artístico, y entre posiciones en el campo artístico y en el campo de poder, es tal que, en última instancia, las tomas de posición artísticas pueden considerarse tomas de posición políticas:

En phase d'équilibre, l'espace des positions tend à commander l'espace des prises de position. C'est dans les « intérêts » spécifiques associés aux différentes positions dans le champ littéraire qu'il faut chercher le principe des prises de position littéraires (etc.), voire des prises de positions politiques à l'extérieur du champ.

(B, 1992: 379)

Es, por tanto, desde la comprensión de las implicaciones de una posición en el campo literario desde donde es posible comprender el origen y la función de cualquier toma de posición, como pueda ser, por ejemplo, el neutralismo o cualquier otra toma de postura ética o política dirigida a “glorifier les valeurs bourgeoises ou d'instruire les masses dans les principes républicains ou socialistes.” (B, 1992: 135). Bourdieu alerta también sobre la “peligrosa tendencia” a caer en un determinismo social mecánico, señalando que las mismas disposiciones pueden generar tomas de posición muy distintas, es decir, que la teoría del

origen social por sí sola no sería suficiente, sino que necesita completarse teniendo en cuenta la relación entre un *habitus* y un campo (B, 1992: 142). Desde esta perspectiva, ni el conocimiento ni la acción pueden entenderse como un acto pasivo, sino que hay que tener en cuenta la “actividad estructurante” de unos agentes que reciben los condicionamientos de un mundo cuyo sentido contribuyen simultáneamente a crear.

Toutefois, le principe de cette activité structurante n’est pas, comme le veut l’idealisme intellectualiste et antigénétique, un système de forme et de catégories universelles mais un système de *schèmes incorporés* qui, constitués au cours de l’histoire collective, sont *acquis* au cours de l’histoire individuelle et fonctionnent à *l’état pratique et pour la pratique* (et non à des fins de pure connaissance).

(B, 1979: 545)

Este sistema de esquemas construidos históricamente, incorporado a los agentes mediante la práctica y reproducido activamente por los mismos es lo que Bourdieu denomina *habitus*. El concepto de habitus es sin duda una de sus aportaciones más difundidas, siendo recogido y empleado por multitud de estudiosos en el ámbito tanto de la sociología como de la teoría y crítica literaria. Bourdieu recoge este concepto a partir de su uso puntual en Panofsky, así como de la tradición escolástica, que lo empleaba como reinterpretación de la noción aristotélica de *hexis*. El propósito de Bourdieu al apropiarse de este concepto es el de “rompre avec le paradigme structuraliste sans retomber dans la vieille philosophie du sujet ou de la conscience,” (B, 1992: 293, 294), es decir, para superar la idea, frente a Levi-Strauss o Althusser, de sujeto como agente pasivo de las estructuras, pero sin volver al sujeto de la filosofía neokantiana de las “formas simbólicas”, sino resaltando el valor del agente como verdadero “operador práctico de construcción de la realidad”, y a la vez también para poner de relieve el aspecto experiencial de la actividad cognitiva, más allá de “l’opération pure et purement intellectuel d’une conscience calculante et raisonnante.” (B, 1992: 295).

Así pues, para Bourdieu, por muy poderoso que sea el efecto estructurante del campo, éste nunca se ejerce de manera mecánica. Además de la importancia del habitus, Bourdieu aduce que la relación entre las posiciones y las tomas de posición literarias está siempre mediatizada por las disposiciones de los agentes y por el “espacio de los posibles” (*l'espace des possibles*).

La relation entre les positions et les prises de position n'a rien d'un rapport de détermination mécanique. Entre les unes et les autres s'interpose, en quelque sorte, l'espace des possibles, c'est à dire l'espace des prises de position réellement effectuées tel qu'il apparaît lorsqu'il est perçu au travers du catégories de perception constitutives d'un certain habitus, c'est à dire come un espace orienté et gross de prises de position qui s'y annoncent comme des potentialités objectives, des choses “à faire”, “mouvements” à lancer, revues à créer, adversaires à combattre, prises de position établies à “dépasser”, etc.

(B, 1992: 384)

Así pues, otro de los conceptos básicos de la teoría de Bourdieu es “l'espace des possibles”, un término cercano al de “tradición literaria”, pero asumiendo que ésta funciona como un conjunto de posibilidades y combinaciones, incluso de “lagunas estructurales que parecen estar llamando a ser completadas”. Por tanto, este espacio comprendería tanto las obras literarias efectivamente realizadas a lo largo de la historia de una tradición, como cierta idea abstracta de posibilidades de combinación de los instrumentos formales ofrecidos o legados por esa herencia común. Esta especie de universo hipotético de posibilidades, se inscribiría en un lugar intermedio entre las posiciones y las tomas de posición de los agentes.

De esta manera, existen dos sistemas que se corresponden entre sí, el de las *posiciones* ocupadas en el campo y el de las *tomas de posición*. Ambos se estructuran interiormente como un sistema de oposiciones relacional, como pueda ser el que se establece entre las distintas obras literarias de una época, definiendo a cada una de ellas por su correlación ante las otras. Entre ambas dimensiones o sistemas se sitúa una tercera, el *espacio de los posibles*, constituido por todas las tomas de posición potenciales o susceptibles de ser realizadas en el

campo, ya sea como reproducción de posiciones pasadas o presentes en el mismo, o como nuevas posiciones derivadas de aquellas. Paralelamente, el concepto de espacio de los posibles le sirve a Bourdieu para replantear la cuestión de los marcos que delimitan el campo tanto en su dimensión sincrónica como diacrónica:

La question fondamentale devient alors de savoir si les effets sociaux de la contemporanéité chronologique, voire de la unité spatiale, comme le fait de partager les mêmes lieux de rencontré spécifique, cafés littéraires, revues, associations culturels, oeuvres de référence communes, questions obligées, événements marquants, etc., sont assez puissants pour déterminer, par delà l'autonomie des différents champs, une problématique commune, entendu non como un Zeitgeist, une communauté d'esprit ou de style de vie, mais comme un espace des possibles, système des prises de position différents par rapport auquel chacun doit se définir. Ce qui conduit à poser en termes clairs la question des traditions nationales liées à l'existence de structures étatiques (scolaires notamment) propres à favoriser plus ou moins la prééminence d'un lieu culturel central,"

(B, 1992: 330)

De toda esta red de sistemas que se auto-corresponden relativamente emerge una de las tesis principales de Bourdieu, *la tesis de las homologías*, según la cual existe una homología entre el espacio de las tomas de posición (estilos estéticos, etc.) y el espacio de las posiciones ocupadas realmente en el campo, esto es, en el "espacio de producción" (estatus, oficios, etc.). Pero esta homología no es una cuestión simple. En primer lugar, es necesario reconstruir el espacio de las tomas de posición efectuadas y potenciales en relación a las cuales se define un determinado proyecto artístico, antes de poder contrastar su homología con la posición ocupada por su autor en el espacio de producción, la cual tampoco es posible entender sino a condición de realizar "el largo trabajo de objetivación" que supone reconstruir todo el espacio de producción (B, 1992: 150). Esta es, o debería ser, precisamente, para Bourdieu, una de las tareas fundamentales del trabajo crítico.

La science de l'oeuvre d'art a donc pour objet propre la relation entre deux structures, la structure des relations objectives entre les positions dans le champ de

production (et entre les producteurs qui les occupent) et la structure des relations objectives entre les prises de position dans l'espace des oeuvres.

(B, 1992: 383)

Suivant le postulat méthodologique, constamment validé par l'analyse empirique, qu'il existe une relation d'homologie entre l'espace des prises de position (formes littéraires ou artistiques, concepts et instruments d'analyse, etc.) et l'espace des positions occupées dans le champ, on est ainsi conduit à historiser tous ces produits culturels qui ont tous en commun de prétendre à l'universalité.

(B, 1992: 485)

Tal es la fuerza de las homologías, que éstas no se dan solo entre el espacio de las tomas de posición y el espacio del campo de producción, sino también entre las posiciones del campo y las disposiciones de los agentes que las ocupan. Tanto es así que Bourdieu llega a hablar incluso de una especie de "lugar natural", de manera que las propias fuerzas del campo harían recaer a cada agente en la posición más acorde a sus disposiciones.

La confrontation de toute une vie entre les positions et les dispositions, entre l'effort pour faire "le poste" et la nécessité de se faire "au poste", avec les ajustements successifs qui tendent à ramener les individus déplacés à leur "lieu naturel", au terme d'une série de rappels à l'ordre, explique la correspondance qui s'observe régulièrement, aussi loin qu'on pousse l'analyse, entre les positions et les propriétés de leur occupants.

(B, 1992: 443)

Como se ve, las posiciones en el campo literario aparecen en estrecha relación con las posiciones del espacio social, el cual se rige por el mismo principio de estructuración en función del capital económico, por lo que las *disposiciones* que un agente importa al campo están "predeterminadas" a corresponder con las posiciones del campo que les sean propias (o apropiadas). A pesar de que pueda parecer un proceso muy mecánico o incluso una forma de determinismo social, Bourdieu se cuida, como hemos comentado, de prevenir

contra esta interpretación, pues sería precisamente el *campo* el que actuaría como un filtro en el que, si bien, por una parte, la mecánica del juego tiende a llevar a cada uno de sus agentes a su “posición natural”, también deja un margen de libertad lo suficientemente amplio como para permitir los movimientos y cambios internos, tanto de los agentes como de la jerarquía (géneros y estilos) que lo estructura.

La raíz estructuralista de este pensamiento se manifiesta en la continua construcción de formulaciones y puntos de vista basados en la lógica relacional. De esta manera, hemos visto, las tomas de posición pueden ser entendidas como “un système d’oppositions” (B, 1992: 381), pero el mismo principio es el que sirve como generador y unificador de todo el sistema o campo, experimentado por sus integrantes e interpretado también en cierto grado por los mismos en términos de “lucha” o competencia.

La correspondance entre telle ou telle position et telle ou telle prise de position ne s’établit pas directement, mais seulement par la médiation des deux systèmes de différences, d’écarts différentiels, d’oppositions pertinentes dans lesquelles elles sont insérées (et on verra ainsi que les différents genres, styles, formes, manières, etc., sont les uns aux autres ce que sont entre eux les auteurs correspondant). Chaque prise de position (thématique, stylistique, etc.) se définit (objectivement et parfois intentionnellement) par rapport à l’univers des prises de position et par rapport à la problématique comme espace des possibles qui s’y trouvent indiqués ou suggérés; elle reçoit sa valeur distinctive de la relation négative qui l’unit aux prises de positions coexistentes auxquelles elle est objectivement référée et qui la déterminent en la délimitant. Il s’ensuit par exemple que le sens et la valeur d’une prise de position (genre artistique, oeuvre particulière, etc.) changent automatiquement, lors même qu’elle reste identique, lorsque change l’univers des options substituables qui sont simultanément offertes au choix des producteurs et des consommateurs.

(B, 1992: 381, 382)

El principio de diferenciación, o *distinction*, no sería solamente responsable de estructurar el funcionamiento interno del campo, sino que, de alguna manera, funciona también como ley responsable de la creación u origen del campo mismo, una génesis que se

produce en primer lugar como diferenciación ante la burguesía, entendida como clase y como una serie de valores sociales y, por supuesto, de gusto literario o artístico. Bourdieu señala cómo en las épocas precedentes al triunfo de la burguesía, las actividades literarias se sostenían merced a una fuerte dependencia hacia los estamentos aristocráticos. Con la instauración del nuevo orden económico que caracteriza el ascenso de la burguesía en la Francia del s. XIX se posibilita la aparición de una nueva clase social de escritores y otra serie de artistas relativamente autónomos, capaces de sustentarse, bien es cierto que con muchas estrecheces, gracias a los pequeños trabajos de la industria literaria o del periodismo. Pero la independencia de la antigua aristocracia implica la dependencia de un nuevo mandatario que impone sus propias exigencias: el mercado. La nueva clase de escritores se ve así situada en una situación compleja en la que dependen para su sustento de un mercado burgués cuyos valores o preferencias en materia de estética consideran impropias. Es en esta tesitura donde la oposición entre *l'art et l'argent* se concreta en distintos grados de proximidad o lejanía ante, por un lado, el “arte burgués”, y por otro, el “arte por el arte”, o bien el “arte realista” de las clases proletarias. Estos principios son sintetizados por Bourdieu mediante el criterio de *autonomía versus heteronomía*, es decir, con diferentes grados de independencia frente al campo de poder y en especial frente al mercado y la burguesía. Esta dinámica será responsable, entre otras cosas, de la configuración de la imagen, vigente hasta hoy día, del escritor como intelectual susceptible de ejercer una crítica hacia los poderes gobernantes, como queda ilustrado con su análisis del famoso “j'acuse” de Zola.

Pero, pese a que un campo pueda llegar a alcanzar una fuerte autonomía, lo que significa que haya sido capaz de crear un pequeño mercado independiente que le permita promover sus productos con independencia del gran mercado, Bourdieu señala que, en última instancia, el resultado de las luchas internas que se originan en el interior de los campos vendrá determinado por su correspondencia o acuerdo respecto a las fuerzas imperantes en el espacio social y el campo de poder, es decir, que por muy independientes que los campos puedan llegar a ser, éstos siempre estarán sometidos a la que denomina como “la ley de los campos englobantes”.

Quedaría todavía por comentar un concepto importante en la teoría de Bourdieu, el concepto de *illusio*. Una vez entendida la naturaleza competitiva que sostiene las luchas entre escritores por alcanzar una posición en el campo, lo cual da el derecho y el poder de legitimación artística sobre otras obras y escritores, y la lucha paralela entre distintas concepciones de la literatura, con sus diferentes grados de autonomía y heteronomía frente al capital económico representado por la burguesía, quedaría por dilucidar cuál es el interés que sostiene todo este enfrentamiento y competencia. Es en este punto donde Bourdieu se muestra más escéptico, refiriendo toda la mecánica del juego a las aspiraciones personales de los individuos que tratan de alcanzar una posición en el campo, mientras que el valor “real” de los “objetos” que son esgrimidos como instrumentos en esa lucha por el poder de legitimación literaria estaría “oculto” por la misma confrontación. Sería la misma lucha en torno a las cuestiones literarias lo que otorgaría a esas mismas cuestiones un “valor intrínseco” que es aceptado y asumido como parte del habitus sin nunca cuestionarse. A esta creencia en el valor de las obras y los “envites” literarios es a lo que Bourdieu se refiere como *illusio*, si bien ésta no sería más que la versión literaria de otra *illusio* mayor, que es la que rige todas las construcciones culturales en todos los ámbitos que estructuran el mundo social, es decir, que la realidad social se entiende a su vez como una “ilusión compartida”.

Frédéric ne parvient pas à s’investir dans l’un ou l’autre des jeux d’art ou d’argent que propose le monde social. Refusant l’*illusio* comme illusion unanimement approuvée et partagée, donc comme *illusion de réalité*, il se réfugie dans l’*illusion* vrai, declare comme telle, dont la forme par excellence est l’illusion romanesque dans ses forms las plus extremes (chez Don Quixote ou Emma Bovary par exemple). L’entrée dans la vie comme entré dans l’illusion de réel garantie par tout le groupe ne va pas de soi. Et les adolescences romanesques, comme celles de Frédéric ou de Emma, qui, tel Flaubert lui-même, prennent la fiction au sérieux parce que ils ne parviennent pas á prendre au serieux le réel, rappellent que la “réalité” à laquelle nous mesurons toutes les fictions n’est que le référent universellement garanti d’une illusion collective.

(B, 1992: 36)

Ayant ainsi porté au jour l'effet le mieux caché de cette collusion invisible, c'est-à-dire la production et la reproduction permanentes de l'*illusio*, adhésion collective au jeu qui est à la fois cause et effet de l'existence du jeu, on peut mettre en suspens l'idéologie charismatique de la "création" qui est l'expression visible de cette croyance tacite et qui constitue sans doute le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels.

(B, 1992: 279)

II.1.4. *El objeto de la ciencia de las obras de arte*

Por último, añadamos que para Bourdieu (1992: 351) la ciencia de las obras culturales supone tres operaciones igualmente necesarias y ligadas a los tres niveles de la realidad que refieren:

- 1) El análisis de la posición del campo literario en el seno del campo de poder y su evolución en el curso del tiempo.
- 2) El análisis de la estructura interna del campo literario, es decir, la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan los individuos y los grupos que allí entran en competencia por la legitimidad.
- 3) El análisis de la génesis de los habitus de sus ocupantes y sus posiciones, es decir, el sistema de disposiciones que, siendo el producto de una trayectoria social y de una posición en el interior del campo, encuentran en esa posición una ocasión más o menos favorable para actualizarse (así, la construcción del campo es el prolegómeno lógico y necesario para la construcción de una trayectoria social individual como serie de posiciones ocupadas en ese campo).

II.2. CAMPO Y POLISISTEMA LITERARIOS

II.2.1. TEORÍA DEL CAMPO Y TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

II.2.1.1. *Razones para una comparación*

La importancia asignada por Even-Zohar a los estudios de Pierre Bourdieu, de los cuales llega a señalar que en ocasiones van incluso más lejos que los propios, parece que llama por sí misma a poner en paralelo a ambos autores. En ocasiones, como hemos visto, él mismo nos indica los lugares donde las nociones bourdianas sirven de complemento a su teoría; y de hecho, según declara Gisèle Sapiro, fue también Even-Zohar quien se preocupó de introducir los trabajos del sociólogo en Israel: “Je m’initiais aussi à la traduction. Itamar m’avait associée à l’équipe qui avait entrepris de traduire des textes du sociologue Pierre Bourdieu, dont il introduisait les travaux en Israël.” (Sapiro, 2011: 148). A continuación, vamos a tratar de mostrar de manera muy general algunas de las convergencias y divergencias entre sus planteamientos.

II.2.1.2. *Referencias a Bourdieu en los trabajos de Even-Zohar*

Ya en la introducción a *Polysystem Studies*, Even-Zohar señala la sorprendente afinidad entre la TPS y el “fascinante trabajo” de Bourdieu, sobre todo teniendo en cuenta que, al contrario que en el caso de Lotman, sus investigaciones provienen de una tradición, la del estructuralismo francés, muy alejada de la suya (EZ, 1990b: 5), -afinidad que, en su opinión, puede verse incluso en relación a los trabajos de Eijembaum (EZ, 1990c: 31)-. En concreto, Even-Zohar sugiere la utilidad de Bourdieu para un mejor entendimiento de alguno de los factores que componen el esquema del sistema literario, especialmente en lo tocante a los procesos de *consumo* -que Bourdieu estudia por extenso en *La distinction*-, así

como para el funcionamiento de la *institución* -citando un fragmento de “La production de la croyance” (EZ, 1990c: 39)-, y señala la teoría del *habitus* como una “significativa contribución a la relación entre la generación social de un repertorio y los procesos de su inculcación e internalización individual” (EZ, 1990c: 43).

Con todo y con ello, Even-Zohar establece también una distancia entre sus planteamientos y los de Bourdieu, relegando los estudios del sociólogo a una concepción de la cultura como “bienes” -*bienes simbólicos*-, en tanto que la TPS se ocuparía más propiamente de la cultura entendida como “herramientas” (EZ, 2010b: 10). Esto tampoco es óbice para que incluso en la última etapa de su teoría, dedicada a la formación y planificación de la cultura, Even-Zohar continúe citando las aportaciones bourdianas como complemento o mejor explicación de sus propios conceptos, estableciendo, por ejemplo, una equivalencia entre su idea de *wealth* (riqueza) y la noción bourdiana de “capital cultural” (EZ, 2002a: 101).

II.2.1.3. Referencias a Even-Zohar en los trabajos de Bourdieu

La única mención de Bourdieu a los trabajos de Even-Zohar se encuentra en una cita a pie de página en la que se le engloba junto a otra serie de autores formalistas a los que achaca su limitación al estudio de las relaciones que se establecen entre los textos y solo secundariamente y de manera muy abstracta a las que se dan entre el “sistema literario” y el “sistema social”, de lo que se colegiría, por tanto, la creencia en el “desarrollo inmanente” del sistema literario (B, 1992: 331). Bourdieu apunta, en este sentido, especialmente a Tynianov –por otra parte, también a Foucault-, en cuyo análisis de los procesos de desautomatización encuentra la expresión de dicha “ley inmanente”.

Si comparamos la lectura de Bourdieu con la que Even-Zohar realiza del mismo Tynianov, veremos que ambos parecen estar hablando de distintos autores, pues sus conclusiones son exactamente las contrarias. De hecho, Even-Zohar señala precisamente a

los formalistas como los primeros en abrir la puerta a los factores “extra-literarios” como causa efectiva de las modificaciones en el sistema, deducción realizada por Shklovski a partir de los procesos de desautomatización, y que sería desarrollada luego por Tynianov y Eijembaum con nociones como la de “mundo literario”. Parece, pues, que la lectura de Bourdieu responde más bien al “prejuicio formalista”, denunciado por Even-Zohar, que viene siendo habitual en occidente.³⁴

II.2.2. FUNDAMENTOS PARA UNA ANALOGÍA

II.2.2.1. *El pensamiento relacional*

Dejando aparte las referencias de ambos teóricos a los trabajos del otro, podemos encontrar importantes afinidades entre sus teorías. El aspecto más básico de estas afinidades reside en una orientación epistemológica fundamentada en el pensamiento relacional. Para Bourdieu, la misma idea de campo se define como un “sistema de relaciones objetivas” donde cada elemento obtiene su “verdad singular” solo a partir de dichas relaciones, como una suerte de “ballet bien réglé où les individus et les groupes dessinent leur figures, toujours en s’oposant les uns aux autres” (B, 1992: 192). Este “ballet” supondría, añade, un

³⁴ De hecho, esta la lectura se inserta dentro de la crítica que el francés dirige contra los que considera “análisis internos” de la literatura, a los que achaca, en su origen neokantiano, “la afirmación de la existencia de estructuras antropológicas universales” (B, 1992: 322). Sin detenernos en mayores comentarios, llama la atención esta denuncia cuando el mismo Bourdieu propone su modelo de campo como universal. Así, en su descripción de la estructura de los campos indicará que todos ellos “auriant de communs structures”, es decir: “l’hypothèse qu’il existe des homologues structurales et fonctionnelles entre tous les champs” –o lo que es igual, estructuras universales-, y un poco más abajo, sobre el estudio de “les lois invariantes de la structure et de l’histoire des différents champs.” (B, 1992: 300). También acusa a Jakobson de explicar el sentido de la poeticidad como una característica debida “au traitement particulier auquel son matériau linguistique est soumis,” (B, 1992: 323), cuando la aportación jakobsoniana apunta más bien en la dirección contraria, relegando los “procedimientos lingüísticos” –que podían ser compartidos por diferentes tipos de lenguajes, como el publicitario o el poético- a un segundo plano de importancia en favor el carácter determinante de la “función”.

punto de vista sobre los hechos sociales muy diferente al habitual, es decir, supondría la observación de los campos que componen el espacio social como estructuras o *sistemas relacionales*.

“Le mode de pensée *relationnel* (plutôt que structuraliste), qui, comme Cassirer l’a montré, est celui de toute la science moderne et qui a trouvé quelques applications, avec les formalistes russes notamment, dans l’analyse des systèmes symboliques, mythes ou oeuvres littéraires, ne peut s’appliquer aux réalités sociales qu’au prix d’une rupture radicale avec la représentation ordinaire du monde social.”

(B, 1992: 298)

Como vimos anteriormente, en el caso de Even-Zohar la insistencia sobre la importancia del pensamiento relacional es constante a lo largo de toda su trayectoria. Para el teórico israelí, este modo de pensamiento no se limita solo al aspecto descriptivo de los fenómenos, sino que además y principalmente posibilita la fundación de nuevos objetos de estudio, o cambia completamente el modo de entender los antiguos. El mejor ejemplo de esto se encontraría en el caso de la fonología, donde “series of sounds identified for so many centuries by generations of grammarians was thus transformed into something un-known, into a set of opposition-dependent sounds which” (EZ, 2010*d*: 35, 36). Por ello, Even-Zohar lamenta que, en general, en el campo de las humanidades se siga pensando que las metodologías pueden cambiar pero los objetos deben permanecer idénticos.

II.2.2.2. *La ciencia de la literatura*

Del mismo modo, tanto Even-Zohar como Bourdieu se ven impelidos a insistir acerca de la vocación científica de sus trabajos, abogando siempre por un estudio científico de la literatura. Como vimos, frente a quienes defienden la infabilidad de las esencias literarias y se oponen a cualquier pretensión de análisis científico del arte, Bourdieu cita en primer lugar a Goethe, para quien “a pesar de que el hombre deba suponer la existencia de algo incognoscible, su obligación es intentar conocerlo sin poner límites a su búsqueda”; en segundo lugar, se refiere a la imagen kantiana del conocimiento “como un punto de fuga

imaginario al cual la ciencia debe tender, a pesar de no poder nunca alcanzarlo”; y para terminar, contra la acusación de que el análisis científico de la literatura desvirtúa el placer que reporta, añade que “l’analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l’oeuvre d’art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l’expérience littéraire” (B, 1992: 15).

En cuanto a Even-Zohar, desde sus primeros artículos es explícita su intención de realizar un trabajo que se avenga al marco de la ciencia, pero sirva la siguiente cita como su más obvia declaración en este sentido:

I am of course fully aware of the fact that many people have lost interest in "theories," not only in the field of literature, but also in linguistics and cultural studies in general. Indeed, many people feel that "science" cannot give answers to the burning questions of our precarious existence in the universe. It may well be so, but I find it inconceivable that while all other scientific activities--including most sciences of man--are still required to pursue the goals set for them in line with the prevailing scientific conception, the study of "literature," and sometimes even the study of "language" should, for some mysterious reason, be exempted from this requirement. One can very well understand the spirit of disappointment with and despair of science and knowledge that has come to prevail in certain milieus in Western society, but it seems unjustifiable to play the rules of the academic profession while at the same time considering the rules of the game of science irrelevant for the particular case of "literature" or "language."

(EZ, 1990*b*: 7)

II.2.2.3. *La ampliación de los límites de la literatura*

Por otra parte, bajo la óptica del pensamiento relacional, como vimos, el *objeto literatura* tiende a “expandir sus límites”. Es decir, deja de concebirse como una serie de textos, en los cuales podemos encontrar marcas de diferentes contextos -literarios, históricos, etc.-, para entenderse como un fenómeno complejo donde entran en juego una

diversidad de factores interrelacionados. De esta manera, tanto Bourdieu como Even-Zohar ensanchan el número de determinaciones a tener en cuenta para un entendimiento adecuado de los hechos literarios, determinaciones que en ambos autores se inscriben fuertemente en la dimensión sociológica de tales hechos. Pero, como veremos, sus respectivas interpretaciones comparten algo más que un enfoque amplio de la literatura, pues los mecanismos que rigen sobre los fenómenos son descritos también con importantes coincidencias.

II.2.2.4. *La selección de los objetos de estudio*

Dentro de esta concepción sistémica de la literatura, Even-Zohar y Bourdieu defienden que su estudio no puede limitarse a las obras y autores mayores, alegando además los mismos argumentos, en correspondencia a la lógica relacional que ambos practican. Sería ilógico suponer lo contrario, pero no está de más subrayar este punto por contraposición a la postura académica más extendida, que habitualmente solo se interesa por autores y obras consagradas.

Así pues, estos enfoques sistémicos encuentran imprescindible la consideración de los autores, géneros o tendencias periféricos -comúnmente llamados “menores”, “epigonales”, “comerciales”, “naif” o, simplemente, “mala literatura”- para posibilitar una perspectiva global del funcionamiento del campo literario. Para Bourdieu, es precisamente en la relación entre estos géneros “bajos” y los pertenecientes a la “gran literatura”, así como en la relación entre diferentes estilos dentro de un mismo género -diferentes tomas de posición de los autores y consecuentes posiciones en el campo-, donde se contiene y expresa, mediante la fórmula de la *distinction*, el germen mismo de la producción y el consumo de textos literarios, así como de cualquier otra manifestación literaria, artística o cultural.³⁵ Lo mismo vale para Even-Zohar, quien una vez más remite a los formalistas el

³⁵ A pesar de ello, lo cierto es que a lo largo de *Las reglas del arte*, para explicar el funcionamiento de los campos, Bourdieu se sirve principalmente de grandes figuras como Flaubert, Baudelaire, Manet, Balzac, Sartre, Duchamp o Faulkner, y solo secundariamente de otra larga serie de autores y obras menores, que le

mérito de haber legitimado el estudio de “such phenomena as “mass literature”: popular literature of all sorts, marginal and peripheral literature (such as “journalese” semi-literary texts), folktales, etc.”. Even-Zohar se refiere a estos tipos como formas no-canonizadas de literatura, e insiste sobre todo en la necesidad de su consideración como integrantes activos del sistema, pues de otra manera no sería posible el entendimiento efectivo del resto de los elementos que lo componen, es decir, los estratos, géneros o estilos canonizados.

Both canonized and non-canonized literature must be further classified into sub-systems, or *genres*. Although many common denominators exist for westerns and detective-fiction or for both of these and sentimental magazine short stories, they are still different genres, and have had different relations with each other and with the various genres of canonized literature.

(EZ, 1973*b*: 12)

Consecuentemente, resulta claro que tampoco es aceptable una selección de los objetos de estudio en base a su hipotético valor estético. Antes bien, los procedimientos de valoración estética en el interior del sistema formarían parte de los asuntos que deben ser analizados por el investigador. Bourdieu se refiere, en este sentido, a los mecanismos y manifestaciones del *poder de consagración*, mientras que Even-Zohar estudia los *procesos de canonización*. Pero, sin duda, es Bourdieu quien lleva más lejos la relativización y puesta en tela de juicio del valor de las obras con su concepto de *illusio*. Para el sociólogo francés, el valor atribuido a las obras es *solamente* un efecto del campo y del habitus asociado al mismo, ya que una obra de arte solo puede existir si es reconocida como tal por receptores cuya “mirada” es a su vez el resultado de una larga historia colectiva de “refinamiento” y especialización.

sirven para contrastar y explicar las características o la trayectoria de los primeros. No obstante, Bourdieu consigue de esta manera su propósito, que es mostrar la estructura y el funcionamiento sistémico en el interior de los campos, “système de prises de position différentes par rapport auquel chacun doit se définir” (B, 1992: 330). Este hecho evidencia la dificultad de llevar a cabo un análisis equitativo de las diferentes posiciones en el campo, cuando el propio *conocimiento de agente* de los investigadores está, debido a la propia inercia de las fuerzas que operan en el campo, y de las cuales los propios investigadores no pueden escapar, familiarizado más estrechamente con las obras y autores centrales, antes que con las de los periféricos.

Il est clair qu'on n'a pas à choisir entre le subjectivisme des théories de la "conscience esthétique" qui réduisent la qualité esthétique d'une chose naturelle ou d'une oeuvre humaine à une simple corrélat d'une attitude purement contemplative, ni théorique ni pratique, de la conscience, et une ontologie de l'oeuvre d'art comme celle que propose le Gadamer de *Vérité et Méthode*. La question du sens et de la valeur de l'oeuvre d'art, comme la question de la spécificité du jugement esthétique, ne peuvent trouver leur solution que dans une histoire sociale du champ associée à une sociologie des conditions de la constitution de la disposition esthétique particulière qu'il appelle en chacun de ses états.

(B, 1992: 473)

Con todo, hay que precisar que la relativización del valor de las obras artísticas llevada a cabo por Bourdieu y Even-Zohar mediante el estudio de los procesos por los que este valor es asignado -*consacration* o *canonization*-, no niega la existencia de ese valor, sino que meramente señala la exigencia –kantiana- de un estudio científico que no se plegue de forma ingenua a los valores asignados por el campo, la institución o el mercado a ciertos productos en demérito de otros. Es decir, que el investigador no debe "participar de la creencia" en el valor de esos productos. Así, Bourdieu habla de una "suspensión" de la creencia: "Is s'ensuit qu'on ne peut fonder une véritable science de l'oeuvre d'art qu'à condition de s'arracher à l'illusio et de suspendre la relation de complicité et de connivence qui lie tout homme cultivé au jeu culturel pour constituer ce jeu en objet," (B, 1992: 379), pero sin olvidar por ello, precisamente, que esa creencia forma parte del objeto mismo que se trata de comprender. La postura de Even-Zohar es incluso más asertiva cuando alerta de los peligros de malinterpretación de estos análisis, subrayando que el único propósito de la ciencia de la literatura debe ser operar de acuerdo a procedimientos científicos.

The science of literature, a conception without which Dynamic Functionalism is unthinkable, is therefore not an activity whose goal is to observe what certain dominant views (ideologies/set of norms) in society consider to be "literature." Nor do the different views held by this science necessarily have any effect on any way the norms or views related to the question of what "literature" should be. In short, it is not the task of the science of literature to interfere with whatever anybody in society believes "literature" to be. As in any

other discipline, its only interest is to operate in accordance with certain controllable procedures that are currently accepted and acknowledged as "the rules of the game" of this intellectual activity.

(EZ, 1990*b*: 3)

II.2.2.5. *La dualidad fundamental*

A pesar de que sin los aspectos recién enumerados sería difícil establecer una correspondencia entre los trabajos de Bourdieu y Even-Zohar, éstos no dejan de ser principios muy generales y, sin duda, compartidos por otros investigadores (en especial, Lotman y Schmidt). Pero, más allá de la aspiración científica a que corresponde la epistemología comentada, encontramos otras afinidades destacadas en sus teorías, no solo porque ambos tomen en consideración las determinaciones sociales de los hechos literarios, sino porque la configuración que estos hechos adquiere en el sistema mismo es analizada desde puntos de vista en buena parte coincidentes.

La principal similitud consiste en la descripción de un campo o sistema literario organizado en torno a una estructura básicamente dual. En Even-Zohar, esta dualidad consiste en la oposición entre un estrato central -o canonizado- y un estrato periférico -o no-canonizado- (la cual se superpondría, de forma libre, con la oposición entre actividades primarias y secundarias sobre el repertorio). En Bourdieu, en cambio, la oposición rectora es la que diferencia entre un principio de jerarquización externa, o heteronomía, representado por el *capital económico*, y un principio de jerarquización interna, o autonomía, representado por el *capital cultural*. Siendo estos dos puntos de vista diferentes, son también complementarios, pues comparten el efecto estructurante de la *consacration* o *canonization* –se obtenga ésta mediante el principio de autonomía o el de heteronomía– que lleva a ciertos grupos o autores a posiciones centrales, mientras arrastra a otros a posiciones periféricas, con un grado de consagración bajo y, consecuentemente, menores beneficios socioeconómicos.

La disposición en un eje de coordenadas de los dos principios de jerarquización que Bourdieu sintetiza en la paranomasia *l'art et l'argent*, le permite al sociólogo francés diferenciar la existencia de diferentes subcampos. Matemáticamente, se generan cuatro espacios que pueden de la misma manera subdividirse *ad infinitum*, cada una de estas posiciones con un grado distinto y con una combinación diferente de ambos principios. Even-Zohar, por su parte, habla de la eventual existencia de varios centros dentro de un mismo polisistema, e incluso de una jerarquía entre estos centros -lo que efectivamente coincide con la imagen bourdiana de los subcampos-, pero no se interesa por describir las diferencias particulares que pueden estructurar los diferentes centros institucionales y sus repertorios correspondientes, limitándose a señalar que existiría una competencia entre ellos por ocupar la posición central dentro de esa “jerarquía de centros” y que, en todo caso, su análisis debería realizarse necesariamente desde una lógica relacional. De manera que la distinción bourdiana entre los dos principios de jerarquización, heteronomía vs. autonomía, puede servir muy bien de complemento a la visión polisistémica en los casos donde interese una descripción pormenorizada de los distintos centros o subcampos que operan en el interior de un sistema literario, así como de las relaciones que se establecen entre ellos.

En resumen, el método de Bourdieu, con el cruce de los principios opuestos de jerarquización -capital económico vs. capital cultural-, permite y desarrolla un análisis pormenorizado de las diferentes secciones del sistema, sus procesos internos y sus particularidades, comentando las trayectorias y determinaciones de autores y subgrupos, y exponiendo de esta manera las “leyes” o “reglas del arte” que dominan esos procesos. La TPS, en cambio, se interesa tanto por describir los mecanismos y leyes generales que rigen en el interior del sistema como por su relación con otros polisistemas, especialmente desde la perspectiva de las funciones *primarias* (innovación) y *secundarias* (conservación) que tienen lugar en los mismos, expresadas en actividades como la traducción, la creación de nuevos repertorios, etc., a lo que se añadiría la importancia concedida a las relaciones de contacto entre diferentes sistemas, configuradas también como relaciones de *centro-periferia* y funciones *primarias-secundarias*. En Bourdieu, la diferencia entre actividades *primarias* o *secundarias* está presente solo como diferentes estrategias o formas de “existir” en el campo, mientras que en Even-Zohar la competencia entre estos dos principios es una de las

características fundamentales del sistema, pues se entiende como una lucha necesaria para mantener su “vitalidad” y no caer en estados de petrificación y estancamiento que, a la postre, impedirían la supervivencia de los sistemas en momentos de crisis. Por otro lado, ambos autores se preocupan por los procesos de canonización, producción, consumo y competencia entre estratos o subcampos.

En definitiva, parece claro que podemos asimilar lo que Even-Zohar denomina “estrato central” con lo que Bourdieu llama “posiciones con un alto grado de consagración”. Siendo la posición central del polisistema el estrato que acoge a los representantes del repertorio canonizado, los cuales gozan del respaldo de las instituciones, así como de sus beneficios económicos y sociales, esta posición coincide con las que para Bourdieu están dotadas de un alto grado de consagración, que igualmente son las que obtienen –ya sea a largo o a corto plazo- mayor capital económico, reconocimiento de las instituciones y del público, y su vez están más próximas de los campos del poder político y económico. De manera que podemos considerar equivalentes los términos *canonización* y *consagración*, los cuales se refieren a una misma dinámica generadora de una misma estructura jerarquizada en el interior de los sistemas o campos literarios. Así pues, tanto Bourdieu como Even-Zohar comparten la visión de un campo estructurado “verticalmente” en la oposición entre alta y baja consagración

II.2.2.6. *Champ des possibles, repertorio y habitus*

Encontramos también coincidencias en la formulación de algunas nociones fundamentales, como sucede con el concepto de *champ des possibles*, de Bourdieu, y el de *repertorio*, de Even-Zohar. Ambas ideas se refieren a un abstracto “compendio” de opciones susceptibles de ser activadas por un productor. Este compendio o “caja de herramientas” estaría formado para ambos autores, en primer lugar, por la serie de modelos y materiales que se heredan de una determinada tradición literaria, artística, cultural o social. Si en Even-Zohar el concepto evoluciona notoriamente en la última etapa de su teoría, cuando se formula en relación a la creación de repertorios culturales o “formas mediante las que los grupos sociales organizan su vida”, en sus primeras acepciones la idea de *repertorio* incluye a

los modelos que ya han tomado cuerpo de facto a lo largo de la historia -lo que acercaría el concepto al de “tradicción” literaria-, pero también a los “materiales, reglas y modelos” contenidos en esas obras, lo que implica la idea de nuevas posibilidades de combinación, las cuales se concretarían en las denominadas “actividades primarias sobre el repertorio”. Este último aspecto es el que subraya la noción bourdiana de *champ des possibles*, que además de las opciones que ya han sido realizadas a lo largo de la tradición, resalta la idea de las “opciones posibles” que tal acumulación histórica ofrece, las cuales existirían de alguna manera “en potencia”, en un hipotético espacio o “campo de posibilidades”.

La relation entre les position et les prises de position n'a rien d'un rapport de détermination mécanique. Entre les unes et les autres s'interpose, en quelque sorte, l'espace des possibles, c'est-à-dire l'espace des prises de position réellement effectuées tel qu'il apparaît lorsqu'il est perçu au travers des catégories de perception constitutives d'un certain habitus, c'est-à-dire comme un espace orienté et gros des prises de position qui s'y annoncent comme des potentialités objectives, des choses “à faire”, “mouvements” à lancer, revues à créer, adversaires à combattre, prises de position établies à “dépasser”, etc.

(B, 1992: 384)

Even-Zohar propone una idea de repertorio estructurado a modo de lenguaje, con elementos individuales, reglas combinatorias (*level of syntagms*) y modelos: “If the case in question is a “text,” then the “model” means “the elements + rules applicable to the given type of text + the potential textual relations which may be implemented during actual performance.” (Even-Zohar, 1990c: 42). Por otra parte, como resultado de aplicar las subsiguientes nociones polisistémicas sobre la idea de repertorio, resultan también las ideas de un *repertorio activo* frente a un *repertorio pasivo* y de un *repertorio canonizado* frente a un *repertorio no canonizado*. En cuanto al *campo de los posibles*, éste funcionaría, también según un modelo tomado de la lingüística, y al igual que el propio campo, como un sistema de oposiciones relacionales. Así pues, como puede apreciarse, no se presenta ninguna verdadera incompatibilidad entre ambas formulaciones.

Si bien en Even-Zohar la idea de las posibles opciones ofertadas por un repertorio dado no se pone tan de relieve como en la bourdiana de *campo de los posibles*, sí está presente bajo la forma de posibilidades combinatorias, e implícita en la idea de actividades *primarias* sobre el repertorio. De hecho, como vimos, Even-Zohar se preocupa especialmente por los procesos que condicionan la creación de nuevos repertorios culturales, y es en esta idea de repertorio aplicado a la organización de la vida social donde encuentra una correspondencia con la noción bourdiana de *habitus*.

A significant contribution to the link between the socially generated repertoire and the procedures of individual inculcation and internalization is Bourdieu's habitus theory. Bourdieu supports the hypothesis that the models functionalized by an individual, or by a group of individuals, are not universal or genetic schemes, but schemes conditioned by dispositions acquired by experience, i.e., time and place dependent. This repertoire of models acquired and adopted (as well as adapted) by individuals and groups in a given milieu, and under the constraints of the prevailing system relations dominating this milieu, is labelled habitus.

(EZ, 2010c: 23)

Vemos pues también la similitud entre la idea de *champs des possibles*, como un “código literario”, y la de *habitus*, como un “código social”. De hecho, como indica Gisèle Sapiro, el propio Bourdieu presenta su concepto de habitus como transposición al mundo social de la idea de Chomsky de una *gramática generativa*, con la salvedad de que “A diferencia de Chomsky, para quien es innata, Bourdieu considera sin embargo esa competencia generativa de las conductas como adquirida.” (Sapiro, 2007: 54).

II.2.2.7. *Los factores del sistema literario*

Teniendo en cuenta el solapamiento de las nociones bourdianas de *campo de los posibles* y de *habitus* con la idea de *repertorio* (literario o cultural, social), se constata que no solo la estructura principal del sistema literario, es decir, la oposición entre un centro institucionalizado y una periferia no canonizada, es en cierta manera compartida por ambos

autores, sino que la totalidad de los factores propuestos por Even-Zohar como trasposición del esquema de la comunicación de Jakobson encuentran su equivalente en la teoría del campo literario de Bourdieu. *Productores y consumidores*, como es evidente, están presentes en ambos, mientras que los *productos* equivaldrían a las *tomas de posición*. En cuanto a *mercado e institución*, éstos se solapan con la idea de *campo de producción*: de una parte, Even-Zohar ilustra su concepto de institución citando una descripción del campo literario Bourdieu (a propósito de “qué es lo que hace las reputaciones”), y de otra, reconoce que los conceptos de institución y mercado “se entrecruzan en la realidad de los hechos”. Evidentemente, el tratamiento que cada uno de los autores aplica a estos factores es diferente, pero, a nivel teórico, el conjunto de todos ellos es considerado por ambos: productores, consumidores, productos (*prises de position*), repertorio (*champ des possibles, habitus*), mercado e institución (*champ de production*).

II.2.2.8. *Libido y energía*

Otra afinidad, de menor importancia, es la que se establece entre la idea de *libido* en Bourdieu, y la noción polisistémica de *energía*. Ambas señalan a la existencia de una “cualidad” que impulsa o es resultado de una determinada actividad. En principio, Even-Zohar presenta el concepto como el “resultado” de una actividad, aunque reconoce que puede ser visto también a la inversa.

II.2.2.9. *La idea de finalidad*

Como indica Gisèle Sapiro, en Bourdieu la idea de *finalidad* se inscribe dentro de su “teoría de la práctica”, la cual se circunscribe a los intereses de los agentes particulares. La “acción” del campo en sí no tendría otra finalidad que la propia existencia del campo, lo cual no carece de importancia, pues significa a su vez la defensa del tipo específico de capital (científico, económico, cultural, etc.) del que cada campo es representante en la lucha por el dominio del espacio social. Si para Bourdieu el principio generador del campo es “la lucha misma”, su finalidad primordial sería la defensa del “valor de su capital específico”.

Contra el acercamiento mecanicista del estructuralismo, Bourdieu reintroduce, en su teoría de la práctica, la concepción finalista, cara a la fenomenología y a Max Weber, que describe las conductas como orientadas en relación con los fines y pone el acento sobre su significación, igualmente cuando reintroduce el punto de vista subjetivo de los agentes que, si no puede bastar según él para dar cuenta de sus conductas, contribuye a orientarlas.

(Sapiro, 2007: 54, 55)

Even-Zohar, por su parte, invierte una gran cantidad de artículos durante la última etapa de su teoría en explicitar la necesidad de la existencia de un grupo de individuos dedicados a la creación de repertorios. Si bien el teórico israelí se refiere a la creación de repertorios culturales –dentro de los cuales, por supuesto, se encuentran los literarios-, acentúa la idea de que son los *idea makers*, los *creadores de imágenes*, los *intelectuales* y “los críticos con el poder”, normalmente organizados en grupos -o subcampos-, los “encargados” de generar repertorios alternativos que posibiliten la supervivencia de las sociedades en momentos de crisis. De manera que, desde la perspectiva de Even-Zohar, la existencia de un “campo intelectual” independiente del poder y defensor de una serie heterogénea de valores se postula como imprescindible para la supervivencia de las sociedades. Desde un punto de vista funcional, podemos considerar, por tanto, la participación en la reorganización y supervivencia de las sociedades como la *finalidad* de los sistemas o campos literarios en su conjunto, más allá de los intereses particulares de los agentes.

Paradójicamente, Even-Zohar señala también que los repertorios alternativos solo pueden tener éxito si son apoyados por “una base de poder”. Éste sería el caso de los repertorios culturales que cuentan con el apoyo de unas instituciones interesadas en implementarlos. Evidentemente, dicho apoyo supone una gran ventaja frente a aquellos “promotores independientes” que no cuentan con los mismos medios de promoción de sus opciones. No obstante, en ocasiones, los nuevos repertorios implementados desde el poder pueden encontrarse con la resistencia de unos estratos sociales apegados a sus repertorios precedentes. En el marco de esta “dialéctica”, Bourdieu habla de la *ley de los campos englobantes*. Es decir, que el éxito de un repertorio, ya provenga del *campo de poder* o haya

sido generado de forma independiente por las luchas en el interior de los campos específicos, dependerá de su correspondencia con las determinaciones de los campos mayores o “englobantes”, es decir, del *espacio social*, pero también del propio campo de poder, el cual, evidentemente, ocupa una posición predominante en la jerarquía de centros y subcampos que domina el espacio social.

II.2.2.10. *El propósito de la investigación*

Como no podía ser de otro modo, tanto Even-Zohar como Bourdieu exponen sus respectivos planteamientos en cuanto al objetivo de sus investigaciones. En ellos se aprecia la diferencia entre una investigación enfocada de manera más pormenorizada hacia los mecanismos y la configuración interna del campo, en el caso de Bourdieu, frente a una investigación dedicada más propiamente a describir las leyes generales del polisistema y sus dinámicas de cambio en relación con otros polisistemas, en el caso de Even-Zohar.

Bourdieu distingue, en concreto, tres niveles en la investigación (B, 1992: 351). En primer lugar, el análisis de la posición del campo en el seno del campo de poder y su evolución en el tiempo. En segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo, es decir, de las relaciones objetivas entre las distintas posiciones que en él se dan cita. Y en tercer lugar, el análisis de la génesis del habitus y sus posiciones, es decir, el sistema de disposiciones y posiciones que posibilitan la explicación de las trayectorias de los agentes. Por su parte, Even-Zohar, en correspondencia con el *funcionalismo dinámico*, se interesa, por un lado, por la descripción de las leyes, mecanismos o estructuras generales de cualquier sistema, y por otro lado, por la descripción de las dinámicas de cambio en el interior de éstos, así como por su interrelación con otros polisistemas.

A pesar de sus diferentes intereses, observamos también que ambos autores se preocupan, primeramente, por la descripción de las estructuras del “sistema-campo” en un estado sincrónico; y secundariamente, por el estudio del *cambio* en ese sistema, es decir, su dimensión diacrónica (por ejemplo, la implantación de un nuevo habitus o “repertorio

social” en ciertos estratos o posiciones del sistema). Ambos autores conceden, de esta manera, gran importancia funcional a la incorporación de nuevos repertorios (culturales, literarios, etc.) en el contexto social. Así, Even-Zohar explicará, por ejemplo, cómo los antiguos textos épicos son instrumentalizados políticamente para la consolidación de identidades nacionales mediante unos procesos que en algunas ocasiones pueden llegar incluso a desatar conflictos internacionales por la custodia de los originales –como el que protagonizaron Islandia y Dinamarca durante la “guerra de los manuscritos” (EZ, 1994a)-. Mientras que Bourdieu expondrá cómo la reformulación del papel del intelectual como figura crítica con el poder puede llegar a suponer también una puesta en cuestión de algunos de los valores constitutivos de la identidad nacional –por ejemplo, a través del estudio del *J’acuse*, de Zola-. En los dos casos citados se trataría, pues, de actuaciones que apuntan a la definición de repertorios nacionales, es decir, a los aspectos constitutivos de la identidad nacional, y en ambos casos a partir de modelos originados en el interior de campos o sistemas literarios.

II.2.3. HACIA UN MARCO TEÓRICO DE CONVERGENCIA

II.2.3.1. Compatibilidad epistemológica: el sistema-campo

Las coincidencias entre las teorías de Even-Zohar y Bourdieu nos llevan a preguntarnos sobre su posible compatibilidad en el marco de una investigación. A este respecto, Martínez Tejero (2011) menciona algunos estudios en los que se aprovecha “la vertiente del pensamiento bourdiano que posibilita análisis de carácter semiótico sobre el fenómeno literario”, indicando también que las insuficiencias de la teoría bourdiana se suplen en ocasiones gracias a su combinación con la TPS de Even-Zohar, y citando como ejemplo los trabajos de P. Halen (2001) y Klinkenberg y Denis (2005: 33 y ss.). En base a las compatibilidades expuestas y a la existencia de otras propuestas en la misma dirección, creemos factible la integración de ambos modelos en un marco teórico de convergencia.

Se configura, pues, un campo estructurado en torno a la *competencia* por la consagración, la cual se concreta en la oposición entre un centro canonizado y una periferia no canonizada, o mejor, en la competencia entre varios centros o subcampos, de la que resulta una jerarquía de conjunto. Cada uno de estos subcampos vendrá regido por diferentes principios de jerarquización y tipos de capital simbólico, que podemos sintetizar en la básica oposición entre el principio de *autonomía* frente al principio de *heteronomía*. A esto hay que añadir la existencia de dos funciones básicas, imprescindibles e interdependientes, para el mantenimiento del sistema, constitutivas de las actividades *primarias*, o de innovación, frente a las actividades secundarias, o de *conservación*.

En cuanto al solapamiento parcial de algunos conceptos, creemos que puede ser más conveniente conservar las diferencias terminológicas, pues comportan a su vez diferencias de matiz que pueden resultar útiles en el desarrollo de una investigación -así, por ejemplo, para un concepto tan ampliamente difundido como el de *habitus*, referido, en palabras de Even-Zohar, a “the link between the socially generated repertoire and the procedures of individual inculcation and internalization” (EZ, 1990c: 43)-. Igualmente, la idea de *campo de los posibles* (*champ des possibles*) refleja de forma más precisa el aspecto del repertorio referido a las opciones potenciales constitutivas de un campo en un determinado momento, pues el campo, o la institución, impone también sus restricciones sobre lo que es *posible* y lo que no en cada uno de sus estados sucesivos. De la misma manera, la idea de *toma de posición* es útil para señalar la dimensión sistémica de unos “productos” (intervenciones, actitudes, *posturas*, etc.) en relación al conjunto de posiciones en el campo de los posibles. Por otra parte, podemos referirnos a los factores de *mercado* e *institución* en tanto que diferentes *funciones* propias del campo de producción. En cuanto a las nociones de *riqueza* (*wealth*) y *capital* –cultural, económico, etc.-, así como las de *energía* y *libido*, podemos considerarlas respectivamente equivalentes.

II.2.3.2. *Autonomía en el sistema-campo*

Uno de los problemas que enfrentan las investigaciones que toman como modelo la teoría de Bourdieu es su aplicación a realidades muy distintas de las que éste toma como referencia para sus análisis, es decir, las de un campo literario tan desarrollado y complejo como el de la Francia del s. XIX. Pero, como sabemos, Bourdieu no solo estudia la literatura decimonónica, sino también los sectores de la moda y la alta costura, los museos, el consumo, etc., proponiendo su noción de *campo* para cualquier tipo de producción cultural, o dicho de otra manera, proponiendo la validez universal de los modelos elaborados a propósito del caso francés -en varios lugares, especialmente en (B: 1997)-. Dado que la distinción entre el principio de autonomía y el de heteronomía es el criterio en torno al que se posicionan los distintos subcampos, es necesario clarificar la noción de “autonomía” dentro de dicho contexto. A este respecto, en la descripción bourdiana el parámetro decisivo es el económico: la autonomía de un campo específico se define por su capacidad de crear un mercado *aparte*, relativamente independiente del de “la gran producción” -comercial o *burgués*-, es decir, un circuito que posibilite la distribución de unos productos ajenos a los dictámenes del poder institucional. De este modo, tenemos la oposición entre un “gran mercado” formado por consumidores “en masa” y un pequeño mercado constituido por consumidores especializados, suficiente al menos para garantizar la sostenibilidad del subcampo.

Esta idea un poco limitada de autonomía es la que, como señala Martínez Tejero (2011), ocasiona dificultades a los investigadores que desde la teoría del campo tratan de analizar realidades literarias ajenas a las marcadas por la lógica *burguesa* de mercado, especialmente en lugares y periodos donde no pueda hablarse claramente de un mercado “relativamente autónomo”. De hecho, el propio Bourdieu indica que las condiciones de constitución de un campo autónomo solo se cumplen a partir de un cierto momento del s. XIX, asociado al desarrollo de la burguesía, la aparición de *la bohemia* u otros rasgos como

el arte por el arte,³⁶ y añade que tales condiciones vienen siendo puestas en peligro a lo largo del s. XX debido a la intromisión de los poderes económicos en el campo de la cultura. Creemos que este punto de vista, estrictamente económico, no ha de excluir la opción a considerar otros parámetros con los que medir la emergencia de campos o subcampos. Martínez Tejero indica que el propio Bourdieu no resolvió de forma airosa esta cuestión y que su teoría necesita de adaptaciones, por ejemplo, en el caso de las literaturas francófonas africanas, belgas o de Quebec, e indicando, como apuntábamos, que la solución a estas “insuficiencias” pasa en ciertas ocasiones por su combinación con la TPS.

En el contexto español, podríamos preguntarnos a partir de qué momento “se cumplen las condiciones” constitutivas de un campo relativamente autónomo –la problemática, de nuevo, apuntaría al criterio, más o menos estricto, de consideración de tal autonomía-. En este sentido, contamos con algunos trabajos que aplican, directa o implícitamente, la idea de campo a la literatura del barroco español, como los de Ruiz Pérez (2009, 2010) o los de García Reidy (2013). En los trabajos de Ruiz Pérez, la existencia del campo se asocia no solo a factores económicos, como la diversificación de las relaciones de mecenazgo o la profesionalización del oficio de escritor, sino a la pluralidad de opciones estéticas (la existencia de distintos cánones y no un único repertorio central e institucionalizado), así como la fuerte rivalidad y el desarrollo de una *conciencia de autor*. De esta manera, para Ruiz Pérez (2009), a partir del s. XVII, con la expansión de la imprenta y la creación de los primeros corrales de comedias estables, empezaría a desarrollarse cierta “autonomía relativa respecto a la preceptiva retórica”, desplazando en parte la literatura al plano del entretenimiento, un proceso que durante el s. XVIII y gracias a las reformulaciones de la ilustración y el romanticismo se aproximaría ya a una idea bastante moderna de *literatura*, culminando en el s. XIX con la constitución de una “república literaria” que comprendería en sí a toda una variedad de discursos y concepciones marcadas por la clasificación y la *distinción*.

³⁶ Con todo, dentro del propio círculo de Bourdieu encontramos investigadores como Alain Viala, quien aplica sus ideas a contextos históricos anteriores al s. XIX.

En general, las diferentes nociones puestas en práctica por diversos investigadores en esta línea comparten su entendimiento del campo como la culminación de un proceso histórico de diversificación de opciones y constitución de la autonomía, pero sería aconsejable no dar por sentado el sentido lineal de este “progreso”: la autonomía, ya sea en sentido estrictamente económico o como oposición a los repertorios centrales, puede variar alternativamente según el espacio social y el momento histórico. De hecho, retrospectivamente, sería difícil hallar estadios de producción “literaria” orientada de forma completamente homogénea hacia un solo repertorio central, aunque por supuesto el grado de sistematización de sus manifestaciones pueda ser muy variable.

En definitiva, para clarificar la noción de “autonomía” no sólo basta el *mercado*, entendido en su dimensión puramente económica, sino que hay que contar también con la *institución* (aunque, como indica Even-Zohar, en la práctica ambos factores se encuentren entrelazados). De tal manera, su pertinencia puede medirse por el grado de independencia *posible* respecto a los modelos canonizados, en sintonía con el estado del campo social y la presencia, en ocasiones, de órganos destinados a controlar directamente ese “grado de posibilidad” (como los consejos censores). Por ejemplo, en cierto estadio del campo los modelos centrales pueden venir dictados por la iglesia y los poderes aristocráticos, mientras que en un estadio posterior, los modelos institucionales vendrán marcados por los valores económicos de la burguesía, es decir, los de la literatura comercial. Sin embargo, incluso la interpretación bourdiana de los subcampos vanguardistas como opuestos a los valores del arte comercial o burgués puede contrapesarse con el entendimiento de esos mismos subcampos como fórmulas artísticas innovadoras que se oponen a las *secundarias* precisamente mediante su integración de las dinámicas propias del mercado y, paradójicamente, del gusto del público general. Este punto de vista puede ser aplicable tanto a las renovaciones literarias del barroco español, con el teatro de Lope o la novela cervantina -indisociables de su éxito en el mercado-, como a algunos movimientos vanguardistas del veinte que incorporan elementos procedentes de la sociedad de consumo (Duchamp, Warhol) o que alaban el progreso tecnológico (Marinetti). Si, por una parte, la visión bourdiana de estos movimientos los posiciona como estrategias *distintivas* internas a

la lógica de su respectivo campo autónomo, y en ciertos casos su asimilación de los elementos de mercado puede conllevar un componente crítico, no dejan de comportar también una estrategia de “confrontación-conformación” (o adaptación) a un espacio social cuyos valores no ignoran y al que no se cierran herméticamente, como sí pueden hacerlo algunas literaturas epigonales y secundarias, más apegadas a los modelos del pasado.

PARTE III:

LA SEMIÓTICA DEL TEXTO

DE YURI M. LOTMAN

Y LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS:

LA AUTO-COMUNICACIÓN SOCIO-LITERARIA

La obra de arte representa un determinado modelo del mundo.

YURI M. LOTMAN

III.0. *La literatura como comunicación y la semiótica de Lotman*

Para Yuri M. Lotman, la transcodificación que surge en torno a problemas interdisciplinarios “descubre en un objeto que parecía único los ejemplos de dos ciencias o conduce a la creación de una nueva rama del conocimiento y de un nuevo metalenguaje” (L, 1970: 30). Una buena muestra de ello es la transposición realizada por Even-Zohar al convertir los términos lingüísticos del esquema de la comunicación de Jakobson en factores sistémicos, lo que posibilita su aplicación al estudio de los polisistemas culturales. Como resultado, se han puesto de relieve algunos problemas nuevos y se ha profundizado en aspectos no siempre bien atendidos, como los concernientes al *repertorio* o la *institución*, dos de las nociones clave de la TPS. Dada la relevancia que la idea de *literatura como comunicación* viene adquiriendo durante las últimas décadas, la adaptación no podía resultar más acertada. Y aunque tal vez no sea necesario insistir sobre ello, sirvan estas palabras de Darío Villanueva como síntesis de nuestra perspectiva:

Nos referimos a la que, aprovechando la rigurosa fundamentación metodológica proporcionada por la Fenomenología de Edmund Husserl –muy pronto aplicada al campo literario, entre otros, por el polaco Roman Ingarden y varios de los Formalistas rusos y checos de entreguerras-, considera la Literatura no solo como un hecho puramente discursivo o textual, sino como un sistema complejo, de índole comunicativa, en el que el texto creado por el escritor precisa para su constitución ontológica plena de la tarea cooperativa y hermenéutica de los lectores, todo ello en el marco de determinadas convenciones y mediaciones que la sociedad impone al proceso, y que son mudables a lo largo de la Historia.

(Villanueva, 1994: 7)

Recordemos también que la dimensión comunicativa de la literatura ha estado presente en las reflexiones teóricas desde sus inicios.³⁷ Este carácter se manifiesta ya en los

³⁷ Manuel Asensi, además de referirse a los presocráticos, dedica un breve comentario al papel de la poesía en las tradiciones India y China, de donde se infiere, sobre todo en el caso de la India, la función comunicativa y, curiosamente, la función *modeladora de la realidad a través del lector* que se le presuponía a la poesía (Asensi, 1998: 33 y ss.).

diálogos platónicos, especialmente en el *Ión*, donde Sócrates cuestiona la “validez informativa” de los discursos poéticos; también en la *Poética* y en la *Retórica* de Aristóteles, con sus principios de *mímesis* y *verosimilitud*; y evidentemente, también en la Oratoria, dirigida hacia la *persuasión* y basada en el *decoro*, no solo respecto al tema, sino también hacia el público (y en relación inequívoca con la *teoría de los estilos*). La enumeración de autores que desde la antigüedad hasta nuestros días no han soslayado el obvio aspecto comunicativo de la literatura sería inacabable. No obstante, desde los setenta del pasado siglo se ha producido una proliferación de teorías que abordan el estudio literario haciendo hincapié en esta faceta, precisamente como reacción ante la preeminencia del enfoque inmanentista del estructuralismo, cerrado a cualquier consideración que excediera los límites del texto.

No podemos olvidar tampoco que ya desde el s. XIX empezaron a publicarse estudios literarios que incorporaban perspectivas más abiertas, en especial aquellas que hoy día agrupamos bajo el marco de *sociología de la literatura*,³⁸ una categoría en la que se incluyen tanto estudios de orientación marxista como otros de índole positivista. La falta de un método común para estos acercamientos puede haber encontrado un punto y aparte en la obra de Pierre Bourdieu, empeñado en unificar algunas de las divergencias históricas en las que se hallaba compartimentada la sociología, así como en aplicar sus instrumentos de estudio al análisis de los hechos literarios, además de a otros muchos campos sociales.

Dentro de las corrientes que abandonan las estrecheces del estructuralismo y otorgan un papel predominante al aspecto comunicativo de la literatura destaca la *pragmática*, heredera de los filósofos Austin y Searle, la *teoría de la comunicación* de Marshall McLuhan, la crítica marxista de Althusser y Gramsci, los *Cultural Studies* de Williams y Hoggart, la poética social de Bajtin, la lingüística de Jakobson, la *teoría de la recepción* de Jauss, la *semiótica de la cultura* de Lotman, el post-estructuralismo de Barthes o la *teoría empírica de la literatura* de S. J. Schmidt, por citar solamente las más destacadas. En las páginas siguientes vamos a tratar de aplicar algunas de las ideas más básicas de la semiótica

³⁸ A este respecto, el manual *Sociología de la literatura*, coordinado por Sánchez Trigueros (1996), ofrece una síntesis ejemplar de las distintas corrientes comprendidas bajo esta denominación, desde el romanticismo hasta nuestros días.

de Lotman y de la lingüística de Jakobson al funcionamiento del *sistema-campo* descrito en el capítulo precedente (más adelante comentaremos también algunas de las ideas aportadas por la pragmática y la teoría de la recepción).

No pretendemos aquí una comparación detallada de las compatibilidades entre la semiótica de Lotman y la TPS, pues entendemos que la tradición compartida por ambas³⁹ crea cierta afinidad de base, lo que posibilita efectuar algunas *transferencias*: “It is no wonder that my own Polysystem theory should overlap parts of Lotman's literary as well as semiotic theories, although most of his writings became known in my part of the world only in the mid-seventies. After all, they emerge out of very similar premises and almost the same tradition.” (EZ, 1990b: 4). Para una introducción general a los principios de la semiótica lotmaniana nos remitimos a Cáceres Sánchez (1996), así como a la completísima bibliografía elaborada por éste y por la profesora Liubov N. Kiseliova, incluida en *La semiosfera III* (L, 2000). No obstante, señalemos que en Lotman se dan cita influencias muy dispares, tanto adscritas a estudios literarios, tales como el Formalismo ruso, la Escuela de Praga o el Estructuralismo francés, como otras en principio distantes de nuestro campo, como la *teoría de la información* o la *cibernética*. Esta disparidad de fuentes explica, en opinión de Mirko Lampis, “la falta de precisión terminológica por la que a veces hoy se le critica” (Lampis, 2009: 7). Señalemos también que dentro de su prolongada, extensa y heterogénea producción se hallan, inevitablemente, algunas incoherencias. Desiderio Navarro ha apuntado esta circunstancia en su prólogo a *La semiosfera I* (L, 1996), distinguiendo entre una primera etapa “neoestructuralista” que desde mediados de los setenta pero sobre todo en los ochenta se abre hacia “un enfoque cada vez más dinámico del texto y de la cultura y hacia una concepción de éstos como generadores de sentido y no como una especie de embalaje y almacén de éste” (Navarro, 1996: 17). Lo cual no significa que la primera etapa de Lotman se encuentre completamente falta de “dinamismo” (de hecho, algunos de los análisis correspondientes a esta etapa resultan incomprensibles sin la perspectiva diacrónica o la extra-textual), sino que sus trabajos posteriores, por un lado,

³⁹ Las relaciones entre la obra de Lotman y la de Even-Zohar fueron mencionadas desde muy temprano por autores como Shelly Yahalom (1980, 1984) y Zohar Shavit (1980, 1986), entre otros.

diversifican sus intereses abarcando el análisis de fenómenos que exceden la compartimentación de los estudios literarios, y por lado, su propia teoría se hace más amplia y se matizan algunas afirmaciones. A pesar de ello, en el presente capítulo vamos a hacer uso de algunas ideas pertenecientes a su primera etapa, en concreto las recogidas en su clásico *Estructura del texto artístico* (1970), pues en general sus fundamentos no fueron sino reformulados posteriormente –no obstante, más adelante habremos de contrastar algunas premisas-. Así pues, más allá de que algunas de sus “distinciones tectónicas” no resulten válidas para su “segunda” semiótica, su aportación no solo sigue siendo de utilidad, sino que resulta imprescindible para entender el punto de vista lotmaniano sobre los procesos semióticos -y como consecuencia, también el de buena parte de la semiótica-. En cualquier caso, las ideas contenidas en esta obra no pueden dejar de servir, y así ha sido en las páginas que prosiguen, como estímulo y como “generadores de sentido”.

III.1. EL SISTEMA-CAMPO COMO COMUNICACIÓN MODELIZADORA

III.1.1. *Una semiótica funcional*

Como se sabe, en la formulación jakobsoniana cada uno de los factores constitutivos de todo acto de comunicación verbal se asocia a una función. Lo definitorio de cualquier comunicación no consiste en la exclusividad de alguna de estas funciones, sino en un “orden jerárquico de funciones diferentes” (Jakobson, 1958: 144). A la pregunta *¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?*, Jakobson responde que es el predominio de la *función poética* -aquella orientada hacia el mensaje mismo- lo que confiere a un texto su carácter artístico. Además de esto, Jakobson añade una segunda característica: *la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección al eje de combinación*. O en palabras de Lotman, “lo sintagmático a un nivel de la jerarquía del texto artístico se revela como semántico a otro nivel” (1970: 34). Lo cual implica una consecuencia que no podemos pasar por alto.

Pero es necesario recordar aquí que son precisamente los elementos sintagmáticos los que en la lengua natural marcan los límites de los signos y segmentan el texto en unidades semánticas. Al eliminar la oposición “semántica-sintaxis”, los límites del signo se erosionan. Decir: todos los elementos del texto son elementos semánticos, significa decir: en este caso el concepto de texto es idéntico al concepto de signo.

(L, 1970: 34, 35)

Según Lotman, esta característica se manifiesta a distintos niveles. En primer lugar, todo el texto se entiende como un signo unitario, y por tanto, todos los signos ordinarios de la lengua natural -o *sistema de modelización primario*⁴⁰ pasan a considerarse, no ya como signos propiamente dichos, sino como “elementos del signo”. En segundo lugar, también sucede a la inversa: los que en la lengua natural son elementos del signo, como los

⁴⁰ Recordemos que ya Saussure señalaba la dimensión modelizadora de la realidad puesta en juego por la lengua.

morfemas y los fonemas, se semantizan, forman repeticiones ordenadas, y se convierten en signos. Y en tercer lugar, ese signo integral en que se constituye el texto artístico, forma parte de otro texto mayor que a su vez es susceptible de leerse como signo.

Así pues, en opinión de Lotman, la literatura, al igual que la danza, el cine o las otras artes, posee su propio lenguaje, es decir, un código constituido *a modo de lengua* por un sistema de signos y reglas combinatorias que representa una estructura jerarquizada. Pero, a diferencia de la secuencialidad propia de los lenguajes naturales, la jerarquía de la sintaxis artística funcionaría “en profundidad”, es decir, mediante un mecanismo parecido al de los “juegos de muñecas rusas”, o bien como “el modo de pensamiento medieval” en que el mundo es percibido como un signo absoluto que contiene a su vez otra multitud de signos menores que contribuyen a apuntar hacia su significado (L, 1970: 36). De la misma manera, el texto artístico “se presenta simultáneamente como conjunto de frases, como frase y como palabra” (L, 1970: 35). Por lo tanto, sería posible estudiar cada texto como “una palabra en el lenguaje de la literatura”. Lotman cita la *Morfología del cuento* de Propp como ejemplo de un estudio sistémico donde a partir de la comparación de cientos de textos se revela el código o lenguaje común de todo el género, el cual es susceptible de leerse, de nuevo, como *un* texto.⁴¹ Por eso, le parece factible “estudiar todos los ballets posibles como un solo texto” (L, 1970: 27). De este modo, para el semiólogo ruso existen lenguajes artísticos generales, como el de la pintura o la literatura, pero también lenguajes de época, como el del romanticismo o el realismo -que funcionan tanto para textos verbales como no verbales-, cada uno de los cuales comporta, a través de su código, una *modelización* particular de la realidad y, por tanto, un contenido.

Seleccionemos los siguientes textos: grupo I, un cuadro de Delacroix, un poema de Byron, una sinfonía de Berlioz; grupo II, un poema de Mickievicz, obras para piano de Chopin; grupo III, textos poéticos de Derzhavin, conjuntos arquitectónicos de Bazhenov. Propongámonos, como ya se ha hecho reiteradamente en diversos estudios de historia de la cultura, representar los textos dentro de cada grupo como un solo texto, reduciéndolos a variantes de un cierto tipo invariante. Este tipo invariante será para el primer grupo el

⁴¹ El ejemplo de Lotman no puede ser más ilustrativo, pues las funciones expuestas por Propp se constituyen realmente como una secuencia narrativa unitaria.

“romanticismo europeo occidental”; para el segundo, “el romanticismo polaco”; para el tercero, el “prerromanticismo ruso”. Se sobreentiende que se puede plantear la tarea de describir los tres grupos como un solo texto introduciendo un modelo abstracto de invariante de segundo grado.

(L, 1970: 33)

Esta visión encaja con la idea polisistémica que entiende grandes complejos culturales como sistemas estratificados, cada uno de ellos contenido en otros sistemas mayores y albergando otros menores, como también coincide con la *ley de los campos englobantes* de Bourdieu. Se diría que, en líneas generales, lo que en Lotman se aplica al análisis semiótico de los textos artísticos, en Bourdieu y Even-Zohar vale para el estudio de sistemas culturales, no solo en cuanto a la organización estratificada o la lógica relacional que estructura tanto textos como campos, sino también en el “juego de equivalencias funcionales” en el que se encuentran encadenados sus componentes, como vamos a tratar de mostrar en adelante. Por otra parte, observando que no solo los textos son actos comunicativos, sino que también los campos literarios son susceptibles de analizarse en tanto que tales, y a la luz de los resultados obtenidos por Even-Zohar mediante su adaptación de los factores jakobsonianos al análisis de sistemas, parece lógico pensar que también las *funciones* que les venían asociadas puedan resultar útiles para dicha empresa. Es decir, ¿es posible interpretar grandes complejos culturales en su conjunto –incluyendo productores, productos, consumidores, instituciones, etc.- como un solo acto comunicativo, o como un determinado flujo de información, y determinar qué *función* predomina en cada uno de ellos? Podríamos presuponer que los sistemas literarios, atendiendo a su dimensión artística, han de encontrarse regidos por la *función poética*, o lo que es igual, orientados mayormente hacia el *mensaje* o producto. Sin embargo, como hemos visto en los trabajos de Even-Zohar y Bourdieu, la configuración y dinámica de estos sistemas no depende tan solo de los *productos*, los *productores* o ni tan siquiera de los *consumidores*, sino también del *mercado*, el *repertorio* y la *institución*, por lo que aceptar una funcionalidad dirigida prioritariamente hacia la producción literaria o artística en sí misma podría considerarse un juicio precipitado.

III.1.2. *Transferencias y determinaciones funcionales*

Como decíamos, la cadena de transposiciones funcionales entre *mensaje* → *canal* → *código* → *signo* → *mensaje*’, no solo es válida para el análisis de textos,⁴² sino también para el de sistemas literarios. Ya Even-Zohar hace referencia a este hecho cuando se plantea el problema de la definición apropiada para cada uno de los factores del sistema literario, concluyendo que ésta dependerá en todo caso del nivel de análisis.

The answer depends on the level of analysis. For instance, it is definitely acceptable to argue that the most evident (and obvious) product of speech is "voice" (or "voiced material"), or "sound(s)." Nevertheless, we conventionally regard "voice" as merely the *vehicle* of some other, more important, product, i.e., the verbal message, "language" in the sense of "communication." Similarly, to take a different example, the product of schools may be defined as "students." Again, this is not an unacceptable answer, in the sense that officially, and visibly, it is students who engage the energy of schools. We talk about the number of students (and society calculates budgets in accordance with them), the life and treatment of students at school, the relations between teachers and students, etc. But even the most conventional views of schools normally conceive of students as *vehicles*, and/or *targets*, of some other products for which schools are supposed to be responsible, i.e., a certain body of desirable knowledge, and a certain body of desirable norms and views. In this sense, "students" are analyzed only in relation to these products. The success of these issues is evaluated in relation to the ability of schools to inculcate them in their students, and the extent of distribution and perpetuation in society that the students manage to accomplish.

⁴² En el caso de un texto artístico, por ejemplo, lo que a primera vista se considera el contenido o *mensaje* comunicado pasa a un segundo plano, considerándose a veces casi una mera excusa y actuando como "soporte" o *canal*, cuando el "verdadero" mensaje se quiere descubrir en el *código* empleado para transmitirlo, el cual entonces adquiere la categoría de *signo*, y finalmente, de ese "segundo" mensaje. Esto supone de alguna manera una "inversión circular" del rol jugado por el código en la comunicación, el cual pasa de considerarse un simple "medio de transmisión", equivalente por tanto al "canal", a desempeñar la función del "objeto" o mensaje de la transmisión.

I believe that the same holds true for "literature." Even in those periods in which the major effort of literary activities was oriented towards producing "texts," the status of these "texts" was, for all intents and purposes, analogous to that of "voice" or "students" in the examples quoted above. This does not mean that "texts" are transparent in any sense, but only that as an entity for consumption, different levels of texts must be considered. For instance, while from a literaturological point of view it may suffice to analyze the patterns of composition and "story," moods and craft manifested in a "text," a culturological (or semiotic) analysis would tend to emphasize the *models of reality* as the most powerful product of "literature," achieved, among other procedures (but not necessarily exclusively so), by the making of texts.

(EZ, 1990c: 44)

Para empezar, las relaciones entre canal y código son siempre muy estrechas. A pesar de que Saussure no menciona –tal vez, por obvia- la relación genética entre *lengua* y *órganos fonadores*, este tipo de vínculos han de tenerse muy en cuenta. El *código morse*, constituido por la simple oposición entre “punto”, “raya” y “espacio”, surge en 1838 como consecuencia y sujeto a las limitaciones técnicas del telégrafo de Samuel Morse. El *lenguaje de signos* para sordomudos está igualmente determinado por la ausencia de un canal auditivo adecuado para la recepción de mensajes sonoros. Diversos sistemas de *señales con banderas* fueron utilizados, sobre todo en la marina, para transmitir informaciones a media distancia (en tierra firme, un mensajero era normalmente más eficaz). Estos casos muestran una *codificación secundaria* en la que el canal determina la re-codificación de un código preexistente, el de las llamadas “lenguas naturales”. Pero la constitución del código de las propias lenguas naturales está asimismo determinada, en el plano de la expresión, por las capacidades humanas de fonación, y en el plano del contenido -su gramática-, por las cláusulas de nuestro entendimiento, aspecto sobre el que ya se pronunciaron Kant, Nietzsche o Wittgenstein, entre otros.⁴³ Así pues, si en las lenguas naturales o *sistemas de*

⁴³ Estos filósofos han hecho referencia a las condiciones que hacen posible el lenguaje en relación con las disposiciones humanas. Especialmente Kant, mediante el estudio de las *categorías*, es decir, los “conceptos puros a priori” (anteriores a toda experiencia) que hacen posible los juicios del entendimiento (por ejemplo, las categorías de "causa y efecto" serían necesarias para elaborar juicios hipotéticos). En cuanto a Nietzsche, su investigación sobre la relación entre pensamiento y lenguaje es de orden muy distinto. Para él, mientras que la realidad es cambiante, percedera y dinámica, el lenguaje es el vehículo de una metafísica que la "petrifica" en

modelización primarios se constata la interdependencia entre canal y código, en los *sistemas de modelización secundarios* de tipo artístico dicha vinculación se agudiza y, debido al trasfondo del principio de equivalencia del eje de la selección al de la combinación, repercute también sobre el mensaje. Dentro de la dinámica de los polisistemas culturales, esto se traduce en que, no solo la institución, sino también el mercado, imponen restricciones sobre el repertorio.

Algunos ejemplos bastan para mostrar la profusión de este fenómeno en los géneros artísticos. Durante los *siglos de oro*, en España, la imprenta solía condicionar por razones técnicas la extensión de un texto, recortando o alargando sus versos para ajustarlos al espacio disponible. Productores posteriores, sin embargo, imitarían esa disposición, pese a no estar sujetos a las mismas restricciones.⁴⁴ En su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega recurre a explicaciones de mercado, como la paciencia del público y el número de pliegos, para justificar la extensión de sus comedias: “Tenga cada acto cuatro pliegos solos,/ que doce están medidos con el tiempo/ y la paciencia del que está escuchando”. La fórmula perduraría en el teatro español hasta finales del s. XIX. Otro ejemplo resulta de la transformación de los primitivos *cantares de gesta* castellanos, en hemistiquios anisilábicos y de origen discutido,⁴⁵ pero “escritos” por autores cultos en

razón del "prejuicio del ser", asignándole unidad y permanencia a todo lo que vemos. Aquí nos interesa la idea de que para Nietzsche existe una indisolubilidad entre lenguaje y hombre, es decir, el lenguaje es vehículo de la metafísica porque el hombre tiende a ser metafísico, lo que le llevará a calificar a “la verdad” como “una hueste de metáforas en movimiento” (Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 25). Las aserciones de Wittgenstein respecto a la relación entre pensamiento y lenguaje han pasado hoy día, en forma de citas y merchandising, a formar parte de la cultura popular.

⁴⁴ Encontramos referencias en este sentido en el volumen compilado por Francisco Rico, *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, donde se analizan las determinaciones que las primeras imprentas ejercen sobre la configuración formal y semántica de los textos. Así, por ejemplo, en la imprenta áurea los tamaños de los libros respondían también a la naturaleza de los mismos; el libro de a ocho se destinaba a la poesía, la cuartilla a narrativa (*El Quijote*), el folio a estudios en prosa (gramáticas) y los más grandes y a doble columna para la épica, la Biblia o los libros doctrinales. La evidente relación entre género, caracteres por línea, necesidad y coste del papel determinaba la disposición a dos columnas o el tamaño de la tipografía. En el caso de la poesía, el desperdicio de papel obligaba a una edición de tamaño reducido para reducir su coste. La misma lógica rige actualmente el funcionamiento del discurso periodístico, donde géneros como la *columna de opinión* aparecen delimitados por factores de mercado, tanto en su extensión como en su estructura semántica “interna”.

⁴⁵ Recogemos la muy didáctica síntesis ofrecida por Anastasio Serrano: “Referente al origen de los cantares de gesta tenemos dos teorías: la individualista, defendida por J. Bedier, y la neotradicionalista, defendida por Menéndez Pidal./ Bedier piensa que tanto la *Chanson de Roland*, como el *Poema de Mio Cid*

cierto momento, en los populares romances octosilábicos, de tradición oral, que facilitaban a los juglares su memorización y recitado, conservando una estructura bimembre y la rima asonante. Esta fórmula se mantuvo en la poesía culta hasta bien entrado el s. XX, es decir, mucho después de agotada su transmisión oral.⁴⁶ Parece ser que también la extensión hoy habitual de las películas cinematográficas se normalizó a partir del tamaño o la cantidad de rollos que se podían transportar en una bici de sala en sala de exhibición. En todos estos casos, las constricciones formales impuestas por el canal, relativamente aleatorias, se convencionalizan y pasan a formar parte del código, que es mantenido luego por la tradición.

Pero si en términos generales no es difícil entender la estrecha relación que se establece entre canal, código y mensaje, o entre mercado, repertorio y producto, en el caso de los lenguajes artísticos no se trata tan solo de que estos factores se configuren recíprocamente, sino que cada uno de sus constituyentes puede variar de función dependiendo del “nivel de análisis”. Así, Lotman advierte que la fuerte semantización de los códigos conduciría, a cierto nivel, a la equiparación de código y mensaje, variando para cada destinatario su diferenciación: “El valor informacional de la *lengua* y del *mensaje* dados en un mismo texto varía en función de la estructura del código del lector, de sus exigencias y esperanzas.” (L, 1970: 32, cursiva nuestra). En cualquier caso, para Lotman resulta evidente el trasvase de funciones entre código y mensaje:

son obra de poetas individuales y que fueron escritas varios siglos después de los sucesos y sus autores serían poetas cultos, de carácter clerical, que tomaron los datos de algún cronicón conservado en alguna abadía o monasterio./ Menéndez Pidal, por el contrario, piensa que el origen de los cantares de gesta es muy anterior a los textos conservados y que éstos no pueden ser explicados sin tener en cuenta una larga tradición de textos perdidos. Si el *Cantar de Roldán* y el *Cantar de Mio Cid* fueron las primeras obras escritas en francés y en español, serían un milagro literario; por lo tanto tuvo que precederles mucho tiempo de trabajo literario anónimo para que los textos alcanzaran la dignidad artística que poseen./ La teoría de Menéndez Pidal, largo tiempo sostenida y razonada, ha sido confirmada por el descubrimiento de Dámaso Alonso en 1954 de un pequeño texto llamado por él “Nota Emilianense” (por proceder del monasterio de San Millán), en el cual aparece un breve relato de la derrota de Roncesvalles, que sigue en líneas generales la *Chanson de Roland* y da los nombres principales de la gesta. La “Nota Emilianense” ha sido fechada entre el año 1054 y 1076, es decir de 30 a 50 años antes de de la *Chanson*. Esto demuestra que la difusión del tema épico de Roldán fue mucho antes de la gesta conservada y por tanto la existencia de primitivas redacciones de la leyenda, es decir “la existencia de una actividad épica latente” (Menéndez Pidal en comentarios a la “Nota”).” (Serrano, 2012). Citamos en la bibliografía la principal obra de Menéndez Pidal (1959) sobre este asunto.

⁴⁶ Sobre el paso de los cantares de gesta al romance octosilábico, ver Antonio Quilis, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975, 3ª edición, pp. 146-147.

Si estudiamos el proceso de funcionamiento de la obra de arte, observaremos necesariamente una particularidad: en el momento de percepción del texto artístico tendemos a considerar muchos aspectos de su lenguaje como mensajes; los elementos formales se semantizan; aquello que es inherente a un sistema de comunicación general, al formar parte de la totalidad estructural del texto, se percibe como individual. En una obra de arte de talento todo se percibe como creado *ad hoc*. Sin embargo, más tarde, al pasar a formar parte de la experiencia artística de la humanidad, la obra se convierte toda ella en lenguaje para las futuras comunicaciones estéticas, y lo que era casualidad de contenido en un texto dado se torna código para la posteridad.

(L, 1970: 32)

Así pues, de un lado, el canal determina el código en el que está codificado (“canalizado”) el texto, y de otro lado, ese mismo código se semantiza y “transforma” en mensaje, mientras que el “mensaje primero”, es decir, el texto en el que está inscrito el código, pasa automáticamente a funcionar como canal.

III.1.3. *El sistema como acto comunicativo*

Admitidos los factores jakobsonianos como una suerte de “universales” de la comunicación, cabe estudiar ahora la especial configuración que adoptan sus respectivas funciones en lo que se refiere a polisistemas literarios. Es decir, ¿es posible entender esas funciones “lingüísticas” como “semióticas”? Sobra decir que esta tentativa no sería posible sin la adaptación elaborada por Even-Zohar para la aplicación del modelo de Jakobson al análisis de sistemas. Lo que nos preguntarnos es el tipo de relación que se establecería entre cada una de esas hipotéticas “funciones semióticas” respecto a la estructura de centro y periferia, las “funciones” primaria y secundaria, o los distintos principios de jerarquización que gobiernan los procesos de canonización en el interior de los subcampos.

En primer lugar, es necesario verificar si un análisis de este tipo es pertinente. Observando la organización de los polisistemas encontramos que, a cierto nivel, existen *circuitos* –o subcampos– relativamente independientes. Cada uno de estos pequeños

mercados cuenta con sus propios productores, consumidores, repertorio, institución y productos (o dicho de otra manera: cada uno de estos pequeños “canales” o “medios de transmisión” cuenta con sus propios emisores, destinatarios, código, contexto y mensajes). Imaginemos el caso de una pequeña editorial regional, con un grupo de autores “de la casa” y un público más o menos constante, integrado en parte por parientes y amigos, y en parte por agentes interesados en este tipo de intercambio semiótico. La editorial puede estar, por ejemplo, apoyada por una asociación, y probablemente contará con una serie de espacios “de confianza” en los que realizar periódicamente sus actividades (como presentaciones, recitales, etc.). A esta escala, parece sencillo entender el tráfico que se produce como un cierto flujo de información o como una actividad más o menos sostenida, constante u homogénea, con un cierto grado de disgregación, pero también de continuidad. Cada acto y cada recital celebrado, cada libro publicado, pueden ser entendidos como hechos comunicativos cerrados (como textos), pero también como signos o palabras del discurso mayor que tiene lugar en el sistema del que participan, un discurso adecuado al repertorio de ese sistema y a sus canales de distribución. Desde este punto de vista, el subcampo constituye *un* acto comunicativo y es posible estudiarlo como “un texto” a través de las funciones jakobsonianas. Teniendo en cuenta la lógica englobante que caracteriza la estratificación de los sistemas, resulta teóricamente consecuente aplicar los mismos principios al estudio de campos mayores, como puedan ser una literatura nacional o el polisistema de las literaturas europeas. De la misma manera que “cada lengua abarca varios sistemas concurrentes que se caracterizan por una función diferente”, representando “un sistema de subcódigos interconexos” (Jakobson 1958: 143), así sucede cuando consideramos *la lengua de la literatura*, es decir, su *repertorio* (su sistema de códigos) no solo en sus dimensiones textuales, sino en el entramado de relaciones sociales que compone su polisistema.

III.1.4. *Autonomía y heteronomía en las funciones del sistema*

En primer lugar, el análisis de las funciones comunicativas dentro de los márgenes del texto, aunque pueda coincidir para ciertos repertorios, no es idéntico al análisis de esas

mismas funciones a un nivel sistémico. Un poema enunciado en primera persona puede responder lingüísticamente a la función emotiva, pero a un nivel sistémico tal vez solo manifieste una convención estilística, por lo que para conocer su verdadera orientación habría que indagar en otros parámetros. Es decir, para un análisis sistémico de las funciones es necesario considerar las relaciones entre los factores que componen el sistema.

No hay necesidad de admitir que la *función poética* adquiera la misma importancia para todos los subcampos literarios. Para Bourdieu, la diferencia entre el principio de jerarquización autónoma y el principio de jerarquización heterónoma reside justamente en la prioridad otorgada a consideraciones “internas” (los códigos del arte o el propio mensaje) frente a consideraciones “externas” (la necesidad de amoldarse a las condiciones económicas o sociales del entorno).

<i>Factores lingüísticos:</i>	<i>Funciones:</i>	<i>Factores sistémicos:</i>
Canal	Fática	Mercado
Emisor	Expresiva (o <i>emotiva</i>)	Productor
Mensaje	Poética	Producto
Receptor	Conativa	Consumidor
Código	Metalingüística	Repertorio
Contexto	Referencial	Institución

Podemos considerar los subcampos cuya atención se dirige preferentemente hacia el código (repertorio), el mensaje (producto) o el propio emisor (productor), regidos por el principio de autonomía; y en cambio, los subcampos donde la atención se dirige prioritariamente hacia el canal (mercado), el contexto (institución) o el receptor (público), regidos por el principio de heteronomía. Dicho de otra manera, el principio de autonomía responde a las funciones expresiva, poética y metalingüística, mientras que el principio de heteronomía responde a las funciones fática, conativa y referencial. Esto coincide con la apreciación de Bourdieu, para quien las obras regidas por el principio de heteronomía están

“pensadas para un público”, mientras que las obras regidas por el principio de autonomía deben “construir su propio público”. Una distinción similar encontramos en Lotman:

Sin embargo, es preciso señalar que la naturaleza comunicativa del arte deja en éste una huella profunda y que en aquellas estructuras textuales y extratextuales que determinan las formas del arte, unas se corresponden en mayor medida a los «intereses» del lector, a su posición en el acto de comunicación, otras, a los del autor.

(L, 1970: 356).⁴⁷

Evidentemente, en la realidad de los fenómenos literarios, encontraremos autores, grupos, subcampos o sistemas completos con diferentes combinaciones jerárquicas de estas funciones. Desde otro punto de vista, podemos considerar las *poéticas heterónimas* como “poéticas dialógicas”, pues su discurso se configura “a expensas” o en expectativa de la hipotética lectura o interpretación esperada por parte un público determinado.

Si consideramos que la institución, según muestra Even-Zohar, asume el cometido de la *conservación* del repertorio, podemos admitir que las actividades *secundarias*, o de perpetuación de modelos preexistentes, son llevadas a cabo por grupos de productores cercanos al centro institucional o con aspiraciones al mismo. Por ello, podemos asumir también que las actividades *secundarias* son promovidas fundamentalmente desde el centro del sistema –o también, desde los centros de ciertos subcampos-, mientras que las actividades *primarias*, o de innovación, tienen lugar sobre todo en las periferias, pasando a ocupar el centro solo en un segundo momento, o *secundariamente*.⁴⁸ Así parecen

⁴⁷ El desarrollo de esta idea en Lotman es adecuado para la descripción de polémicas literarias entre diferentes poéticas de grupos enfrentados. Por ejemplo, en la poesía española más reciente, una tendencia específica defiende una poesía “comunicativa y cercana al lector”, atacando cualquier intento de complejización del lenguaje. Sus “adversarios”, en cambio, parecen coincidir con Lotman, para quien “Es preciso reconocer que –no como regla, sino como tendencia- la oposición del “oyente” es más propia del arte de masas y, en particular, de la llamada «cultura de masas.» (1970: 357), impresión compartida también por Bourdieu.

⁴⁸ Tal y como expone Lampis (2009), esto coincide con el análisis de Lotman, quien retomando las ideas de Prigogine, señala dos tipos de procesos dinámicos: los que transcurren en situaciones de equilibrio y los que transcurren en situaciones de desequilibrio. En los primeros, se da una causalidad lineal, reversible (simétrica) y predecible. En los segundos (asimétricos), en cambio, se alcanzan puntos de “bifurcación” en los que la deriva del sistema puede tomar dos o más direcciones, y a los que Lotman denomina “momentos explosivos”. La explosión tiene que ver con la propia heterogeneidad de los sistemas culturales y suele proceder

atestiguarlo los múltiples casos de artistas innovadores cuyos productos son, en principio o durante años, rechazados por el centro institucional, viéndose privados de reconocimiento, y que solo tras un lento proceso de *asimilación* -a veces incluso tras pasar por causas judiciales o póstumamente- son admitidos al centro del sistema –o *canonizados*- y sus obras convertidas en modelos de imitación promocionados desde las instituciones. En el caso de estos artistas, parece claro que su producción no se orienta hacia el mercado, las instituciones o el público, sino más bien al contrario, hacia “su propio arte” –*l’art pour l’art*-, hacia su propio *mensaje* (o producto), su *código* (o repertorio) y su propio “criterio de artista” (esto es, *del* productor), correspondiéndose así con las funciones *poética*, *metalingüística* y *expresiva*, las cuales se corresponde, por tanto, con el *principio de autonomía*.

Esto no quiere decir que todo lo que se produce en la periferia sean obras primarias o innovadoras, aunque sin duda un buen número lo son, quedando la mayor parte en el olvido, bien por carecer realmente de interés o bien por la *resistencia* de las instituciones y el mercado, con ocasionales “rescates” llegados a veces con siglos de diferencia (caso Longino). Parece más razonable admitir que la mayor parte de lo que se produce, tanto en el centro como en la periferia, responde a modelos secundarios. Ello explica que grandes genios de la literatura hayan pasado muchas dificultades en vida para ver reconocidas sus producciones, en primer lugar porque éstas aparecen entremezcladas con un sinfín de otras producciones periféricas que se promocionan también como obras innovadoras susceptibles de pasar a los cánones de la literatura. Debido a la propia “naturaleza” de la institución (cuyos miembros suelen estar “apegados” a repertorios canonizados e implicados en la conservación de los mismos), a ésta le resulta difícil reconocer o admitir producciones que incorporen novedades en el repertorio y distinguir de entre toda la vasta producción periférica aquellas obras cuyas innovaciones merecen ser valoradas, por lo que, al contrario, su criterio suele

de las áreas menos estructuradas del sistema, es decir, de las periferias. Las zonas del centro canonizado son más homogéneas, estructuradas y predecibles, con una determinada “enciclopedia” del mundo, mientras que las zonas de la periferia, siendo más heterogéneas e incluyendo elementos no canónicos, constituyen una reserva de opciones (repertorios) variable que ejerce una presión constante sobre el centro canónico. Por lo tanto, estas zonas tienen efectos altamente perturbadores sobre los hábitos semióticos, de modo que la aparición casual (impredecible) de “los desencadenantes de la explosión” es más probable en estos sectores del sistema menos rígidamente estructurados: las periferias.

inclinarse a premiar aquellas que incorporen elementos o modelos “reconocibles”, canonizados o secundarios, de modo que la incorporación al repertorio canonizado de las producciones con un alto grado de innovación suele deberse antes al respaldo que obtengan por parte del mercado que al que otorgue la propia institución, aunque esta condición no parece incluir, al menos a corto plazo, a la literatura más puramente comercial.

Por otra parte, la diferencia entre primario y secundario puede depender de la posición en el campo desde la que se la considere. Supongamos que un nuevo modelo se origina en la periferia, pero se hace acreedor del reconocimiento de los agentes institucionales en un periodo de tiempo relativamente breve (diez años, por ejemplo). En ese momento, las producciones que tomen como base dicho modelo pasarán a ser apoyadas directamente por la institución, cobrando así mayor proyección y apareciendo para el grueso del público como productos *primarios*, mientras que para los miembros de los subcampos especializados serían modelos ya de sobra conocidos, es decir, *secundarios*. También es posible que algunos productores que hayan alcanzado una posición central en el sistema continúen investigando sobre el repertorio y ofreciendo productos innovadores (caso de Juan Ramón Jiménez), aunque lo más frecuente, como señala Even-Zohar, es que un productor se muestre apegado a un cierto tipo de repertorio durante toda su carrera.

Un caso diferente es el de los proyectos de creación de nuevos repertorios que cuentan con el apoyo de una base de poder y que están respaldados por las instituciones. Estas “renovaciones” suelen responder a momentos de cambio social y a programas dirigidos directa o subrepticamente desde instancias políticas. Como regla general, sus modelos son conservadores –en el sentido de “actualizaciones” de repertorios pretéritos- y atienden a intereses sociales o moralizantes. A este mecanismo responden, por ejemplo, las estéticas de los regímenes totalitarios, como el *realismo socialista* de la antigua Unión Soviética, o el *realismo heroico* de la Alemania nazi. En ambos casos, se trata de un arte motivado por una intención a veces abiertamente propagandística, de carácter realista y tradicionalista. Por tanto, este tipo de arte respondería a las funciones *conativa*, *fática* y *referencial*, es decir, al *principio de heteronomía*.

Pero si tomamos en consideración la estrecha vinculación que se establece entre canal y código -entre mercado y repertorio- lo que resulta es que la función fáctica (hacia el mercado) se asocia con un tipo específico de modelos estéticos (repertorios), mientras que la función metalingüística (hacia el repertorio) genera otros. Este punto de vista, por una parte, contribuye a explicar la *tesis de las homologías* de Bourdieu, según la cual existe un paralelismo entre las posiciones en el campo de producción (de orden socioeconómico) y las tomas de posición (estéticas) de sus ocupantes; y por otra parte, abre las puertas a un análisis de los modelos del repertorio desde el punto de vista de sus funciones, una idea ya presente en Bühler (1934: 52) y en Jakobson:

La poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está embebida de función conativa y es, o bien suplicante, o bien exhortativa, según que la primera persona se subordine a la segunda o la segunda a la primera.

(Jakobson: 148)

Pero además, en cuanto a esta relación entre código y mercado, conviene tener presente que existen también unos “códigos” o “repertorios de mercado”, y por tanto, lo que efectivamente se produce es una asociación entre códigos artísticos y tipos de mercado. Siguiendo a Even-Zohar, para quien “Lo que se negocia en el mercado no es un producto en cuanto a objeto, ni una serie concreta de ellos, sino el repertorio”, debemos añadir que además de repertorios artísticos, y en estrecha vinculación con ellos, lo que se negocia en el mercado es una forma de relación, de estructura posicional o de tipos de intercambio, es decir, de maneras de consumo que implican unos determinados beneficios o dinámicas, existiendo una gran diferencia entre cada uno de estos *repertorios de mercado*. Por ejemplo, si atendemos a la dimensión estrictamente económica del mercado, observaremos fácilmente la gran diferencia entre un mercado basado en el sistema de trueque y un mercado basado en la moneda, o entre un mercado donde el “regateo” es normativo y un mercado de precios fijos. En última instancia, el mercado se sirve del repertorio (de los productos) para perpetuarse a sí mismo, es decir, para perpetuar su organización o “repertorio de mercado” (por ejemplo, absorbiendo modelos originalmente *outsiders*). Si

establecemos una similitud con el sistema político democrático, lo importante para este sistema –al menos, en teoría- no es que gobierne un partido de una u otra orientación, sino que su funcionamiento sea democrático (aunque el fin último de todo sistema de gobierno no sea otro que posibilitar el gobierno, en este caso se trataría de un gobierno sujeto a ciertas condiciones). Por consiguiente, para el mercado es fundamental que los repertorios de los productos negociados en él se ajusten a las leyes del mercado en cuestión, y por lo tanto, unos modelos que vayan contra las estructuras de un determinado *repertorio de mercado* no serán promocionados por las instituciones que lo regulan (a esta lógica pueden responder muchos casos de censura u ostracismo hacia ciertos artistas). Uno de los ejemplos más evidentes de la oposición entre diferentes repertorios de mercado es el periodo histórico conocido bajo el término de *guerra fría*. Pero no es necesario acudir a escenarios tan extremos, pues las restricciones impuestas sobre la información que circula por un determinado medio formarán siempre parte de la condiciones del propio medio.

Podemos aquí preguntarnos por la propiedad de la asociación entre *función referencial* y la idea de *institución*. Por un lado, la institución se encarga de la conservación del repertorio (concretamente, de algún tipo o tradición dentro de unas opciones siempre mayores), pero también de “sancionar el tráfico” de productos que se negocian en el mercado. Es decir, para Even-Zohar, la institución siempre tratará de controlar y regular la producción. Por otro lado, en “Lingüística y poética”, la función referencial es la que menos atención recibe por parte de Jakobson, dándola sin duda por sobreentendida, pues era ya conocida por los lingüistas como función “denotativa”, “congnotativa” o “informativa”, asociada a la tercera persona verbal y dirigida hacia algún aspecto de la realidad circundante o “contextual”. Pero consideremos que la “orientación hacia el contexto” no se manifiesta siempre de manera tan obvia. Como estudia la pragmática, la función referencial está presente sobre todo en aquellas situaciones en las que un contexto impone el uso de determinados códigos y no de otros, como por ejemplo, en todo tipo de rituales, ceremonias, situaciones “formales” o “informales”, ámbitos académicos o profesionales, etc. En términos generales, cada contexto sociocultural impone el uso de un determinado sociolecto -es decir, de un código-, y utilizar un sociolecto inadecuado en una situación dada puede conllevar extrañeza y rechazo. Definitivamente, hay códigos que nunca se

usarán en determinados contextos y cosas que “no se deben decir” en otros, a la vez que un mismo mensaje puede cambiar completamente de significado y valor “en función” del contexto. Este papel *regulador* y *sancionador* de códigos y mensajes puede ofrecer una explicación funcional más precisa a la asociación entre *contexto*, *función referencial* e *institución*.

Por otra parte, tanto Jakobson y como Lotman se refieren a la existencia no de un código de la comunicación, sino de dos: uno para codificar (activo) -el de la producción-, y otro para decodificar (pasivo) -el de la recepción-. En el principio heterónimo, el autor realiza un esfuerzo de adaptación del código activo al código pasivo -el cual variará en función del público al que se dirija el autor, tal y como estipula la Oratoria-. En el principio autónomo, es el receptor el que realiza un esfuerzo de adaptación de su código al del productor, y es por ello que para Bourdieu hay obras que “tienen que construir su propio mercado”.

Resumiendo, en su aplicación a valores sistémicos, al igual que en los textos lingüísticos, la *función referencial* es aquella dirigida al contexto, como consecuencia de estar dirigida hacia la institución: cuando un producto se construye dialógicamente orientado hacia el centro institucional, por fuerza el trabajo sobre los códigos queda muy limitado, ya que solo se utilizarán aquellos legitimados por la institución -es decir, los repertorios o modelos canonizados-, por lo que la reducción de las posibilidades de elección sobre el rango de códigos posibles se compensará con la atención dedicada al *referente* (lo que puede explicar en ocasiones la tendencia a los “libros temáticos”). Evidentemente, esta función se asocia a actividades y productos secundarios.⁴⁹ La *función conativa* parece identificarse en la mayor parte de los casos con la literatura comercial, es decir, aquella dirigida a satisfacer los gustos del público, pero hay que considerar aquí los diferentes tipos de público a los que un autor puede dirigir su obra. Cuando un productor se dirige a un mercado muy restringido, estará asumiendo las funciones y orientaciones que primen en ese subcampo, mientras que cuando un productor se dirige hacia la institución, esta función se encontrará muy cercana a

⁴⁹ Aunque si consideramos la “forma del contenido” una parte del código, la limitación referida sobre los repertorios institucionales o canonizados afectaría solo a la dimensión de la “expresión” (del contenido) del repertorio. Siempre según la terminología de Chatman (1990).

la referencial. Por supuesto, son factibles todo tipo de combinaciones funcionales, y la interpretación de una poética debe responder también a su posición en el campo desde un punto de vista diacrónico. Por ejemplo, la literatura realista pudo estar originada en su momento por una reflexión sobre los códigos, sin embargo, en su evolución como poesía social, estos códigos ya se han estandarizado, por lo que la función metalingüística habría dejado de ser la prioritaria, siendo suplida por la expresiva, la conativa o la referencial. La *función metalingüística* es aquella cuya atención se dirige principalmente hacia el repertorio o código, y por tanto al “campo de los posibles”, por lo que sus productos siempre responderán a una indagación sobre las posibilidades inscritas en este campo, correspondiendo pues a las “actividades primarias sobre el repertorio”. La *función poética* es aquella dirigida hacia el producto, lo que a un nivel sistémico implica el “espacio de las tomas de posición”, y la elección de una toma de postura en función de ese espacio, lo que necesariamente ha de acompañarse de una reflexión sobre los repertorios que ocupan dichas posiciones -y por lo tanto asociarse a la función metalingüística-. Por otra parte, la función poética es seguramente la que pueda asociarse mejor a la búsqueda del valor estético o “belleza intrínseca” de los productos. La *función expresiva* estará presente sobre todo en aquellos productores cuya atención se dirija sobre todo a preservar o promover el propio criterio y el propio punto de vista por encima de otras consideraciones. Cuando lo que prima es el propósito de la “promoción personal”, la función expresiva se combinaría o tendería más propiamente hacia una *función fática*, es decir, aquella cuya atención se dirige hacia el “campo de producción”, o mercado, y a la obtención de una posición favorable en los canales de distribución.

III.1.5. *El sistema centro-periferia como circuito de comunicación*

Para un análisis del sistema entendido como flujo de información, esto es, como hecho comunicativo en su conjunto, faltaría por ver si es posible asimilar las posiciones de *centro* y *periferia* con los factores de la comunicación. Imaginemos un acto comunicativo simple entre un sujeto emisor y un sujeto receptor. El emisor transmite una información que es recibida por el receptor, pero al mismo tiempo el emisor recibe también otro tipo de

“energía” por parte del receptor, que podemos denominar *atención*. Si la relación se establece entre iguales –entre posiciones equivalentes–, normalmente las funciones de emisor y receptor se alternarán de forma equilibrada. Imaginemos ahora una situación diferente, como, por ejemplo, una clase magistral o un recital de poesía; en esta situación tendremos a un sujeto individual o a un pequeño grupo de sujetos emitiendo una información para una audiencia que los supera en número (o eso sería de esperar). En este caso el flujo de información no se transmitirá desde posiciones alternas, sino que el emisor mantendrá su posición durante todo el período, recibiendo la atención de los receptores hasta finalizar la comunicación. Es posible que se produzcan preguntas o intervenciones por parte del público, pero generalmente estas “emisiones” serán “puntuales” o de menor medida. Este ejemplo muestra ya las características más básicas de un sistema centro/periferia donde el *centro* actúa como *emisor* y la *periferia* como *receptora*. Este sistema cuenta con una ilustración arquitectónica ejemplar en la disposición semicircular de los teatros y auditorios: dichas estructuras generan lo que justamente se conoce como un *centro de atención*, susceptible de recibir no solo la atención, sino también la *admiración* de los receptores, los beneficios socioeconómicos y el status privilegiado que dicha posición comporta. Así pues, podemos establecer una identificación entre *centro-emisor*, por una parte, y *periferia-receptora*, por otra. Por supuesto, los mensajes transmitidos desde el centro pueden estar orientados según cualquiera de las funciones posibles. Si bien, en el caso de la poesía, se esperaría que la información emitida estuviera orientada hacia los propios mensajes (función poética), inevitablemente encontraremos también en los discursos literarios diferentes combinaciones jerárquicas de varias funciones.

Puede alegarse que en el caso de los sistemas literarios no se establece una relación de este tipo, sino que los integrantes de la periferia son productores y receptores de sus propios repertorios, o incluso que los distintos subcampos se ignoran entre sí. A cierto nivel, esto es efectivamente cierto, pero a un nivel más amplio, se dan varias circunstancias que convierten a la periferia, *nolens volens*, en consumidora de los productos canonizados provenientes del centro institucional. Los repertorios del centro institucionalizado son más homogéneos, y el número de sus productores más reducido. Estos cuentan además con el apoyo de las instituciones y los beneficios de una posición cercana al poder político y

económico para hacer llegar sus modelos tanto a los consumidores especializados como a las esferas más populares, sobre todo gracias a la definitiva promoción de sus repertorios por parte de las instituciones educativas y los medios de comunicación de masas. Por el contrario, la periferia comprende obligatoriamente una cantidad mucho más numerosa y heterogénea de repertorios y productores, y el alcance de sus mercados de distribución es siempre más reducido.

Es precisamente en la competencia entre los campos regidos por el principio de heteronomía, como los sistemas de la literatura comercial o *best sellers*, y aquellos regidos por el principio de autonomía, supuestamente atentos a la calidad intrínseca de sus productos, donde se manifiestan las mayores tensiones y discrepancias por la definición del centro del polisistema. Los unos cuentan con el respaldo de grandes casas editoriales, grandes masas de lectores e importantes beneficios económicos, mientras que los otros se hacen acreedores de un prestigio literario que es reconocido y premiado por las instituciones políticas. Se trata del enfrentamiento entre dos tipos de instituciones y dos tipos de capital: el económico y el artístico. En este sentido, interesa estudiar los criterios que rigen los procesos de canonización que pueden llevar a unos u a otros al reconocimiento por parte de las instituciones académicas o escolares, lo que podemos considerar casi como el último grado posible de consagración, significando la entrada en la “Historia de la Literatura” -la cual, por otra parte, es sometida también a revisiones periódicas-. En este contexto, ya Bourdieu menciona la penetración cada vez más profunda de los instrumentos del poder económico en los campos académicos y culturales, situación que se agudiza especialmente a partir de la segunda mitad del s. XX, como se manifiesta en la expansión de la literatura de masas, la transformación de los autores de “alta literatura” en estrellas mediáticas o la alianza cada vez más estrecha entre grandes casas editoriales y movimientos literarios presuntamente “serios”. La cuestión se complica aún más si pensamos que autores que en su día pasaron por productores de obras comerciales o de entretenimiento han llegado a convertirse en clásicos, mientras que otros que fueron reconocidos por las instituciones vigentes de su momento finalmente han caído en el olvido o han pasado a considerarse

autores menores.⁵⁰ Así pues, a pesar de todos los intentos por fijar cánones nacionales o incluso universales como conjuntos cerrados, hemos de admitir que los repertorios canonizados, lo mismo que los centros institucionales, no representan estructuras estáticas, sino dinámicas, y que es posible describir sus procesos de cambio mediante un estudio diacrónico.

En conclusión, a pesar de los conflictos entre subcampos por la definición del centro jerárquico del sistema, es posible afirmar que este centro funciona como el “emisor principal” de información y simultáneamente como el principal “receptor de atención” del conjunto del sistema, lo que otorga a la periferia el papel de receptor o consumidor de sus productos. Esto es así aun si consideramos que los públicos de los distintos subcampos no suelen consumir la literatura producida por los autores –centrales o periféricos- de los subcampos ajenos, pues el centro común del sistema no estaría compuesto exclusivamente por los miembros del subcampo dominante, sino por los “representantes consagrados” (centrales) de cada uno de los subcampos, de la misma manera que los parlamentos nacionales (democráticos) se encuentran ocupados por representantes de las distintas facciones políticas, y no solo del partido que gobierna.

III.1.6. *La auto-comunicación socio-literaria*

Para Lotman, no es extraño encontrar casos de comunicación donde las posiciones de emisor y receptor estén ocupadas por una misma entidad. El ejemplo más evidente quizás sea el de una persona hablando consigo misma, y también podemos considerar el simple flujo del pensamiento como un caso de autocomunicación. Otro caso sería el de las

⁵⁰ Como ejemplo, digamos que el propio Cervantes consideraba a su novela *Don Quijote* como un “libro de burlas” (escritos para su lectura como entretenimiento en las posadas, con ánimo de hacer reír), aunque habría que discutir hasta qué punto fue consciente, sobre todo tras el éxito de la primera parte, del valor de su obra. Otro caso es el de *La celestina*, supuestamente concebido también para el entretenimiento cortesano de las damas casadas. En el *siglo de oro*, el teatro de corral que hoy consideramos canónico era considerado casi como un demérito para su autor, en contraposición con el que se representaba en la corte, o incluso con el que no se representaba, quedando reservado para la lectura del público culto.

habituales agendas o diarios personales, en los que emisor y destinatario son una misma entidad, pero diferida en el tiempo (que actuaría aquí como canal). Este modelo permite estudiar los sistemas literarios como circuitos de autocomunicación, lo que parece especialmente apropiado para géneros minoritarios como la poesía, de la cual se dice que “escritores y lectores son los mismos”, o para los estados del campo que dan lugar a la formación de nuevos subcampos y durante los cuales “les producteurs peuvent n’avoir pour clients, au moins à court terme, que leurs concurrents” (B, 1992: 140). Por otra parte, recordemos que Even-Zohar distingue entre *consumidores directos e indirectos* de literatura, señalando que “All members of any community are at least "indirect" consumers of literary texts” (EZ, 1990c: 37). Desde este punto de vista, el campo literario funcionaría como centro-emisor, mientras que la sociedad cumpliría el rol de periferia-destinataria. Aquí hay que precisar que son los repertorios canonizados los que obtienen mayor proyección, alcanzando al espacio social en su conjunto, mientras que la distribución de los productos periféricos es siempre más reducida, lo que incentiva la competencia entre los autores dentro del propio campo por alcanzar las posiciones centrales.

Centro-emisor → Periferia-receptora

Sistema literario-emisor → Sociedad-receptora

Ambas formas de entender el flujo de información, del centro a la periferia, y del sistema literario al conjunto de la sociedad, forman parte de un mismo movimiento, de un mismo patrón cuya estructura se reproduce a modo de fractal, de los sistemas mayores de la sociedad y la cultura, pasando por los sistemas artísticos o literarios, hasta los pequeños subcampos y grupos de productores. Esta concatenación permite una última ampliación, señalada por Lotman, y es la posibilidad de considerar simultáneamente al conjunto total de la sociedad -es decir, a la humanidad- como emisor y receptor de información: “En este caso la autocomunicación se convertirá (al menos dentro de los límites de la experiencia histórica real) en el único esquema de la comunicación.” (L, 1970: 19). Desde este punto de vista, la literatura es una conversación que la humanidad mantiene consigo misma.

Tanto la idea de campo como la de sistema se presentan como estructuras “relativamente autónomas”, es decir, hasta cierto punto independientes, pero a la vez muy imbricadas en el entorno social. Evidentemente, la literatura no es una entidad “separada” de la sociedad (como en el esquema *literatura-emisor* → *sociedad-receptora*), sino que forma parte de la misma. Los márgenes del sistema o circuito de la comunicación literaria han de ser forzosamente borrosos, como pone de relieve el hecho de que podamos considerar a todos los individuos de una sociedad consumidores “indirectos” de textos y fragmentos literarios. Por lo tanto, la identidad del sistema literario vendrá determinada, desde un punto de vista sistémico, por su oposición o relación respecto al conjunto de sistemas mediante los que la sociedad realiza su función auto-comunicativa, los cuales, como todos los lenguajes, funcionan también como sistemas modelizadores. Es decir, todos los sistemas que sirven para la auto-comunicación de la sociedad son sistemas auto-modelizadores.⁵¹ Evidentemente, esto implica un entendimiento de la sociedad como un conjunto de sistemas comunicativos o, en palabras de Schmidt, como un “sistema complejo de sistemas”.

Si se considera a la sociedad bajo la perspectiva de la “comunicación”, es correcto, desde un punto de vista heurístico, representarse la sociedad como un sistema complejo de sistemas de comunicación que pueden distinguirse unos de otros según la estructura y la función de los procesos de comunicación que en ellos se desarrollan. La estructura y la función de tales “sistemas de comunicación” están, en una gran medida, institucionalizadas sobre la base de la evolución histórica de las diferentes sociedades y estabilizadas mediante reglas y convenciones que rigen en un plano nacional y también con frecuencia en un plano internacional. Tales sistemas pueden ser clasificados heurísticamente con la ayuda de denominaciones que se han ido constituyendo a lo largo de la historia: por ejemplo, política, economía, ciencia, cultura, etc. Cada uno de estos sistemas parciales puede ser

⁵¹ Podemos postular la existencia de otros sistemas no necesariamente “comunicativos” mediante los que la sociedad realice también un proceso de automodelización, como los procesos de “selección natural”, igualmente basados en la competencia, que han llevado a algunos investigadores a proponer diferentes modelos de darwinismo social. Pero incluso en estos casos es posible hablar de cierta forma de comunicación: “comunicación genética”.

subdividido, a su vez, en dominios de constituyentes: por ejemplo, la cultura en: sistema educativo, religión, arte, etc.

(Schmidt, 1987: 198)

La actividad de la sociedad tiene dos funciones básicas e interdependientes: la perpetuación y la renovación. No es solo que el arte se recicle o sirva de lenguaje auto-modelizador a la sociedad, sino que la sociedad en sí misma realiza siempre una continua actividad automodelizadora de la cual el arte sería solo uno de sus lenguajes. Podemos clasificar los medios por los que la sociedad realiza la función auto-comunicativa-modelizadora en seis grandes tipos de sistemas: expresivos, religiosos, militares, científicos, políticos y económicos. Cada uno de estos sistemas o campos posee diferentes repertorios propios, pero existe, obviamente, una fuerte interdependencia entre todos ellos. Todas las sociedades, incluso las menos desarrolladas, en las que estos campos aparecen indiferenciados, participan de estas seis grandes actividades o sistemas, representantes a su vez de otras tantas especies de capital. Además, las sociedades organizadas como estados suelen contar con instituciones, como el sistema educativo o los cuerpos de defensa, que permiten el control sobre las mismas. Dentro de estos sistemas de modelización, quizá los más obvios sean los diferentes sistemas políticos, históricamente responsables de la básica tarea de la organización y mantenimiento de las sociedades, pero también de su “renovación”, especialmente a través de la regulación legislativa y la toma de decisiones. Por su parte, los campos económicos y científicos pueden considerarse tal vez como los más poderosos generadores de cambios sociales, estando estrechamente vinculados entre sí. El aspecto tecnológico, por ejemplo, repercute especialmente tanto en los sistemas militares como en los económicos, siendo que la supremacía militar de muchos imperios se ha explicado frecuentemente a partir de los avances tecnológicos que éstos incorporaban (caso de las mejoras llevadas a cabo por Filipo II, padre de Alejandro Magno, en el ejército macedonio), e igualmente, grandes revoluciones económicas han tenido su origen en innovaciones tecnológicas (como la máquina de vapor). También hay que mencionar el papel del campo religioso como creador y cimentador de vastas estructuras sociales, conflictos militares y desarrollos culturales, como muestran los movimientos de expansión y solidificación de las grandes religiones monoteístas. Y por último, el que hemos dado en

llamar campo expresivo, dentro del que se encuentran los sistemas artísticos, los educativos (subcampo muy interseccionado con el de la política, la ciencia y la economía), los deportivos y los que en lenguaje corriente se denominan “medios de información”. Como muestra Even-Zohar, este campo “expresivo”⁵² funciona como un medio imprescindible de consolidación y mantenimiento de las sociedades, así como de creación de nuevos repertorios, los cuales efectivamente pueden llegar a afectar a los terrenos político y económico (caso de la filosofía crítica marxista del s. XIX, determinante en las revoluciones político-económicas del s. XX en todo el mundo). Y finalmente, dentro de los lenguajes artísticos, se encuentra el sistema literario.

Yendo más lejos, si, como propone Lotman, consideramos el modelo auto-comunicativo de la sociedad, o de la humanidad en su conjunto, como “el único modelo existente”, este modelo debe ser susceptible, en cualquier caso, de admitir cada una de las seis funciones presentes en todo acto comunicativo.⁵³ En su concretización social, cada una de estas funciones puede adscribirse a uno de los seis grandes megacampos arriba descritos. La *función expresiva* correspondería al *campo expresivo*, tanto en su dimensión artística, como educativa, informativa o deportiva, pues es aquella cuya atención se orienta hacia la “expresión” de los repertorios –y valores asociados- de la sociedad en sí misma. En cambio, la *función poética*, aquella que se centra en el mensaje, es decir, en indagar sobre el sentido o el significado de la información (de la sociedad, de la vida) se ha asociado históricamente al *campo religioso*, numinoso o metafísico. La *función conativa*, que para Jakobson “halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo”, correspondería al *campo militar*, cuya atención se orienta decididamente hacia el destinatario de la información, un destinatario entendido como sociedad “otra”, diferente y “separada”. En este caso, tanto en la atribución de una función principalmente defensiva (o pasiva) como en la de una función

⁵² Al que de forma vaga solemos referirnos como “cultural”, un término, en opinión de Even-Zohar, inapropiado desde el punto de vista sistémico.

⁵³ El propio Lotman plantea esta cuestión en términos funcionales: “Todo tipo de cultura se caracteriza por un determinado conjunto de funciones que es servido por los correspondientes objetos de la cultura material, instituciones ideológicas, textos, etc.” Y unos renglones más abajo: “Las funciones sociales son servidas por los correspondientes mecanismos. Para las funciones literarias este mecanismo es el texto.” (L, 1970: 362).

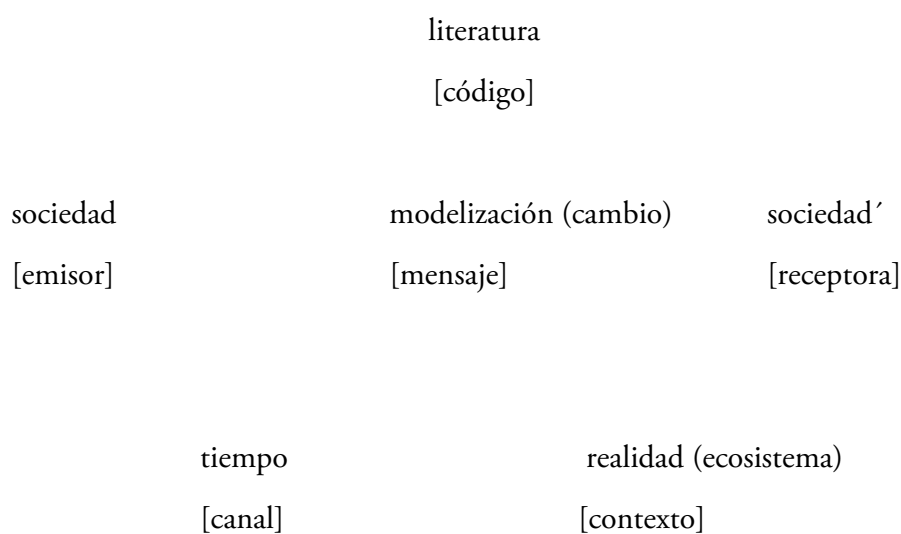
ofensiva (o activa), el campo militar está siempre orientado hacia un “tú” que es distinto del “yo”, es decir, hacia una sociedad que es a la vez idéntica (porque es “sociedad” y, por tanto, comparte ciertos códigos que hacen posible, incluso, “este tipo” de comunicación), pero diferente de sí. La *función referencial* correspondería al *campo científico*, que obviamente está orientado hacia el contexto, es decir, hacia el entorno o medio de la sociedad, *instituyendo* aquello que se supone que la realidad parece ser. Aunque es posible añadir que este campo realiza una fuerte actividad sobre los códigos mediante los que la sociedad interpreta su medio, estos códigos se refieren principalmente al lenguaje específico del campo y no tanto a los códigos o repertorios que la sociedad utiliza para comunicarse en tanto que sociedad -aunque inevitablemente se produzcan transvases-. La *función metalingüística* correspondería al *campo de la política*,⁵⁴ y es aquella destinada a reflexionar y legislar en cuanto a qué tipo de “códigos-repertorios” son pertinentes en los procesos de modelización de la sociedad, y aunque realice esta labor en permanente contacto con el resto de los campos, la capacidad de legislar en este sentido se le atribuye de facto. Por ejemplo, el campo científico puede abogar por su derecho a investigar con “células madre”, pero es finalmente el campo político –al menos, en teoría- el que le otorga o no validez a *ese repertorio*, o a cualquier otro. La *función fática* correspondería al *campo económico*, y es aquella orientada hacia el medio de la sociedad, no como objeto de conocimiento, sino como soporte efectivo para el mantenimiento de su actividad, de su comunicación y, en suma, de su existencia. Por supuesto, las interferencias y las variaciones en las relaciones jerárquicas entre cada uno de estos sistemas y sus funciones correspondientes constituyen la dinámica de la dimensión diacrónica de las sociedades.

⁵⁴ Esta interpretación coincide solo parcialmente con la de David Easton (1953): *The Political System*, para quien el sistema político constituye un subsistema del sistema social y se distingue por su ejercicio de control autoritario sobre la totalidad del sistema, aunque interactúa con subsistemas no políticos.

	político	
	[metalingüístico]	
expresivo	religioso	militar
[expresiva]	[poética]	[conativa]
	económico	científico
	[fática]	[referencial]

Así pues, como el resto de las artes y como el resto de los campos citados, la literatura es uno de los sistemas por los que la sociedad realiza su actividad auto-modelizadora (y claro, simultáneamente, también la literatura se auto-modeliza). Este proceso sigue un movimiento dialéctico, pero sería impreciso imaginarlo como la comunicación entre los dos polos de un sistema estático, o como si el conjunto de la sociedad constituyese algo exterior o distinto de los campos literarios (la estructura jerárquica de los campos literarios viene determinada, de hecho, por su imbricación en la estructura estratificada de las sociedades). La comunicación que aquí se produce es de la sociedad consigo misma, pero como apuntábamos antes, todo proceso de auto-comunicación necesita de cierto grado de desdoblamiento, cuya mínima expresión está constituida por la *mediación* temporal que estructura la secuenciación de los discursos y su recepción. Incluso la secuencia del pensamiento está sujeta a la mediación de su lectura por parte del sujeto que piensa. La imagen adecuada para describir el funcionamiento de los sistemas literarios en sociedad, desde este punto de vista, es la de la auto-comunicación, es decir, la de un proceso mediante el que la sociedad pone en circulación un tipo peculiar de información, que sigue unos canales y códigos especiales, para ser recibida por esos mercados. La imagen bourdiana de los campos literarios como microcosmos sociales regidos por sus propias leyes internas sigue siendo válida, si recordamos que al entrar en ellos no salimos de la sociedad, y que esas leyes responden a la negociación entre el *capital literario* y el resto de valores que operan en la sociedad, de tal forma que las "constricciones" propias

del espacio social se reproducen también en el literario, aspecto sobre el que Bourdieu insiste en varios lugares (B, 1992: 89, 123, 127, etc.). Por lo tanto, salvo como abstracción de un momento dialéctico inscrito en un proceso circular, el esquema no sigue la estructura $A \rightarrow B$, como en el caso de *literatura-emisora* \rightarrow *sociedad-receptora*, sino $A \rightarrow A'$, es decir, *sociedad-emisora* \rightarrow *sociedad-receptora* (*literatura-código*). La literatura no puede, evidentemente, “hablarle” a la sociedad –aunque lo haga– como si ésta fuera algo distinto de sí misma. La literatura es uno de los idiomas que la sociedad emplea para hablarse a sí misma.



La oposición entre centro y periferia resulta útil para entender los procesos de competencia por la consagración y condiciona además el funcionamiento del mercado, potenciando a los autores canonizados frente a los periféricos. También es frecuente la aparición de estructuras geopolíticas que responden a este modelo, como queda patente al observar un simple mapa de carreteras, o como la “concentración” habitual de productores consagrados en las capitales políticas o culturales de su comunidad. No obstante, la comunicación literaria no sucede exactamente como en un auditorio, al menos a gran escala. Even-Zohar nos recuerda que no existe un único centro, sino una “jerarquía de centros”. Los márgenes y ramificaciones de los subcampos pueden pasar finalmente por estructuras rizomáticas. De una u otra forma, los repertorios literarios se introducen en todas las esferas de la sociedad, no solo través de librerías, bibliotecas, manuales y toda la

serie de actos y programas dispuestos para tal fin, sino incorporados en el discurso diario como una parte del habitus sociolingüístico de una comunidad. Así, es posible observar la creación de mensajes *populares* que tienen como base modelos literarios muy específicos. Un ejemplo sería el slogan: “Al gobierno le gusta cuando callas, porque estás como ausente”, mostrado en las manifestaciones de mayo del 2011 en España, y que parodia un conocido verso de Pablo Neruda publicado en Santiago de Chile en 1924.

¿Cómo se realiza el proceso de modelización de la sociedad a través de la comunicación literaria? ¿Cómo modifica la sociedad los repertorios de la literatura? ¿Cómo circula ese flujo de información a través de los mercados literarios? Aunque se trata de un proceso circular, es posible presentarlo en dos fases. En un primer momento, (1) los mercados ponen a disposición de los consumidores una serie de productos literarios. Si bien estos consumidores comprenden todo el conjunto de la sociedad, especialmente gracias a la difusión de los “productos” por el sistema educativo, una parte de ellos se convierte en consumidores *directos* de literatura, constituyendo lo que Even-Zohar denomina *el público*. Los productos puestos en circulación contienen repertorios y modelos que implican una determinada modelización del mundo y de la sociedad. Sobre esta oferta el público realiza (de manera más o menos autónoma, pero siempre bajo algún grado de “influencia” por parte de la institución, la cual condiciona también la producción, a veces a través de instrumentos como el aparato censor) una criba de autores, premiando ciertos modelos y rechazando otros, y contribuyendo así a la definición del centro del sistema y al proceso de canonización del repertorio. En este proceso de selección, las modelizaciones de la realidad implícitas en los repertorios negociados se ven confrontadas con los valores vigentes en la sociedad del momento, por lo que el público selecciona aquellos repertorios con cuyos valores se identifica. De esta manera, a través del consumo, que rechaza o premia los productos en función de las preferencias del público, los sistemas literarios reciben la acción modelizadora de la sociedad,⁵⁵ a la misma vez que la sociedad recibe la influencia

⁵⁵ Pero como vemos, esta acción modelizadora no se produce directamente, sino a través del “filtro” de los repertorios y mercados literarios o, en palabras de Bourdieu, de la estructura del campo: “Ainsi, l’autonomie relative du champ s’affirme de plus en plus dans des oeuvres qui ne doivent leurs propriétés formelles et leur valeur qu’à la structure, donc à l’histoire, du champ, interdisant toujours davantage le

modelizadora de los repertorios admitidos. La medida o el modo en que el consumo de obras literarias afecta a la sociedad, modificando los valores de sus miembros, es susceptible de evaluarse a distintos niveles. El famoso caso del *Werther* de Goethe, cuya publicación provocó una oleada de suicidios en la Alemania del s. XVIII, puede facilitar un ejemplo escabroso. Pero, en líneas generales, para Even-Zohar el sistema literario tiene el doble efecto de, por un lado, generar imágenes identitarias que contribuyen a la cohesión social y, por otro lado, debido al contraste de modelos puestos en circulación, facilitar a las comunidades repertorios alternativos en momentos de crisis. En un segundo momento, (2) algunos consumidores directos se convierten en productores de literatura, entrando en competencia con el resto de productores por el acceso al mercado. Cuanto más periférico es este mercado, menor es la dificultad de los productores para introducir sus productos: pequeñas editoriales, revistas juveniles, autoediciones o blogs son canales que están a disposición de casi cualquiera que desee publicar en ellos, pero simultáneamente, el alcance de estos canales periféricos suele ser muy reducido. La capacidad de “proyección” de los productos literarios aumenta en relación directamente proporcional al grado de “centralidad” de las vías de distribución en que se publiquen, aumentando también proporcionalmente la competencia entre autores y la dificultad por acceder a ellas. Los nuevos productores, aspirantes a situar sus productos en los canales preferentes, se ven así confrontados tanto con los productores ya reconocidos como con el resto de nuevos productores que intentan acceder al mercado. Dentro de esta competencia, los nuevos productores se ven en la necesidad de ofertar un repertorio cuya configuración responde básicamente a la disyuntiva entre *repertorios primarios* y *repertorios secundarios*. Los repertorios secundarios, al reproducir modelos ya canonizados, cuentan con la ventaja de garantizar su funcionamiento en el mercado y el visto bueno de las instituciones. Por el contrario, los repertorios primarios se ven enfrentados a un posible doble rechazo, tanto por parte del mercado, como de la institución. Sea como fuere, un gran número de productores, individuales o en grupo, se inclinan por la creación de nuevos repertorios. Aunque se reconozca la posibilidad de crear modelos primarios solo a partir de nuevas combinaciones de elementos preexistentes en el repertorio, normalmente estas combinaciones importarán

“court-circuit”, c’est-à-dire la possibilité de passer directement de ce qui se produit dans le monde social à ce qui se produit dans le champ.” (B, 1992: 408)

también lo que suele llamarse como “rasgos de época”. Para muchos productores la única manera de generar nuevos repertorios es mediante la adición de elementos procedentes de otros sistemas (literarios o extra-literarios) a los modelos anteriores, es decir, incorporando los valores, los puntos de vista y las modelizaciones de la realidad propias de los consumidores que ellos mismos son, pero siempre dentro del *champ des possibles*, es decir, de las modelizaciones disponibles en los distintos sistemas de una sociedad en un momento determinado. Esto posibilita que nuevas masas de lectores se sientan identificadas con dichos valores y respalden aquellos productos que los portan, garantizando de esta forma la posición en el campo de sus autores. Aquí habría que referir que estas nuevas modelizaciones no se limitan a representaciones de valores *activos* en la sociedad, sino que pueden incluir repertorios y modelos de realidades potenciales, como sucede en el caso de la literatura de ciencia ficción.

Estas consideraciones no pretenden una vuelta a la vieja *teoría del reflejo* ni, por el contrario, el olvido de la dimensión propiamente estética de los productos en juego –la cual no es posible tampoco separar, como bien insiste Bourdieu, de las condiciones históricas de posibilidad que la sostienen-. No suponen, tampoco, y por ambas razones, el olvido de la fuerza estructurante de los campos o sistemas a través de los cuales se genera y activa la circulación de la información literaria. Ya en Mukarovsky, por ejemplo, ambas dimensiones se conjugan y conviven tanto en la configuración de unas obras “atentas a sí mismas”, como en la “conciencia colectiva” de los lectores y, por otra parte, también en los propios campos. Como comentábamos, no todos los productos en circulación participan del mismo tipo de configuración, pues en cada subcampo regirán unos órdenes jerárquicos de funciones comunicativas diferentes (referencial, poética, metalingüística, etc.). Por lo mismo, también es posible observar, de este modo, ya desde los primeros momentos de formación de los campos, la correspondencia entre posiciones sociales y tomas de posición literarias.⁵⁶

⁵⁶ Así, en el caso español: “Las polémicas literarias que jalonan el devenir de las letras desde la corte de Juan II a la de Felipe IV muestran un alto y significativo grado de coincidencia con la aparición de grupos sociales emergentes, nuevos modos ideológicos y giros en el decurso de la historia, ya desde que Mena y Santillana encarnaran los respectivos modelos poéticos de los partidarios de don Álvaro de Luna, con su proyecto de reformas, y el grupo nobiliario en defensa de antiguos privilegios, en una pugna de la que, con el reforzamiento del trono, surgirá la figura de la nación española”. (Ruiz Pérez, 2008: 506)

En resumen, en el contexto de la competencia entre repertorios, los aspirantes introducen una serie de modelizaciones procedentes del resto de sistemas de la sociedad – además de las propias del campo-, modificando a los repertorios anteriores en un proceso que los agentes conservadores suelen definir de “degenerativo”, mientras que para los innovadores es “renovador”. Finalmente, las “actualizaciones” que obtienen éxito son reconocidas e incorporadas al repertorio del sistema. La dinámica de la comunicación literaria puede ser entendida, desde este punto de vista, como un proceso dialéctico en el que los mercados emiten una serie de repertorios (tesis), que son confrontados con el conjunto de valores existentes en una sociedad (antítesis), de lo cual se generan unos nuevos repertorios (síntesis). Por supuesto, también es posible observarlo a la inversa: el conjunto de valores de una sociedad (tesis) se ve confrontado a las modelizaciones provenientes de los sistemas literarios (antítesis) de lo cual se general nuevos valores (síntesis). Y lo mismo sucede con el resto de sistemas (político, económico, religioso, etc.) que realizan la función auto-modelizadora de la sociedad. Todo este movimiento se produce imbricado o “superpuesto” en el espacio social a través de las “ramificaciones” o canalizaciones de los mercados literarios, los cuales emiten un tipo de información codificada que es asimilada en distinto grado por el conjunto de todos los receptores (es decir, por la sociedad), de los cuales una pequeña porción “responde” a esas señales, convirtiéndose en nuevos emisores y modificando algunas propiedades o secuencias del código, mientras que otras permanecen inalteradas. Considerando esto, la competencia entre nuevos y viejos repertorios no solo se debe a la alternancia entre estilos estéticos y las dinámicas posicionales internas al campo, sino que también es el resultado de pasar los repertorios literarios por el “filtro histórico” de las sociedades (o como apunta Bourdieu, el éxito de la lucha entre productores depende en última instancia de su correspondencia con los valores que imperen en el espacio social). Todo ello invita a estudiar los productos de la literatura como diferentes modelizaciones del mundo, lo que no resulta extraño a diversas tradiciones literaturoológicas.⁵⁷

⁵⁷ La cuestión se presenta aquí en términos muy simplificados. Habría que citar a la larga tradición de autores que han estudiado la relación entre formas literarias (repertorios artísticos) y modelos de realidad (repertorios sociales). Esto puede acometerse desde varios puntos de vista, como el hermenéutico, o a distintos niveles. Desde los cambios bruscos que a veces se producen entre escritores que conviven en una misma época, lo que indica la presencia de valores conflictivos y diferentes representaciones del mundo, a los cambios entre grandes periodos históricos, como sucede en los análisis del “joven Lukacs” a propósito del teatro antiguo y

En la circulación literaria que acabamos de describir es posible echar en falta el tráfico de obras aparentemente no sujetas a criterios de “actualidad” o “identificación”, por parte del público, que atribuimos a su consumo. Aunque, efectivamente, cierta cantidad de productos antiguos se mantienen en circulación, hay que decir que su importancia en términos de comunicación literaria se limita a la conservación de los repertorios canonizados, activos y pasivos, que constituyen el *centro* de la historia textual del campo, y que, en términos generales, cuanto más antiguos son los productos, más *pasivos* se vuelven los repertorios que éstos incorporan. En primer lugar, son exclusivamente aquellos productos que han llegado a formar parte del canon histórico de un sistema los que se mantienen en el mercado, de manera que cuanto más alejado en el tiempo se encuentre el mercado de origen, tanto más reducido será el número de sus productos en circulación. Así, será fácil encontrar en cualquier librería un buen número de novelas del s. XX, pero seguramente bastantes menos de los ss. XIX y XVIII, mientras que de los ss. XVII y XVI solo se encontrarán aquellas obras que formen parte de los programas de lectura obligatoria de los sistemas educativos. En segundo lugar, el consumo de obras de cierta antigüedad sucede principalmente en los sectores centrales del sistema, sobre todo por parte de consumidores y productores especializados. Es posible observar que aunque esta tendencia se cumple en líneas generales, también se dan variaciones en función del género. Tal y como ha estudiado Bourdieu, los géneros y producciones comerciales favorecen la circulación constante de productos novedosos, mientras que los mercados minoritarios mantienen o prolongan la duración de sus productos (Bourdieu ofrece incluso estadísticas de ventas de distintas casas editoriales). No es extraño que un lector aficionado al género

moderno (Wahnón, 1996a), o en los clásicos estudios de la crítica marxista y la sociología de la literatura, tendentes a observar en las obras literarias el reflejo de una época o las condiciones de existencia de una comunidad. Los propios formalistas relacionaron finalmente el mecanismo de la desautomatización con el “entorno literario”, y Mukarovski definía “las normas y valores estéticos en el marco de la colectividad social” investigando “la función estética en su interacción con otras funciones sociales” (Asensi, 2003: 111). La semiótica de Lotman también aporta algunos ejemplos de la correspondencia histórica entre formas estéticas y modelizaciones ideológicas, caso de la introducción de la rima en la poesía inglesa o en la rusa (L, 1970: 159, 160). Especialmente acordes con este tipo de análisis resultan también los trabajos de la *escuela de la Recepción*, atendiendo precisamente a un *horizonte de expectativas* determinado por parámetros históricos y sociales. También entrarían dentro de esta categoría algunos análisis de Bourdieu, como el que dedica a *L'éducation sentimentale* de Flaubert, todo un tratado de “sociología relacional” de la Francia del s. XIX. Como un acercamiento más reciente a estas cuestiones, podemos citar la Sociocrítica del profesor E. Cros.

poético consuma algunos de los autores más conocidos del s. XX, como Pablo Neruda o Federico García Lorca, o del s. XIX, como Gustavo Adolfo Bécquer, pero es menos frecuente que un lector sin formación especializada encuentre satisfactoria la lectura del *Cantar del Mío Cid*, de las églogas de Garcilaso o del *Polifemo* de Góngora (por no hablar de la literatura grecolatina). Por otra parte, dado el carácter minoritario del género poético y la lentitud de sus procesos de consagración, tradicionalmente era necesario un período de bastantes años hasta que sus nuevos productores alcanzaran al “gran público”, quedando su consumo limitado a círculos más reducidos. Aunque esta situación ha cambiado en las últimas décadas, en las que el mercado ha experimentado ciertos cambios y se ha revitalizado, acelerando exponencialmente estos procesos gracias a la potencial difusión “inmediata” ofrecida por el ciberespacio, su consumo no puede compararse en términos cuantitativos con el de la prosa. En el caso de la prosa, si bien se siguen comercializando con bastante éxito novelas de los ss. XX y XIX, el número de lectores de obras más antiguas se reduce considerablemente, y prima sobre todo un ingente y constante tráfico de novedades. Y por último, el efecto modelizador de las obras literarias en sus contextos de origen es muy diferente del que activan en momentos posteriores. Esto ha llevado a decir que las grandes obras de la literatura renuevan su significado con el paso de los siglos, y que cambian con cada nueva generación de lectores. No obstante, el concreto efecto de modelización “social” de determinadas obras tiene lugar más propiamente en el espacio de su público de origen – sin que ello niegue que su acción se produzca también a largo plazo-. Es decir, al contrario de lo que sucedió en sus “estrenos” históricos, sería extraño que hoy día un adolescente alemán se suicidara tras la lectura del *Werther*, o que un juez americano retirara de la circulación, por obsceno, el *Ulises* de Joyce.

¿Qué es lo que cambia y qué es lo que permanece inalterado en el proceso de evolución histórica de los repertorios literarios? ¿Cómo estudiar los medios a través de los que estos repertorios incorporan una determinada modelización del mundo? La respuesta a estas cuestiones ha de enfocarse teniendo en cuenta todos los factores que intervienen en la comunicación literaria. Especialmente en el campo de las artes, donde suele decirse que no importa tanto lo que se dice sino cómo se dice, la interdependencia entre todos los factores -código, canal, mensaje, institución, consumidores y productores- obliga a ello. El efecto

modelizador es llevado a cabo a través de unos productos en los que la correlación entre código y mensaje se materializa indisolublemente, códigos que a su vez están condicionados por los canales o mercados, los cuales no podemos separar de la institución, los consumidores, o los propios productores, siempre en una concreta contingencia histórica.

III.1.7. *Los códigos del arte*

El lenguaje de la literatura es un tipo de codificación-modelización secundaria que suele englobarse dentro de la categoría de *lenguajes artísticos* y que “se sostiene” en la codificación primaria de las lenguas naturales, dentro de las cuales, por supuesto, también existe gran diversidad de códigos o repertorios lingüísticos. Si a un nivel abstracto consideramos que los signos estéticos son presumiblemente neutros, e incluso que los diferentes tipos de códigos lingüísticos, incluyendo variaciones dialectales, argot, sociolectos y estándar, desde el punto de vista gramatical, no son sino distintas realizaciones o sistematizaciones funcionales de la lengua, lo cierto es que tanto unos como otros se encuentran asociados a entornos sociológicos concretos -clases, profesiones, usos, etc.-, los cuales determinan un primer grado de modelización en función de los valores implícitos en dichos entornos. Esto resulta más evidente en el caso de las lenguas naturales, pero también se aplica a los códigos artísticos.

But there is nothing in the repertoire itself that is capable of determining which section of it can be (or become) canonized or not, just as the distinctions between "standard," "high," "vulgar," or "slang" in language are not determined by the language repertoire itself, but by the language system--i.e., the aggregate of factors operating in society involved with the production and consumption of lingual utterances. It is thus these systemic relations that determine the status of certain items (properties, features) in a certain "language." The selection of a certain aggregate of features for the consumption of a certain status group is therefore extraneous to that aggregate itself. Similarly, the status of any literary repertoire is determined by the relations that obtain in the (poly)system. Obviously, canonized repertoire is supported by either conservatory or innovatory elites, and therefore is constrained by those cultural patterns which govern the behavior of the

latter. If sophistication and eccentricity (or the opposite, i.e., "simple-mindedness" and conformism) are required by the elite to gratify its taste and control the center of the cultural system, then canonized repertoire will adhere to these features as closely as it can.

(EZ, 1979a: 19)

Estando organizados "a modo de lengua", los signos de los repertorios artísticos se estructuran en torno al *plano del contenido* y el *plano de la expresión*. Cada uno de éstos opera con sus propios sistemas, pero debido a que los discursos artísticos tienden a "superar" la relación de convencionalidad entre significado y significante, o entre mensaje y código, se producen continuos trasvases entre ambos planos, lo que explica, en parte, que los sistemas de códigos del plano de la expresión se impregnen también de significado. Como hemos comentado, el contenido funciona muchas veces como un mero canal del "verdadero mensaje", que se encuentra expresado en el código. Con todo, a nivel teórico resulta necesario mantener la distinción entre ambos planos. Los repertorios del plano del contenido han sido especialmente estudiados en el ámbito de la prosa,⁵⁸ gracias al análisis de las estructuras narrativas que distinguen entre una "forma del contenido" y una "forma de la expresión", las cuales podemos resumir, en líneas muy generales, en la oposición entre un *argumento* (la elección de un "suceso" de entre todos los posibles asuntos tratables) y una *trama* (el orden en que los elementos se muestran al lector). En poesía, los repertorios de contenido han sido estudiados bajo la forma de "tópicos" literarios, mientras que los distintos tipos de metros y estrofas, las figuras retóricas y los diferentes registros, tono y estilos del lenguaje, pertenecerían al plano de la expresión, aunque éstos a menudo se encuentran también asociados a diferentes contextos sociales e históricos. Incluso los aspectos aparentemente menos significativos del plano de la expresión son susceptibles, como muestra Lotman, de leerse como signos, cuyo sentido estará basado —como, en teoría,

⁵⁸ Por ejemplo, en *Historia y discurso*, de Chatman (1990), donde la distinción saussureana entre *forma* y *sustancia* se traslada a los componentes *expresión* y *contenido* narrativos. Chatman entiende que existe en la narración una estructura semiótica autónoma, portadora de significados por sí misma, independiente del contenido parafraseable de la historia, y distingue entre una forma y una sustancia de la expresión y una forma y una sustancia del contenido. Para Chatman la sustancia del contenido es, literalmente, "todo el universo", o mejor dicho, "el conjunto de posibles objetos, abstracciones, etc. que puedan ser imitados por un autor", y más adelante, especifica "tamizados por los códigos de la sociedad del autor". Por su parte, la forma del contenido comprendería los *sucesos* y los *existentes* de una narración.

el de cualquier otro signo- en una relación de convencionalidad construida a través de una serie de habitus históricos.

III.1.8. *Recurrencia funcional*

Retomando a la famosa frase de McLuhan, “The medium is the message”, podemos decir también, a la inversa, que *todo producto puede considerarse canal*. Desde que admitimos que el código llega a funcionar como mensaje, el texto o mensaje original, es decir, el producto que contiene ese código, pasa a funcionar como medio de transmisión. Por lo tanto, todo producto es simultáneamente un canal (de los códigos que porta y de sus valores implícitos). Esto puede observarse con relativa facilidad en un texto o en cualquier otro tipo de producción “intelectual”, como un edificio, un ballet o una pintura, pero es igualmente aplicable a todos los productos negociados en una sociedad. Even-Zohar incluso señala que los productos cotidianos, como electrodomésticos o cualquier otro tipo de objetos negociados en el mercado, pueden ser leídos como portadores de una serie de repertorios que son implementados a través de ellos en las sociedades. El texto de Cortázar que citamos más abajo ilustra de manera explícita este proceso.

The implementation of culture planning is therefore obviously a matter of successful marketing carried out among other means by propaganda and advertising. It can be argued that this might be a simplification, since one's willingness to buy a certain merchandise does not necessarily organize one's life in the sense that a culture repertoire does; that is, products do not dictate one's view of reality and, hence, all behavioral components derivable from it. I do not support this argument, because there seems to be considerable agreement regarding the role of modern consumption in the view of reality held by the members of the so-called consumer society. The distinguishing line between various modes of inculcation lies elsewhere, namely, not in the profundity and weight, as it were, of the products that are promoted, but in their degree of internalization.

(EZ, 2010g: 93)

PREÁMBULO A LAS INSTRUCCIONES PARA DAR CUERDA AL RELOJ

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo. Te regalan -no lo saben, lo terrible es que no lo saben-, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia de comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.

CORTÁZAR, Julio (1962) *Historias de cronopios y famas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1965.

En resumen, no solo hay que considerar la mutua determinación que se establece entre canales y códigos (órganos fonadores-lengua, telégrafo-código morse) en el proceso de su configuración, sino que una vez estos códigos quedan “fijados” (esta *fijación* se refiere solo a un plano sincrónico, pues código y canal siempre aparecen sujetos a modificaciones diacrónicas), la “semantización de los códigos” -en palabras de Lotman- o la “proyección del principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación” -en palabras de Jakobson- se concreta en un trasvase de funciones superpuestas entre [*mensaje* → *canal*] y [*código* → *mensaje*]. Es decir, todo producto o mensaje puede leerse como portador o canal de unos códigos que son a su vez susceptibles de leerse como mensaje o texto. Por otra parte, todo receptor de una información puede considerarse también como canal de la misma y como su potencial emisor. Siempre que una comunicación se hace efectiva, el destinatario que recibe la información pasa lógicamente a contenerla -ya sea por un período más breve o más prolongado- y se convierte en su potencial transmisor, proceso que ocurre a veces automáticamente (caso de los repetidores eléctricos). Si aplicamos estas

constataciones al modelo de auto-comunicación propuesto por Lotman y que venimos describiendo para el caso de la *auto-comunicación socio-literaria*, obtenemos un sistema auto-reflexivo que funciona alternativamente como receptor, canal y emisor de una información codificada en función en su propio contexto.

III.1.9. *Centro y periferia como gradación estructural*

Retomando la metáfora del juego de muñecas rusas, la literatura puede entenderse como una comunicación entre diferentes estratos del propio sistema literario, como una comunicación entre el sistema literario y la sociedad, o como un proceso de auto-comunicación de la sociedad consigo misma. Pero, aun desde esta última perspectiva, al igual que un escritor es al mismo tiempo el primer lector de su obra, para posibilitar la auto-comunicación siempre es necesario cierto grado de desdoblamiento, el cual se manifiesta en la estructura de los sistemas como la oposición entre centro y periferia. Esta oposición, evidentemente, no supone unos límites precisos, y siempre dependerá de los criterios que se apliquen discernir dónde acaba el centro y dónde empieza la periferia, o dónde acaba la periferia y empieza “lo demás”, ya que incluso el conjunto de la sociedad, como consumidora indirecta de productos literarios, puede observarse como una amplia periferia. Parece, pues, adecuado entender la oposición entre centro y periferia como una diferencia de gradación, a la cual podemos atribuir algunas características básicas presentes en todos los sistemas estructurados en centro-periferia:

Centro	Periferia
Homogeneidad	Heterogeneidad
Concentración	Disgregación
Singularidad	Pluralidad

En el caso de sistemas literarios, muchas de sus características se relacionan fácilmente con estas oposiciones graduales. Es forzoso que el número de productores

(agentes, editoriales, etc.) sea menor en el centro que en la periferia. Por otra parte, dentro de la “jerarquía de centros”, es decir, en la competencia entre distintos subcampos por el “poder de legitimación”, es frecuente que obtengan una posición predominante aquellas poéticas más homogéneas, mientras que la diversidad y la heterogeneidad se vean abocadas a la periferia, hasta el punto de que en cada momento histórico suele “reinar” una “poética fuerte”, frente a otras varias poéticas enfrentadas, si bien en otros momentos se da el enfrentamiento entre dos poéticas principales. La “concentración” determina también que la competencia entre agentes aumente proporcionalmente en relación con la proximidad al centro del sistema. Esto parece seguir un mecanismo análogo al de la ley de la oferta y la demanda, ya que a menos “puestos” mayor es la “inversión” necesaria para acceder a ellos, inversión que se concreta en todo tipo de actividad conducente a la acumulación de “capital cultural”. Así que *competencia* tiene aquí tanto el sentido de “habilidad” o “conocimiento” como el de “competitividad” y “rivalidad” entre agentes. A esto se suma el hecho de que en las zonas del campo con un “bajo grado de competencia”, la incidencia de los beneficios de la posición en el campo sobre la vida personal de los agentes es considerablemente menor que en las posiciones con un “alto grado de competencia”. En el caso de los autores centrales, muchas veces sus vidas se encuentran indisolublemente implicadas en la estructura del campo, hasta el punto de que, como suele decirse, “la literatura es su vida”, mientras que en los autores periféricos lo habitual es que la literatura represente una “actividad marginal” dentro de sus propias vidas. Por supuesto, como todas las características que atañen a la distinción entre centro y periferia, hay que entender estas propiedades en una escala gradual. Los mecanismos o “procesos de legitimación” por los que los agentes acceden a las posiciones centrales variarán en función del sistema, del subcampo o del momento histórico, aunque podemos mencionar, con Bourdieu, “el reconocimiento de los pares” como el más básico de estos mecanismos.

PARTE IV:

**TEORÍA DE SISTEMAS
Y TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS**

IV.1. LA LITERATURA COMO SISTEMA INTEGRADO

IV.1.1. *El pensamiento sistémico*

Se conoce por *teoría de sistemas*, *Teoría General de Sistemas* o *pensamiento sistémico* a una serie de hipótesis sobre el funcionamiento de organizaciones tan diversas como puedan ser un ecosistema, un sistema informático de computación, organismos biológicos “individuales” o sociedades humanas, entre otras. En conjunto, esta escuela de pensamiento representa uno de los paradigmas científicos más exitosos de la pasada centuria, y a ella se debe el nacimiento de ramas del conocimiento como la cibernética o la ecología, que consideramos hoy imprescindibles. El origen sincrético de sus planteamientos se sitúa en el contacto entre disciplinas como la botánica, la psicología, la termodinámica o la electrónica. Por ejemplo, se reconoce al botánico Arthur Tansley la primera definición científica de *ecosistema*, y se ha sostenido que ésta pudo deberse al influjo de ciertas ideas de Sigmund Freud. De hecho, como resultado de su amistad con Freud, el propio Tansley llegó a publicar en 1920 un trabajo titulado *The New Psychology and its Relation to Life*. En un segundo momento, la noción de ecosistema fue popularizada por los hermanos Odum, lo que permitió que más tarde constituyera una de las principales bases de la *cibernética* del matemático Norbert Wiener. Se trata, pues, de un modo de pensamiento que ha ido fluctuando y arraigando en diversas disciplinas. Entre sus frutos podemos contar la biogeología de Vernardsky, la antropología de G. Bateson, la biología del conocimiento de H. Maturana, la Teoría del Caos de I. Prigogine, la inteligencia artificial de R. Brooks o la sociología de Niklas Luhmann, entre otros muchos estudios.

Se considera la obra de Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory* (1968), la primera sistematización integral del conjunto de leyes relativas a estas corrientes. Frente al “ficticio aislamiento” que caracterizaba el método predominante de la ciencia analítica, mecanicista y reduccionistas del s. XIX, Bertalanffy aboga por un acercamiento holístico a

los problemas y propone un modelo de organismo biológico como “sistema abierto” en continua interacción con el resto de sistemas de los que participa.

Mirko Lampis ha dedicado algunos trabajos (2009, 2013, 2014) tanto a estudiar los principales conceptos de convergencia de lo que desde esta perspectiva se conoce como *pensamiento sistémico, relacional, holístico o complejo*, como a mostrar su grado de afinidad con distintas corrientes literaturoológicas o culturoológicas. A su juicio, algunas de las teorías asimilables a los modos de pensamiento sistémico serían la poética social dialógica de Bajtin, la semiótica de Lotman, la cibercultura de P. Lévy, la sociocrítica de E. Cros y la TPS de Even-Zohar, entre otras. En el caso de Lotman, es posible establecer una relación filogenética entre sus planteamientos y los de los *sistemas complejos*, debido a la influencia que sobre el semiótico ruso ejercieron disciplinas como la cibernética, la teoría matemática de la información, las ideas de Vernadsky o los estudios de Prigogine (Lampis, 2009). No sucede así en Even-Zohar, cuya noción de sistema proviene del formalismo ruso y el estructuralismo checo, o en el caso de Bourdieu, quien hereda del estructuralismo francés la lógica relacional y de la crítica marxista el sentido histórico de las estructuras. No obstante, el desarrollo de ambas teorías coincide en el tiempo con el auge de las teorías sistémicas, por lo que no podemos descartar que se hayan producido algunas transferencias. Sea como fuere, creemos que se hallan suficientes puntos en común entre estos autores y el paradigma de sistemas complejos, lo que avala su puesta en relación.

Para empezar, Lampis alerta sobre la necesidad de distinguir el concepto de “sistema” de procedencia estructuralista del que opera en el ámbito de los llamados *sistemas complejos*. El problema, como vemos, es el mismo que ya se planteara Even-Zohar en sus primeros trabajos, cuando diferenciara entre “sistema” como red cerrada de relaciones en un plano sincrónico -de procedencia saussureana- y la noción de sistema como conjunto abierto y dinámico -de tradición formalista-, noción esta última que, a fin de distinguirla de la anterior, denomina *Polisistema* o *Funcionalismo Dinámico*. Lampis señala que esta diferencia es idéntica a la que opera en el caso de los *enfoques sistémicos*, pero añade:

[...] no se trata, sin embargo, de proscribir los métodos analíticos –la individuación de partes relevantes, relaciones fundamentales y procesos causales “ascendentes” en los sistemas observados-, sino de ensanchar el análisis en una perspectiva crítica más amplia, más abarcadora (y, por qué no, transdisciplinaria) y recordar en todo momento que partes y relaciones no existen independientemente de los sistemas que integran, que estos sistemas son entidades históricas en continuo devenir –a menudo redes de redes complejamente interconectadas, nunca aisladas, raramente homogéneas- y que el propio proceso de observación y descripción, con todas sus circunstancias, nunca es neutral y nunca es definitivo.

(Lampis, 2009: 5, 6)

Hay que precisar que Lampis rara vez se refiere a la “teoría de sistemas” como un marco teórico consensuado, sino que prefiere hablar de *pensamiento sistémico* o *pensamiento relacional*. Como sabemos, el pensamiento relacional es referido por Even-Zohar y por Bourdieu como la base de su actividad, por lo que no puede sorprender que surjan afinidades entre sus investigaciones y las de *sistemas integrados* o *sistemas complejos*. De hecho, las teorías de sistemas integrados han llegado a una serie de proposiciones meta-teóricas que no solo son compatibles con las de la TPS y la teoría del campo, sino que pueden arrojar nueva luz sobre los mecanismos que describen. Algunas equivalencias han sido ya mostradas por Lampis, especialmente para el caso de Lotman y de Cros. Además, Lampis ofrece una síntesis muy clara de los principales supuestos que articulan el modo de *pensamiento sistémico*, los cuales vamos a tratar de resumir a continuación.⁵⁹

-Dimensión sistémica o ecológica de los fenómenos observados; los cuales se consideran en tanto que *sistemas integrados*, es decir, conjuntos organizados de elementos que interactúan con más intensidad o frecuencia entre sí que con aquello que les rodea. Por otra parte, el conjunto no es igual a la suma de sus partes –admitiendo que éstas pudieran existir como entidades aisladas-, sino que su organización tiene la capacidad de generar *propiedades emergentes* cualitativamente nuevas. Además, su operar solo resulta comprensible como parte de un dominio sistémico mayor.

⁵⁹ Seguimos la relación ofrecida por Lampis en “La semiótica de la cultura: hacia una modelización sistémica de los procesos semióticos” (2009).

-*Dimensión relacional*; los objetos existen únicamente a partir de sus dinámicas relacionales, es decir, los objetos *son* redes de relaciones, por lo tanto varían en función de las redes consideradas. Aquí cobra especial importancia la noción de frontera, límite o interfaz: las estructuras o procesos que, siendo parte integral del sistema, lo separan y a la vez lo conectan a su red operacional. Todo sistema se instituye como unidad integrada y como parte de un dominio sistémico mayor.

-*Organización*; se prefiere este término al de *estructura* porque sugiere mejor el conjunto de relaciones operacionales sin las cuales el sistema no existiría, mientras que por estructura suele entenderse el aspecto “físico” que “realiza la organización”, el cual puede variar a fin de que la organización y el sistema mismo siga existiendo.

-*Procesualidad*; los sistemas *derivan*, es decir, son procesos históricos en los que hay un grado de variabilidad operacional, interna y externa, mediante la que se perpetúan aquellos patrones indispensables para la conservación de la organización que identifica al sistema.

-*Dinamismo*; considerando las dimensiones sincrónica y diacrónica de los sistemas, el pensamiento sistémico se ocupa principalmente de “los cambios en el tiempo”. ¿Por qué el sistema cambia, cuáles son sus invariantes –si existen- y por qué éstas se conservan?

-*Causalidad circular*; en los sistemas integrados los procesos causales se retroalimentan constantemente, se vuelven sobre sí mismos, son autorreferenciales. De esta actividad autorreferencial depende en última instancia la autorregulación del sistema, así como su deriva estructural en el tiempo. En cibernética se distinguen dos tipos de retroalimentación o *feedback*: la “negativa”, que actúa sobre el sistema mientras no se alcancen determinadas condiciones internas; y la “positiva”, en la que los efectos del proceso se propagan hasta potenciar el proceso mismo, generando un bucle causal que altera el estado del sistema hasta alcanzar un nuevo equilibrio.

-*Emergencia*; los sistemas integrados suelen manifestar propiedades que ninguna de sus partes posee por sí sola, las cuales *emergen* del funcionamiento u organización del

sistema mismo. Estas *propiedades emergentes* pueden considerarse el resultado de las pautas relacionales que rigen el sistema. La emergencia comporta la formación de propiedades sistémicas que no se pueden reducir linealmente a ninguna clase específica de micro-relaciones. Por ejemplo, la vida, la conciencia o la semiosis.

-*Complejidad*; se suele considerar a los “sistemas integrados” como *sistemas complejos*, los cuales –muy esquemáticamente- cumplen las características de:

- *Heterogeneidad*: diferentes redes interconectadas con diferentes variables de deriva.
- *Flexibilidad*: las estructuras pueden variar a fin de conservar la homeostasis (equilibrio) del conjunto, es decir, cierta invariancia funcional sin la cual el sistema no se realizaría.
- *Imprevisibilidad*: el comportamiento del sistema es imprevisible debido a la imposibilidad de conocer todas las variables en juego, el desarrollo de múltiples procesos causales en los que pequeñas diferencias en las condiciones iniciales pueden conllevar diferencias macroscópicas en los resultados finales, y sobre todo porque existe una indeterminación de fondo debida a la distribución aleatoria de ciertos elementos o relaciones.

-*Relativismo epistémico*; todo conocimiento depende de la estructura cognoscente, por lo tanto, no existe una distinción absoluta entre sujeto cognoscente y realidad conocida. Así, el pensamiento sistémico se opone tanto a la perspectiva realista (u objetivista) como a la idealista (o subjetivista), proponiendo a cambio la perspectiva “relativista”, según la cual el sujeto cognoscente y la realidad conocida solo existen en mutua interacción.

IV.1.2. *La auto-comunicación socio-literaria como sistema integrado*

Lo que nos preguntamos es la posibilidad estudiar el funcionamiento de los sistemas literarios, y en particular el descrito a partir de la integración de las ideas de Even-Zohar,

Bourdieu y Lotman como “sistema de la auto-comunicación socio-literaria”, en tanto que *sistema integrado*.

En primer lugar, la *dimensión sistémica*, observada como “conjunto de elementos que interactúan entre sí con más frecuencia o intensidad que con aquello que les rodea”, se aviene bien con la definición de campo literario de Bourdieu como “un mundo aparte, sumido en sus propias leyes” (B, 1992: 86), y también resulta apropiada para la distinción entre centro y periferia, o para la distinción entre sistema literario y espacio social, entendiendo esta diferencia como un límite borroso de orden gradual antes que como una delimitación precisa. Y por supuesto, el operar de los polisistemas “solo resulta comprensible como parte de un dominio sistémico mayor”, tanto porque éste se inscribe en redes literarias más amplias, estableciendo relaciones de dependencia o simbiosis, como por su participación en la negociación entre diferentes especies de capital que define la jerarquía de poder de una sociedad.

Respecto a las *propiedades emergentes*, la misma existencia del campo puede considerarse la primera de ellas, producto del encuentro entre las fuerzas confluyentes de los distintos sistemas sociales y de las “fuerzas ascendentes” (o libido, en Bourdieu) que lo identifican y que se manifiestan en unas concretas actividades y relaciones literarias. Sin estas relaciones no podríamos hablar con propiedad de un campo, sino de una serie de actividades inconexas, sin organización ni fuerza estructurante alguna. De este modo, las principales estructuras del campo *emergen* y se identifican con su constitución, es decir, representan esa *organización* “sin la cual el sistema no tendría lugar”. De entre estas propiedades, la más básica consiste precisamente en esa especial “frecuencia o intensidad” que, evidentemente, implica una “gradación de intensidad” cuyos extremos identificamos con el centro y la periferia del sistema.

En lo tocante a la *dimensión relacional*, como sabemos, tanto Even-Zohar como Bourdieu ponen a la cabeza de sus investigaciones el *pensamiento relacional*, de modo que la definición del sistema depende del conjunto de relaciones propuestas. Por otro lado, en cuanto a la noción de *límite* “como una estructura que a la vez diferencia y conecta los sistemas con su entorno”, en el caso de Even-Zohar su definición es, de nuevo, una cuestión

de “relevancia y conveniencia”, pues el tipo de relaciones que constituyen la organización “interna” del sistema se reproduce también para sus relaciones “externas”.

The principles and properties discussed in the above paragraphs, for the intra-relations of the polysystem, seem to hold true for its inter-relations as well. These inter-relations involve two kinds of adjacent systems: a larger whole belonging to the same community, and a whole, or its parts, which belongs to other communities, either of the same order (sort) or not. (EZ, 1979a: 23)

Algo parecido sucede, salvando las distancias, en el caso de Bourdieu, para quien “Les contraintes inherentes à l’appartenance au champ du pouvoir s’exercent aussi sur le champ littéraire” (B, 1992: 89). Además, la existencia misma del campo se entiende como el surgimiento de unas estructuras “relativamente autónomas” que separan a sus participantes de un mundo “del que al mismo tiempo no pueden dejar de formar parte”.

La preferencia por el concepto de *organización* antes que por el de *estructura* está presente también en Even-Zohar. Así, el teórico israelí observa que las luchas entre repertorios pueden generar “cambios jerárquicos en el interior del sistema”, lo mismo que el establecimiento de relaciones de interferencia o simbiosis, y al igual que el “fracaso” en la implementación de repertorios, sin que todos estos cambios, que pueden ser percibidos por un observador interno como “la desaparición del sistema”, supongan en realidad un peligro para el mismo, sino que, más bien al contrario, contribuyen a su dinamismo y supervivencia.

A propósito de la *procesualidad*, como un proceso de *deriva* histórica, y del *dinamismo*, como la preferencia a estudiar la dimensión diacrónica de los sistemas, esta voluntad se afirma explícitamente en la denominación de *Funcionalismo Dinámico*, así como por la elección del término *polisistema*, acuñado por Even-Zohar para alejarse de la idea estática de sistema. Sobra decir que para Bourdieu el estudio de los procesos históricos que *son* los propios campos literarios, o de las “condiciones de posibilidad” que los sostienen, forma parte de las tareas sin las cuales sería imposible una verdadera comprensión del funcionamiento de dichos campos.

Por lo que respecta al principio de *causalidad circular*, éste contribuye sin duda a explicar el surgimiento de algunas de las *propiedades emergentes* de los campos, como por ejemplo los procesos de “la genèse social de l’oeil” o “la genèse social de l’esthétique pure” descritos por Bourdieu. Estos “atributos” y subcampos específicos se generan como consecuencia de la propia dinámica centrípeta de los campos: “Ce qui survient dans le champ est de plus en plus lié à l’histoire spécifique du champ, et à elle seule, donc de plus en plus difficile à déduire à partir de l’état du monde social au moment considéré” (B, 1992: 489). Aquí se incluye la facultad de apreciación de ciertas obras vanguardistas, como las “latas de sopa Campbell” de Warhol o el “urinario” de Duchamp, cuyo valor solo puede ser aprehendido por su relación con el resto de obras coetáneas y pretéritas que identifican al sistema y definen su canon, y por tanto gracias a la existencia de unos consumidores capaces de establecer dicha relación al haber *modelizado* previamente su percepción mediante la *frecuentación* de los productos del campo, todo lo cual remite, pues, a una causalidad circular y auto-referencial. El mismo mecanismo ha sido señalado por Lotman para el caso de la poesía, afirmando que el valor o la eficacia estética de ciertos procedimientos “solo se activa sobre el fondo de una gran cultura poética que está constantemente presente en la conciencia de los lectores” (L, 1970: 125), como sucede con aquellas estrategia textuales cuya efectividad se debe más a su ausencia que a su presencia.

En cualquier caso, todas estas consideraciones no pueden hacernos olvidar que el operar de los sistemas “solo resulta comprensible como parte de un dominio sistémico mayor”, por lo que, por muy ligada a la historia específica del campo que esté cualquier tipo de propiedad emergente, ésta siempre guardará algún tipo de correspondencia con sus dominios sistémicos mayores, sociales o literarios, desde un punto de vista dinámico. De hecho, la aparición de nuevos subcampos específicos (que podemos considerar como *propiedades emergentes*) tales como el campo de *l’art pour l’art*, a menudo supone no solo nuevas estéticas sino también de nuevas formas sociales de existencia -como *la bohème*- y nuevos modelos representativos del papel del productor -como la figura del “intelectual comprometido”-. Aquí Bourdieu insiste en que es el cruce entre las determinaciones sociales implícitas en dichos procesos y los valores intrínsecos del campo, lentamente fraguados por su propia dinámica, lo único que puede explicar su eclosión, es decir, su *emergencia*.

De forma todavía más clara, la auto-referencialidad se manifiesta en las leyes que rigen los procesos de jerarquización y canonización en el interior de los sistemas. El mismo hecho de canonizar un grupo de obras constituye un *movimiento reflexivo* sobre otro conjunto más amplio, lo que implica una mirada o atención del sistema hacia sí mismo, es decir, una orientación *concéntrica*. Lo mismo sucede en la oposición entre actividades primarias y secundarias sobre el repertorio, pues el tipo de producciones secundarias *reproducen* los repertorios anteriores, mientras que los productos primarios se constituyen como “superación” de aquellos. Ninguna de ambas opciones puede, por tanto, escapar del repertorio común de referencia por el que se definen, sea por “imitación” o por “rechazo”. Esto queda frecuentemente de manifiesto en las declaraciones de creadores vanguardistas que para *revalorizar* sus obras las identifican por *oposición* al núcleo de producciones canónicas que constituye, quiérase o no, su propia tradición. Así, por ejemplo, el poeta Pablo García Casado se posiciona ante unas poéticas concretas que no solo constituyen parte del canon histórico de su sistema literario, sino que pueden seguir funcionando como *repertorio activo* para otros productores coetáneos, los cuales actúan como sus competidores en los procesos de consagración:

“El problema es que el escritor, al menos en el siglo XXI, tiene que moverse en terrenos menos seguros. Porque el mundo, la realidad, el periodismo, la escritura, el arte, están en territorios menos seguros. Y si no lo aceptas, siempre te puedes poner a escribir como Espronceda.”

[...]

“¿Mis fuentes dónde están? ¿He bebido del estanque y del nenúfar? Pues no. ¿Del barroco andaluz? Lo siento, tampoco; yo he nacido en Ciudad Jardín. No puedo estar en esa larga tradición histórica, pero no porque la desprecie, sino porque he nacido en otro contexto cultural que no tiene nada que ver con eso.”

(García Casado: 2013)

Naturalmente, García Casado alude al Barroco, al Romanticismo y al Modernismo como modelos *epigonales* que siguen *activos* en el campo, y ante los que se posiciona negativamente. Estos modelos pueden no formar parte de su personal repertorio *activo*, pero sí forzosamente de su tradición, o canon, ya que la misma existencia del campo está

indisociablemente ligada a ellos, es decir, a esa “larga tradición histórica” que lo constituye y que permite, por eso, distanciarse de ella. La estrategia de auto-definición por oposición, lejos de ser un caso aislado, es más bien la norma, manifestando claramente la lógica relacional que gobierna los campos. Este modo de ser “por lo que no se es” constituye en sí mismo una forma de *causalidad circular* que funciona tanto en sincronía como en diacronía. En palabras de Lotman: “La aceptación del sistema existente como fondo negativo de partida lleva a que el nuevo sistema de lenguaje artístico cobre dinamismo respecto al viejo como su negación” (L, 1970: 127).

Otra estructura redundante funciona también a nivel de los textos: “El texto, como estructura de la lengua en general, ofrece al final una redundancia en constante crecimiento” (L, 1988: 121), la cual se manifiesta en la serie de trasposiciones funcionales que hemos descrito con anterioridad (entre *canal, código y mensaje*), y en otras propiedades, pero es necesario precisar que para Lotman la redundancia en la lengua natural no adopta la misma dirección que en los lenguajes artísticos.⁶⁰

Como último ejemplo de causalidad circular podemos añadir la consideración de la literatura como un sistema social *auto-comunicativo*, tanto para los propios sistemas literarios como para la sociedad en su conjunto, de lo cual es bastante representativa la equiparación sugerida por Even-Zohar entre la idea de *repertorio* y la de *habitus*, como modelos que son “adquiridos y adaptados” a través de la experiencia, generando así nuevas formas de *habitus* (EZ, 1990c: 43).

Todo lo dicho hasta ahora contribuye también a validar los atributos de *heterogeneidad, flexibilidad e imprevisibilidad* para los *sistemas-campos*. Frente al paradigma estructuralista que defendía el estudio de conjuntos cerrados y homogéneos, Even-Zohar insiste en la necesidad de admitir la *heterogeneidad* como una propiedad constitutiva de cualquier sistema. Para Even-Zohar esta cualidad representa además uno de los principales factores a tener en cuenta en el funcionamiento de los sistemas, pues es la responsable de

⁶⁰ Para Lotman, la redundancia en las lenguas naturales es de orden secuencial, lo que aumenta la predictibilidad a medida que avanzamos en un texto. En cambio, los lenguajes artísticos tienden a romper este tipo de predictibilidad, siendo que ésta se “sustituye” por “la tendencia a interpretar el lenguaje del texto como mensaje y la particular saturación informacional de la poesía.” (L., 1970: 121, 122).

garantizar el dinamismo y, llegado el caso, la supervivencia del mismo en momentos de crisis. Por otra parte, la *flexibilidad*⁶¹ es evidente para unos polisistemas que varían periódicamente tanto en sus *intra* como en sus *inter*-relaciones mediante la modificación de sus estratos a través de relaciones de transferencia o simbiosis. De todo ello, no es difícil admitir la *imprevisibilidad*⁶² como una condición inherente a los campos, sujetos a intrincadas relaciones de dependencia y a la dinámica de la competencia interna.

Por último, en cuanto al *relativismo epistémico*, para la TPS éste queda admitido directamente cuando se reconoce que la “elección” de las relaciones que definen el sistema no es sino una cuestión de “relevancia y conveniencia”, variable en cada investigación. Por lo tanto, no hablamos de realidades objetivas, preexistentes y autónomas, sino de la construcción de objetos por parte de la propia investigación. En el caso de Bourdieu, su esfuerzo parece ser el contrario. Su método va dirigido precisamente a contrarrestar el relativismo y el subjetivismo implícito en la posición del investigador, exigiendo de éste la “larga tarea de objetivación y reconstrucción” de todas las posiciones del campo intelectual en el que él mismo se inscribe, lo cual sería la condición necesaria para posibilitar un análisis objetivo de su objeto de estudio (es decir, se evitaría caer en las determinaciones inscritas en la posición de propio investigador). De esta forma, Bourdieu intenta “elevarse” por encima de las subjetividades y del relativismo del punto de vista, lo que implica evidentemente la creencia en unos hechos históricos, materiales y objetivos, susceptibles de aprehenderse a través de la investigación. En el caso de Even-Zohar, el relativismo epistémico se admite desde un primer momento, lo cual no le impide tampoco la búsqueda de “leyes” y estructuras subyacentes al funcionamiento de los sistemas que puedan postularse como universales válidos para cualquier sistema.

⁶¹ Lo comentado a propósito de la *organización vs. estructura* vale también para ilustrar esta cualidad.

⁶² No obstante, también se constatan ciertas pautas de estabilidad, las cuales pueden estar asociadas, por una parte, a su integración en sistemas lingüísticos y políticos –aunque éstos, ciertamente, puedan llegar a ser también muy inestables- y a su participación en redes transnacionales, como la que constituye el polisistema de las literaturas europeas; o por otra parte, a ciertas regularidades hipotéticas o movimientos cíclicos en la dinámica de estos sistemas.

IV.2. EL LENGUAJE LITERARIO COMO SISTEMA INTEGRADO

IV.2.0. *La cuestión del lenguaje: la pragmática*

Una respuesta adecuada a la cuestión del lenguaje literario sobrepasa sin duda los márgenes de nuestro presente estudio. No obstante, tal vez nos sea posible, a partir de las nociones ofrecidas por el *pensamiento sistémico*, proponer algunas interpretaciones válidas para un debate que a día de hoy sigue todavía abierto. La falta de consenso sobre la definición de lo literario, la literariedad, el lenguaje poético o, sencillamente, las propiedades del tipo de textos que circulan por lo que habitualmente denominamos mercado literario, viene siendo puesta de manifiesto desde hace ya algunas décadas. Así, por ejemplo, Schmidt, en 1978:

En las reflexiones expuestas hasta aquí, se ha empleado el concepto de “literario” sin mayor precisión. Ahora bien, carecemos hasta el momento de una definición convincente de dicho concepto; la última tentativa de definición estructural por parte de la poética lingüística ha fracasado igualmente, como bien es sabido.

(Schmidt, 1978: 201)

No es Schmidt el único en referir la insuficiencia de la teoría jakobsoniana como definitoria de lo literario. De hecho, prácticamente todas las escuelas literatrológicas posteriores a la “crisis del inmanentismo” han intentado fundar una nueva interpretación del lenguaje literario o han sustituido su estudio por el de la comunicación literaria (teoría Empírica) o los recursos expresivos (Neorretórica), sin que a pesar de los múltiples planteamientos admitidos se haya logrado dar con una categorización inatacable. Así, Lázaro Carreter añadió a la función poética el rasgo de la *literalidad*, en referencia a la durabilidad proyectada sobre este tipo de textos. Roland Barthes subrayó el aspecto fundamentalmente connotativo de las obras, aunque sin elevarlo a rasgo distintivo. La semiótica de Lotman propuso el entendimiento de los *lenguajes artísticos* como *sistema de modelización secundaria*, a la vez que “transliteró” su estudio por el de las propiedades

estructurales de un *texto* entendido también como sistema. La *teoría de la Recepción* de Jauss desplazó la atención hacia el *horizonte de expectativas* del lector, mientras que la Pragmática aplicó la teoría de los *actos de habla* de Austin, y al igual que ella, la *teoría Empírica* se preocupó antes por describir el funcionamiento de la comunicación literaria que por definir taxativamente las propiedades de su lenguaje, si bien puso de relieve su carácter *fictivo*. Etc.

Lo cierto es que tanto los formalistas, como Jakobson y como Lotman coinciden con la mayor parte de los estructuralistas en la consideración del lenguaje literario como un tipo de código marcadamente distinto al de las lenguas “naturales” y, por tanto, dirigen sus razonamientos hacia la acotación de esa diferencia. Este es, precisamente, el recurso de Lotman en su exposición de las propiedades de la “estructura del texto artístico”, las cuales va oponiendo consecutivamente a las de los *sistemas de modelización primaria*. Para Lotman el concepto de *texto* equivale al de *lenguaje*, como muestra su capacidad de expandirse hasta abarcar el código completo de un género literario cualquiera (como ya demostrara su maestro Propp), de una literatura nacional o de toda una serie de manifestaciones artísticas transnacionales pertenecientes a un periodo histórico de márgenes igualmente flexibles, como por ejemplo “el pre-romanticismo europeo”. Caso muy otro es el de Bourdieu, cuya atención no se dirige hacia el lenguaje literario en sí, sino hacia la *creencia* en el valor del mismo como producto artístico o estético, a la cual califica de *illusio*, y que no sería, además, sino la manifestación de otra *illusio* mayor, que es la creencia en “el valor de realidad de las construcciones sociales”. Por lo que toca a Even-Zohar, tampoco se dirige explícitamente hacia el lenguaje, pero sí implícitamente cuando se refiere a unos repertorios literarios estructurados “a modo de lengua” y compuestos por modelos, combinaciones de modelos y reglas combinatorias aplicables tanto al tipo de modelo como a su realización específica. No obstante, y solo en una nota a pie de página, manifiesta su “escepticismo” sobre la hipótesis de Jakobson respecto a la función poética como “propiedad distintiva” de la literatura.

I would like to register here, however, my skepticism in relation to this hypothesis. Not that I do not see the clear-cut cases provided by early Russian Formalism, or by Jakobson (for instance, in his most famous piece, "Linguistics and Poetics" [1960], though this is only a replication of much earlier work). It is only the *degree of validity* of which I am

skeptical, and the future usefulness of this observation for establishing a convincing *distinctive feature* of one particular activity versus another (In this case, of "literature" vs. "other verbal activities.") Research has pointed out, not least in classical anthropology, that many portions of our institutionalized (and less institutionalized) activities are characterized by a strong set (*Ausstellung*, in the quoted tradition) towards the formal components of the activity in question. This applies not only to the conspicuous cases of rituals, but to everyday, seemingly "free" interaction.

(EZ, 1990c: 45)

Comentario aparte merecen las valiosas aportaciones de la pragmática, la cual intenta alejarse de las ideas inmanentistas, pues entiende que es imposible encontrar ningún tipo de características formales comunes a todo tipo de obras: "no hay ni palabras, ni construcciones, ni tipos de estructuración particular que puedan considerarse exclusivas del lenguaje literario y que sirvan para caracterizar inequívocamente a la literatura frente a lo demás." (Escandell, 1996: 207). Por ello, para la pragmática la única dimensión capaz de otorgar a los textos unos rasgos inequívocamente literarios es la "comunicación literaria". De este modo, la pragmática ha tratado de definir las características propias de este tipo de comunicación, a las cuales presenta como la única forma posible de establecer "la frontera entre lo literario y lo no literario". El problema es que, con frecuencia, estos enfoques suelen confundir la comunicación literaria con las estrategias discursivas que se activan en la lectura de los textos, y así, se nos dice, por ejemplo, que no se puede estar seguro de quién es el *emisor*, "si es el autor mismo o si es un personaje por él inventado". Como se sabe, la raíz de la pragmática consiste en la teoría de los *actos de habla* de Austin. Para Austin, la literatura es un tipo de comunicación especial debido a que no cumple la serie de *reglas* que, en cambio, sí se validan para los actos comunicativos "normales". En concreto, Austin dice que en los textos literarios el lenguaje no se utiliza "en serio", sino de una manera *fictiva* (cita un verso de Whitman). Sin embargo, lo que Austin entiende por "no-en serio", ciertamente, no es una propiedad exclusiva de los discursos estéticos, al contrario, se trata de una característica bastante frecuente en el uso habitual del idioma. Aparte de las formas más estereotipadas de discursos *fictivos*, como el *chiste*, encontramos otros casos donde el idioma no se usa "en serio", pues una simple *broma* cumple todas las características que Austin atribuye a la comunicación literaria, es decir, fictividad, ausencia de referencialidad

“directa” y no activación de las expectativas, comportamientos y efectos habituales o “esperados” para un acto de habla “normal”. Como decíamos, sería más exacto situar estas características en el nivel de la lectura, antes que en el de la comunicación literaria, la cual, probablemente, sí genera en muchas ocasiones tanto comportamientos “habituales” como respuestas “esperadas” (aunque no el tipo de comportamientos y respuestas en los que Austin pensaba). Por otra parte, al igual que sucede con la literatura, habría que recordar que también todas las *bromas* contienen “algo de verdad”.

En el ámbito hispánico, ha tenido especial repercusión la tipología presentada por Lázaro Carreter (1980) como conjunto de rasgos distintivos para la comunicación literaria. Dicho conjunto consiste en una serie de generalizaciones que tampoco se validan para todos los casos. Y así, se nos dice que emisor y receptor no se conocen personalmente, que la intención que lleva a emitir un mensaje no tiene ninguna utilidad práctica, que el mensaje no nace sujeto a un contexto, que el receptor es quien tiene la iniciativa del contacto, que la obra crea su propio contexto, que el mensaje nace para ser siempre de la misma manera o que se trata de una comunicación diferida, etc. Probablemente, la teoría de la Recepción ofrezca perspectivas más acertadas sobre estas cuestiones, especialmente en lo tocante al contexto: es evidente que éste varía en función del receptor, pero no es admisible pensar que la obra “nace” flotando en un vacío histórico y sin sujeción a coyuntura alguna. Como apunta Bourdieu, la ideología misma de la “estética pura” se produce gracias a ciertas condiciones de posibilidad, las cuales constituirían, en tal caso, su contexto institucional. Por otra parte, el contexto tampoco se limita a las circunstancias personales del receptor, sino que, como expone Jauss, éste puede reconstruirse de manera bastante aproximada gracias a la consideración de una serie de parámetros objetivos, los cuales constituyen el *horizonte de expectativas* de un *receptor colectivo*. Tampoco vale decir que una obra “nace para ser siempre de la misma manera”, opinión compartida también por Schmidt (1978), quien señala que el texto no puede verse afectado por la interacción entre el autor y sus lectores, y por tanto su forma se hace “definitiva”. Habría que recordar aquí el enfoque fenomenológico dado por la escuela praguense a la constitución de la obra, que a partir de Roman Ingarden reconoce su existencia a la vez heterónoma y autónoma. Este aspecto es especialmente subrayado por Mukarovsky, quien ya había anunciado que: “la obra de arte

no puede ser reducida a su materialidad, pues ocurre que una obra de arte sufre una transformación completa en su aspecto y estructura interna cuando se cambia en el tiempo y en el espacio.” (Mukarovsky, 1934: 132). De forma parecida, Lotman, señala que la obra de arte no se reduce a “la parte material” del texto, sino que representa una “*relación* de sistemas textuales y extratextuales” (1970: 171), en una visión muy similar a la sostenida por Even-Zohar, para quien la mera inclusión de una nueva obra en el repertorio significa la modificación de todas las anteriores. Pero incluso dejando aparte este aspecto fenomenológico, y refiriéndonos solo a la materialidad formal de los textos –pues es, tal vez, la dimensión observada por Lázaro Carreter y Schmidt-, ésta tampoco es estática ni ajena a la interacción con los receptores. Muy al contrario, los escritores a menudo corrigen sus obras en función de la recepción o en función de sus propios criterios. Sobre este aspecto podrían citarse cientos de ejemplos, como el muy conocido de Juan Ramón Jiménez, tan aficionado a la autocorrección. También es reveladora, en este sentido, como en muchos otros, la interesante “Nota del editor” firmada por Francisco Rico (2004) a la última edición de la R.A.E. de *Don Quijote*, donde, entre otras cosas, se relatan la serie de modificaciones que Cervantes introdujo en el texto de su obra en las sucesivas ediciones a que tuvo acceso, motivadas precisamente por la bufa del público ante ciertos deslices narrativos. Pero, en cualquier caso, el proceso de modificación *material* de la obra sobrepasa con mucho la mano del autor, pues, como se sabe, y éste es un aspecto sobre el que insiste Even-Zohar, las obras literarias raramente circulan como textos íntegros, sino que con más frecuencia lo hacen como fragmentos, versiones, traducciones, adaptaciones, antologías, ediciones críticas o corregidas, etc.

Muchos otros autores han seguido también a Austin, de diferentes maneras. Richard Ohmann, por ejemplo, propone a su vez una secuencia de rasgos parciales, entre los que se encuentran características generalmente aceptadas, como la mimesis, la retórica o el valor “simbólico representativo”, junto a otras en la línea del lenguaje “no-serio” (su carácter de “juego” o “autónomo”), para añadir, finalmente, que “toda literatura es dramática” y que “el presente argumento apoya la pretensión más amplia, mantenida especialmente por Kenneth Burke, de que todo discurso es dramático” (1971: 54). Ohmann menciona también un tipo especial de enunciados descritos por Austin, los llamados enunciados

realizativos, aunque no halla que dicha característica se cumpla en el caso de los textos literarios, ya que “el poeta no afirma, ni niega, ni ordena, ni ruega nada, o cualquiera de las demás acciones”. A este respecto, la interpretación de Jonathan Culler (2000) es diametralmente opuesta. Culler encuentra precisamente en los enunciados realizativos uno de los instrumentos más valiosos para describir el funcionamiento de las obras literarias. En su opinión, el concepto de *enunciado realizativo* nos ayuda a orientar nuestra atención hacia aquello que el lenguaje literario *hace*, antes que a lo que *dice*. Para empezar, al igual que los realizativos “comunes”, los textos literarios no son ni verdaderos ni falsos, sino que *crean* las situaciones a que se refieren. Y en segundo lugar, las obras literarias dan vida a nuevas ideas y conceptos.⁶³ Así pues, para Culler, esta característica dimensiona a la literatura como un acto o un acontecimiento, como un tipo de discurso que da vida a los objetos que nombra y que transforma el mundo. Pero esta visión plantea otra complicación, pues si los enunciados literarios no son ni verdaderos ni falsos, sino *afortunados* o no, surge el problema de la definición del grado de fortuna de un enunciado, que es justamente lo que suele interesar a los críticos literarios. En cualquier caso, de acuerdo con Derrida, para quien esta característica constituye “una ley del lenguaje”, Culler no propone la cualidad realizativa como un sesgo demarcativo de lo literario.

De forma parecida, Van Dijk (1977) aunque halla que el rasgo más característico de los “actos de habla literarios” es que su única aspiración se dirige a cambiar “la actitud del oyente” (denominando a esta clase: *actos de habla impresivos o rituales*) no propone tampoco que éste sea un rasgo específico de la literatura. Muy al contrario, su reflexión apunta hacia aquello que los discursos cotidianos tienen en común con los artísticos. Para Van Dijk, sería necesario dilucidar la función de ciertos usos del idioma en sus situaciones primigenias para poder responder a la pregunta sobre la especificidad de la literatura (opinión que aquí compartimos, si bien serán necesarias las debidas explicaciones).

⁶³ Culler cita aquí a La Rochefoucauld, quien afirma que nadie se habría enamorado nunca si no lo hubiera leído en las novelas, un sentido que coincide con el estudio de Even-Zohar sobre la creación de repertorios culturales y modelizaciones de la realidad.

Esta conclusión provisional deja aún sin resolver el problema de si existe o no un acto específico de la literatura. Probablemente, tendríamos que dar una respuesta negativa a esta pregunta: deberíamos percibir con claridad cuáles serían las formas y las funciones originales de la “literatura”, para comprender su función pragmática específica. Es bien sabido que la noción específica de la “literatura”, como tal, no es muy antigua. Ciertamente, nuestras novelas tienen sus raíces en relatos de cada día, mitos y cuentos populares, y nuestros poemas en canciones e himnos. Desde una perspectiva funcional, pues, nuestra literatura sigue perteneciendo a la clase en la que también incluimos nuestros chistes, bromas, chistes verdes o canciones. Las diferencias con estos tipos de comunicación, pues, no son tanto pragmáticas cuanto *sociales*: la literatura ha sido, como ya se ha sugerido, *institucionalizada*; se publica, los autores gozan de un status específico, es reseñada en artículos y revistas especializadas, tiene un lugar en los libros de texto, es discutida, analizada, etc. Existe una diferencia semejante entre la pintura de mi hija de seis años y una pintura de un artista famoso (esta última adquiere una función institucional, concretamente en museos y exposiciones de otro tipo). Dado que la institución se define también como normas y valores, resultará que existen así mismo condiciones que pertenecen a la estructura del propio enunciado (como en cualquier acto).

(Van Dijk, 1977: 183)

Otra de las cuestiones puestas sobre la mesa por la pragmática es la llamada *inversión referencial*. A pesar de que, según pensamos, la inversión referencial no se limita a fenómenos estéticos, sí es fundamental dentro de la serie de transformaciones históricas que han tenido lugar en el proceso de constitución de los actuales discursos artísticos. Así, la pragmática señala una diferencia específica entre usos del idioma en contextos orales y en contextos escritos, a la cual se refiere como “inversión del proceso inferencial”. Según ésta, la interpretación de un enunciado “normal” utiliza conjuntamente la información codificada y la información situacional, sin embargo, en el caso de la literatura no se establecen relaciones “semánticas” entre el enunciado y su contexto situacional,⁶⁴ por lo que al lector le corresponde la compleja tarea de “rellenar” el vacío dejado por los elementos

⁶⁴ Desde un punto de vista sistémico, hay que admitir que sí se establecen otro tipo de relaciones entre un texto y su contexto situacional (relaciones sistémicas). Por ejemplo, un mismo texto cambia de relación según se lea en un recital público, en la intimidad, o en una situación informal. Por otra parte, cada lector añade las conexiones contextuales que le son propias (internas o externas) en cada momento determinando, modificando así el sentido del texto.

referenciales “no especificados”. Y así, si en una situación normal el contexto “se dirige” hacia el texto, en el caso de las obras literarias “*se produce una inversión del sentido habitual de los procesos de inferencia, que parten del texto para inferir todo el contexto*” (Escandell, 1996: 215). Como decíamos, aunque la inversión referencial sea imprescindible para entender el funcionamiento de los códigos artísticos, este proceso es anterior, o no se limita exclusivamente a la transición de las manifestaciones orales a las escritas de la lengua (no solo literarias). Cualquier tipo de discurso memorizado y transmitido de unos grupos a otros o de unas generaciones a otras cumple forzosamente la inversión referencial. Si hubiera necesidad de situar esta inversión en algún estadio, éste podría ser el de la independización de ciertos fragmentos discursivos a partir de las representaciones y rituales en los que originalmente se situaban, pero con bastante probabilidad ésta sería solamente una de las vías de constitución del fenómeno, el cual puede asociarse, en primer lugar, a la creación de todo tipo de fórmulas en proceso de codificación e institucionalización, las cuales adquieren un significado propio y altamente independiente de su contexto, como es el caso, por ejemplo, de cualquier *palabra* (volveremos sobre esto más adelante).

No obstante todo lo anterior, hay que señalar que para Escandell, desde un punto de vista pragmático, todas las propiedades comentadas serían “más bien las consecuencias – y no las causas- del carácter literario de un texto”, situando, con Van Dijk, la cuestión de la especificidad literaria en su institucionalización social, como parece demostrar el hecho de que: “Hay obras que, en principio, ni fueron concebidas como obras literarias, ni fueron consideradas como tales en su época; sin embargo, hoy gozan de un reconocimiento unánime por parte de la literatura.” (Escandell, 1996: 216).

IV.2.1. EL LENGUAJE LITERARIO COMO SISTEMA: ANTECEDENTES Y PROBLEMATIZACIONES

IV.2.1.1. *El lenguaje literario como sistema. Antecedentes:*

Para los estudios literatológicos, la indefinición de aquello que vincula cierto tipo de código a un sistema comunicativo concreto -por ejemplo, los repertorios literarios al sistema literario- representa un desafío que demanda seguir avanzando en su dilucidación. Nos preguntamos si es posible dirimir el funcionamiento de los textos literarios en el interior del circuito sin haber aclarado su especificidad frente a otros tipos de discurso, si es que esta especificidad existe, más allá de cierta selección histórica socialmente consensuada. La dirección que vamos a proponer no supone demasiada novedad, pues la pauta para todos los estudios estructuralistas y post-estructuralistas no ha sido otra que el análisis de sus objetos de estudio en tanto que sistemas. Ni que decir tiene que las restricciones implícitas en la idea saussureana de sistema se encuentran a día de hoy superadas, aunque habría que puntualizar que no todos los estructuralismos fueron tan rígidos como el de la *escuela de Ginebra* (de hecho, la vertiente de estudios literarios de esta misma escuela mantuvo estrechos contactos con la fenomenología y el formalismo praguense). La concepción estática de sistema no se aplica, por ejemplo, en el “estructuralismo” de la escuela de Praga, ni en el “estructuralismo dinámico” de Lévi-Strauss. Sea como fuere, tanto los trabajos del llamado post-estructuralismo francés, como los del Formalismo ruso, la escuela de Praga, el dialogismo de Bajtin, la semiótica de Lotman, la sociología de Bourdieu, la teoría Empírica de Schmidt o la TPS de Even-Zohar coinciden en la incorporación de la dimensión diacrónica y la heterogeneidad como aspectos constitutivos del sistema. No obstante, ello no ha redundado en ningún tipo de acuerdo respecto a la definición de lo literario, pues se sigue manteniendo la tradicional antinomia entre aquellas escuelas que defienden el carácter *distinto* de los discursos estéticos frente a las que subrayan la imposibilidad de hallar diferencias *cualitativas* de peso en su constitución. Pues bien, tal vez solo sea preciso avanzar unos pasos más en la línea trazada para confeccionar un marco propedéutico suficiente, al menos, para la superación de dicha disyuntiva. Nos interesa dar con un punto de vista que

incluya en sí, a un nivel teórico, los diferentes modos de entender el lenguaje literario que han venido enfrentándose hasta ahora. Para ello, proponemos observar el lenguaje literario, o artístico, en tanto que *sistema integrado*. Esta perspectiva cuenta con la ventaja de apoyarse en un paradigma de estudios bien consolidado en el campo científico y, por otro lado, facilita el establecimiento de lazos de continuidad con un gran número de propuestas teóricas anteriores.

IV.2.1.1.1. *Bajtin*

Hemos mostrado ya la posibilidad de entender a Even-Zohar y Bourdieu desde esta perspectiva, pero también es posible hallar importantes coincidencias con propuestas anteriores, especialmente con aquellas que entienden sus objetos de estudio como estructuras relacionales, dinámicas y heterogéneas, en parte independientes de y en parte interactivas con su medio, y de cuya organización se derivan propiedades “autónomas”. Entre las corrientes afines al pensamiento sistémico ha de incluirse la escuela de Bajtin, Medvedev y Voloshinov. Para ellos, toda la lengua funciona como un gran sistema de signos ideológicos cuyas “unidades mínimas” constituyen *ideologemas* (Voloshinov, 1976). Ya de partida, su concepción del signo lingüístico es muy distinta a la del estructuralismo, pues no admiten la separación entre *langue* y *parole*, o entre sincronía y diacronía, entendiendo que dichas dimensiones se dan simultáneamente. Así pues, el sistema de la lengua se constituye en base a ideologemas, los cuales se conciben como una unidad significativa integral y clausurada, es decir, como “signo”. Los textos literarios, por supuesto, forman ideologemas, pero no al mismo nivel que los ideologemas de los géneros discursivos corrientes, sino que se sirven de éstos para constituir un sistema *refractario* del anterior (algo parecido al *sistema secundario* de Lotman). No se trata aquí de un reflejo pasivo, sino de un conflicto dialógico, ideológico. Los sistemas literarios constituyen, como refracción de los sociales, un sistema dependiente de aquel, pero a la vez *distinto*. Desde una perspectiva sistémica, podríamos decir que del dominio mayor, formado por ideologemas sociales, *emerge* un sistema secundario que construye sus propios ideologemas, es decir, otro sistema de signos que utiliza a los anteriores como material y que mantiene con el sistema

“primario” (el corriente) una relación dialógica y conflictiva: solo pueden entenderse como parte de su dominio mayor, o contexto social, al cual tratan simultáneamente de modificar proponiendo nuevos ideogramas, es decir, nuevos significados ideológicos.

Queda claro, por tanto, que los nuevos modelos de la literatura no son independientes del medio social, sino que, al contrario, *refractan* su ideología. Así, por ejemplo, el sistema de géneros literarios se entiende como un sistema de signos “acorde” a la ideología imperante en un momento determinado, pero no de manera pasiva, sino como un diálogo conflictivo, es decir, una dialogía. De esta manera, para Bajtin y su círculo, cada estadio ideológico histórico-social representa un *cronotopo* diferente, solo a partir del cual se entiende el funcionamiento de los subsistemas de géneros literarios. Es de señalar, en este sentido, cómo la novela, género conflictivo y heterogéneo que integró en sí todos los anteriores, parodiándolos y superándolos, fue *sistemáticamente* ignorada en los tratados de poética clásica desde Aristóteles hasta Boileau (Asensi, 2003: 474). Para Bajtin –y aquí se trasluce el sesgo marxista de su teoría- la ideología no puede existir independientemente de algún tipo de materialización semiótica y, por tanto, todo signo es ideología.⁶⁵ Así, el entramado de géneros discursivos, sociales y/o literarios, no es ajeno -no podría serlo- a las relaciones jerárquicas que estructuran el conjunto de la sociedad, sino que funciona en su interior como *materializaciones ideológicas* de dichos conflictos.

IV.2.1.1.2. *Mukarovski*

La escuela de Praga supone ya un salto cualitativo frente a otros estructuralismos más estáticos, pues como Bajtin y Lévi-Strauss, desde primera hora entiende que sincronía y diacronía no se pueden separar. Su combinación de la idea saussureana de sistema con el

⁶⁵ Las inequívocas similitudes, y también las diferencias, entre algunas de las ideas del círculo de Bajtin y la sociología de la literatura de Lukács han sido ya comentadas por Sultana Wahnón. Si para Bajtin todo signo es ideología, para el joven Lukács las formas estilísticas son, ante todo, una cuestión sociológica, es decir, ideológica. De esta manera, existirían relaciones “directas” entre las formas artísticas y “determinadas concepciones de la vida que se dan en épocas determinadas” (esto es, modelizaciones artísticas). De hecho, el análisis bajtiniano sobre la polifonía de la novela de Dostoiévski, de 1929, guarda semejanza con el estudio inaugural de Lukács sobre la forma dramática, de 1909. Véase Wahnón (1996).

dinamismo formalista y la fenomenología de Husserl hace posible fundamentar su comparación con la “teoría de sistemas”. Ya en los primeros años, Jakobson explicaba que “el punto de vista estructural” surge cuando un conjunto de fenómenos es examinado por la ciencia no como una aglomeración mecánica sino como un todo estructurado con el fin de averiguar las leyes de su funcionamiento. A ello, Havránek añadiría que *la suma de sus partes no es igual al todo*, y poco después, Lévi-Strauss dirá que “dentro de una estructura ninguno de sus elementos puede modificarse sin afectar al resto” (Asensi, 2003: 112, 113). Al mismo tiempo, los teóricos praguenses heredan de Tynianov la idea de jerarquía estructural, observando que dentro de la estructura hay elementos que dominan y otros que son dominados, lo que influirá especialmente en Mukarovski. Así pues, tenemos ya una idea de estructura como jerarquía compleja y dinámica de relaciones flexibles e históricas. Desde tales premisas, Mukarovski propondrá, retomando el modelo de Bühler, una primera definición de *función estética*, la cual entiende subordinada a la “norma estética” imperante en cada momento histórico. De manera parecida al “diálogo conflictivo” de Bajtin, Mukarovski observa que los cambios en dicha “norma” se producen como una especie de “violación”, la cual puede suceder, igualmente, en el interior de una misma época o contexto social. De todo ello, Mukarovski concluye, como Bourdieu, que el valor estético es sumamente variable y que no es posible realizar una valoración objetiva de los productos literarios (se entiende que se refiere a “juicio estético”). Pero lo que nos interesa subrayar aquí es la visión típicamente sistémica, como red de relaciones envolventes, que describe Mukarovski, para quien “la obra literaria es un signo que forma parte del complejo general de todos los signos” (1934), y para quien los contenidos de la conciencia individual “vienen dados por los contenidos de la conciencia colectiva”, los cuales se consideran, asimismo, como “signos”.

Así pues, al igual que más tarde para Lotman, en Mukarovski la obra de arte es a la vez un signo, una estructura y un valor -o modelización, o ideología-, que se inserta en el sistema de signos de la sociedad. Pero al mismo tiempo, estos signos literarios se encuentran “operacionalmente clausurados” (por decirlo a la manera de Lotman), o en palabras de Mukarovski: “la obra de arte es un signo autónomo que no se refiere a una realidad más allá de sí mismo”, y cuya estructura, aunque vinculada al objeto, donde realmente sucede es en

la “conciencia colectiva”. La aparente contradicción entre una idea de literatura formada por signos estéticos o ideológicos que deben, bien amoldarse o bien “violar” las normas (cánones, repertorios) de una época, y una idea de signos como estructuras autónomas que existen solamente en la conciencia -colectiva, además-, solo puede entenderse desde un punto de vista fenomenológico. Sobre dicha interacción entre cualidades internas y externas –al signo, sujeto o a la obra-, de una forma más prosaica, Jakobson (al igual que Bourdieu) concluirá que “todo hecho literario aparece como resultado de dos fuerzas: la dinámica interior de la estructura literaria, y la intervención exterior”. Un comentario más detenido merecería la aplicación que Ingarden realiza de la fenomenología de Husserl, aspecto que queda fuera de nuestras competencias, aunque sí hemos de señalar, en lo tocante a nuestra perspectiva, de modo muy general y con las debidas reservas, que la reflexividad gnoseológica husserliana encuentra tanto en la causalidad circular como en el relativismo epistemológico del pensamiento sistémico un correlato teórico, no simétrico, pero sí bastante aproximado.

IV.2.1.1.3. *Lotman*

Lampis ha expuesto ya (2009, 2014b) la adecuación entre la semiótica de Lotman y el pensamiento sistémico, relación que propone observar a partir algunas nociones clave como, en especial, la de *semiosfera*. Encuentra Lampis en esta idea una clara formulación del principio mismo del pensamiento sistémico: *el todo es más que la suma de sus partes*. En oposición al reduccionismo positivista, la noción de semiosfera se origina a partir de las relaciones que se establecen entre distintos sistemas semióticos o niveles de significación (texto < sistema semiótico < cultura < semiosfera) hasta alcanzar el dominio sistémico mayor, el cual se constituye de nuevo como unidad clausurada, es decir, ese espacio fuera del cual la semiosis no tendría lugar. La semiosfera, por tanto, es el espacio tiempo de todo lo que significa y puede significar, lo que implica que sus límites encogen si se destruye el diálogo intercultural o se estanca la búsqueda de nuevos significados. Por otra parte, al igual que en el *habitus* bourdiano, la semiótica lotmaniana entiende la cultura como una red de relaciones en la que los sujetos no son solo *resultado*, sino también *agentes* de la semiosis. En

esta concepción, la característica más básica sería precisamente la heterogeneidad, debido a la capacidad de los sistemas para establecer trato semiótico con otras culturas. Y al igual que Even-Zohar, Lotman entiende que esta heterogeneidad es imprescindible para garantizar la existencia de diferentes procesos modelizantes y asegurar así la deriva y la subsistencia del dominio cultural.

Otro punto en común con el enfoque sistémico es el referido al “cierre operacional”. Como Bajtin, Lotman encuentra que la principal característica de las unidades semióticas consiste en dicho “cierre”, lo que no es sinónimo de “aislamiento”. De hecho, las fronteras de las unidades consideradas, sean textos, sistemas o culturas, aparecen como delimitaciones borrosas y relativas, sin que ello impida su funcionamiento “individual”. Por otra parte, en los procesos de constitución, emergencia y consolidación de tales “dominios clausurados” juegan un papel fundamental los mecanismos mediante los que una cultura tiende a modelizarse a sí misma, aumentando y reforzando su homogeneidad interna. Para ello, el dominio cultural selecciona un lenguaje o un conjunto limitado de lenguajes (canonización) mediante los que constituir un modelo estructurado de sí mismo, lo cual implica, por un lado, el establecimiento de un centro y una periferia, y por otro, la traducción de todos los textos relevantes al lenguaje o metalenguaje elegido, con la consecuente disminución de la polisemia, riqueza y diversidad cultural que ello supone. Para Lotman, estos procesos de auto-descripción, que definen tanto la identidad como la alteridad del sistema, se producen en paralelo con los de “traducción”, sobre los cuales el semiótico ruso subraya los siguientes aspectos: en primer lugar, para que los textos sean traducidos han de reconocerse antes como tales textos, y en segundo lugar, los códigos “extraños” se leen siempre a partir de los conocidos, proceso en el que no solo se transforman los códigos ajenos sino también los empleados para traducirlos.

Lotman pone de relieve la *imprevisibilidad* asociada a la inclusión de nuevos elementos en las redes operacionales, dada la heterogeneidad de las mismas (lo que puede aplicarse tanto al texto artístico como a la conciencia humana). Estas dinámicas de deriva ocurren sobre todo a partir de las zonas menos estructuradas del sistema, es decir, desde las periferias, cuyas unidades –signos o textos- no dejan de participar de las mismas

propiedades que su dominio mayor, es decir: cierre operacional, heterogeneidad, plasticidad estructural, procesos traductivos y auto-interpretativos, etc. Lotman subraya la idea de que la cultura no es solo el espacio del orden, sino también el del caos, pues, de hecho, en los sistemas totalmente ordenados no hay posibilidad de que surja ninguna información nueva. Para terminar, Lotman admite que no hay proceso de observación, descripción o medición que no implique un determinado punto de vista: cuando un observador describe, modeliza e introduce una nueva clase de orden en el sistema observado (incluso cuando este sistema sea el propio observador). Por ello, en la semiosfera la objetividad no existe, por lo menos en tanto que relación operacional entre el sujeto cognoscente y realidad cognoscendum, una idea que pone de realce la naturaleza social, institucionalizada, de la noción de *verdad*, y que coincide con el relativismo propio del pensamiento sistémico.

IV.2.1.1.4. *Greimas*

Los tres casos que acabamos de comentar, el dialogismo de Bajtin, el estructuralismo de Mukarovski y la semiótica de Lotman, representan teorías que pretenden ofrecer una visión de conjunto de los fenómenos literarios y culturales; son, pues, teorías integradoras u holísticas. Pero se hallan también otros casos en los que el acercamiento sistémico se enfoca sobre algún aspecto particular, el cual se considera así como sistema, lo que sucede con la *Semántica estructural* de Greimas. Para empezar, Greimas no entiende la semántica del idioma como la simple señalización de “cosas” preexistentes, sino como un “conjunto cerrado de significados”, es decir, como un sistema. Este sistema se articula en torno a una *forma del contenido* y una *sustancia del contenido*, las cuales serían dimensiones puramente lingüísticas y no realidades extra-lingüísticas (una idea que, aunque aparezca también en Hjelmslev, lo cierto es que ya se encuentra en el mismo Saussure). Greimas se refiere a esto como el “carácter cerrado del conjunto lingüístico”, entendiendo que la meta de la semántica no es otra que la descripción de tal “conjunto signifiante”. Pero Greimas no ignora la existencia de contextos no lingüísticos de comunicación, los cuales pueden provocar “interferencias de varios conjuntos signifiante” en los procesos comunicativos, sin que ello impida, en opinión del semántico francés, la autonomía de dichos conjuntos.

Aquí tenemos ya una visión muy clara de un sistema cerrado operacionalmente, el cual a la vez participa de un dominio sistémico mayor, que es el de todos los “contextos no lingüísticos de la comunicación”. Además, nos encontramos también con la redundancia implícita en la codificación de los sistemas complejos, pues la descripción o “traducción” del sistema solo puede realizarse a través de los códigos del sistema mismo: “El objeto de estudio se confunde, por consiguiente, con los instrumentos de ese estudio: el acusado es al mismo tiempo su propio juez de instrucción.” (Greimas, 1971: 20). El carácter cerrado de estos conjuntos se supera, precisamente, gracias a la “teoría de la jerarquía de los lenguajes”. Greimas debe admitir, a un nivel teórico, la estructuración jerárquica del sistema semántico, aunque reconoce la dificultad de precisarla. No obstante, observamos en su argumentación que el funcionamiento de esta jerarquía sigue las mismas pautas de determinación compresiva que hemos visto en la teoría del texto de Lotman o en la teoría del campo de Bourdieu (de tipo inclusivo o englobante). De hecho, la “presuposición lógica” es aducida por Greimas, para evitar malentendidos “mitificantes”, como aquella que rige la relación entre “el todo y las partes” que componen la estructura (1971: 43).

El concepto de jerarquía así introducido debe comprenderse como la relación de presuposición lógica y no puede definirse, según hemos ya notado, con los recursos de que disponemos. La relación de presuposición se establece entre dos contenidos de los que nada sabemos, y que pueden ser ya sea dos conjuntos significantes (el conjunto “crítica pictórica” presupone el conjunto “pintura”), ya sea dos segmentos significantes cualesquiera. Así, por ejemplo, cabe decir que los tres segmentos, que disponemos jerárquicamente:

Me doy cuenta
de que digo
que hace frío

están ligados entre sí por relaciones de presuposición.

(Greimas, 1971: 21)

Encontramos también un modo de *relativismo epistémico* en su comparación de los dos mecanismos epistemológicos posibles para el metalenguaje de los sistemas semánticos, a saber, el deductivo y el inductivo, representando el contraste entre “dos concepciones de la verdad: la verdad considerada como coherencia interna y la verdad considerada como

adecuación a la realidad” (1971: 24). En cuanto al carácter *relacional* de la significación, éste es asumido por Greimas a través de dos principios: “1. Un solo término-objeto no conlleva significación. 2. La significación presupone la existencia de la relación: lo que es condición necesaria de la significación es la aparición de la relación entre dos términos.” (1971: 28). Más aún, al analizar “la relación que se identifica en el límite con el concepto mismo de estructura”, Greimas encuentra que forma y sustancia no son más que dos conceptos operatorios que dependen del nivel de análisis elegido: “lo que denominaremos sustancia a un cierto nivel podrá ser analizado como forma a un nivel diferente” (1971: 40), lo que inevitablemente nos remite a las trasposiciones funcionales ya comentadas en Lotman, así como a los criterios de “adecuación y conveniencia” defendidos por Even-Zohar a la hora de “identificar el límite” de un sistema en relación a su “nivel de análisis”.

Además, Greimas encuentra que la estructura del espacio semántico (el sistema de lexemas) está formada por diferentes subsistemas semánticos que se entrecruzan entre sí, provocando continuas *heterogeneidades*: “Dos sistemas sémicos, el de la espacialidad y el de la cantidad, se interfieren y entrecruzan en el interior de los mismos lexemas. Tal situación, lejos de ser excepcional, es, por el contrario, la normal manera de ser de los lexemas.” (1971: 55). Y más adelante, concluye: “debemos constatar que el plano del discurso, en su conjunto, se caracteriza por esta heterogeneidad fundamental”. Para Greimas, la consecuencia de esto es una interesante mezcla de los ejes paradigmáticos y sintagmáticos (lo que coincide con el funcionamiento propuesto por Jakobson y Lotman *solo* para los textos artísticos). Tampoco se le escapa a Greimas la *dimensión dinámica* de estas formaciones, señalando la fluctuación semántica a que se ven sometidos los semas en el eje de diacronía. Desde este punto de vista, mantiene que el discurso poético puede ser considerado como un empobrecimiento sémico, provisional pero considerable, en provecho de cierto número de categorías sémicas de carácter redundante (más adelante ofreceremos una interpretación funcional a este hecho).

Por otra parte, su descripción de las relaciones y mutaciones que se dan en el interior del sistema semántico es muy similar a la imagen propuesta por Bajtin de una sociedad en continuo conflicto ideológico: “[el discurso] no solo es el lugar de encuentro

del significante y el significado, sino también el lugar de distorsiones de significación debidas a las exigencias contradictorias de la libertad y de las imposiciones de la comunicación, a las oposiciones de las fuerzas divergentes de la inercia y de la historia.” (Greimas, 1971: 63). Por último, la que tal vez haya llegado a ser la más conocida de sus ideas, Greimas defiende que el sentido unitario de una enunciación, la unidad mínima significativa, solo puede venir dada por el conjunto de un texto. Es precisamente para mostrar esta coherencia estructural significativa que propone su famoso concepto de *isotopía*, por el que explica “cómo los textos enteros se hallan situados a niveles semánticos homogéneos, como el significado global de un conjunto signifiante” (1971: 81). De este modo, Greimas habla de un nivel semiológico al que pertenecen unos *clasesmas* cuya manifestación garantiza la *isotopía* de los mensajes y los textos. En cuanto a las *propiedades emergentes* de estos “campos” podemos considerar la creación de “efectos de sentido” - asimilables a la forma de la sustancia del lenguaje- como la más propia de ellas.

IV.2.1.2. *Problematizaciones teóricas: Derrida y Foucault*

No podemos, por otra parte, dejar de referirnos a algunos de los más conocidos discursos que, desde distintos enfoques, han problematizado y cuestionado la validez de algunas de las nociones que estamos aquí manejando. Una de ellas es la crítica de Derrida a las bases metafísicas de la significación, las cuales se presuponen en la raíz de cualquier tipo de estructura ideológica y, en lo que a nosotros respecta, del concepto de centro estructural. Su discurso, y el de otros autores en la misma línea, está abocado, pues, a la incómoda y paradójica posición, como el mismo Derrida subraya, que implica la deconstrucción de una significación de la cual ellos mismos no pueden escapar para realizar su crítica a la significación. Es decir, una significación de la que dependen para operar contra ella. Esta tesitura no puede por menos que recordar la descrita por Bourdieu en relación a los fundadores del campo de *l'art pour l'art*, los cuales se oponían a un mundo y a un modo de significación -el de los valores burgueses, capitalistas- del cual no podían, sin embargo, dejar de formar parte y del que, al mismo tiempo, dependían para definir su propia identidad por oposición a dichos valores. De hecho, continuando con la analogía, la filosofía crítica post-

estructuralista, no sin razón, ha sido denominada o se ha denominado a sí misma como una *critique de la critique* –título de un estudio de Todorov- o como una *philosophie de la philosophie* (Derrida, 1990: 58), deconstruyendo, de paso, “los límites que convencionalmente separan el texto filosófico del literario” (Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, 2005: 429).

Así pues, Derrida se apoya en Heidegger para realizar una crítica tanto de la fenomenología como de “la metafísica de la significación”, observando que todos los sistemas ideológicos históricos se construyen orientados hacia ese *centro-origen-significación-Ser-Dios-hombre metafísico* que el filósofo francés encuentra ausente, por lo que deduce que la constitución de ese *centro* solo puede ser entendida, o que la *entidad* de ese centro solo puede ser adquirida dentro de la estructura que lo origina, y por tanto este centro no sería más que una *función*, un signo *vacío*, un centro que no remite a nada, una significación que no significa nada, por lo que lo único que resta son discursos redundantes que se reproducen infinitamente a sí mismos generando nuevas oposiciones, estructuras y centros de significación vacíos que no remiten a nada. No obstante, Derrida anuncia que esta situación histórica ha alcanzado en los últimos tiempos cierta auto-conciencia, un “acontecimiento” por el que los discursos de algunos autores (Nietzsche, Freud, Heidegger) han reconocido la ausencia de ese centro de significación cuya última –o mínima, o primera- estructura no sería otra que (simplificando en extremo) la oposición entre significante y significado, o entre lo sensible y lo inteligible. Pues bien, no es nuestra labor cuestionar la postura de Derrida, sino dejar constancia de su *emergencia*, y por tanto de su reconocimiento –conflictivo y deconstructivo- de la “estructuralidad de la estructura” que aquí estudiamos.

En la misma línea hemos de situar la reflexión foucaultiana sobre la literatura y, en general, sobre cualquier otra forma de discurso institucionalizado. Aunque tampoco podemos abarcar aquí un comentario representativo de la profusa producción foucaultiana a este respecto,⁶⁶ sí nos es posible comentar algunas de sus ideas más distintas, especialmente

66 Un tratamiento exhaustivo puede consultarse en González Blanco (2005) *El logos doble. Introducción al pensamiento estético literario de Michel Foucault*.

a partir de su artículo “Lenguaje y literatura” (1964).⁶⁷ Como punto de partida, Foucault se opone al concepto de literatura como un ideal estático, defendiendo su historicidad intrínseca, la cual se refiere a un entramado de comportamientos y creencias sociales (un *habitus*, en términos bourdianos) que se han ido institucionalizando a lo largo de la historia. Así, para Foucault, como para muchos otros autores, solo es posible hablar propiamente de literatura a partir de finales del s. XVIII (si bien, toda la serie de textos pretéritos que actualmente integramos en *nuestra* literatura tendrían pleno “derecho” a formar parte de ella, su funcionamiento habría sido muy distinto en sus contextos de origen). Por otra parte, Foucault realiza algunas distinciones con el propósito de separar el concepto de literatura del de lenguaje,⁶⁸ pues para el crítico francés la literatura no sería un lenguaje, es decir, no sería un “lenguaje literario”. Pero, por otro lado, no sería tampoco un lenguaje *ordinario*: “Porque, a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente” (1964: 439). En concreto, Foucault distingue entre *lenguaje*, *obras*, *literatura* (que formarían un “triángulo”) y *escritura*. Con *lenguaje* se refiere al lenguaje común (si bien habría que precisar que la idea de lenguaje de Foucault no es simplemente la de un sistema neutro de comunicación, sino una estructura fuertemente imbricada en las dinámicas sociales *del* poder). Con *obras* se refiere a los textos literarios. Con *literatura* se refiere a *esa* noción “inexistente” pero histórica, a *esa* noción abstracta, cuarteada y fragmentaria que se sitúa “en la intersección” entre el *lenguaje* y las *obras*. Y por fin, por

⁶⁷ Se trata en realidad de un escrito “inédito” de 1964, que citamos por la traducción española: Michel Foucault, *Langage et Littérature*, Saint-Luis, Belgique, 1964, inédit, consultable à l’IMEC, Fonds Foucault. Tr. es. *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996. En Cuesta abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J. (2005)

⁶⁸ González Blanco ha señalado la dimensión conscientemente contradictoria de una obra (la de Foucault) “cuyo autor no pretende “un discurso que se repita igual en cada texto”, cuyas autocorrecciones en cuanto a los objetivos globales de su obra hablan de un lector de sí mismo y, por lo tanto, de una reconfiguración de los propios objetivos” (2005: 46). En este sentido, puede resultar significativa la distancia entre la pregunta acerca del “ser” del lenguaje literario, como aparece en *Folie et déraison*, de 1961, y la denegación de ese mismo “ser” en producciones poco posteriores, como el artículo que arriba comentamos, de 1964. Así, en *Folie et déraison* había escrito, en referencia a la *folie*: “Pero desde Raymond Roussel, desde Artaud, también es el lugar al que se aproxima el lenguaje de la literatura. Pero no se le aproxima como a alguna cosa que tuviera la tarea de enunciar. Ha llegado el tiempo de percibir que el lenguaje de la literatura no se define por lo que dice, ni por esas estructuras que lo hacen significativo. Sino que, en cambio, tiene un ser, y es sobre ese ser sobre el cual hay que interrogarlo. Este ser ¿cuál es actualmente? Algo, sin duda, que tiene que ver con la auto-implicación, con el doble y con el vacío que se abre en él.” Tomamos la cita de Asensi (2006: 78).

escritura se refiere a una idea cercana –no idéntica- a lo que aquí entendemos por *repertorios* literarios; en su caso, una serie de *marcas* o *reglas* identificativas que ponen a los textos en relación con otros textos (o que inscriben un determinado texto en el ámbito de la literatura), una de cuyas principales características sería precisamente la del *simulacro*: de un tiempo, de un discurso, de un lenguaje que se oculta y que es, como en Derrida, “perpetua ausencia”.

Tienen interés también para Foucault algunos lugares comunes respecto al fenómeno literario, como la comentada reflexividad u orientación *reversiva* de la literatura, por oposición a la referencialidad “normal” de los discursos “corrientes”: “Hace señas a algo porque no es como una palabra normal, como una palabra ordinaria. Señala hacia algo que es la literatura.” (1964: 439). Así también, la división entre dos actitudes generales hacia la literatura, la transgresora (Sade), y la de “la machaconería de la biblioteca” (Chateaubriand); o la sucesión de periódicas revoluciones –o “asesinatos”- de la literatura: Romanticismo, Baudelaire, Mallarmé, Surrealismo... En lo tocante a este último aspecto, quizá lo más interesante sea su diferenciación entre las *sucesiones* propias de los tiempos “clásicos” y las que se producen en la época “moderna”. Mientras éstas tomarían la forma de “asesinato”, las anteriores adoptarían una de continuidad. Aquí es donde la contigüidad con la idea de “ausencia del original” de Derrida se muestra más evidente, pues lo que tendrían en común todas las distintas producciones textuales del mundo antiguo sería precisamente el entenderse a sí mismas como sustitutos, sucedáneos o representaciones de “una especie de libro previo, que era la verdad, que era la naturaleza, que era la palabra de Dios y que, en cierto modo, ocultaba en él y pronunciaba al mismo tiempo toda la verdad.” (1996: 447). Por el contrario, la literatura moderna -occidental, se entiende- ya no se presupondría a sí misma como la sustitución –o la *reproducción*- de un lenguaje primigenio, sino que dicha sustitución se sustituiría por la de un “infinito murmullo”, un lenguaje vuelto sobre sí mismo, un lenguaje transgresivo, mortal, repetitivo, redoblado, “el lenguaje del libro mismo”, porque “en la literatura solo hay un sujeto que habla, habla de uno solo, y es el libro”.

De la visión foucaultiana nos interesa destacar esa imagen de la literatura como un constructo ideológico e histórico que funciona de forma singular en cada época (una *función* que para el francés solo sería posible denominar *literaria* a partir de finales del s. XVIII), precisamente para compararla con otro acercamiento, como el que realiza Claudio Guillén, que partiendo también de la dimensión diacrónica de los sistemas literarios enfoca su atención hacia un aspecto que, al contrario, ayuda a vincular y poner en relación de continuidad la sucesión histórica de “estados literarios”, en vez de promover separaciones tajantes entre ellos. Para Foucault, como para otros académicos, no es posible hablar de literatura griega o romana, “por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina” (Foucault, 1964: 435). Para dichos pensadores, pues, la literatura comienza con la burguesía. Aquí procuraremos dar un enfoque distinto a esta consideración, para lo cual nos remitimos al estudio de Claudio Guillén que comentamos a continuación.

IV.2.1.3. *El enfoque sistémico de Claudio Guillén*

En 1971, Claudio Guillén publica un artículo que bajo el significativo título de “Literature as system”,⁶⁹ supone una muestra ejemplar de pensamiento sistémico: su delineamiento de una estela distintiva de estructuras dinámicas en la teoría poética (en la *literatura*) desde la antigüedad greco-latina hasta nuestros días, las relaciones que dichas estructuras establecen con otros sistemas sociales y de pensamiento, así como sus recurrencias morfológicas y las implicaciones que todo ello evidencia -la primera de las cuales no sería otra que esa misma tendencia de la literatura a constituirse, desde sus más precoces manifestaciones, como *sistema*- representa una destacada contribución a los estudios sistémicos de la literatura. Dejen claro estas palabras la solución de continuidad que hallamos entre la postura crítica de C. Guillén y las sistematizaciones de la literatura que aquí venimos proponiendo.

⁶⁹ Originalmente: “Literature as system”, en Claudio Guillén (1971) *Literature as system. Essays towards the theory of literary history*. Princeton University Press, Princeton. Tomamos la traducción que recogen Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (2005).

Como en Foucault, la indagación de Claudio Guillén se asienta en premisas estrictamente históricas, si bien el comparatista se cuida de precisar que no desde una perspectiva meramente inductiva, pues en su opinión “el historiador de sistemas literarios tiene que poder referir su conjunto de hechos a hipótesis y horizontes teóricos” (1971: 845). Su interés se centra, por tanto, en la manifestación de los sistemas en la historia, distinguiendo en ella cuatro posibles aspectos. El primero se referiría a la poética y la teoría de los géneros. El segundo a las normas y materiales: estilos, temas, mitos, etc. El tercero a las relaciones estructurales entre el todo y las partes: periodos, movimientos, cánones, antologías, literaturas nacionales, etc. Y el cuarto a la lectura individual. Hay que decir que, aunque su artículo se centra en la primera de estas perspectivas, C. Guillén alude continuamente a las relaciones que se establecen entre todos estos aspectos. Antes de continuar, debemos observar que el espectro ofrecido por C. Guillén no recoge (no directamente) el conjunto de factores pertinentes para un estudio “completo” del sistema, es decir, no se incluye la red de relaciones implicadas en la comunicación literaria. No obstante, su análisis sí responde a los modos característicos del pensamiento sistémico y vale, por tanto, como su aplicación a un aspecto determinado de la literatura: el repertorio. Es decir, sus tres primeros puntos se adscriben a diferentes dimensiones de la estructura del repertorio, mientras que el último se refiere a los consumidores, o a *la recepción*. Este *corte* puede explicarse por el peso que en tal fecha conservaban todavía los enfoques inmanentistas de la literatura, aunque sea evidente que la intención del artículo es precisamente superar tales enfoques. En cualquier caso, no hay nada que objetar a la circunscripción elegida por C. Guillén, dado que la selección de las relaciones a considerar depende siempre de los objetivos concretos de la investigación, los cuales se presentan con claridad en este caso: la continuidad de distintos, pero muy homeomorfos *sistemas* literarios en el eje diacrónico de los acontecimientos (el cual es el que privilegian, por contraste, los estudios sistémicos).

Enseguida vamos a notar la correspondencia entre la idea de sistema de C. Guillén y la que aquí venimos proponiendo. Para empezar, C. Guillén declara que ninguna de las categorías antes mencionadas puede ser tomada con independencia del resto. Defiende, además, que una aproximación “sistemática” a la literatura debe rebasar la aproximación

“estructural”, referida simplemente a los textos, para dirigirse a “las unidades básicas y a los términos de la *historia* literaria”. Para ello se centrará en *la poética*, es decir, las diferentes teorías sobre los géneros literarios. De este modo, nos irá mostrando su interactuación, los desplazamientos, derivaciones y superposiciones que experimentan, para concluir que los sistemas literarios, al igual que los de la lengua o los de la sociedad, se caracterizan no por funcionar como sistemas “completos” (estáticos, fijos) sino por la *tendencia* hacia la sistematización (o estructuración). Pero además:

La teoría de los géneros hacia la que, con frecuencia, conduce el *ars poetica* no es un simple ejercicio clasificatorio, *es* una teoría, desde el momento en que intenta organizar los numerosos hechos disponibles según principios derivados de una interpretación del “arte poética como un todo” y, aún más, de su ubicación dentro de un esquema más amplio de conocimiento.

(1971: 823)

De este modo, el autor de una poética no ofrece simplemente una enumeración, sino que construye un *orden*, un *sistema* que ofrece “moradas”, “situaciones históricas envolventes” y “espacios ideales” (Curtius) a los escritores. La lógica relacional de estos sistemas implica que el diseño de cada género dependa del que se le asigne a los otros, es decir, de la conexión entre ellos. Son, por tanto, sistemas relacionales, cerrados pero dependientes de dominios sistémicos mayores, con elementos que se definen por oposición, y cuya estructura es dinámica y variable, lo que posibilita el mantenimiento y la organización del sistema. Pero quizá resulte más ilustrativa una cita del propio C. Guillén:

¿Qué queremos decir, en este contexto, con sistema? Por lo que se refiere al historiador de la literatura, un sistema es operativo cuando ningún elemento puede entenderse o evaluarse correctamente separado del todo histórico (o de la coyuntura) del que forma parte. Reconozco que hay que utilizar el término con flexibilidad y dinamismo, que puede referirse a un orden estable pero también a un momento en un proceso de estructuración. [...] Un sistema es algo más que la combinación o suma de sus componentes, ya que implica una cierta dependencia de las partes con el todo y un impacto sustancial de las interrelaciones básicas.

(1971: 824)

El comparatista añade que un sistema poético es como un código lingüístico, lo que no puede estar más cerca de nuestra noción de repertorio. Además, se refiere a Saussure, quien, en su opinión, antes que por la idea de estructura, mostraba preferencia por la de sistema (“c’est du tout solidaire qu’il faut partir pour obtenir par analyse les éléments qu’il renferme”, citado por C. Guillén). Con todo y con ello, encuentra que la analogía entre los órdenes poéticos y los sociales ofrece más facilidad expositiva. En efecto, los órdenes sociales funcionan también mediante identidades opuestas, lo que lleva a relacionar los sistemas poéticos con *sus* dominios mayores. Así, las poéticas obtendrían su estructura, en primer lugar, por su relación con el *trivium* de las “artes liberales” (la gramática, la retórica y la lógica), que a través de Platón, Aristóteles y Horacio impondría una disposición “tripartita” de los géneros durante el Renacimiento, lo que no evitaría que las varias propuestas entraran en conflicto, generando una disputa interminable entre distintos órdenes intelectuales en competencia.

Ahora bien, C. Guillén se pregunta hasta qué punto podemos admitir que las teorías poéticas de los géneros literarios hayan constituido, como tales, “sistemas literarios”. Su respuesta –afirmativa- se desgrana en siete puntos:

(1) Una poética no sólo enumera, sino que implica orden y normas, principios y polaridades, que pueden haberse extraído tanto de otros órdenes - gramáticos, filosóficos o sociales- como de las propias obras.

(2) Hay ejemplos de fracaso en la organización, o simples enumeraciones, pero en esos casos la tendencia hacia el sistema se manifiesta en otros niveles.

(3) La “extraordinaria presencia” en la literatura europea a lo largo de los siglos de un número limitado de modelos genéricos. Los más persistentes: la comedia y las formas líricas breves. Esta continuidad lleva a pensar en la analogía con los órdenes sociales, ya que la conciencia de la relativa continuidad de las condiciones sociales fue una de las bases psicológicas de la distinción de clases y su mantenimiento.

(4) La relación entre una norma (o modelo) y el sistema al que pertenece es una de las condiciones para la continuidad de ambos, lo que favorece la supervivencia de algunos géneros durante los periodos en que éstos son poco frecuentes.

(5) Los sistemas tienden a absorber el cambio y asimilar la innovación. En este sentido, destaca el papel del crítico y el lector: se ve a una obra nueva a través de los ojos del sistema.

(6) Hay que diferenciar entre sistemas de géneros y otros parecidos:

a) Los que la crítica moderna reconoce como géneros, durante mucho tiempo se llamaron “especies” de un *genus* mayor.

b) Las clasificaciones que atienden solo a la versificación (a pesar de la advertencia de Aristóteles, ésta ha sido una tradición central para la teoría literaria greco-latina).

c) Los *modos* representativos, como el “narrativo” y el “dramático”, o los llamados “universales”: la sátira y la alegoría, que traspasan las diferencias entre géneros históricos.

(7) La historia de la poética revela la recurrencia del número tres como principio de sistematización, o bien una articulación entre díadas y tríadas. Dualismo “natural” frente a “tríadas” culturales.

Se adelanta también C. Guillén a las previsibles objeciones que los puntos anteriores pudieran suscitar, a las cuales responde con cuatro argumentos:

(1) Lo que se acentúa son las recurrencias habituales de las poéticas europeas, así como una de las características –la articulación en díadas y tríadas– que hace más visible dicha continuidad. Estos sistemas no son metatemporales ni metahistóricos, por el contrario, *han existido* y siguen existiendo. Dentro de la cultura, constituyen recurrencias tan reales como ciertas y duraderas instituciones políticas, sociales o legales.

(2) No se trata de negar la particularidad de los casos individuales, pero éstos representan solo un punto de vista que ha de confrontarse con esa región de la imaginación poética que es tan repetitiva y duradera como una institución social.

(3) Recurrencias similares se encuentran en el ámbito de la gramática, la filosofía y la pedagogía, estableciendo entre sí unos vínculos cuya efectividad ayuda a hacer posible su organización. Tales principios se convierten “en juez y parte de la mente del hombre”. Para C. Guillén, la difusión de estos órdenes muestra cómo la mente humana se somete, no a categorías apriorísticas universales, como en Kant, sino a “diseños” e “imágenes” de origen *histórico*.⁷⁰

(4) Los órdenes poéticos deben entenderse como códigos esencialmente mentales, pero de las mentes de individuos de carne y hueso. La estructura de dicho orden es al poema lo mismo que el código lingüístico a un acto de habla.

Tras estos prolegómenos, C. Guillén ofrece un panorama ilustrativo de las afinidades y desavenencias históricas mantenidas por dichas tipologías, desde Platón y Aristóteles, pasando por Diómedes, Minturno, Cascales y Sepúlveda, hasta Hegel, Schlegel y otros. Así, se pregunta, por ejemplo, si el sistema de códigos poéticos se vio afectado por las estructuras sociológicas propuestas en la *República*,⁷¹ señalando cómo la tríada platónico-aristotélica se convirtió en el ejemplo más extensamente imitado por los escolásticos de la antigüedad. También hace mención al papel central de las antologías en la aparición de los modos líricos y su influencia sobre los teóricos,⁷² recordando la analogía apuntada por Curtius entre élite social y antología, así como los intentos de los antólogos chinos por delimitar las diversas provincias de la poesía ya desde el 1000 a.C.

⁷⁰ Poco más adelante, el propio C. Guillén va a establecer una relación entre estas formas “culturales” y “principios apriorísticos universales” como *la dualidad*, y la generación a partir de ella de una “tercera parte”. Igualmente, pensamos que es posible establecer una contigüidad –sin duda conflictiva, dialógica– entre formas naturales, o universales, y construcciones históricas o culturales.

⁷¹ Recordaremos que Platón distingue tres clases de ciudadanos en función de sus tipos de alma.

⁷² Así, Horacio se pretendía discípulo de Alceo, Safo y Píndaro, los poetas líricos, pero no aclaraba lo que quería decir con “poema lírico”. Los poemas así considerados constituían un grupo heterogéneo, pero no respondían solo a la oposición ante lo dramático o narrativo.

Por último, para C. Guillén estos órdenes parecen responder, por una parte, a principios universales duales, como el de la “unión de opuestos” representado en la antigua China por el *Yin-Yang*, por los pitagóricos en su “tabla de los opuestos” o por la doctrina del “justo medio” de Aristóteles (que implicaba la existencia de oposiciones binarias); y por otra parte, a su combinación con principios ternarios como el de “la rueda de Virgilio” (para Cicerón los tres estilos se correspondían con los tres tipos de elocuencia, siendo sus funciones *docere, delectare y movere*), las tres facultades psíquicas del hombre (memoria, razón e imaginación) o las tres partes del hombre para el cristianismo (cuerpo, espíritu, alma), etc. Para C. Guillén, la acción combinada de fuerzas binarias y ternarias como medio de sistematización se explica por la dificultad que la “imaginación histórica” encontraría para florecer dentro de las restricciones de una polaridad binaria, por lo que el surgimiento de esa “tercera persona” llegaría de manera casi “natural”. El comparatista apunta la reproducción de este tipo de sistematizaciones en autores como Schlegel, Hegel, Comte, Marx, Schiller, Taine o Freud, por lo que su supervivencia, concluye, solo es comparable a la de ciertas instituciones sociales o políticas cuya importancia no podemos soslayar, pues tanto unas como otras (distinciones de clases o de géneros) median entre los acontecimientos y la conciencia que los individuos tienen de tales acontecimientos.

IV.2.2. EL SISTEMA INTEGRADO DEL LENGUAJE LITERARIO

IV.2.2.1. La diversidad de enfoques sobre el lenguaje literario

El estudio de C. Guillén es un excelente ejemplo de pensamiento sistémico aplicado a un nivel del repertorio. Para nosotros, hablar de lenguaje literario equivale a hablar de los códigos específicos de la literatura, esto es, de su *repertorio*. Pero este lenguaje, como cualquier lenguaje, puede ser estudiado a distintos niveles. Si admitimos, como dictó Saussure, que la semiótica es la ciencia que se ocupa de los sistemas de signos, mientras que la lingüística estudia los sistemas lingüísticos, observaremos que en ambas disciplinas se

acomete el análisis de sistemas y estructuras muy diversas que se entrecruzan a distintos niveles para dar lugar al flujo del lenguaje o, en general, al de la semiosis. Así, tenemos, por ejemplo, la semántica, que, según Greimas, se ocupa de la significación en el nivel de los textos, aunque para ello también ha de enfocarse en unidades menores, como la frase, la palabra o el fonema. Por su parte, la sintaxis se ocupa de la estructura del enunciado, es decir, de las leyes o códigos que gobiernan sobre el eje de la combinación, mientras que la morfología se ocupa del nivel de la palabra -si bien ambos estudios son interdependientes-. En cambio, la fonética y la fonología se ocupan, respectivamente, del nivel de los sonidos y del de los fonemas. Y esto solo en lo tocante a la gramática, pues la lingüística amplía el espectro de consideraciones incluyendo enfoques relativos a la lengua como hecho cultural. Algo parecido sucede cuando hablamos de repertorio literario. Aunque no contamos a día de hoy, en lo que respecta al lenguaje literario, con propuestas integrales de sistematización comparables a las de algunas gramáticas lingüísticas, sí contamos con multitud de enfoques parciales sobre el mismo: estilísticos, temáticos, narratológicos, retóricos, estructurales, culturales, genéricos, históricos, etc. Si aplicáramos al repertorio literario los niveles propuestos por Coseriu (1981) para la lengua, habríamos de distinguir tres niveles: universal, histórico e individual, lo que parece, a priori, adecuado para estudios históricos y comparatistas (el análisis de C. Guillén se inscribiría en esta clase, distinguiendo entre tipos de poéticas históricas y sistematizaciones “universales”); mientras que si seguimos a la lingüística estructural, obtendremos niveles similares a los propuestos por Samuel R. Levin (1974) o Yuri M. Lotman (1970).

En las páginas que siguen intentaremos describir un principio dinámico cuya acción se manifiesta a distintos niveles en la configuración de la estructura de los textos que integran el repertorio literario. No obstante, este principio rige tanto para el comportamiento de los lenguajes artísticos como para el de la lengua ordinaria, pues se trata, tal vez, de una cualidad intrínseca al funcionamiento de los sistemas semióticos en general. Nos referimos, en definitiva, a un *salto semántico*, o a una *transferencia funcional* que deriva de unidades menores a unidades mayores dentro de los sistemas de códigos de las lenguas -pero una transferencia *dinámica*, histórica, y no meramente estática, como ocurre cuando analizamos un texto en sí mismo, sin ponerlo en relación con la secuencia de textos

a la que pertenece su código-. Para ello, habremos de comenzar por considerar, como ya se viene haciendo desde Saussure, Shklovski, Tynianov, Jakobson, Mukarovski, Greimas, Lotman y un largo etcétera, al lenguaje literario como sistema, y más concretamente, como un sistema integrado.

IV.2.2.2. *Algunas consideraciones previas sobre el lenguaje literario*

¿Es lícito preguntarse por la exclusividad del lenguaje literario? ¿Es tan diferente del resto de lenguajes para necesitar una categoría ontológica propia? No parece que se dedique tanta atención a lo específico del lenguaje periodístico, jurídico o comercial. A lo sumo, se describen algunas de sus propiedades: el lenguaje periodístico es claro, económico, sencillo; el lenguaje jurídico, en cambio, es complicado, tecnicista y restringido. Lo propio de cada uno de estos lenguajes es el uso de determinados procedimientos o códigos acordes con la finalidad que se les demanda. Son, por tanto, propiedades funcionales. Pero en ninguno de estos casos se espera que dichos lenguajes sean algo *diferente* del lenguaje “natural”,⁷³ cuya básica función es la de comunicar (ya sea en el sentido de cualquiera de las *funciones* enunciadas por Jakobson, o según los tipos de *actos de habla* de Austin, incluyendo enunciados realizativos, fictivos, lúdicos, etc., o bien como juicios lógicos, cognitivos, develadores, etc.). Siguiendo con la analogía gremial, incluso podríamos considerar al lenguaje literario como otro sociolecto: el sociolecto del campo literario. Porque este lenguaje es, al fin y al cabo, el de sus bienes simbólicos, el de su *ritual*. Aunque con ello tampoco estaríamos respondiendo a nuestra pregunta.

¿Por qué, en el caso del lenguaje literario, se espera que sea algo diferente del lenguaje ordinario? Parece que el carácter artístico, aparentemente tan alejado de lo que suele entenderse por comunicación, lo convierte en algo extraño y ajeno: *es arte hecho con palabras, es distinto*. Por ende, el arte se sirve de cualquier medio para realizarse: danza, pintura, escultura, fotografía, teatro, ópera, cine, performance, palabras... lo que parece

⁷³ No entrarían dentro de esta categoría los diversos lenguajes (científicos, computacionales u otros) que no se asientan directamente sobre sistemas verbales, sino que constituyen su código en base a otros “materiales”, como el lenguaje de la música o el de las matemáticas.

corroborar nuestra primera hipótesis: el lenguaje literario no pertenece a la misma categoría que el lenguaje ordinario, sino a la categoría de los lenguajes artísticos. Ahora bien, ¿qué es “el Arte”? El arte es un código, por lo tanto es un sistema de comunicación o, como dice Lotman, un *sistema de modelización secundaria* que utiliza otros sistemas de modelización *primaria* para realizarse. Esta es la tesis fundamental que Lotman defiende en la *Estructura del texto artístico*, donde dirá que “La subordinación simultánea de un mismo texto a dos gramáticas es casi imposible en los sistemas no artísticos” (1970: 95). Por eso, para Lotman el lenguaje artístico es diferente del de las lenguas “naturales” u ordinarias⁷⁴ (también explica que no todos los sistema de modelización secundaria son sistemas artísticos, como en el caso de los lenguajes criptados). No obstante, en obras posteriores esta distinción tan absoluta será matizada por el mismo autor, admitiendo la necesaria duplicidad codificadora de cualquier sistema semiótico. En concreto, en “Cerebro-texto-cultura-inteligencia artificial” (1981), aunque mantiene a nivel teórico la distinción entre sistemas *discretos*⁷⁵ (lineales, homogéneos y unívocos) y sistemas *no discretos* (circulares, heterogéneos y plurívocos), señala que los únicos que realmente son susceptibles de aportar información son los segundos, en los que están presentes “como mínimo dos diferentes sistemas de codificación”, y de hecho admite que “ninguno de los textos que nos son realmente dados es el producto de un solo mecanismo generativo” (1981: 22). Es decir, que todos los sistemas semióticos son necesariamente heterogéneos, pues se sirven al menos de dos códigos distintos. Es decir, que *todos los sistemas semióticos son sistemas de modelización secundaria* (al menos, todos los que “nos son realmente dados”).

Sin embargo, solemos ver al sistema de significación del arte como una especie de extraño código capaz de infiltrarse en las más diversas materialidades para significar, mediante una serie de procedimientos especiales, significaciones también muy particulares.

⁷⁴ Finalmente, en esta misma obra, Lotman declara que la distinción última entre textos artísticos y no artísticos corresponde a “relaciones extratextuales” (1970: 345 y ss.), y que la identificación de un texto como artístico muchas veces responde a determinadas claves, como por ejemplo, “una persona va a un recital de poesía, entonces sabe que lo que se está leyendo es poesía”.

⁷⁵ El término “discreto” es empleado por Lotman en este y en otros artículos como referencia al sentido secuencial de los lenguajes verbales, lo que implicaría un tiempo histórico de tipo *lineal* (frente al circular) y una noción de causalidad asociada al hemisferio izquierdo del cerebro y, en general, a las construcciones culturales propias de la racionalidad. Véase especialmente: “El fenómeno de la cultura” (Lotman, 1978).

En efecto, aunque a veces no resulte tan evidente, parece que el arte utiliza siempre otros sistemas modelizadores *previos*. Se puede pensar, por el contrario, que un trozo de mármol no es un sistema comunicativo, pero pasado por el cincel acaba siendo una escultura, o que la música no se apoya en ningún otro sistema primario, como tampoco la pintura o la danza. Sin embargo, en todos estos casos se utilizan sistemas de códigos preexistentes. Sería difícil determinar en qué momento una figura tallada, una marca o un relieve dejó de ser simplemente una señal déictica, decorativa o identitaria para convertirse en un símbolo cargado de contenido religioso o mágico, en el caso de que este hipotético orden de transferencias semánticas haya tenido lugar en dicha dirección, opinión que no sería compartida por Hauser (1962), para quien la función mágica propia del estilo naturalista del paleolítico sería anterior a las formas decorativas geométricas. Sea como fuere, transferencias funcionales en una u otra dirección rigen tanto para el caso de la pintura y la escultura, como para el de la música: solo hay que pensar en la cantidad de sistemas de señales con silbatos, trompetas o tambores para cerciorarse de que los sistemas de señales acústicas empleados para el arte musical desempeñaron en origen y todavía hoy otras funciones como la religiosa, la festiva o la estrictamente comunicativa, en el sentido más prosaico del término. Estos sistemas acústicos, al igual que los de la pintura o la escultura, ya sea a través del rito, por mero entretenimiento o por puro placer expresivo, acaban generando estructuras y códigos artísticos convencionalizados. Tampoco ignoramos que el movimiento del cuerpo, el lenguaje corporal, está perfectamente reglado y codificado cultural e históricamente (Davis, 1985). Parece, pues, cierto afirmar que el tipo de codificación especial del arte se asienta siempre sobre sistemas de códigos anteriores. De hecho, podríamos considerar la percepción y la cognición, en sí mismas, como los únicos códigos semióticos realmente “naturales” y *primarios*, lo que situaría automáticamente al resto de códigos en una posición *secundaria*, sean artísticos o no.

Por lo mismo, sorprende la oposición entre lengua “natural” y lengua literaria, ya que si hemos de considerar a la primera como una generación espontánea de la naturaleza no hay nada que nos impida aplicar el mismo epíteto a la segunda. Habría que recordar aquí algunas de las asunciones más básicas de la lingüística, como el que el habla sea un hecho cultural, o el que no haya ninguna parte del organismo cuya función primaria sea

hablar (aunque alguna tenga que hacerlo). La misma disyuntiva entre los términos “natural” y “cultural” (o artificial) se basa solo en el *grado* de manipulación interpuesto por el hombre entre ciertos productos propios y los del *resto* de la naturaleza, es decir, que se trata de una dicotomía absolutamente antropocéntrica. Pero dado que hemos de manejarnos desde esta perspectiva generalmente admitida, digamos que una “lengua natural” tampoco puede compararse a una “flor natural”, aunque ambas sean el producto de un largo proceso histórico de codificación, que en el caso de la flor -codificación genética- no ha sido directamente interferido, hasta fechas recientes, por la ciencia del hombre, mientras que, por el contrario, en el caso de la lengua -codificación lingüística- su desarrollo solo ha tenido lugar, para nuestra especie, dentro de la esfera de las sociedades humanas, superando así el ámbito de las determinaciones ontogenéticas para inscribirse en el epigenético de las adquisiciones individuales y las herencias culturales.

Como vemos, la pregunta sobre la especificidad del lenguaje literario es, en realidad, otra pregunta: la de la relación que se establece entre discursos artísticos y no artísticos en el campo de la semiosis, tarea equivalente a la realizada por Lotman en su *Estructura del texto artístico*, y a la que aquí trataremos de dar otra respuesta. Para empezar, estudiar el lenguaje literario como sistema complejo significa partir de las propiedades que hemos referido para este tipo de sistemas: entre otras, se trata de un sistema cerrado operacionalmente, es decir, *distinto*, y con su propia sistematicidad interna -aunque su límite siempre sea relativo-, pero también de un sistema cuyo operar solo puede ser entendido como parte de un dominio sistémico mayor. Ante esto, se plantea la primera divergencia, que antes comentábamos: situar al lenguaje literario dentro del sistema de la lengua verbal o bien situarlo dentro del sistema de los códigos artísticos. Ambas son evidentemente correctas, la confusión se debe, por tanto, al orden o al tipo de relación que se establece entre sistemas artísticos y no artísticos. Iremos superando estas dificultades, simplemente constatando que los dos tipos de sistemas, el de la comunicación convencional y el de la comunicación artística, forman parte de un mismo dominio sistémico mayor: el de la semiosis. Se trataría, por tanto, de establecer el tipo de “relación jerárquica” que, dentro de este dominio mayor, se establece entre ambos. Pero habría además que responder a otra pregunta obligada, la cual contiene la respuesta a la anterior, y es si podemos propiamente hablar de un *sistema del arte* como de

una especie de sistema unitario (o coherente), o bien tendríamos que referirnos a una serie de sistemas distintos, no simplemente en su *materialidad*, como decía Aristóteles, sino también en sus códigos.

Por una parte, pareciera que existen demasiados elementos en común entre todos los diversos lenguajes artísticos como para pensar que estas *correspondencias* se deban solamente a interferencias, transferencias, préstamos o, simplemente, al azar, por lo que efectivamente habríamos de admitir que dichos discursos artísticos comparten una serie de códigos o procedimientos comunes con independencia de sus respectivos “sistemas de base”, o materiales, “en los que se apoyan” para realizarse. Según esto, podríamos inclinarnos a pensar que el lenguaje literario está más cerca del resto de lenguajes artísticos que del lenguaje “natural”. Pero también podemos admitir la hipótesis de que sea el sustrato semiósico común del que participan todos los sistemas modelizadores “primarios” el que a su vez *genere* codificaciones artísticas homeomorfas en todos ellos; y según esto, los vínculos entre diferentes lenguajes artísticos apuntarían, no a su otredad respecto a sus correspondientes “sistemas de base”, sino al contrario, y *a pesar* de sus diversas materializaciones, hacia ese sustrato histórico compartido por todos ellos, un sustrato semiósico en el que hundirían sus raíces todos los diferentes sistemas convencionales de comunicación y desde el que todos ellos habrían evolucionado manteniendo continuas relaciones de contacto, hibridación e interferencia, como de hecho sigue sucediendo actualmente. La diferencia entre ambas concepciones no es poca, pues es la diferencia entre una idea de arte como sistema que *emerge* desde *dentro* de los sistemas “primarios”, y que emerge desde la raíz semiósica común a todos ellos, o bien una idea de arte como un sistema “superpuesto”, implantado “encima”, diferente y “ajeno” -como sugieren algunas terminologías- a los sistemas de modelización “primaria”, es decir, del lenguaje de los discursos comunes, “naturales” o de todos los días.

Así pues, podemos pensar que el arte, como lenguaje-código, no es un sistema distinto al de los distintos sistemas “de los que se sirve”, sino una “tradición” generada *desde dentro* de cada uno de ellos, siempre en continuo contacto y con las continuas transferencias y “contaminaciones” que se producen entre estos mismos sistemas “primarios” en el proceso

de su desarrollo *ordinario*. Por lo que, mejor dicho, el arte es un sistema generado *conjuntamente* por el conjunto de sistemas semióticos *más básicos*, como también estos sistemas semióticos o lenguajes *más básicos* se conforman conjuntamente a sí mismos dentro del más amplio sistema de códigos que constituye la comunicación general,⁷⁶ es decir, el sistema de sistemas semióticos que operan en la semiosfera. Se da una transferencia, un préstamo continuo de procedimientos, codificaciones, mecanismos significativos y estructurales entre unos y otros en las diferentes fases de su desarrollo: del dibujo a la escritura, de la música al verso, o *ut pictura poesis*.⁷⁷ Más todavía, aquí estamos asumiendo explícitamente que todos los sistemas mediante los que el hombre se comunica comparten una serie de rasgos o propiedades, una especie de “universales de la semiosis”, de lo cual no puede extrañar que los diferentes sistemas den lugar a fenómenos semejantes, como es el caso de la variedad de distintos y a la vez similares códigos artísticos. Sería, pues, trabajo de la semiótica preguntarse por dichas propiedades, a partir de las cuales tal vez sea más posible entender lo definitorio de los sistemas artísticos. Sin embargo, no es imprescindible esa información para entender que *el lenguaje artístico es una propiedad emergente de los sistemas de significación de las sociedades humanas*. Los cuales son, al mismo tiempo, de *modelización* -o en términos bajtinianos: de *ideología*-.

No puede ser, por tanto, el arte algo diferente a los sistemas de los que emerge, aunque a la vez lo sea. Nos encontramos aquí con una estructura análoga a la de los campos

76 Si para Lotman, “La influencia mutua de diversas artes es una manifestación a nivel superior de la ley general de la yuxtaposición de diferentes principios estructurales en la obra artística” (1970: 342), esta yuxtaposición es también la que configura los diferentes sistemas de codificación que en la teoría lotmaniana se consideran “primarios”.

77 Se ha escrito mucho acerca de la relación entre pintura y escritura, un vínculo cuya antigüedad sería de carácter genético, en opinión de Fernando Báez, y podríamos rastrear en la etimología de las lenguas: “En numerosas lenguas, es estrecho el vínculo entre el verbo *escribir* y *pintar*, como recuerdo de un origen común. El gramático Dionisio el Tracio encontraba, por ejemplo, una innegable relación entre la palabra griega para el verbo *escribir* y el verbo *rascar*. Decía: «Hay veinticuatro letras de la alfa a la omega. Se llaman letras (*grammata*) porque están formadas por líneas y rascados. Porque escribir (*grafia*) significaba entre los antiguos rascar, como en Homero». «En la raíz de toda escritura se encuentra la pintura», advirtió por su parte I. J. Gelb. Entre los egipcios, el verbo *ꜥꜥ* se corresponde con *escribir* y *pintar*. En inglés, el verbo *to write*, por ejemplo, conserva ese matiz porque deriva del término del alto germánico antiguo *rizan*, «rascar». En el islandés moderno, el verbo *skrifa* se formó de *rascar* y *pintar*. En alemán, *schreiben*, que significa «escribir», retoma la fuente latina, al igual que en castellano, y recupera la expresión indoeuropea para el corte y la separación. En el gótico, el verbo *meljan* podía significar «escribir» o «pintar», indiferentemente.” (Báez, 2013: 35, 36).

literarios, sistemas diferenciados, pero al mismo tiempo integrados en y dependientes de “dominios sistémicos mayores”, es decir, las sociedades de/en las que emergen. Este será también el caso de cualquier otra propiedad emergente que consideremos, como por ejemplo, la vida, la conciencia o la semiosis. Así, la cultura es una propiedad emergente de las sociedades humanas –o de ciertas sociedades biológicas-,⁷⁸ mientras que las sociedades son una propiedad emergente del medio: el ecosistema particular que las genere. De este modo, volviendo a nuestro punto, el arte, así considerado, forma parte de las propiedades emergentes de los distintos sistemas semióticos. Estos sistemas, en su interacción con la sociedad, generan campos relativamente independientes que, como tales, pueden considerarse propiedades emergentes (como los ya mencionados campos de la literatura, la pintura, la danza, el cine, etc.). Dichos campos, a su vez, generan sus propias propiedades emergentes, como por ejemplo, en el campo literario de la Francia del s. XIX, el subcampo de *l’art pour l’art* (y cada uno de estos campos y subcampos, por supuesto, desarrolla sus propios *repertorios* o lenguajes literarios *específicos*). Como se observa, todo responde a una misma dinámica, envolvente o inclusiva, la cual es también una de las más básicas propiedades descritas por Lotman para el funcionamiento de los textos artísticos.

El surgimiento de propiedades emergentes es indisoluble de la organización del sistema, la cual responde a su causalidad circular. Considerando que el principio constituyente del sistema es la mayor intensidad o frecuencia de las relaciones que se establecen entre sus miembros, frente a aquellas que se mantienen con elementos ajenos, esta emergencia aparece ligada a las más básicas propiedades del sistema: el cierre operacional y la causalidad circular. Es decir, las propiedades emergentes se generan a partir de dicho aumento de las relaciones internas (de los procesos circulares de auto-comunicación, auto-referencialidad o *feedback*). Por tanto, las propiedades emergentes de cada uno de los consecutivos subsistemas emergidos *son consecuencia* del aumento de intensidad o frecuencia en las relaciones que se establecen entre elementos o funciones *preexistentes* en sus dominios mayores. Es decir, eventualmente, algunos elementos-

78 Nos estamos refiriendo a ciertas sociedades animales (no-humanas) en las que se ha querido ver la continuidad de algunas prácticas transmitidas por aprendizaje social, y no presentes en otros grupos de la misma especie.

propiedades intensifican sus relaciones, sin duda debido a compartir posiciones o funciones *equivalentes* o próximas dentro de la estructura del sistema mayor al que pertenecen en primer lugar. Este aumento de relaciones redonda en un grado de “cierre operacional”, lo cual es ya síntoma de cierta autonomía y de su constitución como sistemas. Y gracias a ese grado de cierre, que en los campos culturales se manifiesta como la *emergencia* de sentimientos de pertenencia e identificación con dichos campos, o como autoconciencia “de clase”, y gracias a la consecuente intensificación –ahora en segundo grado- de las relaciones internas que dicho cierre operacional conlleva, *emergen* nuevas propiedades.

Por otra parte, los sistemas semióticos normalmente mantienen algún grado de interacción entre ellos. En el caso de los sistemas artísticos, estas interacciones se mantienen continuamente. No sucede, como suele afirmarse, que la lengua verbal sea el único código capaz de traducirse a sí mismo, el único capaz de volverse sobre sí mismo y el único capaz de traducir, comprender e integrar en sí mismo al resto de sistemas semióticos. La lengua verbal es la única, eso sí, capaz de traducir el resto de sistemas de códigos a un código verbal, mientras que el resto de códigos semióticos son a su vez los únicos capaces de traducir sus respectivos “restos de códigos” a sus propios códigos específicos.⁷⁹ Es decir, todos son sistemas auto-reflexivos y susceptibles de *traducirse* entre sí:⁸⁰ Wagner narra a

79 De entre todas las diferencias que distinguen al código verbal del resto de códigos, la más relevante sea probablemente la asociación entre una imagen acústica y una imagen conceptual. Esto permite al lenguaje verbal transmitir con mayor precisión significados narrativos complejos. Pero podría realizarse la misma operación a partir de “materiales” distintos. Sería teóricamente posible, por ejemplo, un idioma conceptual-musical, asignando a cada letra del alfabeto un tono o semitono musical con una altura determinada. Dado que el alfabeto (castellano) solo consta de 27 letras, bastarían poco más de dos escalas para completarlo. Podemos imaginar otros sistemas parecidos, partiendo de sílabas o palabras, asociadas a acordes, frases musicales, etc. Por otra parte, “significados conceptuales” más generales sí son reproducidos por el conjunto de las artes. Música, danza, pintura o arquitectura son adecuadas para transmitir significados como “alegría” o “tristeza”. De igual modo, una composición musical puede transmitir un significado épico (Wagner), melancólico (Debussy) o incluso irónico (Franz Zappa). De hecho, los compositores estructuran sus obras y eligen determinados sonidos (tonos, acordes, etc.) y efectos con la intención de transmitir un “sentido”, o incluso significados complejos (Messiaen). Ver: Luis Ángel de Benito y Javier Artaza Fano (2004), así como los podcast del programa “Música y significado”, dirigido por el primero de estos autores, en RNE: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/musica-y-significado/>

80 Para Georges Mounin, los orígenes de la escritura se conectan directamente con los de la pintura. Mounin recoge varias tesis principales sobre su origen. La teoría clásica, de M. Cohen (1958), defiende una sucesión no-evolutiva de sistemas, pues cada uno de ellos no nacería de un desarrollo o perfeccionamiento del anterior. Según Cohen, primero encontraríamos los pictogramas, los cuales podían ya representar relatos

través de *leitmotifs* una “epopeya”, Debussy “transcodifica” *L’après midi d’un faune* de Mallarmé, Picasso decide, en cierto momento, abandonar la pintura y se dedica exclusivamente a “escribir *collages*”, etc. Es decir, no solo se adoptan los “motivos”, sino que también se transliteran las técnicas compositivas, los modos, las estructuras, la sintaxis, etc. Y por otro lado, estos sistemas mantienen, al mismo tiempo, continuas relaciones con los sistemas sociales dentro de los que todos ellos actúan y de cuya organización se impregnan, tal y como trataran de demostrar Bajtin, Lucács, Mukarovski, C. Guillén, P. Bourdieu o, actualmente, Even-Zohar, entre otros muchos. Por ello, no puede extrañar que emerjan propiedades artísticas análogas en todos los códigos de los distintos sistemas artísticos... sobre todo considerando el *sustrato común* desde el que todos emergen. Esto, para decir que los códigos artísticos, aunque funcionen todos del mismo modo, no constituyen una especie de lenguaje parasitario que se asiente -o “encarne”, como dice Lotman- en una diversidad de “materiales ajenos” para pronunciarse a sí mismo indistintamente del medio elegido... aunque también lo haga, ya que la propiedad fundamental de estos códigos artísticos, desarrollada conjuntamente por cada uno de ellos, es una “sintaxis” que opera en todos los casos del mismo modo, el cual es además el mismo, como explicaremos, del que se sirven todos los demás sistemas “naturales” que habitualmente empleamos para pronunciamos, esos mismos lenguajes *ordinarios* a los que de costumbre no solemos pensar como artísticos.

¿De dónde viene el énfasis por la separación de literatura y lenguaje ordinario? Precisamente, de una prerrogativa positivista, de la necesidad de confinar el objeto de estudio: la *literariedad*. Aunque, por supuesto, sería faltar a la historia limitarnos a una causación unívoca. Victor Erlich, en su fundamental *El formalismo ruso* (1974), ofrece ya un panorama del itinerario plural y en muchas ocasiones contradictorio de las diversas orientaciones que fueron aportando su granito de arena a la constitución de un movimiento que consideramos hoy el padre de la teoría literaria. De este itinerario participó, en primer

estereotipados (es decir, literatura), a continuación los ideogramas, los jeroglíficos y los fonogramas, en este orden. Por el contrario, la tesis de los mitogramas de Leroi-Gourhan interpreta los grafismos auríacenses como rasgos convencionales y abstractos representativos de “un contexto oral irremisiblemente perdido” (1964: 266). En cualquier caso, para Leroi-Gourhan, “El arte figurativo está ligado en su origen inevitablemente al lenguaje, y mucho más próximo a la escritura en su sentido amplio que a la obra de arte” (Mounin, 1968: 37).

lugar, el simbolismo, que frente a la dicotomía de forma vs. contenido, defendía una unidad orgánica de sonido y significado, de tintes cuasi esotéricos, y que en última instancia impelía a concentrarse en los problemas de la forma poética. En segundo lugar, el Futurismo ruso, que a pesar de dirigir sus críticas contra los simbolistas, compartía con ellos “la repugnancia por el arte realista y una creencia total en el poder evocativo superior de la palabra poética”, si bien esta creencia se asentaba en concepciones muy distintas. Los futuristas valoraban *la palabra por la palabra*, y no por su conexión metafísica con un significado nouménico. Se defendía así el discurso poético como un fin auto-suficiente. La diferencia con el futurismo italiano salta a la vista, pues su “novedad” no dependía de una temática “moderna”, sino de la primacía concedida a *la forma* sobre el contenido, lo que en último término llevó a relajar el vínculo entre signo y objeto, o a “emancipar a la palabra de su servidumbre tradicional al significado”. Sería entonces, con la crisis del positivismo biográfico y el auge del irracionalismo vanguardista, cuando un joven Jakobson diría que si la historia literaria tenía que convertirse en ciencia debía encontrar a su “héroe” (Erlich, 1974: 78).

Aunque Erlich insiste en la naturaleza autóctona del movimiento formalista, limitando sus influencias externas a la fenomenología de Husserl y la lingüística de Saussure,⁸¹ no es menos claro al declarar sus afinidades con otras escuelas coetáneas, entre las que menciona la *explication de textes* en Francia, el “análisis literario intrínseco” en Alemania (con Wölffin), el *New Criticism* americano (en el que incluye a T. S. Eliot), e incluso al Ortega y Gasset de *La deshumanización del arte*. Con todo, el carácter más propio del movimiento formalista, según Erlich, se refiere a ese espíritu cientificista que comentábamos:

El formalismo ruso se ha presentado con frecuencia como una versión meramente amañada de la doctrina decimonónica de “el arte por el arte”. Esta idea es sumamente desorientadora. En efecto, los formalistas rusos no se interesaban ante todo por la esencia o el objetivo del arte. Campeones declarados del “neopositivismo”, en lo referente a la

81 A las que habría que añadir, más tarde, si consideramos a la escuela de Praga como la prolongación que fue del Formalismo, el funcionalismo de Bühler.

naturaleza de la creación artística; poco les importaban las especulaciones sobre la Belleza y el Absoluto. La estética formalista era descriptiva más que metafísica.

(Erich, 1974: 245)

En efecto, la intención dominante en los trabajos formalistas era la definición de la autonomía de la ciencia literaria, y consecuentemente, también de su objeto. Pero, a pesar de que esta escuela fuera introducida relativamente tarde en occidente, el mismo ánimo de individuación y cientificidad fue compartido por la mayor parte de las corrientes literatológicas del pasado siglo, especialmente las estructuralistas. Decimos “relativamente” porque, aunque los trabajos formalistas no fueran bien conocidos hasta el tratado de Erlich o la antología de Todorov, no puede decirse lo mismo de su descendencia, dado que el Formalismo funcionó, a través de Jakobson, como generatriz de la escuela de Praga, la cual sí fue conocida por los investigadores de la escuela de Ginebra -es decir, por el estructuralismo más conservador-. Así, las ideas formalistas, de la mano de Jakobson y en combinación con el funcionalismo de Bühler, continuarían su viaje hacia occidente, representando, junto al generativismo de Chomsky, una de las dos orientaciones protagonistas de los estudios lingüísticos de la segunda mitad del s. XX. Esto no significa que el Formalismo fuera responsable de los muchos intentos que también en occidente trataron de dotar a los estudios literarios de un carácter científico, considerando a su objeto como un lenguaje *distinto* o *desviado*. Para Erlich, este *zeitgeist* epistemológico se explica por un contexto histórico más amplio, el cual respondería, en líneas generales, a la sustitución del positivismo reduccionista por el “estructuralismo funcionalista” de Durkheim, Saussure, Levi-Strauss, Bühler, Malinowski y tantos otros.

Así pues, la *literariedad*, o el carácter *distinto* (o *desviado*, en términos psicoanalíticos) del lenguaje literario, es una conceptualización originada desde un determinado contexto histórico y tan relativa como pueda serlo cualquier otra construcción ideológica, campo de estudio u objeto delimitado por las *disposiciones* del observador. Desde un punto de vista bourdiano, sería posible asociar la defensa del estudio *intrínseco*, el carácter *propio* y la radical *diferencia* del texto artístico como una manifestación ideológica, casi como una consecuencia lógica, de los valores implícitos en la constitución del campo literario, el cual se cimenta sobre la oposición, a veces incluso el enfrentamiento, respecto a

lo *no-literario* (valores, lenguaje, etc.). Tal dinámica, como hemos visto, parece ser la norma en todos los casos de constitución de campos y sistemas específicos, como por ejemplo el de los estudios de teoría literaria, cuyo objeto es constantemente redefinido por las escuelas que se lo disputan. Esta interpretación contribuiría también a explicar el auge de las poéticas desviacionistas durante el estructuralismo, las cuales tuvieron más éxito que las que defendían lo contrario. No obstante, no podemos negar el hecho de que, históricamente, no solo muchos teóricos, investigadores y críticos, sino sobre todo, y con la anterioridad que se puede lógicamente suponer, muchísimos “productores de literatura” han realizado su labor desde una mirada ya *sistematizada* (o modelizada) para leer (y escribir) toda una serie de fenómenos (lenguajes y manifestaciones) como integrantes de un *sistema de discursos distintos*, es decir, *literarios*. Dicha mirada, como explica C. Guillén, puede ser una construcción histórica, pero, sin duda, *ha existido y existe*.

Pues bien, frente a dicha *mirada literaria*, cuasi sinónima ya de sistema, y como una etapa teórica e históricamente necesaria para la configuración de la misma, hemos de situar una fase anterior, en la cual los campos literarios no existen como tales, no forman canon, ni estructura de géneros, y por lo tanto no se diferencia entre textos artísticos y no-artísticos. Pero lo cierto es que la *sistematización literaria* debió empezar a cuajar desde muy pronto, y a partir de ese indeterminado momento el *campo* empieza a conformarse y a existir como tal en la conciencia de los agentes, es un proceso irreversible, y adquiere dimensión histórica. El ojo construye al campo y el campo construye al ojo. ¿A partir de qué momento se constituye ese sistema-campo? Los elementos discursivos hoy asociados al mismo debieron tener en origen alguna función compartida que justificase su puesta en relación, es decir, su constitución, en definitiva, como *sistema* o como *literatura*. Esa función, tal vez solo pueda ser definida por lógica relacional respecto al resto de sistemas semióticos que formaran con ellos el conjunto de hechos discursivos de tales sociedades. Según este principio, lo definitorio de la literatura sería simplemente lo que *no es*, es decir: ni historia, ni filosofía, ni textos legislativos o científicos (recordemos a Aristóteles advirtiéndolo que los tratados médicos escritos en verso no forman parte de la poética), ni religiosos, ni por supuesto “periodísticos”, etc. (aunque hubiéramos de admitir las habituales intersecciones entre los campos, pues de hecho muchos textos que hoy

consideramos literarios o míticos en origen fueron considerados históricos o religiosos). En cualquier caso, este principio relacional nos situaría ya en posición de afrontar el problema enunciado por Van Dijk, es decir, la definición de los géneros discursivos “literarios” a partir de su *función* pragmática original en el contexto de tales hipotéticas (pero necesarias) sociedades *generatrices*. Imaginemos ese contexto “original”: un “magma semiótico” de discursos y funciones indiferenciadas en el que los distintos sistemas no han adquirido todavía un carácter propio, un contexto en el que el lenguaje de la ciencia fuera probablemente el mismo que el de la religión, la historia, la filosofía o la literatura, un contexto en el que los actos de habla cumplieran alternativa o indistintamente una variedad de funciones de carácter ritual, mágico, realizativo, utilitario o lúdico, y siempre en continuo contacto con el resto de sistemas semióticos de la sociedad, como la danza, la música, la pintura, la gestualidad, etc.

Por si fuera poco el problema empírico que dicha propuesta supone, no parece probable que si ni siquiera nos hemos puesto de acuerdo en la delimitación de las funciones distintivas de las actividades literarias para nuestras sociedades actuales, fuéramos a hacerlo para unas hipotéticas sociedades pretéritas en las que el “sentido de lo literario” ni siquiera habría terminado de fermentar. Pero sí podemos plantear una serie de simples supuestos teóricos. Tal y como explicaba Greimas, para todo intento de definición de un objeto a partir de una lógica relacional, es necesario contar al menos con dos dimensiones operativas, una de ellas se refiere al aspecto diferenciador y la otra al identitario, pues toda comparación funcional necesita una base de identidad sobre la que realizar dicha comparación. Por ejemplo, dentro del sistema fonético, los fonemas /p/ y /b/ se diferencian por el rasgo “sordo” frente al “sonoro”, mientras que su “base de identidad” la constituye el rasgo “bilabial oclusivo”. En consecuencia, para un estudio relacional de las funciones (o posiciones) “equivalentes” desempeñadas por los discursos históricos que, intuitivamente, venimos calificando como *literarios*, dentro del conjunto de sistemas discursivos de sus sociedades de origen, o de cualquier otra sociedad, podemos plantear una serie de supuestos necesarios. Los siguientes:

- 1) Ha de existir, al menos, un rasgo común, o *base de identidad*, para todos los géneros discursivos integrantes del dominio mayor del que se parta. Este puede ser, por ejemplo, la pertenencia al sistema de códigos semióticos de una sociedad. Pero también puede ser un rasgo más restringido, como la pertenencia al conjunto de discursos estrictamente verbales de una sociedad. Llamaremos a este dominio mayor, conjunto “A”, y a los rasgos compartidos por todos sus integrantes, función “ α ”.

- 2) Ha de existir, al menos, un rasgo *diferenciador* del subgrupo de géneros discursivos identificados históricamente como *sistema literario*, frente a otro tipo de códigos. Estos rasgos pueden ser, presumiblemente, una serie de posiciones “equivalentes” en el sistema de códigos semióticos (o discursos verbales, en la versión restringida de nuestro ejemplo) de dicha sociedad. Llamaremos al subgrupo de los discursos literarios, conjunto “B”, y a los rasgos *diferenciadores* de este grupo, función “ β ”. Obviamente, $\alpha \neq \beta$, pero al mismo tiempo, β ha de ser *consecuente* con α . Por ejemplo, un fonema puede ser bilabial, dental, alveolar o velar; o bien, puede ser oclusivo, fricativo, vibrante o nasal; pero no tiene más remedio que ser, o bien sordo, o bien sonoro.

- 3) Dado que el grupo de géneros discursivos literarios se constituye a su vez como sistema, entre sus miembros se ha de validar la misma ley. Es decir, ha de existir tanto una base de identidad común para todos ellos, como una serie de rasgos distintivos para cada uno de ellos. Llamaremos a esa base de identidad, función “ β' ”, y a la serie de rasgos distintivos de cada género, funciones “ γ ” (se entiende que γ incluye una diversidad de rasgos opuestos, pero para nuestro propósito actual ello no es relevante).

- 4) Dentro de “A” se incluyen todos los rasgos pertenecientes a los distintos subgrupos enumerados, así como otra serie de rasgos pertenecientes a otros subconjuntos no considerados, es decir, los “no-literarios”. Llamaremos a la suma de los rasgos pertenecientes a los subconjuntos no literarios, función “ δ ”. Por lo tanto, $A = \alpha + (\beta, \beta', \gamma) + \delta$

- 5) Dentro de “B” se incluyen tanto los rasgos presentes en todos los miembros del sistema mayor (α), como los rasgos distintivos del sistema literario (β), como la base de identidad del sistema literario (β'), como los rasgos diferenciadores de los subgéneros literarios (γ). Por lo tanto, $B = (\alpha, \beta, \beta', \gamma)$. O dicho de otra manera, $B = A - \delta$.
- 6) $\beta \approx \beta'$. Señalamos una distinción porque, si bien en origen ambas funciones resultan idénticas, una vez constituido el sistema, éstas pueden *derivar* o desarrollar propiedades *emergentes* más complejas.

IV.2.2.2.1. Conclusiones y aplicaciones teóricas:

La utilidad de este análisis *redundante* puede depender de los distintos *niveles* de aplicación posibles para los rasgos funcionales propuestos. Probablemente, sobre el eje diacrónico puedan obtenerse mejores resultados que sobre un plano sincrónico. Por ejemplo, un estudio sincrónico puede variar dependiendo del sistema de partida elegido: si se decide que “A” incluya al conjunto de todos los sistemas semióticos presentes en un campo se observarán relaciones diferentes a las que aparezcan en un análisis donde “A” solo incluya los discursos verbales, ya que en tal caso algunas de las funciones β o γ pueden ser compartidas por otros conjuntos distintos de “A”, como los musicales o los pictóricos, en los cuales α no se consideraría. Esta divergencia (la adscripción de dichas funciones a conjuntos concéntricos o inter-seccionados) solo pone de relieve la básica convergencia procesual que los distintos sistemas codificadores desarrollan en primer término, como vamos a tratar de mostrar en adelante. La tarea principal, en cualquier caso, continuaría siendo definir “en concreto” la diferencia entre α y β , por un lado, y entre β y β' , por otro. Por lógica relacional, nos parece necesario admitir la identidad entre β y β' , al menos como hipótesis de partida, o en un primer momento, si bien la deriva del sistema puede favorecer la emergencia de funciones distintas para β' , las cuales tal vez se encontrarían ausentes en sus contextos de origen. Así pues, la diferencia entre β y β' ha de entenderse siempre sobre una perspectiva diacrónica. Del mismo modo, la falta de consenso respecto a la diferencia

entre α y β nos lleva a pensar en β como el fruto de un largo proceso histórico de singularización funcional a día de hoy no totalmente clarificado.

IV.2.2.3. *Propiedades estructurales de los códigos. El arte como vanguardia*

Hemos venido refiriéndonos a una ley o principio sintáctico que se cumple para todo tipo de códigos, sean artísticos o no. Se trata de un principio descrito por Lotman para los textos artísticos y cuya validez se confirma en la obra de analistas como Dámaso Alonso, S. R. Levin y Jakobson, quienes han descrito estructuras “morfo-sintáctico-semánticas” distintas a las que rigen en el nivel de la frase, extendiéndose o abarcando unidades textuales más complejas, como una estrofa, un poema o un conjunto de textos. Sin embargo, desde un punto de vista sistémico, considerando la continuidad de ciertos principios estructurales que se transmiten de sistemas mayores, o englobantes, a sistemas menores, o subcampos, podemos admitir la hipótesis de que se trate también de una propiedad pertinente, al menos en algún grado, en el funcionamiento de los códigos y mensajes no artísticos, puesto que consideramos a los artísticos *sistemas emergentes* de los ordinarios. Nos referimos a la superposición de varias estructuras significantes en el texto, cuya intersección contribuye a formar un significado unitario y que implica además una supeditación jerárquica de los significados asociados a las estructuras o unidades menores en favor de las mayores, de manera que aquellas puedan llegar a perder su “autonomía” para cumplimentar el significado estructural de éstas, es decir, para cumplir una función estructural en el conjunto de la obra. Esta propiedad no puede sino recordar el funcionamiento de unos campos “operacionalmente clausurados” pero cuya actividad solo puede entenderse como parte de un dominio sistémico mayor, con la consecuente relativización del concepto de límite o frontera que ello supone.

Del mismo modo, la posibilidad de analizar o entender segmentos de un texto como unidades coherentes de significado, así como la posibilidad de agrupar y entender diferentes textos como un solo texto, tal y como la describen Lotman y su maestro Propp, como *un solo texto* susceptible de leerse además como un *signo* o palabra, es decir, como un

significado unitario, comporta la relativización de uno de los principios enunciados por Lotman para las estructuras artísticas, el de su “cierre-estructural-significativo”. Si además, como pensamos, la arriba mencionada *jerarquía estructural* afecta también a los textos no artísticos, parece más apropiado flexibilizar la idea de “cierre significativo” para cualquier tipo de texto,⁸² no porque éste no exista -que evidentemente existe- sino por la doble capacidad de todo texto susceptible de leerse como “unidad de sentido”, de funcionar o integrarse también en estructuras (o “textos”) significativos más amplios.

Cuando aplicamos esta idea a sistemas de comunicación y a sus “productos-mensaje” o “sistemas-texto”, nos situamos ante una cuestión equivalente a la planteada por Greimas para la estructura semántica del idioma o por Lotman para los textos artísticos, es decir, en ambos casos, como construcciones dinámicas cuyo funcionamiento solo puede entenderse dentro de una red de relaciones tanto textuales como extra-textuales. El tipo de continuidad estructural descrita por Lotman, en la que “textos-sistema” artísticos de pequeñas dimensiones -como una estrofa o un poema- se integran en “discursos-sistema” cada vez más amplios -como un estilo de época-, llevado a la esfera de los sistemas de comunicación *ordinarios*, no solo nos hace ver que todo enunciado es entendible solo gracias a su “engranaje” en el conjunto de relaciones semánticas de la lengua (como afirma Greimas), sino que esta misma red de relaciones semánticas es susceptible de leerse también como un “texto unitario” -ya que es en sí misma un sistema-, y en última instancia, incluso como *signo* o “palabra”. Este análisis tal vez no fuera aprobado por Lotman, dado que él limita este tipo de “solapamiento estructural” a los sistemas artísticos. Sin embargo, considerando que estudiamos a los textos artísticos y a la lengua ordinaria, en ambos casos, en tanto que *sistemas*, parece justificado atribuirles cierto grado de continuidad en sus propiedades. Además, una vez considerados los sistemas artísticos como *propiedades emergentes* de otros sistemas de comunicación, y recordando que esta emergencia es el fruto de la intensificación de ciertas propiedades *previas* de sus sistemas de origen, necesariamente todas las propiedades que manifiesten estos campos artísticos emergentes no han de ser sino

⁸² Incluyendo artísticos y no artísticos. Quizá el único texto o unidad significativa realmente “cerrada” desde un punto de vista semiótico, sea la unidad última o conjunto mayor: la semiosfera, cuyas fronteras conectan el mundo de la significación con el de la no significación.

intensificaciones de aspectos, valores o elementos ya presentes (al menos, en potencia) en sus sistemas fuente. En consecuencia, cualquier propiedad descrita para un sistema artístico ha de poder remitirse, aunque sea a un nivel muy básico o en grado “diluido”, a sus códigos de origen -*códigos* en plural, ya que todos los lenguajes artísticos son fruto de intersecciones o acoplamientos entre dos o más códigos previos, donde se cumple de nuevo la regla de la integración de sistemas “menores” en otros “mayores” o más complejos.⁸³ Ahora bien, a pesar de que Lotman muestra una *jerarquía estructural ascendente* de unidades menores a unidades mayores, y a pesar de que intentaremos mostrar que esta jerarquía se confirma en la evolución diacrónica de las lenguas, también es posible una lectura inversa, pues depende de cada lector atribuir preeminencia a unas u otras estructuras, o el hecho de percibir las directamente.

Si admitimos que, en efecto, esta propiedad estructural se encuentra presente tanto en los lenguajes artísticos como en los ordinarios, la aportación del pensamiento sistémico al debate de la definición de lo literario, de forma similar a las interpretaciones ofrecidas por otras escuelas, como la neo-retórica del grupo μ ,⁸⁴ apuntaría hacia una diferencia *de grado* entre ambos discursos (pero sería difícil hablar de un “grado cero de la escritura”, salvo como una abstracción a-histórica). Por ejemplo, es posible observar cierta analogía entre la gradación que distingue entre centro y periferia del sistema literario y la que diferencia entre *lenguaje artístico* y ese *otro* lenguaje “natural” pero igualmente artificial, cultural, histórico y diverso, al que nos referimos como *no-literario* (recordando que, para el centro literario, toda la sociedad funciona como periferia, dado que toda ella es receptora, al menos indirecta, de textos literarios). La gradación de los códigos, en cualquier caso, es el fruto de un largo proceso histórico de hibridación, perfeccionamiento e institucionalización: al constituirse los sistemas artísticos como campos “operacionalmente clausurados”, sus códigos institucionalizados o en proceso de institucionalización también proceden a un

83 Simplificando, la cuestión podría reducirse a la relación entre el todo y las partes, asumiendo que ese todo sí puede generar en segundo grado propiedades que son “más que la suma de sus partes”.

84 Este grupo también observa que el lenguaje se estructura en distintos niveles, comprensibles unos en otros, desde las unidades mínimas del plano de la expresión, hasta las unidades superiores a la palabra del plano del contenido. Y de igual modo, en lo que se refiere a mecanismos retóricos, no encuentra una distinción clara entre discursos literarios y no literarios.

“cierre operacional” que redundará en un aumento de sus relaciones internas y en la consecuente emergencia de nuevas propiedades; pero, hipotéticamente, siempre sería posible “rastrear” el origen de esas nuevas propiedades hasta descubrirlas en los mecanismos de sus sistemas fuente, es decir, en la lengua ordinaria, o en otros sistemas de códigos. Esta intensificación gradual de los códigos puede dar lugar a usos y formaciones tan alejados de los “originales” que realmente parezcan extraños a sus fuentes, pero de hecho ha de existir una continuidad entre ambos lenguajes, pues lo contrario, en términos genealógicos, no se sostiene. Así pues, intentaremos mostrar cómo las propiedades emergentes que surgen en las estructuras “cerradas” de la literatura son análogas a las que surgen en otro tipo de discursos “cerrados”, como un artículo periodístico o una conversación coloquial cualquiera. Nos gustaría, de esta manera, proponer la compatibilidad de las tesis desviacionistas de la lengua artística, pues es innegable que ésta presenta mecanismos tan especializados que parecen *otros*, y las de aquellas que afirman su indiferenciación, pues el funcionamiento de tales mecanismos se encuentra ya en la lengua ordinaria, aunque en menor grado.

Según nuestra hipótesis, las propiedades del lenguaje literario *emergen* simultáneamente a la constitución del sistema y *derivan* conformando el sistema diacrónico de su repertorio (su tradición, su canon, etc.). Dichas propiedades consisten en unas “formas de significación” especiales que solo pueden ser entendidas plenamente como parte del sistema diacrónico al que pertenecen. Pero sus *productos* tienen la capacidad de funcionar también independientemente de sus sistemas de origen, ya que un receptor ajeno a tal tradición estará impelido a decodificarlos, en todo caso, según sus propios códigos; y a pesar de ello, normalmente este hipotético receptor “extraño” reconocerá “por instinto” ciertos rasgos como literarios.⁸⁵ Ello no es tan extraño, pues en todas las culturas, aunque en diferente grado, se han desarrollado formas literarias complejas que comparten cierto funcionamiento análogo, tanto en lo social como en sus procedimientos técnicos (narrativos, retóricos, etc.). De muchas de estas tradiciones tenemos constancia escrita, como en el caso de las literaturas europeas, hindúes o chinas, pero lo mismo podríamos

85 También es posible una situación donde la distancia cultural entre un receptor potencial de textos literarios respecto a la cultura fuente de los mismos sea tan amplia que no acierte a identificar el material como “literatura”, sobre todo cuando el concepto mismo de “literatura” no aparezca suficientemente esbozado en su propio repertorio cultural.

decir de las tradiciones orales, de las cuales la etnología ha recogido suficiente documentación. Sobra decir que la continuidad entre los discursos de transmisión oral y los de transmisión escrita está demostrada.

Many texts of high status, which have become enduring items of institutionalized canons, were produced orally, *or presented as such*, before eventually making their way to script. Texts like the Gilgamesh epic, the Hebrew Bible, the New Testament, the Quran, the Mahabharata, the Iliad, the Talmud, the Kalevala are all just few examples of this long-lasting tradition. It is accepted that the texts of the evangelists, for example, had to be perpetuated orally and partly in subversion before Christianity assumed power to become able to freely spread its gospel. The Talmud, on the other hand, was written down as a planned project when it was feared that the texts rehearsed by generations (from 200 to 500 ce) could no longer be safely maintained orally.

(EZ, 2013: 12)

Podría hablarse, siguiendo a McLuhan, de una serie de fases “universales” o tipos históricos de sistemas (y repertorios) literarios que escalonan el decurso de las literaturas y de las sociedades: la fase oral, la fase de escritura rudimentaria (en piedra, en arcilla o en huesos), la fase manuscrita (en papiro, pergamino o papel), la impresa (*galaxia Gutemberg*) y la cibercultura. Como se aprecia, todas estas fases vienen asociadas a cambios en el soporte técnico de los productos y el mercado de los sistemas, pero hablaríamos solo de diferentes tipos de *repertorio* en función de su *medio* o *mercado*, es decir, diferentes modalidades de sistema “literario”.

Retomando la *identificación relacional*, lo que vale para la literatura “occidental” en su contexto sistémico puede valer también para toda esa otra serie de discursos de distintas culturas a los que consideramos *literarios*, aunque esta operación no resulte del todo satisfactoria. En primer lugar, estas “literaturas” tendrían todas en común lo que no son: ni historia, ni religión, ni ciencia, etc., si bien en muchos casos, sobre todo en culturas orales o poco desarrolladas, dichos discursos se darían indiferenciados, lo que lleva a pensar en la literatura como el fruto de un largo proceso histórico de especificación codificadora, es decir, un proceso *generativo* compartido por todas las “lenguas naturales” de forma universal (como la gramática de Chomsky). En segundo lugar, no puede dejar de llamar la atención

que en todas las literaturas mundiales se compartan ciertos recursos y funciones afines. Si a ello añadimos, como es generalmente admitido, que tales funciones no son exclusivas de los textos literarios, y por tanto no definen su *literariedad*, o a la inversa, que muchos discursos no literarios son susceptibles de leerse, o de hecho necesitan ser leídos mediante procedimientos “literarios” -como indica Hayden White (1988) a propósito de los contextos históricos-, solo nos restaría esa *deriva* de los códigos asociados al campo, esa acumulación histórica de *repertorios* institucionalizados, como única garante de la especificidad de lo literario. No obstante, aunque la compleja configuración de los textos artísticos solo pueda ser el producto de dicha sucesión diacrónica, tampoco la deriva de los códigos, su institucionalización o la superposición de procedimientos históricos son características exclusivas de la literatura, pues estas dimensiones son también las que configuran los repertorios de los discursos jurídicos, periodísticos o científicos, ya que, sencillamente, todos los repertorios son históricos, incluidos los de la comunicación oral ordinaria.

Por otra parte, la propuesta de caracterizar el lenguaje literario como aquel que circula por los circuitos del mercado literario tampoco resuelve nada, pues de hecho reconocemos como mercado literario a aquel que comercia con textos literarios... Parece, pues, que de momento debemos aceptar la diferencia de gradación, intensidad, redundancia histórica o institucionalización *específica*, de manera análoga a la que establecemos entre centro y periferia, o a la que se refiere al grado de autonomía de los campos, como la única diferencia, no ya entre lengua literaria y lengua “natural”, sino entre lengua literaria y el resto de lenguajes verbales que operan en el sistema de códigos de una sociedad.

Por lo tanto, el lenguaje literario es *especial* y no lo es. No lo es porque sus procedimientos son básicamente los mismos que los del resto de las lenguas, y lo es porque dichos recursos son intensificados, sobre todo en lo que se refiere a la manipulación de los códigos, y en concreto a su elaboración como instrumentos “directos” o conscientes de representación-significación. Parece, pues, que la intuición de Jakobson y los estructuralistas praguenses sobre la cualidad redundante de los discursos estéticos coincide con nuestra perspectiva, si bien esta “función poética” se enfocaría más bien hacia los códigos, y por lo

tanto en última instancia sería *metalingüística*, y sin olvidar que este proceso “redundante” de auto-complejización-codificadora ha de ser entendido sobre todo en el curso de su auto-configuración relacional en un plano diacrónico, y que esta redundancia sería la intensificación de una propiedad inscrita en el funcionamiento de cualquier lenguaje “natural”. Quizá podamos entonces, por fin, entender “lo propio” de los sistemas literarios y artísticos, en el seno de los sistemas de comunicación (o *de expresión*) de una sociedad, como la actividad enfocada específicamente hacia la “vanguardia” o “especialización” en el proceso histórico de creación de estructuras cada vez más complejas y evolucionadas de codificación.

IV.2.2.4. *La estructura artística de los textos no artísticos*

Muchos argumentos de este epígrafe se basan en el comentario de algunas de las propiedades que Lotman atribuye en exclusiva a los textos artísticos, pero observadas en la lengua cotidiana. Por ello, para su comprensión es recomendable la lectura previa de Lotman: 1970.

Antes de avanzar en esta exposición, insistir en que sería inútil negar la particularidad histórica del lenguaje literario, pues los códigos literarios han alcanzado formas cuya especificidad tal vez solo pueda explicarse en función de la muy concreta atención dedicada a la institucionalización de estructuras codificadoras complejas. Por ejemplo, sería muy improbable que un hablante ajeno al campo literario pronunciara por sí mismo y de manera espontánea una colección de sonetos.⁸⁶ Estas formas textuales solo pueden generarse a partir de la historia del campo, y es ésta la que otorga al lenguaje literario su especificidad, si bien, no podemos olvidar que la lengua habitual también está sujeta a un proceso de deriva en el que juega un papel fundamental la institucionalización de los códigos, ya sea por medio del *habitus lingüístico* o bien a través del sistema educativo, las academias de la lengua o la conservación de discursos escritos (como los de la propia

⁸⁶ Las competiciones orales entre poetas que improvisan sonetos u otra clase de estrofas medidas se consideran, obviamente, un producto de la historia del campo.

literatura). Cuando no están presentes estas últimas actividades e instituciones, los procesos de disgregación y deriva lingüística se aceleran irremisiblemente. Pero en todos los casos, la lengua habitual está siempre formada por codificaciones y repertorios particulares que solo pueden darse -siguiendo a Bourdieu- en el marco de unas disposiciones que formadas a lo largo de la historia social son aprendidas en el curso de la historia individual, es decir, exactamente lo mismo que los repertorios literarios.

La gramática de las lenguas, a un nivel más o menos profundo, goza de cierta homogeneidad tanto intra como interlingüística,⁸⁷ mientras que su diversidad se manifiesta en un plano más superficial, al que los analistas literarios suelen referirse como “plano de la expresión”. En los discursos literarios puede observarse una relación, o “proceso” análogo, pero no es evidente hasta qué punto la deriva de la “gramática literaria” afecta solo a planos superficiales o bien podemos distinguir permutaciones estructurales profundas en cada una de sus tradiciones. Nuestra hipótesis es que existe una base semiótica común para el comportamiento de toda clase de discursos, literarios o no, que en el caso de las tradiciones literarias alcanza un grado exponencial de desarrollo. No obstante, tal vez sería difícil dirimir el grado de elaboración alcanzado por alguna de estas propiedades semióticas en textos no literarios, como por ejemplo, el uso de la ficción en discursos institucionales (Bourdieu alude a la incapacidad de Frédéric para “tomarse en serio” unos “juegos sociales” que se interpretan como “ilusión de realidad”). Ya nos hemos referido también a la doble codificación: todas las manifestaciones semióticas están construidas a partir de la superposición de distintos sistemas codificadores. Dentro de este proceso, cobra especial importancia la “inversión referencial” en el paso de la oralidad al lenguaje escrito: se traduce o “superpone” un código acústico a otro visual. Si este fenómeno provoca notables modificaciones en el lenguaje literario, su efecto no es tampoco despreciable para el lenguaje habitual. Además, aunque el “cierre” o condensación significativa implícita en este proceso, pudiendo ser muy acusado, no llegue a ser nunca completo,⁸⁸ éste tampoco estaría

87 La distinción obedece al plano diacrónico, pues es éste el que puede determinar en qué momento dejamos de considerar variedades históricas o distinciones dialectales de una misma lengua para referirnos a una familia de idiomas.

88 Es difícil hablar de un cierre significativo completo para textos verbales, aun en los experimentos del arte de vanguardia. Dado que la semántica de la lengua es un sistema en sí mismo, el contexto es la

completamente ausente en la tradición oral, pues, como ya comentábamos, cualquier texto memorizado, fijado y transmitido oralmente participa de un grado de inversión referencial.⁸⁹ Incluso cualquier narración oral sobre hechos pretéritos presenta un contenido que no se refiere al contexto situacional inmediato; y al contrario, también existe un lenguaje escrito que solo cobra sentido por su contexto situacional, como el de los carteles adheridos a lugares determinados con una función pragmática específica. Recordemos también que la presencia de desvíos, la ruptura de la automatización, los enunciados realizativos y las llamadas “características de la comunicación literaria”, no parecen exclusivas de ésta. Y por supuesto, los fenómenos de canonización, centro y periferia o actividades primarias y secundarias tampoco son exclusivos de los sistemas artísticos. El campo literario, sin embargo, favorece la interrelación e intensificación de todas estas propiedades, generando formas más o menos convencionalizadas que nunca tendrían lugar fuera de la existencia del mismo, es decir, sin las oposiciones que se establecen, por ejemplo, entre géneros, estilos, repertorios y modos. La organización del sistema potencia la intensificación de diversas funciones lingüísticas y posibilita la emergencia de formaciones inéditas, como un sistema métrico normativo, estructuras narratológicas o dramáticas concretas, distinciones de géneros, tópicos, estéticas históricas, etc. Así pues, sería harto improbable que un hablante ajeno al sistema literario enunciara por su propia cuenta y de forma “natural” un soneto, mucho menos *la Illiada* o *Poeta en Nueva York*, si bien, no sería extraño que ocasionalmente pudiera “sin haberlo pensado, salirle un pareado”. Y lo mismo podría decirse del resto de géneros artísticos, cuya evolución y formas extremas son solo explicables por la constitución de campos independientes con un alto grado de autonomía y

semántica del idioma (o lo que Greimas llama la sustancia del contenido, pero estructurada en función del sistema de la lengua). Esta es la paradoja que lleva a los post-estructuralistas a hablar de la pérdida de la sustancia: los signos serían entonces huecos en esa sustancia, pues obtendrían su significado a partir de ese sistema, más que de esa sustancia. Sin embargo, tal sistema o estructura lingüística se genera precisamente a partir de la modelización de esa “sustancia significativa”. Las funciones gramaticales que abstraemos a partir de materialidades concretas difícilmente serían concebibles sin una “referencialidad” en que apoyarse.

89 Actualmente, sigue viva la tradición de la transmisión oral de los Vedas, que en tiempos antiguos era la única vía permitida, estando su escritura prohibida. En este caso, tiradas de miles de versos se memorizan metódicamente para garantizar su conservación, siendo, pues, formas verbales exentas de contexto situacional inmediato, si bien por supuesto siempre es posible que un intérprete las reinterprete en función de su contexto particular.

recursividad que potencian, codifican, institucionalizan, canonizan e hibridan los repertorios y códigos de sus sistemas semióticos de origen.

Después de todo, si se quiere mantener la distinción entre lenguaje literario y lengua habitual, ello puede estar justificado, pues aquel ha derivado en codificaciones altamente especializadas e inexplicables fuera del contexto del campo, de manera que sus formas de significación pueden interpretarse como cualitativamente diferentes; pero lo contrario también puede afirmarse, ya que tales formas de significación se encuentran, al menos “en potencia”, en las bases procedimentales de la lengua “natural”. De la misma manera, se puede argüir que un adulto no es lo mismo que un niño, sin embargo no por ello deja de ser un humano. La estructura no es, pues, la de la diferenciación, sino la del subconjunto: lengua literaria \subseteq lengua general. Las cualidades emergentes desarrolladas por el campo, esto es, por el sistema integrado de la literatura, no podrían suceder, obviamente, en el “estado natural” de la lengua, pero sí existen formas similares, en cierto modo equivalentes u *homeomorfas* en otros sistemas artísticos, mientras que las formaciones que hallamos en la lengua “natural” constituyen antecedentes o “ancestros” de las literarias. Tal vez, decir que el lenguaje literario no es ni funciona igual que el lenguaje estándar sea como decir que un escritor no es ni funciona igual que una persona estándar (puede que éste no sea un buen ejemplo).

Cuando leemos las descripciones de Lotman sobre la manera en que el significado de los textos se desplaza de unidades estructurales menores a mayores, y a la inversa, sobre la manera en que los componentes que se suponen solo “materiales de construcción” de los signos –sílabas y fonemas- cobran significado estructural, y cuando leemos las descripciones de Greimas sobre la manera en que el sentido semántico solo puede aprehenderse si pasamos de la frase al texto, con su famosa formulación de las isotopías discursivas, y a la inversa, sobre cómo los fonemas en ocasiones funcionan en tanto que unidades distintivas del significado, observamos en ambos autores la representación de un mecanismo casi idéntico, con la salvedad de que Greimas no se refiere solo a textos artísticos. En efecto, el concepto de isotopía ha tenido gran éxito sobre todo para los estudios poéticos, ya que ofrece un instrumento idóneo para la descripción de unas estructuras prácticamente

evidentes en cualquier análisis literario, sin embargo, cuando Greimas lo propone está describiendo un sistema que opera en cualquier tipo de texto o lenguaje verbal. Así, Lotman dirá que “en el texto poético es, de hecho, imposible aislar la palabra como unidad semántica separada. Toda unidad semántica aislada en el texto no artístico se presenta en el poético como functor de una compleja función semántica” (L, 1970: 210). Igualmente, Greimas propone sustituir la *palabra* como unidad mínima de significado por el *texto*. Y si para Greimas la unidad significativa básica es el texto, no se debe a que las palabras o las frases no tengan significado individual, sino a que éste solo adquiere su “verdadero” sentido al inscribirse en el conjunto del enunciado. De modo que puede ocurrir que una frase tomada aisladamente signifique una cosa y tomada en el conjunto del texto signifique justo lo contrario, como sucede con los efectos irónicos. Es decir que, como indica Lotman, “ninguna de las partes del texto *poético* puede comprenderse sin la definición de su función” (1970: 167, la cursiva es nuestra). Esta propiedad, la significación “contradictoria”, que merced a la inserción de los términos en posiciones isométricas equivalentes, es propuesta por Lotman (1970: 145 y ss.) como un atributo exclusivo de las estructuras artísticas, puede cumplirse también en cualquier otro tipo de texto: la muy básica operación de “sacar las cosas de contexto” basta para clarificar el asunto. Podemos imaginar multitud de situaciones pragmáticas concretas en las que una expresión, aparentemente sencilla y unívoca, se carga de una connotación que se superpone, en la conciencia de los interlocutores, a su significado “primario”. Esto es muy habitual, por ejemplo, en las situaciones de flirteo: una simple frase cualquiera puede adquirir de repente connotaciones inusitadas.

Normalmente, los autores de textos artísticos tienen en mente tales unidades significativas mayores. En el caso de una novela, por ejemplo, puede que un párrafo o un capítulo posea un sentido “unitario”, pero este sentido posee a su vez una función constructiva en la secuencia que constituye la obra y que, como dice Lotman, puede a su vez ser interpretada, en sí misma, como un signo unitario o “como una palabra” (de hecho, el título suele simbolizar ese significado unitario). La misma mecánica rige también el funcionamiento de los textos no artísticos. Por ejemplo, en un estudio de medicina, el sentido de un texto, aunque pueda ser entendido separadamente, se sitúa en una determinada posición en la estructura del conjunto y contribuye, puede que sea incluso

imprescindible, a completar su información. En los discursos orales habituales (o *convencionales*), el sentido no solo viene determinado por la continuidad del tipo de repertorio discursivo al que correspondan, sino también por la semántica del contexto situacional en el que aparezcan. Así, cada pequeña frase, cada pequeño texto del discurso oral cotidiano, adquiere su significado, en primer lugar, por su pertenencia a un *género discursivo social*, y en segundo lugar, por su inscripción en el *contexto situacional* de su enunciación, lo que incluye la línea de sentido del diálogo entre emisor y receptor. Por ejemplo, cuando emisor y receptor se conocen personalmente, puede ocurrir que una frase solo obtenga su significado en relación a otra que fue dicha, tal vez, el día anterior, por lo que estaríamos hablando, de nuevo, de isotopías. Cuando emisor y receptor no se “conocen personalmente”, su comunicación depende por entero de su pertenencia a un código común, es decir, por su pertenencia al género discursivo social al que corresponda, el cual es, en definitiva, el que contribuye a cerrar su significado. En todos estos casos, unidades significativas “menores” adquieren un significado, a veces incluso distinto, consideradas en el dominio mayor al que pertenecen.

Además, en el lenguaje oral, hay que tener en cuenta que cada género discursivo social se asocia a unos contextos situacionales determinados -Bourdieu (1985) se refiere a un *habitus* y un *mercado lingüístico* regido por un sistema de sanciones y censuras específicas-, y que es la intersección de ambas dimensiones la que funciona como “unidad significativa mayor”. Por un lado, el contexto situacional concreto constituye por sí mismo un marco significativo particular, y por otro lado, el género discursivo asociado participa de ciertas normas y giros lingüísticos propios. Existen, de hecho, distintos repertorios de habla asociados a prácticamente cada una de las situaciones sociales “posibles”. Estos modos parecen constituir a veces auténticos moldes (repertorios) aplicables a dichos contextos, aunque también estén sujetos a un grado de libertad para cada actuación y a cierta deriva diacrónica. En el caso de las obras literarias, este contexto que identificamos con los géneros discursivos sociales y que “viene dado” en el aprendizaje de las lenguas maternas, ha de reconstruirse o representarse, en todo caso, por medio de ese mecanismo al que la pragmática denomina “inversión referencial”, por lo que esta “inversión” no supone solo la separación de los textos de *un* contexto situacional, sino también del género discursivo

social asociado a éste, para transmutarse en un género discursivo nuevo, esto es, un *género literario* cuyo contexto situacional podemos considerar, como Lázaro Carreter, inscrito en la propia obra, o bien, como *la teoría de la recepción*, como un *horizonte de expectativas*. Muy presumiblemente, las conexiones entre géneros discursivos sociales y géneros literarios estén en la base de las distintas sistematizaciones de estos últimos, y podemos observar que todavía hoy la producción de muchos escritores se orienta hacia la renovación o readaptación de dichos vínculos.

Todo ello nos devuelve a la reflexión sobre la intersección de distintos sistemas de códigos en los sistemas comunicativos. Lotman llama la atención sobre el hecho de que no basta la presencia de un sistema modelizador secundario para conferir a un texto su carácter artístico, mencionando el ejemplo de los lenguajes criptados. Curiosamente, para Lotman es necesario que los procedimientos de las estructuras artísticas guarden cierta *solución de continuidad* con los del código primario “en el que se asientan”. Esta idea coincide con nuestra perspectiva: el arte sería solo una forma más *intensa* de emplear unos procedimientos *ya presentes* en el lenguaje común. Para provocar esta intensidad, uno de los recursos principales es la repetición, si bien ésta juega también un papel fundamental en los discursos cotidianos: continuas repeticiones de fórmulas o incluso repeticiones literales de claves precisas, como las que marcan el inicio y el fin de la comunicación (“hola”, “buenos días”, “adiós”, “¿qué tal?”), pero también otro gran número de *conectores* (“por lo tanto”, “entonces”, “pues bien”, “en adelante”, “por consiguiente”), expresiones comunes (“pues sí”, “de acuerdo”, “vamos a ver”, “bueno”, “vale”, “siempre igual”, “eso lo explica todo”, “no me da la gana”, “supones bien”, “estupendo”), expresiones lexicalizadas y refranes (sin mencionar las “repeticiones estructurales” y de estilo). La diferencia entre ambos sistemas de repetición “redundante y ordenada”, tanto para Lotman como para Jakobson, es la transposición del principio de equivalencia del eje de selección al eje de la combinación, o dicho más simplemente, la “semantización de los códigos”. Pero, de nuevo, no es difícil observar un proceso análogo en el uso habitual del idioma, de hecho ésta es la base que posibilita el funcionamiento de los diferentes géneros discursivos sociales, aunque su efecto se observe más claramente en la literatura. Así, por ejemplo, en su *Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, Lope de Vega no solo alude a los diferentes estilos de lenguaje que

han de emplearse según el estatuto del hablante o bien de la situación, sino que además propone una estrofa distinta para cada temática (lo cual no era ninguna novedad, dado que el público de los corrales ya estaba acostumbrado a identificar diferentes “escenas” con arreglo al tipo de verso declamado).

*Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.*

Lotman también se refiere a estas determinaciones dentro de lo que llama las asociaciones del verso con “conexiones extratextuales”, señalando que “debido a diversas causas, un metro determinado se relaciona con un género fijado en torno a unos temas y a un léxico”, mencionando la expresión de Vinogradov “aureola expresiva” y señalando que estas asociaciones solo funcionan “dentro de una tradición poética dada”, a lo que añade una cita del estudio de Taranovski *Acerca de la interacción entre el ritmo del verso y la temática*, según el cual la información que transmite el ritmo se percibe “al margen del plano cognoscitivo”, argumento que le sirve como confirmación de que “la rítmica corresponde a las asociaciones extratextuales” (L, 1970: 197). Éste es un grado de semantización de los códigos similar al que funciona en las distintas variedades de la lengua en su uso habitual. Aunque no pueda hablarse de patrones fijos en el uso del ritmo en el habla habitual (tampoco en la lengua artística), sí es evidente que el ritmo, como elemento constitutivo de la pura mecánica del lenguaje (sea éste tonal, acentual o de cantidad), participa como intensificador expresivo, adecuándose a cada uso concreto de la lengua en cada acto de comunicación. Hablaríamos aquí, más que de asociaciones extralingüísticas “no cognoscitivas”, de otro tipo de cognición, regida por los efectos del ritmo en su conjunción con el entorno semántico; efectos, por ejemplo, de intensificación, regularización, prolongación, postergación, aceleración, etc. (igual que en la poesía). Este y

otros tipos de semantización de los códigos cotidianos no llaman la atención del Lotman de *La estructura del texto artístico*, para quien la incidencia del código en la comunicación ordinaria no es “significativa”, sino que constituye una secuencia casi transparente que permite el acceso “directo” a “la comunicación”: “La estructura [de la lengua natural] se automatiza por completo. Toda la atención de los hablantes se halla concentrada en la comunicación: la percepción del lenguaje (del código) está completamente automatizada.” (L, 1970: 172). También en:

En la lengua, debido a que el código se haya fijado de antemano, su uso se automatiza. Se hace imperceptible a los hablantes, y solamente una infracción de la corrección o un dominio insuficiente del código le hacen salir del estado de automatismo, llaman la atención sobre el aspecto estructural de la lengua.

En el folklore y en los fenómenos artísticos del mismo tipo la relación con las reglas estructurales es distinta, puesto que no se automatizan.

(L, 1970: 349)

Este argumento resulta incongruente cuando hemos leído en las páginas inmediatas descripciones del grado directamente proporcional de efectividad artística en relación a la “infracción” de las normas estructurales prefijadas en los códigos, con lo cual el principio es el mismo que el expuesto para la lengua ordinaria. También extraña la suposición de que en el folklore “y en los fenómenos artísticos del mismo tipo” las estructuras no se automatizan, cuando se acaba de exponer que “los sistemas artísticos que relacionan el valor estético con la originalidad son más bien la excepción a la regla”, y citando como ejemplo contrario “el folklore de todos los tiempos, el arte medieval, [...] la *commedia dell’arte*, el clasicismo: he aquí una lista incompleta de sistemas artísticos que medían el valor de una obra no por la transgresión, sino por la observancia de determinadas reglas.” (L, 1970: 348, 349). En conclusión, para Lotman, en este tipo de sistemas artísticos,⁹⁰ la ruptura de las estructuras canonizadas se interpreta igual que para la lengua ordinaria, es decir, como “la baja calidad

⁹⁰ Lotman se refiere a ellos como “clase de la estética de la identidad”, frente a la “clase de la estética de la oposición”, en los que regiría la norma contraria: la de la ruptura de las expectativas del público y la búsqueda de la originalidad.

de la obra, acerca de la incapacidad, ignorancia o incluso sacrilegio e insolencia pecaminosa por parte del autor.” (L, 1970: 349)

Aquí tratamos de mostrar nuestro desacuerdo con la supuesta transparencia de los códigos “naturales”. Por ejemplo, en una entrevista de trabajo se espera el uso de un determinado código, esto es, de un determinado uso “correcto” –y canonizado- del idioma. De lo contrario, se rompe la adecuación o el *decoro discursivo-situacional* (lo mismo que trataba de evitar Lope asignando un estilo de lenguaje distinto a cada personaje). Muy probablemente, el candidato no obtendrá el puesto ofertado si durante la entrevista no emplea el tipo de código “apropiado” para el mismo, especialmente si hace uso de un código más bajo, informal, familiar o argot. Pero, en efecto, Lotman se refiere a un tipo más “refinado” de codificación secundaria, como la extracción de sentidos no convencionales mediante procedimientos como la “presencia por ausencia”. Esta técnica le permitiría a Pushkin obtener un efecto de frescura y sencillez mediante la supresión de la rima y el “tono poético” automatizados en la tradición de su época (L, 1970: 124 y ss.). Sin embargo, la desautomatización es otro fenómeno observable en los usos de la lengua “viva”. Un ejemplo lo encontramos en el empleo por parte de cada generación de jóvenes hablantes de un nuevo repertorio de expresiones que no vienen a subsanar un “vacío semántico”, sino que, principalmente, acentúan por medio de un “idioma distinto” los valores o modelizaciones de la realidad asociados a su generación. En estos casos, como siempre, lo importante no es tanto el código en sí mismo como su *función*.⁹¹ Este ejemplo es propuesto por Even-Zohar a propósito de los repertorios culturales, señalando que en muchas ocasiones la única explicación de esta discontinuidad es simplemente que las nuevas generaciones “no desean” reproducir ciertos modelos del repertorio heredado. El mismo ejemplo es referido por Lambert, quien señala que desde un punto de vista puramente semiótico, debemos asumir que la estandarización generará también desestandarización, de manera que “as soon as children sense that parents object to a word, they will play the game

91 Aquí es necesario distinguir entre códigos lingüísticos formados por signos “arbitrarios” y códigos culturales, los cuales aun sirviendo de sistema de diferenciación están conformados por elementos, costumbres y prácticas que frecuentemente implican en sí mismos ciertos valores éticos, morales, sociales o religiosos, lo que conduce al polémico debate del relativismo cultural.

of “language conflict”, and the very moment they go to school they will start testing the use of dialect words and other unorthodox form picked up in the playground” (Lambert, 1991). El paralelismo con la alternancia generacional de estilos literarios salta a la vista. Este sistema de oposiciones ha sido profundamente estudiado por Bourdieu, no solo para el arte, sino también para la moda y, en general, en todo tipo de campos sociales.

El análisis de este tipo de estructuras oposicionales en las obras literarias ha sido llevado a cabo por críticos como Lotman, Jakobson, S. R. Levin o Dámaso Alonso, entre otros (y de nuevo, tanto en un corte sincrónico, como diacrónico: el análisis de Lotman sobre el poema de Pushkin, por ejemplo, se asienta en esta última perspectiva). Este tipo de análisis, mediante los que se otorga sentido a dichos procedimientos, mostrando la semantización de los códigos, son susceptibles de aplicarse también sobre la lengua popular. En realidad, las bases que rigen la decodificación de tales estructuras responden a principios muy simples, como paralelismos, emparejamientos (o *coupling*), quiasmos, repeticiones (aliteraciones), etc. Un grado mayor de complejidad lo constituirían las metáforas, metonimias, sinécdoques o sinestesias; y también podríamos hablar de figuras “tonales” como la ironía, la sátira, la parodia, etc. Todos estos procedimientos *emergen* del uso espontáneo del idioma y están presentes en la lengua popular, incluso en el caso, para Lotman “extremo”, de *semantización de los fonemas*, cuya incidencia en el lenguaje coloquial el teórico ruso limita a las onomatopeyas. Pero podemos preguntarnos si esta incidencia no es ya de por sí significativa. Hemos de recordar que la lengua oral no está sujeta a las restricciones de la escrita,⁹² ya que cuenta con el sistema de codificación-semantización añadido de la “expresividad emocional”, la cual no se limita a la “entonación” (que en las

⁹² Respecto a la intersección de distintos códigos, hemos de hacer notar también, el paralelismo que existe entre el paso del lenguaje oral al escrito y el paso de la lengua normal a la lengua poética, en relación con la segmentación de las palabras. De nuevo Lotman, se plantea el problema de la superposición de dos estructuras, a propósito de la escansión, es decir, de las divisiones del verso en unidades métricas (pies métricos) no coincidentes con las separaciones de las palabras. Un fenómeno equivalente lo encontramos en el paso de la lengua oral a la escrita, como expone Allarcos Llorach: “3. Los hábitos ortográficos son responsables de que en el análisis gramatical se opere con una unidad que llamamos palabra. Los signos sucesivos en un acto de habla no se corresponden siempre con la palabra. Por ejemplo, venimos es una palabra en que se combinan dos signos: uno, la secuencia ven, que evoca el significado de “venir”, y otro, la secuencia imos, que alude a nociones como “primera personal, plural, etc.”. La palabra se reconoce, sobre todo, como una unidad propia de la lengua escrita: aquello que en la escritura aparece entre blancos.” (1994: 26)

lenguas tonales forma parte del código, pero también en las acentuales, formando oraciones interrogativas o exclamativas), sino a efectos de duración, intensidad, volumen, etc. Este caso es aducido por Jakobson como complemento a su descripción de la función emotiva.

Un antiguo discípulo de Stanislavski me relató que, para su audición, el famoso director le pidió que construyera cuarenta mensajes diferentes con la expresión *segodnja večerom* (esta noche), a base de diversificar su tinte expresivo. Redactó una lista de una cuarentena de situaciones emocionales, y luego profirió la expresión susodicha de acuerdo con cada una de estas situaciones; el público tenía que distinguirla solo a partir de los cambios de configuración sonora de estas dos palabras. En nuestro trabajo de investigación sobre la descripción y el análisis del ruso normativo contemporáneo (bajo los auspicios de la Fundación Rockefeller), pedimos a este actor que repitiera el test de Stanislavski. Apúntose una cincuentena de situaciones sobre la base de la misma oración elíptica e hizo una cincuentena de mensajes correspondientes para grabación. La mayoría de los mensajes fueron decodificados correcta y debidamente por los oyentes moscovitas. Déjese añadir que todos los procedimientos emotivos de esta índole pueden ser fácilmente sometidos a análisis lingüístico. (1958: 145)

El proceso de semantización de ciertos fonemas, que en análisis literario denominamos “aliteración”, es conocido dentro de la composición musical como “metáfora musical”, y parece un fenómeno emparentado, aunque no idéntico, al de la onomatopeya. En el caso de la aliteración, los fonemas representan sonidos repetitivos semejantes a la “forma del contenido” que significan; mientras que en el caso de las interjecciones onomatopéyicas, éstas reproducen la “expresión emocional” que significan. Una aliteración puede reproducir sonidos más o menos “objetivos”, como el zumbido de las abejas, pero también puede reproducir expresiones emocionales como el miedo (castañeteando, o tartamudeando) o el amor (mediante bilabiales oclusivas sonoras), aunque también son posibles simbolismos abstractos. Lo que nos interesa subrayar aquí es la no arbitrariedad significativa de ciertos fonemas aislados en situaciones concretas, como ocurre con las onomatopeyas e interjecciones. Para ello, claro está, es imprescindible contar con el contexto situacional. Por ejemplo, cuando alguien tiene frío puede emitir el sonido alargado

/brə/, pero el mismo fonema puede también emitirse en situaciones de disgusto. Este tipo de efectos no se limita a la expresión de onomatopeyas e interjecciones aisladas, sino que tiene cabida en la locución espontánea de la secuenciación verbal ordinaria. En la lengua coloquial los fonemas no solo reciben el efecto expresivo de su locución emotiva, sino que la secuencia verbal “natural” también reproduce estructuras repetitivas intensificadoras del sentido. Si en la mayoría de los casos estas repeticiones no son producto de una elaboración consciente (cosa que tampoco sucede siempre en los textos literarios que luego son analizados por los críticos), ello no impide que realicen un efecto de intensificación representativa. A este tipo de “aliteración natural” que hay que añadir el efecto de una “métrica libre” pero significativa, pues el ritmo acentual también porta una carga semántica en el uso instintivo de la lengua. Volveremos más adelante sobre la semantización de los fonemas.

En general, los fenómenos de estilo son muy frecuentes en el uso natural del lenguaje. Por ejemplo, para rechazar una situación de manera intensa, un mensaje puede agrupar una serie de oclusivas y explosivas, que le darán más fuerza a esa intención. En estas construcciones, la métrica,⁹³ como decimos, tampoco es baladí, ni el uso de figuras más o menos absurdas. Observemos la siguiente serie de expresiones populares, equivalentes pero distintivas, en las que se cumple el principio enunciado por Lotman para los textos artísticos, según el cual “palabras distintas se encuentran en posición de equivalencia gracias a lo cual surge entre ellas una compleja relación semántica” (1970: 210):

⁹³ En cuanto a la métrica, no podemos estar de acuerdo con los argumentos de Aguiar e Silva (1980), citados por Asensi (285, 286), quien niega el carácter innato de ciertas propiedades lingüísticas, como la métrica. En su opinión, todo el mundo puede hablar, pero no todo el mundo tiene la habilidad métrica, a no ser que la aprenda o la adquiera. Hemos de contestar a estos argumentos aduciendo que, en primer lugar, tampoco nadie tiene la capacidad de hablar si no la aprende de otros hablantes, y en segundo lugar, una opinión de este tipo respecto a la métrica solo nos parece posible si no se tienen en cuenta todas las manifestaciones folklóricas y populares que participan en alguna medida de un sistema métrico. Multitud de juegos de palabras, refranes y canciones se organizan según patrones lingüísticos métricos. La sugerencia de que los hablantes analfabetos tendría probablemente menos habilidad métrica que los alfabetizados es infundada, pues precisamente es en las manifestaciones literarias de tradición oral donde se generan ciertos patrones métricos, como el octosílabo, que luego pasan a la tradición escrita.

- a) Vete a tomar por (...)
- b) Vete a tomar por saco.
- c) Vete a tomar el fresco.
- d) Vete a freír espárragos.
- e) Vete a tomar viento fresco a la farola.

Como se observa, las cuatro primeras expresiones no solo son isométricas (heptasilábicas), sino que la distribución de sus acentos es idéntica (1-4-6). Puede observarse también una gradual desviación de la forma original. La expresión *b* solo sustituye un término demasiado vulgar por otro con el que guarda cierta analogía isométrica, fonológica e incluso semántica. En el caso *c*, gracias a su intersección en el punto “tomar”, se superpone la locución lexicalizada “tomar el fresco” sobre el anterior *mensaje primario*, el cual conserva su significado merced a esa equivalencia isométrica que Lotman ejemplifica con los borradores de Pushkin. La carga semántica de la estructura métrica, que se explica por su asociación con el mensaje primario, resulta más evidente en el caso *d*, donde solo se conservan los dos primeros términos del mensaje “original”, que son también los únicos que se mantienen en toda la serie y realmente los únicos que pueden interpretarse fuera de un sentido metafórico, pues el resto de *complementos* funcionan solo como figuras intensificadoras del sentido. Si en el caso *d* se introduce un elemento de humor absurdo, éste se amplía en la última de las formas, la única que excede la estructura métrica original. Resulta significativa la continuidad de la combinación /fr/, que pasa de “fresco” a “freír” y se alitera en “farola”, con clara continuidad entre *c* y *e*, y que además, tomada aisladamente, transmite una emoción de disgusto o rechazo, similar al bufido de un gato o a “refunfuñar”.

Las cinco formas expuestas constituyen entre sí un paradigma, y también una convención histórica, o repertorio. En estos casos, la isometría y la posición *en el verso* se revela como razón suficiente para que las segundas partes de estas expresiones, formadas por términos que independientemente no pueden considerarse equivalentes ni sinónimos (“tomar por saco”, “tomar el fresco” y “freír espárragos”), se sientan como equivalentes o sinónimos del semema sustituido. El fenómeno es el mismo que ejemplifica Lotman para textos artísticos, donde “la estructura rítmica del texto crea una cierta sinonimia secundaria.

Y esta sinonimia construye un mundo particular de referentes” (1970: 146). De manera más amplia, el mismo mecanismo de modificaciones parciales es el que permite a un poeta sustituir una metáfora gastada por otra nueva, o incluso la reescritura de composiciones enteras, como en la imitación de tópicos renacentistas.

La continua codificación de géneros discursivos sociales para todas las posibles situaciones comunicativas favorece la proliferación de procesos *estilísticos*, análogos a los literarios, en la vida cotidiana de la lengua. Desde un punto de vista pragmático, en muchas situaciones no importa tanto lo que se dice como decir algo, o cómo se dice ese algo. El ejemplo propuesto por Jakobson para describir la “función fática” es buena muestra de ello, pues no hay duda de que esa serie de términos podría sustituirse por cualquiera otra, sin que ello afectara la función, no por fática menos significativa, de la estructura. Ejemplos similares encontramos en cualquier otro “diálogo de cortesía”. En ellos, importa menos lo que se dice en las sucesivas intervenciones de los hablantes, que rellenar “los huecos” de la estructura bimembre.

Manuel: ¡Hombre, cuánto tiempo!
Paco: ¡Qué hay, Manuel! ¿Cómo estás?
Manuel: ¡Bien, bien! ¿Y tú? ¡Llevaba tiempo sin verte!
Paco: Sí que es verdad, a ver si nos tomamos algo un día.
Manuel: Claro que sí, hombre, cuando quieras.
Paco: Pues venga, nos llamamos.
Manuel: Claro que sí, te llamo este fin de semana.
Paco: Genial. Oye, me tengo que ir.
Manuel: Sí, sí, yo también, ya voy tarde.
Paco: ¡Quedamos en eso, eh!
Manuel: Claro, hombre, ¡Cuídate!
Paco: ¡Gracias, tú también, adiós!
Manuel: ¡Adiós!

Lógicamente, cualquiera de las intervenciones anteriores podría sustituirse por otras equivalentes dentro de esta estructura. Lo que importa aquí es el código pre-establecido e institucionalizado para este contexto situacional concreto, un código cuya estructura admite

solo ligeras variaciones (de lo contrario, hablaríamos de otro género discursivo), mientras que sus segmentos son perfectamente sustituibles.

Manuel: ¡Paco! ¿Cómo estás?
Paco: ¡Hombre, Manuel! ¿Cómo te va?
Manuel: Pues ya ves, no andamos mal.
Paco: Me alegre, me alegre. Oye, tenemos que quedar.
Manuel: Eso digo yo, que ya va siendo hora.
Paco: A ver si esta semana...
Manuel: De esta semana no pasa. ¡No tenemos perdón!
Paco: ¡A ver si es verdad!
Manuel: Pues quedamos en eso.
Paco: De acuerdo, Manolo, y me voy que me están esperando.
Manuel: Vale, hasta luego, Paco, me alegre de verte.
Paco: Yo también, Manolo, ¡Adiós!
Manuel: ¡Adiós!

Estos diálogos representan un modelo bastante homogéneo aplicable a una situación pragmática concreta, forman parte del repertorio o habitus social y estipulan cómo debe uno comportarse en dicha situación, de la misma manera que Lope recomendaba un tipo de estructura y un estilo de habla para cada tema, y al igual que lo dictaba la oratoria clásica. En efecto, en la historia literaria cada tipo de estructura ha sido utilizada para tratar según qué temas, aunque por supuesto estas formas codificadas también estén sujetas a deriva: a lo largo de los procesos históricos en que se insertan, los repertorios o géneros discursivos se descomponen, dan lugar a otras formaciones o participan de dinámicas caóticas. En definitiva, las estructuras de los géneros discursivos -sean literarios o sociales-, emergen, se modelizan, se codifican, hibridan, mutan y se disuelven.

La estructura del diálogo que acabamos de ver es mucho menos rígida y compleja que la de un soneto, una octava real o una sextina, pues solo se basa en la alternancia de intervenciones de duración equivalente. Veamos ahora otro género, aparentemente alejado de la función fáctica y supuestamente más libre: una columna periodística. Estas columnas transmiten la impresión de que las personas que las firman tienen “algo que decir”, y por

eso se llaman “columnas de opinión”. Imaginemos a un profesional que ha de escribir una o dos de estas columnas cada semana.⁹⁴ Este individuo, llegará el día en que no tenga tanto una “opinión personal”, como una que se inscriba en alguna de las líneas editoriales que constituyan, en un momento determinado, ese *champ des possibles* de las columnas periodísticas. Su trabajo consistirá, entonces, en recoger uno o varios temas de actualidad y hacerlos “encajar” en una estructura aparentemente inexistente, pero que de hecho no solo existe sino que es bastante rígida: la estructura es el número de caracteres que, por exigencias de espacio o por convención, dicta el periódico. Pueden ser dos mil, tres mil o cuatro mil caracteres, y todo lo que este columnista necesita para obtener su remuneración es entregar ese número de caracteres “reellenos” de *temas de actualidad*. Finalmente, el profesional desarrolla o adopta fórmulas convencionalizadas para ir enlazando *trenden topics* hasta completar la estructura “cerrada” del número prefijado de caracteres. En este caso, de nuevo, antes que las proposiciones parciales que la componen, cobra más importancia la estructura (¿significativa?) del conjunto. Probablemente, el receptor no lo vea así, a no ser que forme parte del gremio (campo) periodístico. Pero, si consideramos la cantidad de publicaciones periódicas internacionales, nacionales, regionales, provinciales y digitales -a lo que actualmente se añade el fenómeno de los blogs, una parte de los cuales se solapa con el género de opinión-, y considerando el ritmo acelerado de publicación de este tipo de textos, no habrá de extrañar que una porción amplia de las columnas de prensa compartan un porcentaje elevado de sus contenidos, repartidos ideológicamente en “grupos de opinión” confrontados con evidente filiación política, configurando así la estructura del campo periodístico. Incluso el tono de la mayoría de estas columnas es medianamente uniforme, por lo que su análisis tal vez revelara más “coincidencias intercambiables” de las que cabría esperar. A este respecto, puede resultar ilustrativo el siguiente poema de Luis Melgarejo, que sin referirse al caso de las columnas de prensa, representa una situación equivalente:

94 Nada comparado con la “esclavitud” a que, según relata Bourdieu (1992), se veían sometidos los autores de folletines y columnas literarias de la prensa del s. XIX, obligados a satisfacer la continua demanda y el ritmo sobrehumano de las consecutivas tiradas.

/viaje de negocios

.tengo que preparar unas palabras

unos veinte minutos

de palabras

sobre viajes

.unas palabras

para ser seguro escuchado

atenta y respetuosamente

por unas

pongamos

cuarenta

personas

que apenas

o solo

conozco

de nunca

y no obstante acudirán

porque así es preciso siempre en todas partes

y así ocurre

.soy un profesional de la palabra

con un cierto prestigio

y unos más que aceptables honorarios

-a nadie ha de extrañar sea contratado

ya casi viva de esto

y acuda algún ocioso

desocupado oyente a ver qué digo

.pero

tengo que preparar unas palabras

unos veinte minutos

de palabras

sobre viajes.

MELGAREJO, Luis, *Libro del cepo*, Hiperión, Madrid, 2000: 18, 19.

De similar manera, incluso en la formación de simples frases para construir un significado equivalente en una situación dada, es posible utilizar una diversidad de términos que tomados aisladamente no son equivalentes. Esto es evidente en el uso de expresiones lexicalizadas. Por ejemplo, “creer a pies juntillas” es sinónimo de “firmemente” o “sin duda”, pero ni “pies” ni “juntillas” tienen ese significado. En estos casos, las expresiones lexicalizadas conservan su sentido metafórico gracias a su *posición* en los enunciados, *equivalente* a la de otras expresiones por las que son sustituibles, a pesar de que la mayor parte de los hablantes desconozcan su sentido figurado original.

Para Lotman, la rima provoca que dos palabras se relacionen semánticamente cuando ninguna otra “estructura gramatical y sintáctica del texto” (1970: 158) produce esta relación. Esto se cumple también en el sistema de la lengua convencional, ya que en ésta las palabras se agrupan no solo en campos semánticos, sino también por su estructura morfológica. Ello es claro cuando consideramos las desinencias gramaticales, pero también se cumple en función de los distintos sufijos. Así, todas las palabras terminadas en “ón” se encuentran asociadas en “el paradigma de las palabras terminadas en *ón*”. Estos conjuntos paradigmáticos se manifiestan de manera transparente en el proceso de escritura de poemas rimados, pero también en el uso de la lengua no literaria. De hecho, las asociaciones de términos paronomásticos dan lugar a una serie de textos que se sitúan en la frontera entre la literariedad y la no-literariedad, como juegos de palabras, chistes, trabalenguas, acertijos, etc.

En definitiva, no solo en lo concerniente a la rima, sino en cuanto a su estructura general, el flujo del lenguaje deja una huella en la memoria. Las secuencias del lenguaje (oral o escrito) no desaparecen simplemente, pues de otra manera ni siquiera podríamos hablar. Esta propiedad, que resulta evidente para todos, implica que no podemos reservar, como Lotman, la capacidad significativa de esta “simultaneidad recurrente” a las obras literarias. Los textos literarios se elaboran deliberadamente para poner de relieve dichas estructuras, pero de hecho, su manifestación se produce en los actos de habla cotidianos; sencillamente, el hablante confunde y asocia palabras parecidas, y se tiene plena conciencia

de ello, como demuestra la abundancia de bromas apoyadas en estos “malentendidos”. Por ejemplo, dos personas hablan de un cuarto a otro:

“-...-ado.

-¿Que se ha meado?

-¡Que está desangelado!”

Para perfeccionar el lenguaje literario, el poeta tal vez necesite pensarlo como algo diferente, pues qué, si no esa convicción, podría llevarlo a invertir la cantidad de tiempo y energía necesaria para elaborar complejidades estructurales del tipo de *Las soledades* de Góngora o el *Ulises* de Joyce. O un amplio sentido del humor. En el caso del arte, el juego sobre las estrategias discursivas resulta significativo, no solo porque sus materiales y códigos estén impregnados de significado, sino porque el hombre porta en sí la facultad de interpretar y atribuir significado incluso a aquello que no participa de su universo semiótico, es decir, incluso a aquello que no ha sido intencionadamente dispuesto para transmitir un significado. El hombre se encuentra sujeto a su propia capacidad interpretativa, y esta cuestión sobrepasa los límites de las estructuras lingüísticas, artísticas o semióticas, perteneciendo, para Lotman, a la más amplia *teoría de la información* (1970: 80), o desde un punto de vista posterior, a los estudios sobre la cognición. Nuestro propósito se limita a indicar que las “propiedades significativas” presentadas por Lotman, Jakobson o Tynianov como exclusivas de los textos artísticos, funcionan también en el lenguaje usual y, especialmente en lo relativo a dos aspectos interdependientes, en los sistemas semióticos en general: por un lado, la semantización de los códigos, y por otro, el sistema de campos envolventes o estructuras integradas -las cuales contribuyen a completar ese significado-. La distancia entre lenguaje ordinario y artístico, desde este punto de vista, consiste en una diferencia de grado, intensidad o desarrollo (histórico). Este “desarrollo” solo puede entenderse apropiadamente como parte de un proceso de complejización y especialización de los códigos, del cual la propia “lengua natural” constituiría un estadio, siendo las expresiones artísticas otro más avanzado, *emergido* del anterior.⁹⁵ No encontramos

95 Encontramos incluso algún fragmento en el que el propio Lotman parece referirse a esta diferencia como una cuestión de *grado*: “El funcionamiento real del texto artístico está relacionado con una

mejor explicación, a la luz de las teorías de sistemas integrados. Como comenzábamos diciendo, una demostración apropiada de esta hipótesis necesitaría de una exposición más profunda; no obstante, creemos que lo dicho hasta ahora puede servir para mostrar la dirección de nuestro pensamiento.

IV.2.2.5. *El origen del lenguaje y el arte verbal*

Cuando Lotman se ocupa de la semantización de los fonemas en los textos artísticos parte del principio fundamental de la lingüística que afirma la arbitrariedad de los signos, cuya unidad mínima de significado sería la palabra, pudiendo ésta descomponerse en unidades no significativas, como las sílabas o los fonemas. Por lo tanto, interpreta el fenómeno como algo extraño y exclusivo de los lenguajes artísticos, como un proceso de atribución de sentido a unos elementos que tomados aisladamente deberían resultar no-significativos: “De este modo, la estructura fonológica que en la lengua natural pertenece al plano de la expresión pasa, en poesía, a la estructura del contenido, creando posiciones semánticas inseparables del texto dado.” (L, 1970: 143). Esta idea de la no significación autónoma de los fonemas puede ser relativizada desde un punto de vista diacrónico y funcional, tomando en cuenta la evolución de las lenguas. Esto obliga, por tanto, a replantear la cuestión del origen del lenguaje. El origen del lenguaje verbal solo puede explicarse a partir de esa superposición de distintas estructuras codificadoras envolventes que es descrita por Lotman para explicar el funcionamiento de los textos artísticos, y que aquí proponemos como una cualidad general de los sistemas semióticos. En un contexto primigenio, incluso la arbitrariedad de las unidades mínimas de significado puede ser puesta en duda,⁹⁶ como sucede con el lenguaje de los animales, cuyo grado de naturalidad o

interacción *más* activa entre los niveles de la que tiene lugar en las estructuras no artísticas.” (L, 1970: 336. Cursiva nuestra).

⁹⁶ Una cuestión que no se le escapaba al mismo Saussure, cuando se preguntaba si la fonología debería ocuparse también de los modos de expresión basados “en signos enteramente naturales –como la pantomima–”, o más bien solo de los arbitrarios. (Saussure, 1945:130).

culturalidad, en algunos casos, y en entornos sin interferencia humana, supone un debate a día de hoy no totalmente resuelto⁹⁷.

97 Si para la lingüística estructural esta afirmación parece un despropósito, para la antropología lingüística supone una de sus principales líneas de investigación. De hecho, la comparación entre los sistemas de comunicación de los animales y el lenguaje de los humanos es una de las corrientes clásicas en la disquisición sobre el origen del lenguaje, junto a su comparación con el lenguaje de los niños. A este respecto, la presencia de arbitrariedad en los sistemas de comunicación animal constituye un tema polémico. Velasco (2003: 120) menciona las llamadas de peligro, de marcación de territorio, de hallazgo de alimento, de disponibilidad para emparejamiento sexual, expresiones de identificación de otros miembros del grupo, tipos de gruñido distintos si quien se aproxima es un superior o un inferior, expresiones del sentimiento del grupo y llamadas de alarma distintivas para los predadores más peligrosos: leopardos, serpientes y aves de presa, de las que se diría que poseen el rasgo de la arbitrariedad, pero no si se entiende como variabilidad cultural. Otro rasgo es la presencia de un periodo crítico de aprendizaje del canto para ciertas aves, lo que apunta a su convencionalidad. Sobre la voluntariedad e intencionalidad, hay observaciones de inhibición de llamada en casos inoportunos. Esto es lo que se refiere a entornos sin intervención humana, pues al contrario, habría que citar el éxito de la reproducción intencional del lenguaje de sordomudos en primates, que en algunos casos no sólo han conseguido el aprendizaje de un vocabulario amplio sino también la elaboración de frases nuevas siguiendo las reglas sintácticas. Las aportaciones de estos estudios no deben desestimarse. Por ejemplo, Velasco señala el hecho de que la filosofía a partir de Wittgenstein y el estructuralismo hacía aparecer al pensamiento determinado por el lenguaje, y ya Saussure había escrito que no hay ideas pre-existentes anteriores al lenguaje (dos muestras más de *logocentrismo* asociado al campo), pero la evidencia científica de conductas animales controladas por procesos cognitivos se ha impuesto: resolución de problemas, mapas cognitivos, aprendizaje por imitación, engaño, etc. Por lo que la presencia de estas capacidades en mamíferos, especialmente primates, demuestra la existencia de capacidades cognitivas pre-existentes al lenguaje. “Y en la medida en que los rasgos del lenguaje humano remitían a procesos cognitivos, se reafirmaba el sentido de continuidad entre aquellos y éstos. De esta manera volvía a ser planteada la comparación [...] para mostrar ahora la continuidad de la cognición humana.” (Velasco, 2003: 61). Esta perspectiva resulta coherente con nuestra tesis, pues no solamente se trataría de una continuidad entre los códigos artísticos y los lenguajes naturales, sino de una continuidad entre la capacidad lingüística y cognitiva humana y la capacidad lingüística y cognitiva animal, como apoya el hecho de que “la expresión más rudimentaria de la metáfora sea el gesto” (Velasco, 2003: 63 y ss). Así pues, el lenguaje (codificado, verbal o gestual) solo es un instrumento para facilitar una serie de actividades comunicativas y cognitivas que le preceden. Lejos de ser nueva, tal idea se encuentra ya en el mismo Bühler: “no hay comunidad sin *intercambio de signos*, que en el reino de los seres vivos animales es tan antiguo como el *intercambio de materiales*. Y estos medios de dirección [de la conducta social], que podemos observar exactamente, son el análogo prehumano del lenguaje.” (1934: 15). La imagen es la de una serie de campos o sistemas integrados consecutivamente concéntricos o emergentes: dentro del ecosistema natural, formado por la interacción de distintas formas de vida y de materia, surgen las sociedades humanas, que heredan del estadio anterior una serie de capacidades cognitivas y comunicativas, las cuales son potenciadas exponencialmente gracias a la evolución de nuestra especie, que genera el desarrollo de varios sistemas semióticos, de entre los cuales emergen los que actualmente denominamos sistemas artísticos. Otras ideas etnológicas vinculan la creación del lenguaje con su capacidad de cimentación social, lo que coincide básicamente con algunas de las propuestas más conocidas de Even-Zohar sobre la función de la literatura.

Así pues, Lotman describe estructuras métricas y estróficas que adquieren mayor importancia que el significado aislado de los versos o hemistiquios que las componen. Pero en la lengua todo son estructuras. Es necesario contar con varios estadios intermedios que permiten llegar de las estructuras simples de la lengua normal a las estructuras arquitectónicas de la lengua literaria. La cuestión, de nuevo, es de gradación. Una de las estructuras más básicas es la constituida por los diversos modelos sintácticos susceptibles de funcionar como enunciado, por ejemplo: una interjección, un apelativo o una típica combinación de sujeto y predicado. Si para Lotman en el lenguaje artístico la estructura del conjunto resulta prioritaria hasta el punto de diluir la semántica de los términos que la componen, vemos un caso semejante en la formación de las lenguas naturales. No es difícil admitir que el significado de las palabras no nació de la nada, es necesario que se formara a partir de un sustrato semiótico anterior. Puesto que las palabras se componen de fonemas, tal sustrato solo puede ser el de las interjecciones, las onomatopeyas y los fonemas individuales, los cuales contendrían en ese estadio anterior una carga significativa concreta. A menos que se admita un origen *creacionista* del lenguaje, su evolución ha debido seguir esta pauta. De hecho, Lotman deja entrever el carácter especial de las onomatopeyas cuando dice: “La experiencia confirma la vanidad de los numerosos intentos de establecer el significado “objetivo”, independiente de las palabras, de los sonidos (desde luego, si no se trata de onomatopeyas).” (1970: 181); y hasta Bühler deja abierta la puerta de la duda sobre la posible relación analógica original entre la ordenación de los fonemas y las cosas:

Tanto los hablantes como los lingüistas reconocen esto: si “hoy” consideramos comparativamente el fonema y la cosa, no resulta ninguna “semejanza” entre ambos, ni siquiera sabemos en la mayoría de los casos si ha existido alguna vez y si por esa analogía se ha realizado originalmente la *ordenación*. Esto es todo, y en rigor ya más de lo que de momento necesitamos.

(Bühler, 1934: 50)

Quizá sea el momento de dar a la pregunta del *Crátilo* una respuesta distinta a la ofrecida por la lingüística estructural, pues aunque, como dice Bühler, la lingüística solo puede retroceder hasta cierto punto antes de que “el hilo se rompa por todas partes”, sí es posible deducir diacrónicamente el sistema *generador* observando su continuidad en el

presente. Las interjecciones y las onomatopeyas⁹⁸ son, simplemente, la más básica combinación de fonemas individuales posible, es decir, las sílabas más simples, y ello nos sitúa ya a un paso de la constitución de las palabras. Es necesario admitir un estadio lingüístico en el que el sistema comunicativo “verbal” estuviera constituido por fonemas individuales y combinaciones simples de fonemas, los cuales representarían un significado distintivo, si bien este significado no dependería en exclusiva de los fonemas aislados, sino de una gramática que incluiría otros rasgos acústicos, algunos de los cuales, en efecto, continúan formando parte de los alfabetos modernos, como las variaciones de tono y duración, a lo que habría que añadir el contexto situacional y, como indica la antropología lingüística, el lenguaje no verbal⁹⁹ (gestual, olfativo, etc.). Estas determinaciones, de hecho,

⁹⁸ En concreto, nos estamos refiriendo a onomatopeyas e interjecciones con un grado mínimo de complejidad o desarrollo, pues está claro que muchas sí presentan un alto grado de convencionalidad lingüística. Alarcos Llorach incluye a las onomatopeyas como un subconjunto de las interjecciones, de manera que distingue entre: *interjecciones onomatopéyicas*, aquellas que reproducen o imitan sonidos, como “zas”, “rin”, “plas” o “paf”, pero también, “catapún”; *interjecciones apelativas*, como “eh”, “ey”, “chissstt”, pero también “hala”, o incluso las unidades que se utilizan para saludar, como “hola”, “buenas tardes” o “abur”; e *interjecciones sintomáticas*, como “ah”, “ay”, “bah”, “uy”, “ja, ja”, “oh”, “ps”, “uf”, pero también “ajá”, “caramba”, “cáspita”, “ojalá”, a lo que suma el uso de otras unidades lingüísticas susceptibles de realizar una función interjectiva, como “hombre”, “bueno”, “bravo”, “claro”, “arriba”, “fuera”, “vamos”, “venga”, “habrase visto”, “virgen santísima”, “cuidado qué”, etc. (1994: 240 y ss.) El *Manual de la Nueva Gramática de la Lengua Española*, distingue entre interjecciones y onomatopeyas (2010: 623 y ss.), aunque dedica un apartado a comentar sus aspectos gráficos y fónicos comunes, como el monosilabismo o las combinaciones consonánticas extrañas al castellano. Su descripción del tipo *interjecciones propias*, se adecúa especialmente al estrato lingüístico que queremos reseñar, pues “no provienen de otras clases de palabras”, y comparten con las onomatopeyas el “fonosimbolismo”. En definitiva, aquí nos estamos refiriendo solo a secuencias acústicas, ya tengan un valor mimético u emocional-expresivo, aparentemente directas o espontáneas, con un grado de elaboración lingüística mínimo, similares a: “eh”, “ah”, “uf”, “bah”, “puf”, “arg”, “ñam”, “um”, “ga”, “foh”, a las que habría que añadir también expresiones no codificadas ortográficamente, como “ñññ”, “grrrr”, “nnnnn”, “tttttt”, “chssss”, “ts, ts, ts”, etc. En algunas lenguas africanas se mantienen también sonidos no habitualmente reconocidos por la mayor parte de nuestros sistemas fonéticos actuales, como distintos tipos de golpeteo, “pellizcos” y otros efectos producidos con la lengua en la cavidad bucal, algunos de los cuales, no obstante, sí se mantienen en las culturas europeas, en ocasiones, como signos dirigidos específicamente a los animales.

⁹⁹ J. L. Desalles (1998) asocia la generación del lenguaje con el ritual, señalando su ligazón con otros sistemas como: movimientos corporales, danza, canción, cosmética y adornos. El ritual sería así la primera forma de fusión de múltiples lenguajes. Para Desalles, el habla no es suficiente para vincular a los individuos humanos en sociedad, pero el ritual sí. (Velasco, 2003: 117 y ss.). Esto conecta de nuevo con la hipótesis de Even-Zohar sobre la función de la cultura como aglutinante social. De hecho, las dos funciones básicas del sistema literario propuestas por Even-Zohar son la mismas que las de cualquier sistema social: conservación (actividades secundarias y de canonización) y reproducción (actividades primarias).

siguen participando en el uso oral de nuestros sistemas contemporáneos. Basta recordar la cantidad de fenómenos de polisemia y homonimia que abundan en nuestras lenguas actuales para aceptar la posibilidad de un primitivo lenguaje moderadamente sistematizado en base a onomatopeyas, interjecciones, gestos y contextos:

También se ha latinizado como T'ao –que en Pekín se pronuncia “tow”, como el vocablo inglés “towel”- que, de acuerdo con el tono empleado al pronunciar la vocal y con el contexto en que se utiliza, puede significar: desear, temeridad, insolencia, dudar, sacar o vaciar, inundar, cubierta o temblor, faja o cuerda, gula, melocotón, libertinaje, matrimonio, huir, un tipo especial de tambor, llorar, limpiar, atar o trenzar, horno para cerámica, alegrarse, suplicar, castigar o exterminar, bloque de madera o estúpido, grandes olas o envases. Antes de que alguien califique esto de irracional, considerar el número de significados que puede tener el sonido inglés “jack” sin que haya variaciones de tono que los diferencien.

(Watts, 1976: 30)

Gracias al proceso histórico de perfeccionamiento de los sistemas de códigos, estas unidades mínimas de significado que eran los fonemas fueron perdiendo su valor propio en favor de su integración en estructuras significativas más complejas: las palabras, hasta el punto de que ese valor propio fuera completamente olvidado. Los fonemas pasaron entonces a servir solo como materiales arbitrarios e intercambiables de construcción de sílabas. Sin embargo, previamente a esa pérdida, los fonemas hubieron de constituir un *sistema* significativo, uno desde luego muy simple y *natural*, que por cierto continúa aflorando en realizaciones espontáneas de la lengua. Onomatopeyas e interjecciones representan en algunos casos una frontera difusa entre la arbitrariedad y la naturalidad del signo: un gruñido, una expresión de alegría, diversos sonidos asociados a emociones y situaciones distintas, también con un cierto grado de convencionalidad.¹⁰⁰ Una vez que

¹⁰⁰ La *Nueva gramática* señala que: “Por su elementalidad, muchas de ellas se han interpretado a veces como VOCES NATURALES. Aun así, están codificadas y poseen, como otros signos lingüísticos, propiedades fonéticas, morfológicas y sintácticas.” En cambio, no considera a las onomatopeyas “clases de palabras”, mientras que proposiciones como “cuidado con el perro” se consideran “locuciones interjectivas” (2010: 623 y ss.). La compatibilidad funcional de estructuras complejas como las llamadas *locuciones interjectivas* y estructuras “naturales” como las *interjecciones propias* apoya la hipótesis de la evolución de un

estos fonemas interjectivos u onomatopéyicos se vinculan para formar el “significado complejo” de las primeras pequeñas palabras, este sentido convencionalizado continúa su proceso de transmisión intergeneracional y la sucesiva modelización de su forma y significado.

Desde un punto de vista diacrónico, por tanto, es necesario contar con un estadio anterior en el que los fonemas formaran un primitivo sistema comunicativo, es decir, una organización distintiva de significados asociados a realizaciones concretas de “la lengua”. En esta fase, la mera sucesión de la cadena elocutiva daría lugar a la unión de fonemas en básicas unidades monosilábicas, las cuales obtendrían su significado de su relación con el de los fonemas que comprendieran, dando lugar de este modo a un sistema de sílabas simples, y no es demasiado difícil admitir que los primitivos lenguajes hubieron de ser mayoritariamente monosilábicos.¹⁰¹ En el siguiente eslabón de desarrollo lingüístico, el mismo mecanismo se repetiría, uniéndose las sílabas para formar palabras más complejas, cuyo significado borraría el de las anteriores. Una vez fijada la estructura-significado de la palabra, comienza su proceso de deriva, tanto de su sentido como de la estructura fonética que lo forma, aspecto estudiado por la fonética histórica. A lo largo de este proceso

estrato principalmente interjectivo a otro más complejo. La misma debería hacerse extensiva a las onomatopeyas, que pueden considerarse un signo verbal en toda regla y el antecedente histórico de nuestros modernos vocablos, como puede constatarse observando el lenguaje de los niños, donde objetos y animales se designan imitando los sonidos que producen. Puede argüirse que los bebés reproducen dichas onomatopeyas a imitación de las que los mayores emplean para dirigirse a ellos y señalarles el mundo, pero también es cierto que muchas veces la reproducción analógica de los sonidos más frecuentes del entorno se produce instintivamente.

101 Se puede establecer una relación directamente proporcional entre el porcentaje de términos monosilábicos de una lengua y su número de fonemas. El inglés, por ejemplo, con una fuerte tendencia monosilábica, cuenta con entre treinta y cinco y cincuenta fonemas distintos, según las fuentes, mientras que el español, formado principalmente por palabras bisílabas, cuenta solo con 23, aunque las variaciones alofónicas son sin duda mayores. Sería erróneo, pero, asociar esta propiedad inglesa con un supuesto carácter ancestral, pues, como se sabe, pertenece a la familia de las lenguas germánicas, sintéticas y flexivas, al igual que las latinas. Por alguna razón, sin embargo, el inglés ha desarrollado diacrónicamente un marcado carácter analítico. Por el contrario, el Chino clásico era una lengua estrictamente monosilábica, y de hecho, cada uno de sus caracteres, aunque actualmente se aglutinen para formar palabras bisílabas, se lee como una sola sílaba. Por ello, el chino actual cuenta con 72 fonemas distintivos (donde se incluyen varios diptongos y vocales nasalizadas). Algunas lenguas y dialectos de la rama analítica o aislante de la familia sino-tibetana han conservado mejor el monsilabismo gracias a una mayor complejidad silábica y tonal (el dialecto de la etnia Dong, por ejemplo, distingue entre 15 realizaciones tonales).

evolutivo, el significado asociado a las unidades menores va alejándose cada vez más de la memoria de los hablantes, aunque, sin embargo, un sustrato del mismo reaparece continuamente en realizaciones espontáneas del idioma, así como en el fonosimbolismo presente en muchos términos del idioma.

Como vemos, para el “nuevo sistema” lo importante no son los significados “parciales” de los fonemas, sino su función estructural dentro de la palabra, por lo que éstos son perfectamente sustituibles. El mecanismo es análogo al que Lotman describe cuando señala que las palabras pierden su sentido independiente al integrarse en la estructura métrica de los versos, lo cual no es extraño, pues en su opinión –que compartimos– “las repeticiones de los elementos del texto superiores al verso se construyen a un nivel más elevado de acuerdo con los mismos principios constructivos que las repeticiones de las unidades inferiores” (1970: 236). De hecho, el fenómeno que comentamos no ha pasado desapercibido para los artistas, que en muchas ocasiones han reflejado en sus obras dicha pérdida significativa, llegando a proponer composiciones donde las palabras no significan “nada” y solo aparecen para “realizar” la estructura. Paradójicamente, esta operación puede tener el efecto de resaltar el valor plástico de las unidades que componen dicha estructura, lo que efectivamente subraya el hecho de que los significados impresos en los signos “sustituyen” la percepción inmediata de éstos, y por lo tanto, su valor autónomo. En términos saussureanos, la imagen conceptual se superpone jerárquicamente a la imagen acústica, o material. Cuando esta imagen material se forma por la unión de varios signos con significados independientes, tales significados se ignoran, como sucede en el sistema de caracteres chinos: actualmente, muchas combinaciones de ideogramas representan una forma de escritura silábica, de manera que los términos se componen de la unión de ideogramas que aparecen solo para representar una imagen acústica, es decir, una sílaba, y no la imagen conceptual preexistente asociada al ideograma monosilábico anterior (lo mismo sucedía con el antiguo sistema de escritura maya). Un ejemplo vanguardista de estos fenómenos lo encontramos en el siguiente soneto de Fernando Merlo, fechado entre 1968 y 1972, en el que las palabras que componen la estructura no tienen un “valor significativo” autónomo, sino plástico:

OSTOFE

a caminla tiful dusemeteba
nos digunta lafar inse tifoti
aguina lefa vamiqué qui loti
aquidicanifalan sudi reba

robinsi ches a son dilemi leba
zatúnat cadabuz sincebis oti
ensanta ladefoni endedanoti
e quin nebi se sen ras ebas eba

egudadiguán sisúltan redirrofe
tiduca cecicoj rudemipar
mipara le difeca deladofe

cotipazu firrá endemarofe
etotipas endema razafar
¡yenicadanibén! ¡ostofe! ¡ostofe!

MERLO, Fernando, *Escatófago*, Amigos de Fernando Merlo, Córdoba,
1983: 67.

El ejemplo propuesto es un caso extremo del mismo mecanismo que Lotman analiza observando los borradores de Pushkin, y deduciendo que algunas palabras que en el uso habitual del lenguaje no podrían pasar por sinónimas, resultan equivalentes o intercambiables al integrarse en la estructura métrica de los poemas. De igual modo, fonemas que originalmente no eran sinónimos, pueden serlo en representación de una función estructural dentro de la palabra: una /p/ se sustituye por una /b/, una /t/ por una /d/ y una /k/ por una /g/, etc.¹⁰² Si actualmente no consideramos este proceso al mismo nivel que el descrito por Lotman para la poesía, es porque hemos “olvidado” el significado

102 Son ejemplos tomados de la evolución del latín al castellano.

autónomo, denotativo o connotativo, de los fonemas, aunque éste reaparezca con frecuencia en nuestra comunicación ordinaria, incluso escrita, como se aprecia en el siguiente texto, tomado de un diálogo real. La última intervención podría sustituirse por una interjección lexicalizada cualquiera, o incluso por una frase que transmita “el mismo significado”, o mejor dicho, uno equivalente. Sin embargo, se opta por una cadena de fonemas que es la *representación* de una expresión natural asociada a una emoción determinada, es decir, un signo cuyo vínculo con su “contenido” es directo y que, al mismo tiempo, no deja de ser también una convención.

María: oye, tú tienes un blog?

Jorge: Vaya pregunta. La duda ofende

María: Cuál es!!!

Jorge: De hecho llevo dos, uno personal y otro de crítica, colaborativo.

María: Nombres

Jorge: En mi muro hay enlaces

María: Gggrrñ

Así pues, por una parte, el mecanismo de “pérdida significativa” de los términos no sería exclusivo del arte, y por otra, el mecanismo de “atribución significativa” a sus componentes “no-significativos” se trataría más bien de una “recuperación-significativa”. Quizá los primeros hablantes que empezaron a unir sonidos independientes para expresar significados más concretos (un familiar, un utensilio, un sitio o cualquier otro nombre propio), complejos o abstractos (acciones, emociones o ideas) no esperaran que los semas particulares de sus componentes se perdieran, sino que tan solo, instintivamente, los yuxtaponían. Poco a poco, dada su capacidad de significar con mayor precisión, el sistema de combinación se impuso por sí mismo, sus estructuras se fueron perfeccionando y convencionalizando y dieron lugar a lo que hoy conocemos como *el lenguaje*. Y tal vez, los primeros y mejores en el “arte” de hablar y crear nuevos significados a partir de básicos sonidos (fonemas) fueran considerados miembros destacados de su comunidad, sabios o brujos, porque ellos, en realidad, eran los encargados de “nombrar la realidad”, y por tanto, quienes le daban forma, la definían y casi que la creaban: en el principio, fue el verbo.

Junto a esta progresiva complejización por combinación de sistemas de códigos anteriores que conlleva la simplificación y reducción de tales códigos a sus propiedades funcionales dentro del nuevo sistema (un proceso cuyo mejor exponente actual es el cine),¹⁰³ hay que contar también con otra propiedad que intersecta tanto el proceso de creación de las lenguas naturales como el de los sistemas artísticos: la metáfora. Como ha sido señalado por diversos autores, la metáfora es el fundamento mismo de la lengua, una visión que sustituye el criterio estructuralista de la absoluta arbitrariedad de los signos por el de su analogía con aquello que designan, o al menos, por el de su *primigenia* analogía. En realidad, habría que hablar no sólo de metáfora, sino de otras figuras como la metonimia y la sinécdoque, que jugarían un papel fundamental en la creación de nuevas voces. La antropología lingüística ha señalado que los lenguajes primitivos se constituían por una combinación de fonación y signos gestuales, sistema este último en el que el mecanismo analógico es evidente. Cuando hablamos de interjecciones onomatopéyicas o miméticas, a su vez es claro, e incluso si nos referimos a las interjecciones expresivas o emotivas, su grado de espontaneidad es también muy “representativo”. La tesis de la *genealogía analógica* del lenguaje es una de las ideas más conocidas de Nietzsche, para quien todo eran “metáforas sobre metáforas”, y es compartida también, entre otros, por I. A. Richards y P. Ricoeur. Para Richards, “la metáfora, lejos de ser una “desviación” en relación con el uso ordinario del lenguaje, se convierte en el “principio omnipresente de toda su acción libre”: no sería un poder adicional del lenguaje, sino su forma constitutiva”, lo que implica una crítica a la concepción de la metáfora como ornamento (Wahnón, 1996b: 590). Por otra parte, la interpretación de Ricoeur coincide, de nuevo, con ese movimiento reflexivo generador de campos y propiedades emergentes, pero manifestado a nivel del enunciado. Ricoeur critica la idea tradicional de metáfora como la simple sustitución de una palabra por otra, y propone que la metáfora funciona solo gracias a su inserción en un *enunciado metafórico*, donde, no obstante, el foco de atención se concentra en una palabra¹⁰⁴ cuya referencialidad estaría revertida sobre sí misma, generando un “modo de significación distinto”. Esta idea

103 Véase a este particular una detallada explicación en “El fenómeno de la cultura” (L, 1978: 34).

104 Wahnón menciona que Ricoeur habría recogido esta perspectiva de la “gramática lógica” de Max Black, quien designa como *focus* a la “palabra metafórica” y como *frame* (marco) al resto del enunciado (1996b: 592).

se aproxima a la semántica de Greimas, para quien, de nuevo en la lengua ordinaria, el significado solo ocurre dentro del sistema de la lengua,¹⁰⁵ no solo en referencia al texto, o *enunciado*, que actúa como “unidad mínima de sentido”, sino porque los términos solo adquieren su sentido por su relación con el resto de los términos y significados que constituyen el sistema de la lengua, convicción compartida también por Lotman. Este modo de significar, constituye ya de por sí un sistema auto-reversivo (que recuerda la paradoja lexicográfica: las palabras de un diccionario solo pueden explicarse atendiendo a otras palabras, por lo que constituyen un universo cerrado sobre sí mismo, inaccesible para nadie que no tenga una pista sobre él). Así, las metáforas del lenguaje literario pueden ser más elaboradas, fascinantes o cargadas de sentido que las de la lengua ordinaria,¹⁰⁶ pero de hecho no son sino la intensificación de un procedimiento que constituye la base misma del operar de la lengua, particularmente en sus fases o actividades generativas.

Todo esto para decir, desde diferentes perspectivas, que las características del lenguaje literario son en el fondo las mismas que las del lenguaje normal, de acuerdo con el entendimiento de los campos artísticos como *propiedades emergentes* de los sistemas semióticos convencionales. Ello supone el reconocimiento de ciertas propiedades, casi siempre consideradas exclusivamente artísticas, como propias del lenguaje ordinario, lo que obliga a relativizar, desde una mirada diacrónica, algunos de los presupuestos mejor asentados de la lingüística, como la arbitrariedad no significativa de los componentes mínimos del signo, así como de los aspectos sintácticos del enunciado y el texto.

Para explicar la diferencia entre lenguaje artístico y convencional, habría que delimitar las funciones específicas de ciertos géneros discursivos y sistemas semióticos en sus contextos de origen. Pero, dado que ni siquiera a día de hoy existe acuerdo sobre esas

105 Greimas se refiere con esto sólo a semántica verbal, pues también deja claro que el sistema verbal convive con otros sistemas semióticos de los que el sujeto extrae significados. Durante mucho tiempo, ha sido un lugar común atribuir únicamente al lenguaje verbal la capacidad del pensamiento, lo que a partir de Wittgenstein se aceptó como una verdad asentada. Sin embargo, los estudios sobre cognición muestran que se dan procesos complejos de entendimiento, toma coherente de decisiones y, en suma, de pensamiento y cognición también en los animales, donde no hay lenguaje verbal.

106 Recordemos el concepto de *metáfora creadora* enunciado por Aleixandre, en la cual se “sustituyen términos” que no guardan relación alguna de analogía aparente entre ellos, por lo que esa semejanza se construye o “se crea”.

funciones artísticas en nuestro contexto presente, cuánto menos en su fase formativa. Institucionalización de valores, fortalecimiento de identidades nacionales, modelización del imaginario colectivo y del repertorio cultural, transmisión de la memoria y el folklore de los pueblos, actividad cognoscitiva, mágica, mística o puro deleite, son realizadas también por otros medios. Muchos discursos, como canciones, narraciones conversacionales, chistes y chismes, a un nivel doméstico, constituyen las formas más básicas mediante las que el lenguaje sirve de transmisor de conocimientos, experiencias y cimentador social. La ciencia y la filosofía participan también de estos sistemas codificadores, y de hecho algunas obras, como los diálogos socráticos, se interpretan mejor desde un punto de vista literario. Si buscamos por oposición, tampoco los rasgos tópicamente confrontados al arte dejan de participar de él, como el aspecto utilitario, práctico o directamente económico, tanto que el desarrollo del campo no sería posible sin contar con dichas dimensiones. En un eje diacrónico, hay que recordar el origen comercial y decorativo de los frescos italianos del *quattrocento* (B, 1992: 514), a lo que podríamos añadir el empleo de los sistemas acústicos “musicales” como sistemas de señales o el de la métrica como un ancestral sistema nemotécnico de uso legislativo. No está claro si tales funciones fueron previas o no a las artísticas. Desde otro punto de vista, habría que mencionar la literatura incidental, la propagandística, la de encargo, etc. Así pues, la única propiedad que parece exclusivamente literaria, la institucionalización de un cierto tipo histórico de estructuras codificadoras complejas, también puede ponerse en duda, como sucede en el caso de la métrica, de la cual lo único que podemos decir con cierta seguridad es que su dimensión rítmica apunta a la hibridación de códigos musicales y lingüísticos. Por todo ello, aún para formas marcadamente literarias como el teatro, la novela o el sistema métrico, se dan casos en los que se emplean estos repertorios con fines “no-artísticos”.

Desde un punto de vista generativo-funcional, la concreción de la estructuración y el uso exclusivamente artístico de tales códigos se antoja inabordable. En cualquier caso, éste sería el objeto de un estudio interdisciplinar: un antropólogo, un psicólogo o un fisiólogo darían respuestas diferentes para explicar, por ejemplo, la emergencia de actividades que se justifican aparentemente por sí mismas, o por puro placer. Las formas más primitivas de decoración geométrica, como una simple cenefa, así como los adornos

corporales, aunque comporten funciones sociales, difícilmente encuentran otra explicación que la de una “generación espontánea”. ¿En qué momento el hombre desarrolla su capacidad para mimetizar y modelar la realidad? Tal vez sea una propiedad inscrita en la propia naturaleza, y no exclusivamente humana, como sugieren las analogías entre las técnicas ancestrales de caza que se sirven de señuelos y engaños y las estrategias de acecho de los predadores salvajes. ¿En qué momento la voz se diferencia del canto? Son preguntas cuya respuesta solo podemos imaginar. Podemos imaginar a un niño arañando la tierra con una caña o jugando en la playa con el barro, a un hombre afilando una lanza o a una mujer que entona una llamada. Entonces, los niños observan figuras en el barro o dibujan espirales que más tarde reproducirán en las paredes de sus cuevas, aquel hombre diría haber visto la cabeza de un pájaro en la punta de su lanza, mientras otras mujeres suman su voz al coro para formar un rito. ¿Cómo es posible explicar esto? Habría que explicar por qué el niño agarra distraído el palito y se pone a escarbar en la arena, habría que explicar por qué aquel hombre creyó ver la figura de un animal entre las sombras o por qué aquella mujer aguardaba el regreso de sus seres queridos, habría que explicar por qué queremos, por qué soñamos, por qué vivimos, por qué emerge la vida.

IV.2.2.6. Codificación y cognición de los textos: la emergencia de la crítica

Cuando hablamos de semantización de los códigos, lo que se plantea es la oposición entre la idea de un código que *porta* un significado y la idea de un código que *es* un significado, aunque en la práctica, esta expresión se refiere al *uso* de ese código para representar un significado mediante procedimientos distintos a los convencionales. El hecho está reconocido en lo tocante a textos artísticos y esperamos haberlo al menos vislumbrarlo en los no artísticos. La distinción propuesta debe ser, sin embargo, relativizada, ya que, desde otro ángulo, podríamos hablar de significados *explícitos* y significados *implícitos* u *otorgados*¹⁰⁷ de los textos. El significado explícito es el transmitido a

107 Lotman menciona la relación entre lo casual (a-sistemático) y lo sistemático en el texto. Según Lotman, algunos elementos del texto pueden ordenarse de forma casual, surgiendo sistemas que organizan esos elementos casuales para conferirles significación (1970: 39). Señala también que todo conocimiento

partir de signos dispuestos intencionadamente para tal fin. El significado implícito es el que cualquier elemento recibe por parte de un observador que lo interpreta. De esta manera, un hablante utiliza los códigos con la voluntad de transmitir un sentido. Sin embargo, dada la capacidad asociativa propia de la cognición natural,¹⁰⁸ los hombres tienden a atribuir significado a estructuras no dispuestas para tal fin. Determinados lectores aplican esta habilidad a la interpretación de códigos artísticos, mientras que determinados productores artísticos elaboran sus obras en función de dicha habilidad, con lo cual realmente incorporan códigos *especiales* dispuestos intencionadamente para su desciframiento. Es decir, quienes leen los códigos como estructuras auto-significantes, suelen tener en cuenta esta propiedad a la hora de crear sus propias producciones (los artistas). Si a ello sumamos la complejidad y la auto-referencialidad fruto de la acumulación histórica de repertorios asociados al campo, no es de extrañar que los textos artísticos presenten tal profusión de recursos significantes agramaticales que se consideren una lengua *desviada*. Pero en definitiva, se trataría solo de la oposición entre mecanismos significantes de uso convencionalizado (gramaticales) y mecanismos significantes de uso restringido (retóricos).¹⁰⁹ Se trataría, una vez más, de un grado distinto de institucionalización y convencionalización de tipos de procedimientos.¹¹⁰

supone la decodificación de un mensaje, y añade: “Cualquier contacto con el medio exterior, cualquier asimilación biológica supone la obtención de información y puede describirse en los términos de la teoría de la información.” De esta manera, el semiótico ruso llega incluso a considerar como texto un trozo de alimento. Para Lotman todos estos procesos suponen la conversión o “traducción” de un elemento extra-sistémico en material sistémico o semiótico (1970: 81). Esta idea amplia de signo es compartida por otros semióticos, como John Deely (2001), para quien un signo es “lo que todo objeto presupone” (*A sign is what every object presupposes*), pues cualquier objeto que se aparece en la conciencia de un sujeto lo hace como parte del sistema de relaciones subjetivas que constituye su realidad.

¹⁰⁸ Nos referimos a esta habilidad no limitada a la especie humana, pues de ella depende la deducción, más o menos intuitiva, de las relaciones causales o asociativas que posibilitan a cualquier ser vivo la supervivencia en un medio dado.

¹⁰⁹ Según Chomsky, las “oraciones aberrantes” solo son interpretables desde (por analogía con) las no aberrantes. Esto concuerda con la idea sistémica de que los códigos desconocidos se traducen desde los conocidos, pero también podemos interpretar que no hay exactamente tales dos gramáticas, sino estrategias gramaticales canonizadas frente a otras no canonizadas. Es decir, una gramática normativa (canonizada) y unos sujetos “adoctrinados” por el sistema para usarla correctamente, frente a una gramática “libre”, a-normativa o no canonizada (excepto en literatura), la retórica.

¹¹⁰ Durante el s. XX, uno de los discursos que ha asimilado más consciente y provechosamente los recursos de la “gramática artística” es el de la publicidad, en sentido amplio.

Dentro de este proceso histórico, de nuevo, incide particularmente la revalorización de las estructuras en demérito de sus componentes, con la contrapartida del realce del valor estructural y plástico de éstos (obsérvese la caligrafía china). Se ha convertido en un lugar común referirse a este fenómeno como el surgimiento de una mirada puramente estética. En literatura, el ejemplo arquetípico lo constituye *Un coup de dés*, de Mallarmé, cuyo uso plástico de la tipografía y la sintaxis constituye un antecedente de las vanguardias y la *poesía visual*. Todo el código en él es maleable, supeditadas todas sus funciones gramaticales a su valor pictórico o musical. Pensemos, igualmente, en los cuadros de Mondriaan, Kandinski o Pollock, en los poemas dadaístas o en el *object trouvé*. Resulta, sin embargo, interesante que muchas de estas formas de poética vanguardista se sirvan de texturas ajenas a la historia de campo, materiales prosaicos, cotidianos, naturales o *antiestéticos* (Duchamp, Warhol, Ashbery, Nicanor Parra, Tapies) y que jueguen precisamente a transgredir las fronteras entre lo artístico y lo vulgar, como si en el último grado de reflexividad poética el arte se reencontrara con ese sustrato de indiferenciación significativa, con ese continuum donde la distinción entre lo semiósico y lo extra-semiósico responde solo a la atención del ojo que los mira (en nuestro caso, la capacidad del campo artístico de conferirles sentido). En palabras de Lotman, el texto artístico tiene la capacidad de volver sistémico lo extra-sistémico, lo que lleva de nuevo al tema de la cognición.

Por otra parte, el empleo de las estructuras artísticas como códigos significativos requiere siempre un grado interpretativo mayor que el de otros procedimientos más explícitos. Cuando Tolstoi responde a los periodistas que para explicar Anna Karerina tendría que volver a escribirla entera ¿está siendo honesto, o simplemente recurre a una *boutade* para salvaguardar el misterio de su obra? Evidentemente, todas las traducciones son traidoras, ya que todas implican cierto grado de pérdida, o de *ruido*. En las novelas, por ejemplo, el componente fonético, que suele comportar rasgos significantes, se pierde sin remedio, mientras que la estructura narrativa se conserva. Sin embargo, también hay que considerar que cuando un novelista se decide a escribir una novela, ésta *suele* ser el resultado de un diseño preconcebido, de una idea generatriz o articuladora.¹¹¹ El artista suele tener

¹¹¹ Aunque esa idea sea la aparente ausencia de idea, o su sustitución por un flujo “automático”, como en Kerouac. No hay que confundir estas poéticas con la falta de idea, pues precisamente la idea es esa

una idea de *qué es lo que quiere decir con su obra*, más allá de la concreción material de la misma, aunque, qué duda cabe de que es más prudente conceder a los críticos la labor de interpretarla. La interpretación es, de hecho, la traducción del lenguaje del arte a otro código más inteligible, lo cual es entendido por Bourdieu como una amplificación, también en el sentido de prolongación, del texto de la obra. Pensemos en un comentario crítico del tipo que Dámaso Alonso (1950) ofrece acerca de, por ejemplo, una estrofa de Garcilaso. En estos casos, la traducción no supone una pérdida, pues el código primero está incluido en el segundo, es decir, el discurso crítico contiene al artístico y, de alguna manera, *lo envuelve*. Solo se produciría una pérdida en los casos de *sustitución* de un discurso por otro. De otro modo, al contrario, como señala Bourdieu, se produce una amplificación, una pormenorización de un sentido que, de alguna manera, el texto original contenía solamente “en potencia”. La crítica de arte, es claro, no puede concebirse sin discursos artísticos y constituye, por lo tanto, una propiedad emergente de los mismos, una nueva recodificación o hibridación cuyo operar solo puede entenderse integrado en el dominio mayor de los sistemas que lo generan, pero que a su vez genera sus propios sistemas y repertorios. De hecho, como sabemos, algunas teorías han defendido, y practicado, la indiferenciación del discurso crítico y literario.

IV.2.2.7. *Codificación y decodificación: arbitrariedad y analogía como equivalentes semióticos*

Si bien los sistemas de codificación y los de decodificación, como señalan Jakobson y Lotman, no son exactamente los mismos, tampoco pueden desvincularse. Emisor y receptor están unidos a una misma cadena significativa, o dicho de otra manera, el circuito de la comunicación constituye, valga la redundancia, una continuidad circulatoria. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la posibilidad, ya comentada, de interpretar distintos componentes como representantes de una misma función, o a la inversa, asignar a determinados elementos el cumplimiento de distintas funciones. Tal y como lo exponen

falta de dirección o estructura rectora. La escritura “espontánea” de Kerouac se asocia tanto al sentido de improvisación del jazz como al sentido filosófico del Tao como el fluir de las cosas.

Lotman y Even-Zohar, cada interpretación depende de la elección de un “nivel de análisis” por parte del investigador, y por lo tanto, los elementos o funciones del circuito no constituyen asignaciones cerradas u objetivas. En Lotman, el código puede funcionar como medio de transmisión de la información pero también como mensaje de esa información, sin dejar de ser código; y Even-Zohar señala que podemos interpretar, por ejemplo, a los alumnos de una escuela a la vez como consumidores de un repertorio y como productos del mismo (lo que a su vez los convertiría en sus *reproductores*). Sin embargo, para la lingüística estructural y para la semiótica de Lotman, “En la lengua, la palabra se divide claramente en plano del contenido [mensaje] y plano de la expresión [medio], entre los cuales es imposible establecer unos vínculos directos.” (L, 1970: 188). Habría que decir que también es imposible no reconocer su vinculación, pues en ella se basa precisamente la posibilidad de la comunicación, pero Lotman se refiere a la relación de convencionalidad o arbitrariedad que define ese vínculo, frente a la idea de su naturalidad u objetividad.¹¹² Si en la concepción del signo saussureana el “plano de la expresión” funciona como *medio* de un mensaje (información o *producto*) al que define como “plano del contenido”, estando ambos determinados por, o siendo ambos *receptores* de una codificación compartida, en la visión que aquí exponemos, por el contrario, tomando en cuenta el eje diacrónico, hemos tratado de poner en cuestión la completa arbitrariedad de la vinculación entre ambas dimensiones, sustituyendo el criterio de la arbitrariedad por el de la mimesis o representación analógica (metafórica). Este criterio está reconocido para los lenguajes artísticos, y considerando su emergencia a partir de los sistemas semióticos convencionales, ha de hacerse extensivo a estos últimos, ya que, en definitiva, ambos participan de una misma comunidad de operaciones generativas y constitutivas. La complejidad histórica de los sistemas codificadores actuales, sin embargo, oscurece inevitablemente la génesis analógica de su conformación.¹¹³

¹¹² Lotman niega, por ejemplo, la idea de Shklovski, en uno de sus primeros trabajos, en el que trata de atribuir al fonema “u” un significado autónomo. (1970: 184).

¹¹³ Algo similar ocurre con los caracteres chinos, en origen figurativos, y cuya convencionalización los convierte en trazos “abstractos” sin referencia figurativa directa, aunque en muchos casos se puedan seguir adivinando las imágenes representadas.

Por otra parte, tampoco existiría una contradicción completa entre la idea de un vínculo metafórico, metonímico o figurado y la idea de una relación arbitraria o convencional entre significante y significado, pues, siguiendo a Deely (2001), cualquier forma de aprehensión de la realidad y el consecuente establecimiento de relaciones entre sus elementos depende de la perspectiva siempre subjetiva del receptor de la información. Esta idea, aplicada a entidades mayores, como una sociedad, hace que todo vínculo entre significante y significado, sea éste convencional, arbitrario, metafórico o metonímico, responda a una misma *subjetividad cultural* que equipara tales distinciones como integrantes equivalentes de un mismo sistema semiótico, o semiosfera. A nadie se le escapa el cariz fenomenológico de estas observaciones. Así pues, denominaciones tan arbitrarias como las de las galaxias que llevan los apellidos de sus descubridores comparten con las denominaciones metafóricas de las constelaciones su pertenencia a un mismo universo cultural de relaciones asociativas. La analogía, al fin y al cabo, es un tipo de asociación que sucede dentro un sistema cognoscitivo determinado por la experiencia subjetiva o cultural del intérprete, al igual que el tipo de asociaciones que llamamos arbitrarias o convencionales. Si todo lo que aparece en la conciencia lo hace de manera subjetiva, todo lo que una cultura codifica lo hace en función de la red de relaciones asociativas que compone su propio sistema cognoscitivo. Fuera de esta red, ningún signo, arbitrario o analógico, ni nada, tiene sentido. Para que un receptor pueda *reconocer* un signo, su sistema cognoscitivo tiene que compartir, al menos, parte del código que lo ha creado.

IV.2.2.8. *Función poética como codificación semiótica*

Recordemos que tanto Bühler como Jakobson insisten en la diferenciación de las funciones lingüísticas como una cuestión de *dominancia*, no de exclusividad. Todas las funciones existen simultáneamente en un texto, lo que se aviene con la *superposición* funcional descrita por Lotman para los textos (mensaje → código → medio de transmisión → mensaje) y por Even-Zohar para los distintos participantes de la comunicación (consumidores → productos → productores). Si admitimos, como se viene haciendo desde Bühler, que cada función representa la dominancia en los mensajes de su orientación

respecto a uno de los integrantes de la comunicación, la función poética, a partir de Mukarovsky, representa la orientación hacia el discurso en sí. En un nivel, los signos pierden su relación de univocidad con el plano referencial y se *refieren* a sí mismos, a su materialidad, su belleza o su estructura. Sin embargo, ese *mirarse al espejo* representa una nueva estructura-sistema-código, superpuesta o envolvente, que activa o porta un significado *poético* susceptible, como es propio de cualquier función referencial (en este caso: auto-referencial), de interpretarse.

Es decir, no solo la función referencial es significativa. El hecho de que el lenguaje “no refiera nada más que a sí mismo” no equivale a una flecha que no señala ninguna dirección, lo cual es imposible, sino a una flecha que se señala a sí misma y al hacerlo señala en todas direcciones: ese acto es una forma de comunicación que implica una *referencia* a la capacidad de significar. Cuando los textos artísticos se señalan a sí mismos están señalando una propiedad estructural del referente-contexto del que ellos mismos forman parte. Al hablar de sí mismos y al manifestar en sí mismos una estructura sistémica compleja, envolvente, auto-reflexiva y auto-referente, están señalando (o *traduciendo*, diría Lotman, para quien la obra de arte representa “un modelo finito del mundo infinito”) el funcionamiento del dominio sistémico mayor en el que se integran, es decir, la semiosis o semiosfera, tal y como comentábamos a propósito de Deely. Esta idea apunta hacia la unidad dinámica de todos los procesos semióticos. Así, cuando Jakobson dice que en la función poética “la palabra es sentida como palabra” y que éstas poseen “su propio peso y su propio valor”, independiente de su valor referencial habitual, está describiendo una forma de individuación y materialización análoga a la de los fonemas en su proceso de convertirse en palabras, al de las palabras al convertirse en frases o al de las frases al convertirse en textos artísticos. En ninguno de esos casos, los signos individuales (fonemas, palabras, frases, textos), pierden completa o inmediatamente su semántica autónoma, pero ésta se va evaporando progresivamente conforme se integran en estructuras mayores donde sus significados individuales son “secundarios”, cobrando relevancia las relaciones que se establecen en el conjunto del sistema.

Al señalarse el lenguaje a sí mismo, se instituye de ser. Ya no es un signo arbitrario y vacío separado de la cosa a la que remite. Al señalarse a sí mismo, el lenguaje dice “yo soy”. La huella ya no es la huella vacía dejada o impresa por un ser tal vez inexistente, sino que la propia huella es ser, un ser que se realiza solamente a través de la conciencia de otro ser capaz de establecer con la huella una interrelación semiósica. Activar la semiosis de lo real, leer un poema, es una operación que no difiere a la de leer-interpretar el *continuum* o contexto que establece con la conciencia humana una relación semiósica. ¿Cómo explicar la coexistencia de una interpretación del signo artístico como la de Jakobson, es decir, como algo “separado” del referente, separación que en Blanchot se hace extensiva al signo lingüístico en general (con su anuncio de la “muerte del referente”), al igual que en Lacan, y la visión del signo como indisociablemente unido a una ideología y a una modelización de lo real que encontramos en Bajtin o en Lotman? El pensamiento sistémico, con su visión de campos englobantes, puede ayudarnos a establecer una continuidad en la que el lenguaje, aun constituyendo un universo autónomo y cerrado operacionalmente, no puede deslindarse del campo englobante de la semiosis, como la semiosis no puede desvincularse absolutamente de la realidad, o de aquello a lo que Lotman se refiere como “conexiones extra-lingüísticas” (1970: 70). La significación no se da, pues, como también hemos visto en los casos de cognición animal, solo a través de la palabra. La palabra es un código cuya gramática, como la gramática del arte, se enraíza en una conexión filogenética con la experiencia humana extralingüística, es decir, con la cognición (o la conciencia).

Es posible insistir, desde luego, en la distancia que media entre signo y referente. Sería como insistir en que la huella de un pato no es un pato, pero no hay que olvidar por ello que alguna vez el pato tuvo su pata sobre la huella. No obstante, muchas interpretaciones no estarán de acuerdo con esto, especialmente aquellas que mantienen la ausencia de un pato original que perseguir. El caso humano es más complejo, porque implica la intención consciente de dejar una huella, aunque ese gesto se haya convertido en *habitus*. Siguiendo el rastro, encontramos un sistema que hunde sus raíces en la experiencia humana y en la modelización que a través de ella experimenta su conciencia del mundo.

PARTE V:

**TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS
Y CRÍTICA LITERARIA**

V. 1. POLISISTEMA Y NACIÓN

El cuestionamiento del marco nacional como el más apropiado para el estudio de la literatura está implícito en la misma noción de Literatura Comparada y cuenta con el conocido antecedente de la *Weltliteratur* de Goethe. Previamente a la instauración de las particulares historias nacionales, y todavía en sus inicios, los antiguos humanistas concebían a las literaturas romances como descendientes de unos textos canónicos escritos en lenguas pretéritas y en naciones vecinas, y lo mismo puede decirse de la Historia del Arte, cuyo itinerario nunca fue posible restringir al corsé de una única tradición nacional. En esta perspectiva transnacional pueden situarse algunas de las hipótesis de la TPS, como las que estudian las relaciones jerárquicas o de contacto entre sistemas. Estas opciones han sido especialmente aprovechadas por José Lambert,¹¹⁴ quien ha señalado (1980, 1988, 1995, 1999) a las aportaciones de Even-Zohar y Gideon Toury como la principal base teórica de sus investigaciones.¹¹⁵ Por otra parte, Even-Zohar ha insistido en varios lugares (1994, 2013) sobre las mutuas relaciones genéticas que se establecen entre sistemas literarios y

¹¹⁴ La importancia de este investigador merece una reseña más amplia que la que aquí ofrecemos. Digamos, no obstante, que Lambert es uno de los principales promotores de los estudios sobre traducción, siendo uno de los primeros profesores europeos en impartir cursos sobre literatura traducida en el marco de la literatura comparada. Su carrera se desarrolla, como estudiante y como profesor, en la Universidad Católica de Lovaina, siendo sus primeros intereses las relaciones entre la literatura francesa y alemana en el s. XIX, especialmente sobre la manera en que la literatura traducida se comporta en su literatura de destino. En 1989 funda, junto a Gideon Toury, la famosa revista *Target. International Journal of Translation Studies*, y el mismo año inaugura CERA (después CETRA: *Center of Translation, Communication and Culture*). Además de desempeñar importantes cargos en instituciones como la *Asociación Internacional de Literatura Comparada* o la *Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas*, fue miembro fundador de la *European Society of Translation Studies*, profesor visitante en numerosas universidades y autor prolífico, con participación en los más importantes manuales y obras de referencia en su campo.

¹¹⁵ Artículos como “Translation, system and research: the contribution of polysystem studies to translation studies” (1995) o “Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües” (1999), son dedicados por Lambert a mostrar este débito. Puede resultar revelador el hecho de que fuera precisamente en el coloquio *Literature and Translation*, organizado por Lambert en la Universidad Católica de Lovaina en 1976, que reunía a autores como Even-Zohar, Gideon Toury, Susan Bassnet o André Lefereve, entre otros, donde tuviera lugar una de las primeras presentaciones públicas de la TPS en Europa. (Lourido Hermida, 2012: 153) y (Delabastita et al., 2006: XIX).

nacionales (anteriormente, la dependencia parecía obvia en una dirección, pero no tanto en la otra).

Por lo tanto, vemos que, de un lado, el estudio de la literatura no puede limitarse, como es costumbre, a las estructuras curriculares y académicas enfocadas a la institucionalización de las literaturas nacionales,¹¹⁶ pero, por otro lado, tampoco se pueden soslayar los vínculos patentes que se establecen entre literatura y nación. A continuación vamos a presentar algunas de las principales objeciones de Lambert al modelo de las literaturas nacionales, para seguidamente sugerir la interdependencia de perspectivas nacionales y transnacionales, pues creemos que intentar ocuparse de una dimensión más compleja sin atender al peso de las determinaciones nacionales sería infructuoso. Lo cierto es que Lambert dice no excluir tales determinaciones, sino poner en cuestión su funcionamiento, que observa casi solo como un constructo políticamente interesado, en tanto que “unidad básica” de estudio de la literatura. Así, Lambert no pretende restar importancia a los componentes políticos y lingüísticos de la literatura, sino señalar su insuficiencia como marcos explicativos. No obstante, para una comprensión adecuada del funcionamiento de lo literario, pensamos que la toma en consideración de las “unidades nacionales” no solo sería insuficiente, sino también imprescindible.

V. 1.1 *La crítica de José Lambert al paradigma de las literaturas nacionales*

Lambert es probablemente el teórico que más artículos ha dedicado a la crítica del paradigma de las literaturas nacionales.¹¹⁷ Suele aducirse que su ámbito de intereses oscila entre los estudios de traducción y los de literatura comparada, pero en su caso ambos aspectos constituyen un mismo campo, consecuente con una misma visión de la literatura. Su crítica del modelo nacional no puede desvincularse de su interés por la traducción, pues

¹¹⁶ Este hecho es mencionado por Lambert (2000) como una dificultad para la apertura del espectro de estudios literarios, advirtiendo que las universidades estatales permanecen “ideológicamente leales” a los viejos modelos nacionales.

¹¹⁷ Síntesis accesibles sobre el trabajo de Lambert pueden encontrarse en Lourido Hermida (2012), o bien en Delabastita, ed., (2006).

este género funciona como puente entre distintas tradiciones y centros de producción. Otra característica del trabajo de Lambert (1983, 2004) es la defensa de las culturas minoritarias, proponiendo una cartografía literaria que reconozca el papel de las “provincias” frente a los centros canonizados.

Para empezar, Lambert denuncia el alejamiento entre teoría e historia literaria, indicando que algunas de las nociones mejor asentadas de la teoría, como la función de cohesión social de la literatura, con frecuencia son ignoradas por los historiadores, quienes hacen también la vista gorda sobre las dependencias entre distintas tradiciones y con otros sistemas sociales. A la inversa, también señala (1991) que una teoría desprovista de componentes descriptivos es una empresa vana y que ésta siempre debe ser validada por una investigación empírica.

En líneas generales, la crítica de Lambert al concepto de *literatura nacional* apunta hacia la no coincidencia entre las fronteras lingüísticas, literarias y nacionales, la proyección anacrónica de valores socioculturales, la obliteración de los vínculos entre instituciones literarias y poder político, de la diversidad lingüística y de las dinámicas tanto internas (locales, regionales, nacionales) como externas (mediatización, colonialismo, traducción). La alternativa de Lambert consiste en tomar como referente, no la idea de nación, sino la de “territorio”, entendido éste como un espacio geográfico y cultural. Para ello, sugiere confeccionar unos “mapas dinámicos” que muestren las fluctuaciones entre sistemas lingüísticos, políticos y literarios, y subraya la necesidad de precisar las circunstancias históricas que originaron la idea de literatura nacional. Por otro lado, Lambert amplía la idea de traducción, la cual entiende no solo como referida a unos textos, sino como el proceso de la continua redefinición de las sociedades a través de unas relaciones internacionales de poder vinculadas a la colonización y descolonización cultural (1995*b*). Desde otro punto de vista, también estudia el papel de la traducción en el contexto del mercado económico global (1998).

V.1.2. *En busca de los mapas mundiales de la literatura*

De toda la amplia producción de Lambert, el artículo que, como exponente de su crítica, ha recibido más atención es “In quest of literary world maps” (1991). En él, Lambert advierte que la búsqueda de unos mapas mundiales de la literatura no es una cuestión tan simple, sino que necesita de una investigación específica que solo puede ser llevada a cabo colectivamente.

Para empezar, dedica una serie de críticas al modelo de las literaturas nacionales, indicando que éstas suelen mezclar anacronismo y contemporaneidad, y añadiendo que en el proceso actual de internacionalización es inevitable tomar conciencia de que la literatura también se está internacionalizando, lo que vuelve obsoleto el método “atomista” tradicional. Para el belga, no es realista pensar que las actividades literarias están condicionadas por naciones y lenguas de manera coincidente, pues de hecho los mapas lingüísticos no coinciden con los políticos, y muestran todo tipo de heterogeneidades: territorios muy alejados donde se hablan las mismas lenguas frente a zonas muy reducidas donde se hablan muchas lenguas. Aunque algunas minorías lingüísticas puedan estar representadas, otras se ignoran completamente, como la de los inmigrantes (a pesar de que ministros y periodistas sepan de su existencia). Por otro lado, los mapas lingüísticos convencionales muestran solo lenguajes estándar con una fuerte tradición escrita y se tiende a reducir “lenguaje” a “lenguaje canonizado”, por lo que son inadecuados para reflejar la interferencia y la estratificación, sirviendo mejor para un estudio ideológico que lingüístico.¹¹⁸ Aunque, en cualquier caso, también sería erróneo hacer coincidir los mapas lingüísticos con los literarios.

Para Lambert, incluso las panorámicas internacionales permanecen fieles a un paradigma restrictivo que soslaya aspectos tan importantes como el de la literatura traducida (que en ciertas culturas supone el ochenta por ciento de sus lecturas), la literatura dialectal, las tradiciones orales, la “literatura no escrita” (film, televisión, canción), la “vida literaria”

¹¹⁸ En otras ocasiones, Lambert ha llegado a señalar que “las lenguas no son más que dialectos que han conseguido tener un ejército y una administración” (Lambert, 1999: 55).

(Eijembaum) y la literatura comercial. Así, se ignora la literatura oral de muchos continentes, la escrita en latín después de la Edad Media y la de las “tierras de nadie” lingüísticas, empujando también a la periferia a las naciones sin lenguaje propio. Además, el intercambio entre literaturas nacionales se suele reducir a un pequeño número de casos, lo que dificulta el entendimiento de unas “influencias extranjeras” que no pueden explicarse solo como el efecto de autores individuales. Por todo ello, Lambert propone ampliar nuestra imagen de la literatura evitando incurrir en las citadas exclusiones.

Para el comparatista belga, el “nacionalismo reduccionista” que impera en los estudios literarios se explica por el origen institucional de la investigación (e incluso alega que para muchos académicos la literatura no es realmente su objeto de estudio). Con ello, no pretende excluir las explicaciones basadas en el lenguaje o la nación, sino indicar que la política internacional y la economía son factores tan importantes como aquellos. En suma, opina que una combinación de factores nacionales, lingüísticos, religiosos y económicos puede bastar para ofrecer explicaciones convincentes, y propone una serie de ideas guía:

1) La sociedad tiende a manipular las actividades no-políticas (como la literatura y el lenguaje) para sus propios propósitos. Ello explica que el multilingüismo y el pluralismo artístico sean vistos con frecuencia como un peligro político.

2) La estandarización es una consecuencia normal de la vida en comunidad; por ello, ninguna administración pública considera el multilingüismo como un ideal.

3) Desde un punto de vista puramente semiótico, está claro que la estandarización generará inevitablemente des-estandarización.

4) No es realista proponer la existencia de sociedades sin ningún tipo de pluralismo lingüístico o cultural, y donde hay pluralismo, hay también jerarquía y canonización. Esta heterogeneidad incluye tradiciones orales y pre-nacionales, además de literatura importada y “deportada” (en exilio).

Aunque Lambert reconoce que las naciones occidentales han tenido “importantes efectos” sobre la literatura y la cultura, observa que ante una creciente globalización no hay

razón para que los investigadores se identifiquen con “el imperialismo” del paradigma global-nacional. Por otra parte, subraya que la comunicación literaria es capaz de trascender el espacio y el tiempo, pues aunque cada producto literario se localice en un contexto sociocultural, algunos no son reconocidos como tales en sus sociedades de origen mientras que para otras culturas son obras maestras.

Así pues, para estudiar los conflictos entre lenguajes, religiones y sociedades en lucha por la autonomía o la hegemonía, Lambert sugiere sustituir la idea de *literatura nacional* por el concepto geográfico de literatura *en* Francia, *en* Alemania, *en* Italia, etc. También indica que la investigación no puede limitarse a la recolección positivista de datos, proponiendo los siguientes objetivos:

1) Identificar el tipo de repertorios presentes en un área sociocultural, pues probablemente se nos estén escapando algunos.

2) Localizar los centros de producción y recepción literaria.

3) Las relaciones jerárquicas y de contacto, tanto internas como externas, de los sistemas literarios.

4) Normas y principios de jerarquización y clasificación (sin necesidad de ceñirse a conceptos tradicionales como el de los géneros literarios), lo que puede ayudar a identificar grupos y tradiciones a nivel mundial.

Para Lambert, en un panorama como el descrito hay que tener en cuenta que actualmente las culturas no se limitan a ser “fuentes” o “receptoras”, sino que ejercen una influencia recíproca. Añade que debemos ser conscientes de que la literatura, como el mundo, se dirige hacia la globalización, por lo que la investigación ha de ser colectiva y coordinada, interdisciplinar y abierta a la redefinición de sus objetos, ya que ella misma no es menos histórica que los objetos que estudia.

V.1.3. *El estudio sistémico de las literaturas nacionales*

A pesar de todas las objeciones presentadas por Lambert, sería un error considerar el estudio de las literaturas nacionales como algo desfasado o pretender que dicho enfoque no está teóricamente justificado. Desde un punto de vista semiótico, la superposición de distintas estructuras no completamente coincidentes puede entenderse como la garantía del dinamismo y versatilidad de los sistemas literarios. Lotman expone un mecanismo similar para los textos poéticos en ruso, donde las divisiones de los pies métricos no suelen coincidir con las semánticas, ni tampoco las pausas versales con las sintácticas, e incluso las unidades menores a la palabra devienen significantes; para el semiótico ruso, la combinación de códigos cuyas irregulares “fronteras” no coinciden es uno de los principales aspectos que contribuyen a activar la “función literaria” de los textos. Así, también en los polisistemas literarios debemos admitir el solapamiento de distintos códigos, organizaciones y estructuras heterogéneas, de entre las cuales los sistemas nacionales no serían las menos relevantes. Las fronteras entre formaciones políticas, lingüísticas, geográficas y literarias, pueden no coincidir, pero ello no impide que las literaturas nacionales sean, de facto, sistemas y campos literarios bastante consistentes cuyo estudio está, por lo tanto, plenamente justificado. Aunque la definición de los mapas de la literatura mundial no sea una cuestión simple, muchas de las ideas de Even-Zohar sobre las relaciones de contacto entre sistemas apuntan en esa dirección, pero es imprescindible contar con el papel de las literaturas nacionales en la definición de esos sistemas más complejos y sus relaciones jerárquicas.

Por otra parte, hay que decir que ni todas las carencias que Lambert achaca al concepto de literatura nacional se cometen en muchas de sus “historias”, ni todas las propuestas del belga se encuentran completamente ausentes en otros casos. Por fortuna, las aportaciones de la teoría van incorporándose paulatinamente tanto a la crítica como a la historia literaria, pero aun en las historias tradicionales de la literatura podemos observar que su relato no es tan restrictivo como el que Lambert advierte (además, el trabajo colectivo en proyectos de investigación universitaria es a día de hoy una realidad, así como, forzosamente, en la elaboración de historias de la literatura de carácter enciclopédico).

En cuanto a las dinámicas externas, la ampliación de la idea de traducción, superando la circunscripción a los textos y viéndola como una cuestión de transferencia cultural, está en la línea de muchas corrientes de estudios literarios que han pasado a convertirse en estudios culturales. Por otro lado, las relaciones entre distintas literaturas nacionales no suelen pasar desapercibidas, ni se reducen siempre a la acción de autores individuales. Los grandes movimientos, como el Romanticismo, el Realismo o el Modernismo, son estudiados como tendencias que afectan al menos a toda Europa y América, luego difícilmente serán considerados por ninguna historia nacional como orientaciones autónomas. Igualmente, algunas transferencias, como el caso de la incorporación de los modos petrarquistas a la lírica española por parte de Garcilaso y Boscán, por citar un ejemplo, se encuentran sobradamente reconocidas y estudiadas. Y los efectos del colonialismo en la literatura, como en todas las áreas de la vida, forma parte evidente del discurso de sus respectivas historias literarias. Es muy recomendable profundizar en el estudio de este tipo de relaciones, así como en las que tienen que ver con la traducción, pero sería inexacto decir que no son consideradas.

En cuanto a dinámicas internas, las relaciones entre literatura y poder (político, religioso y económico) no son ningún secreto, ni podrían serlo, pues forman parte inherente de los discursos, incluso desde las mismas dedicatorias que con frecuencia los anteceden, dirigidas a representantes de la aristocracia y relacionadas con vínculos de mecenazgo. Normalmente, no se soslaya el hecho de que la política y la religión, con sus instituciones censoras y sus principios de canonización, condicionan la literatura de cada periodo, lo que explica desde la anonimidad de ciertos textos -como *El Lazarillo de Tormes*, debido a su erasmismo-, hasta el exilio de numerosos autores -como el poeta Juan Ramón Jiménez, premio nobel en 1956- y por supuesto toda la producción literaria publicada dentro de las fronteras nacionales durante regímenes totalitarios. Las artimañas de los escritores para eludir la censura, o bien la defensa de los valores nacionales -como la promoción de las clases rurales y la justicia real en el teatro de Lope-, tampoco son obliteradas por los académicos. En general, se hace difícil entender la historia de ninguna literatura nacional ignorando el “repertorio patrio” y sus vínculos con las instituciones políticas, lo que incluye el nombramiento de algunos autores como cargos públicos, su

desempeño de puestos en la administración, la recepción de prebendas y concesiones públicas, etc., o al contrario, el ostracismo, censuras, encarcelamientos y exilios sufridos por otros, pues estos hechos no son escatimados por el “morbo” de las biografías que acompañan a cualquier historia literaria nacional (y así, se habla, por ejemplo, del encarcelamiento de Fray Luis de León, del de Jovellanos, del fusilamiento de Lorca, de la muerte de Machado en Collioure, etc.). Evidentemente, todos estos aspectos merecerían ser mejor estudiados, pero no puede decirse que estén del todo ausentes.

Por ende, no solo la literatura “debe su estructura” al origen institucional de la investigación literaria. También las propias lenguas deben la fijación de su gramática a intereses -o necesidades- de organización político administrativa, lo cual vale para la mayoría de los idiomas europeos. Casos evidentes serían el italiano y las distintas variedades del noruego (EZ: 1986), elegidos y diseñados para desempeñar el papel de lengua nacional, pero lo mismo se cumple también para el español, el francés, el checo, etc. Y no solo las lenguas, también el ejército, los sistemas educativos, el comercio, y a veces incluso la religión (caso de la “Iglesia Anglicana”) responden a perfiles nacionales. En general, todos los aspectos de la organización (y la cultura es organización) de las sociedades humanas están regulados conforme a realidades nacionales, la literatura no es una excepción y, por lo tanto, sería inapropiado obviar dicha dimensión en su estudio.

En efecto, no suele ser fácil reflejar la heterogeneidad lingüística y cultural en el interior de las historias nacionales de la literatura, dada su tendencia homogeneizadora, pero también se pueden encontrar, al menos, algunas muestras de ese pluralismo. En cuanto a las rivalidades regionales, éstas se manifiestan incluso dentro de una misma lengua, en ocasiones tomando como base divergencias de estilo; así sucede, por ejemplo, en la polémica del s. XVI español entre poetas clásicos castellanos y salmantinos frente a Fernando de Herrera y los poetas cultos sevillanos (Chivite, 2010: 285). Pero también se cuenta con la importancia que para la literatura “oficial” tuvieron ciertos autores en lenguas regionales, como es el caso de Rosalía de Castro para el romanticismo español. Más recientemente, algunos manuales de literatura española incluyen el “resurgimiento” de las literaturas regionales (en gallego, catalán y euskera) como parte de su índice, en una

decisión integradora no exenta de intereses políticos. Incluso se dan casos en que autores latinos nativos contribuyen a los primeros intentos de formalización de un corpus nacional, como sucedió en la Gran Bretaña del s. XVI (Ver: V.1.4.).

Lo dicho hasta el momento no significa que el diagnóstico de Lambert no responda a observaciones fundamentadas, pues la mayor parte de su crítica apunta a la anulación de la heterogeneidad por parte de los modelos nacionales, lo cual es innegable, ya que la homogeneización mediante los procesos de canonización y posterior estandarización de los modelos consagrados del repertorio es *la ley* de cualquier sistema de cultura. En el fondo, el asunto se relaciona con una cuestión tan básica como la supervivencia de las sociedades, las cuales hacen uso de determinados repertorios culturales para consolidar (homogeneizar) su identidad colectiva (EZ: 1999). Ello explica que, efectivamente, el estudio de la literatura que, como norma general, es llevado a cabo por universidades estatales sostenidas económicamente por los presupuestos de los “estados-naciones”, adopte tradicionalmente el enfoque de estudio de la literatura como “historia de la literatura nacional”. Además, dado que la homogeneidad cultural no solo es una propiedad que favorece la cohesión de las sociedades sino que también se asocia a la centralidad en todo tipo de funciones sistémicas, es lógico que cada estado aspirante a la centralidad (todos) pretenda presentar y estudiar su literatura a partir de propiedades excluyentes de la heterogeneidad, al igual que también sucede a nivel político y lingüístico, como asume Lambert cuando señala que: “no public administration institutionalizes bilingualism or multilingualism as an ideal” (1991: 70).

En contrapartida, los historiadores literarios vienen dando pasos, también gracias a la teoría, hacia la integración de perspectivas que den cabida a la heterogeneidad y que profundicen en las relaciones entre sistemas literarios y otros sistemas sociales, incluido por supuesto el “campo de poder”. Resulta llamativa, en este sentido, la semejanza de algunas propuestas de Lambert con el modelo teórico bourdiano, sobre todo en lo referente a la heterogeneidad, la jerarquización o la canonización. En concreto, su idea de *territorio*, aunque diferente, guarda algunas coincidencias con la de *campo* (y así, su propuesta de estudiar no la “literatura francesa”, sino la producida *en* Francia). Lo dicho vale sobre todo para las que Lambert llama dinámicas internas (distintos tipos de repertorio, centros de

producción y principios de jerarquización), pues la idea bourdiana de *campo*, aunque flexible, no suele aplicarse a ámbitos que superen un espacio nacional, mientras que la de *territorio* contempla tanto el reconocimiento de pequeñas “provincias literarias” como el trazado de unos sectores transnacionales que contribuyan a la confección de esos mapas mundiales de la literatura cuyas “dinámicas externas” se corresponden mejor con la TPS. En cualquier caso, encontramos algunos estudios circunscritos a literaturas nacionales donde no se ignora la conflictividad y complejidad sociológica de los hechos literarios, nos referimos especialmente a estudios de inspiración bourdiana, como *La guerre des écrivains* (Sapiro, 1999), o de ascendencia crítica marxista. Algunos de los trabajos de Ruiz Pérez (2003, 2009, 2010), por ejemplo, se sirven de ambas herencias. También podrían mencionarse obras colectivas como la *Letteratura italiana*, coordinada por Asor Rosa (1982-2000), o *Lo spazio letterario di Roma antica* (Cavallo, 1989-1990), entre otras.

La problemática inherente a la conjunción de los sistemas literarios y nacionales no es obviada por otros investigadores. Prueba de ello es la publicación de trabajos colectivos como el titulado *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* (Romero Tobar: 2008), donde se plantean algunas de las cuestiones enunciadas por Lambert, aunque con diferentes resultados. En ella se indaga sobre las circunstancias históricas que propiciaron la idea de literatura nacional, los pilares de construcción de esta idea, los valores y prácticas adjudicadas al grupo identitario, las fronteras entre cada literatura nacional o los modos de fabricación del canon y el repertorio que las dibujan, todo ello desde diferentes perspectivas teóricas. En este volumen se dan cita tanto autores próximos a las tesis de Lambert, caso de Pedro Aullón de Haro (2008) o Alfredo Saldaña (2008), como otros que asumen la correspondencia entre sistemas nacionales y literarios, como Ruiz Pérez (2008) o Grabes (2008). A pesar de ocuparse de las mismas cuestiones, llama la atención que solo un artículo cite a Lambert o a Even-Zohar en su bibliografía.

Entre los críticos con el modelo nacional, se encuentra el artículo “Problemas fundamentales de la historiografía literaria moderna”, de Pedro Aullón de Haro (2008), para quien la fijación del modelo de las literaturas nacionales en base a diferencias

lingüísticas reduce¹¹⁹ el fenómeno literario y “escamotea el hecho palpable, que repugna a la ideología nacionalista, de que la unidad literaria no es de lengua sino de cultura, y que esta unidad de cultura consiguientemente puede ser detentada por una, varias o muchas lenguas” (2008: 20). Para Aullón de Haro, esta actitud se acompaña en España, debido a la herencia del régimen franquista, del desentendimiento de los estudios de literatura comparada y literatura universal.¹²⁰ La única posibilidad de dar sentido al concepto de literatura nacional, entonces, sería como parte de un todo universal, es decir, como “un primer peldaño de la escala hacia la literatura comparada” (Aullón de Haro, 2008: 21). También en línea con Lambert se sitúa el artículo de Alfredo Saldaña “Notas para una crítica del nacionalismo cultural” (2008), donde, en un correlato con los argumentos de la filosofía en torno a la construcción de las identidades nacionales, Saldaña se muestra a favor de la superación de éstas, señalando a movimientos como el de las ONGs internacionales (menciona a *Greenpeace* y *Amnistía Internacional*) como síntomas de la misma tendencia globalizante, aunque sin perder el espíritu crítico hacia el cariz de esa internacionalización.

En cuanto a los artículos que defienden el modelo de las literaturas nacionales, el firmado por Ruiz Pérez, “«Vengamos a los vulgares»: clásicos y nacionales (1492-1648)”, supone el ejemplo erudito de una lógica casi explícitamente bourdiana. El artículo esboza algunas de las claves históricas que llevan a la constitución de una literatura nacional de

¹¹⁹ Entre otros culpables del “criterio reduccionista” y la “extrema confusión disciplinar promovida por la propia crítica” en España para el estudio de la literatura, Aullón de Haro señala al mismo Jakobson y su célebre artículo “Lingüística y poética”, cuya base considera “disparatada” (2008: 27).

¹²⁰ Esta opinión parece coincidente con la de Pulido Tirado (2001), quien señala que la Literatura Comparada solo se desarrolla en España a partir de la década de los 80 del siglo pasado. En cuanto a la “literatura universal”, pese a lo que pudiera parecer a simple vista, su inclusión en los actuales planes de estudios de enseñanza media en España no es una novedad debida al impulso de las tendencias globalizadoras. Según la Ley de Educación de 1956, en sexto de Bachillerato Superior, dentro de la asignatura *Historia de la Literatura* se estudiaba la literatura universal: los vedas, la literatura grecolatina, la poesía china, etc., con énfasis en lo europeo y sobre todo en lo español (véanse las múltiples ediciones del manual *Historia de la literatura* firmado por José García López, algunas de ellas con el subtítulo de “española y universal”). En la Ley de Educación de 1970, en tercero de BUP, la asignatura de *Literatura* solo incluía algunos autores europeos, como Dante. Y en la LOGSE de 1990, bajo la denominación de *Lengua Castellana y literatura* se aunaban en una sola asignatura las dos materias; se trataba de una asignatura obligatoria para los cinco tipos de bachillerato estipulados. En 2006 entra en vigor la LOE, donde la *Literatura universal* es una asignatura optativa para dos de las tres modalidades de bachillerato. Actualmente, se tramita una nueva ley de educación, en la que la Literatura Universal seguirá siendo una asignatura optativa para tres de los cuatro tipos de bachillerato proyectados.

forma indisociable al surgimiento de un campo literario nacional: “Parto de la percepción de que el dibujo de una literatura nacional no es ajeno a la conformación de una nación literaria, en un discurrir que rompe con frecuencia en paralelo, para interferirse mutuamente.” (2008: 492), lo que implica que el concepto de literatura nacional se construye simultáneamente al de la propia nación, o bien que: “La literatura se suma a la formación del proyecto nacional” (2008: 498), lo cual se realiza también sobre la base de una lengua nacional: el castellano. De esta manera: “En el cambio de siglo España contaba ya con un paradigma poético, convertido en referente para la constitución de un canon, regla y modelo con que se medían los cultivadores del verso castellano.” (2008: 501). Ruiz Pérez dibuja también algunas de las posiciones contrapuestas de este campo literario en formación, las cuales se articulan casi siempre como posiciones de defensa de lo nacional ante estilos extranjerizantes:

lo que se desprende es la existencia de actitudes contrapuestas con un reflejo en las opciones estéticas y literarias, en cuyo enfrentamiento se presenta la defensa frente a la novedad desde las posiciones de reivindicación de lo nacional ante lo considerado como foráneo (2008: 504).

Todas estas dinámicas contribuyen a lo que podríamos denominar la formación de un *habitus ideológico*, materializado y sustentado a través de unas concretas instituciones sociales, y que genera unas determinadas producciones discursivas en defensa de una idea de nación vinculada a la de una literatura nacional.

Es como parte de este proceso de construcción ideológica que tienen lugar las exclusiones denunciadas por Lambert, pues los cánones literarios nacionales aspiran inevitablemente a las propiedades asociadas a los centros sistémicos: unidad, homogeneidad, conservación (tradicionalismo o continuidad) y singularidad¹²¹. Podemos observar, según nos narra Ruiz Pérez, cómo también aquí las opciones periféricas e innovadoras, representadas por la introducción de los modelos italianos por parte de Garcilaso, se enfrentaron primero a las posiciones defensoras de “los valores tradicionales del octosílabo”,

¹²¹ En este sentido, la literatura parece haber seguido el curso del resto de instituciones que, en la mayoría de los casos, han sido homogeneizadas y estandarizadas para dar coherencia al estado nación: la raza, la religión, la corona o gobierno central, y la lengua.

para pasar posteriormente a desempeñar esa misma función central (institucional o conservadora) en representación de los valores nacionales “tradicionales” frente a las innovaciones “extranjeras” de la lírica culterana de Góngora. Ruiz Pérez nos muestra (2008: 504, 505) cómo este enfrentamiento no estaba desprovisto de un componente social, pues los defensores de la “poética nacional” se oponían a los practicantes de la “nueva poesía” desde posiciones sociales también antagónicas, donde entraban en consideración diferencias de sangre, de posición, compromiso político o relación con el oficio de las letras, etc. Así, la poesía cultista surgió en la periferia geográfica (Góngora) y desde autores cuya relevancia procedía solo del cultivo de las musas o el estudio, mientras que las posiciones conservadoras (Quevedo), se asociaban a los privilegios de casta y sangre, a lo que se sumaba una tercera posición, la de quienes asumían su condición de profesionales y se entregaban a las leyes de un mercado determinado por el gusto del vulgo (Lope). En definitiva, para Ruiz Pérez queda claro que la conformación de un campo literario nacional va pareja a la existencia de una idea y realidad nacionales, en un proceso donde “se perciben similares tensiones, propias de un espacio compartido pero en el que las distintas fuerzas pugnan por la hegemonía, convirtiéndolo en un campo de batalla.”(2008: 506). De esta manera, la literatura no solo “refleja” los conflictos que tienen lugar en el territorio nacional, sino que sirve como motor de esos mismos conflictos.

El artículo de Ruiz Pérez puede servir como ejemplo de un estudio de campo, o sistémico, de una literatura nacional (lo que no impide otras perspectivas más amplias). Dado que la literatura ha sido durante siglos la más precisa manifestación de la cultura de los pueblos (que ha llegado hasta nosotros), no es de extrañar que los proyectos de formación de las identidades nacionales la tomaran como uno de sus principales medios de realización, en un proceso de fecundación mutua. Naturalmente, la exaltación de los rasgos específicos de la nación sucede durante su periodo de emergencia o durante sus momentos de crisis. El estudio de un sistema literario nacional puede ser abordado a partir de una combinación del modelo bourdiano y el polisistémico, lo que permite la descripción de sus dinámicas tanto internas (subcampos, posiciones centrales y periféricas, determinaciones sociológicas, principios de jerarquización, etc.), como externas (su función en un polisistema literario transnacional).

La existencia de campos de producción literaria eminentemente nacionales, y todo el sistema de organización y consagración que ello implica, se encuentra incorporado en la actividad y la conciencia de los agentes en forma de *habitus literario*. Este *habitus* forma parte de la implementación cultural constitutiva de cualquier intento de creación de una entidad nacional, lo que resulta en que sus productores, en la mayoría de los casos, piensan estar escribiendo “literatura nacional”, al igual que sus consumidores piensan estar consumiendo “literatura nacional”. El hecho de que los mapas lingüísticos no coincidan con los políticos y de que la comunicación literaria supere las fronteras nacionales no niega el “efecto de campo” del campo de producción nacional, un efecto en el que están insertos la mayor parte de los agentes y productores -incluso los que intentan escapar de él, en la forma de rechazo-. Un estudio adecuado de la literatura nacional puede distinguir entre dos dimensiones:

(1) el estudio del *campo literario nacional* (en un sentido análogo al de *territorio* de Lambert), lo que forzosamente debería contar, como insiste Even-Zohar, con la posición desempeñada por la literatura traducida, pero también con la leída directamente en idiomas extranjeros, así como con la presencia de autores foráneos, etc.

(2) la descripción de la literatura nacional como sistema o circuito de consagración (el cual formaría parte, en cualquier caso, del *campo nacional*).

En la práctica, ambas dimensiones se encuentran superpuestas, pero los estudios literarios parecen haberse “impregnado” del sistema de canonización nacional (puesto que forman parte de él), prestando poca atención a otras realidades, lo que lleva a Lambert y a Even-Zohar a denunciar la falta de atención que reciben la literatura traducida y otros géneros, como el de la literatura comercial. En un estudio de campo, sin embargo, todos estos aspectos deberían considerarse.

En efecto, el circuito de canonización literaria nacional no “recoge” la literatura traducida, ni la comercial,¹²² ni a los autores extranjeros, aunque publiquen y vivan en territorio nacional –con excepciones, caso de Rubén Darío para la poesía castellana-; y no lo hace, en buena lógica, porque no cumplen con los requisitos inherentes a dicho sistema, entre los cuales se encuentra, como su nombre indica, el carácter nacional, además de otros, como el uso de determinados repertorios -siempre en conflicto-. No obstante, todo lo que excluye la “literatura nacional” como circuito de consagración (basado en antologías, subvenciones, programas de lecturas, congresos, cátedras, etc.), debe ser considerado en un estudio sistémico del “campo literario nacional”, o dicho de otra manera, de “la literatura *en* España” (o en cualquier otra parte). Estableciendo una analogía futbolística, el hecho de que solo se citen jugadores españoles en la *selección nacional*, no pretende ocultar el hecho de que los mismos compitan en la *liga española* con otros extranjeros, ni la existencia de competiciones internacionales de clubes y selecciones. No es necesario, pues, establecer una contradicción entre el estudio de ambas realidades. De hecho, sería más acertado contar con el efecto que un campo nacional heterogéneo (con géneros comerciales, literatura traducida, manifestaciones no nacionales, etc.) produce sobre las estructuras homogeneizadoras, de canonización y secundarización, de un sistema literario nacional, pues éstas son ininteligibles sin considerar las relaciones jerárquicas, intra e intersistémicas, que tal sistema mantiene con otros centros de producción en lenguas y culturas diferentes, con diferentes grados de hibridación y solapamiento entre ellos (especialmente marcados, por ejemplo, entre antiguas metrópolis y colonias).

Así pues, el estudio sistémico del campo nacional debe admitir el funcionamiento de un mercado de producción, distribución y consumo editorial que tendría una parte de internacionalización, la cual puede ser estudiada en términos de importación/exportación, y donde jugarían un papel fundamental los mecanismos de traducción. Es decir, un campo vinculado y soportado por instituciones políticas e instituido en *habitus literario nacional* (o

¹²² Este aserto puede ser relativizado desde un punto de vista diacrónico, pues autores que eran considerados comerciales por sus contemporáneos han pasado posteriormente a formar parte del canon, como es el caso de Lope, y probablemente también de muchas formas de narrativa, como la del propio *Don Quijote* o *La Celestina*.

sistema de canonización), pero participado también por una importante actividad comercial “independiente”, nacional e internacional, así como por otras actividades, no siempre directamente comerciales, e igualmente heterogéneas. El habitus literario nacional no se ve, en principio, amenazado por la dimensión internacional del mercado, pues permanece arraigado tanto en los agentes específicamente literarios como en toda actividad de consumo literario que tiene lugar en la sociedad (no en vano, se mantiene gracias a una tupida red de instituciones que incluye cátedras universitarias consagradas al estudio de la literatura nacional, recopilaciones y antologías nacionales, tratados de historia literaria, manuales de estudio de la literatura, asignaturas de enseñanza elemental, etc.). Sin embargo, no es posible ocultar la tendencia globalizadora de las sociedades actuales, en parte relacionada con el principio de desterritorialización facilitado por la web (Sánchez-Mesa: 2004) -aunque ésta reproduzca en buena parte muchas de las *estructuras* nacionales *previas*-. Pero tampoco podemos olvidar, citando a Even-Zohar, que: “The territorial factor should not be now looked upon as “reactionary” just because many of us dream about a world without borders.” (1998: 365). Por otra parte, la formación de cánones internacionales, como los que fundamentan los manuales de “Literatura universal” en la enseñanza media, se apoya, continuándolos, en los mismos principios selectivos mediante los que se forman los cánones de cada literatura nacional, confirmando de esta manera su “validez”. En este sentido, a diferencia de los mencionados manuales –por no hablar de otros intentos de construcción de cánones internacionales, como la desproporcionada anglofilia de Bloom (1995)-, la propuesta de Lambert sí inspira un modo alternativo de construir una visión de la literatura mundial no excluyente de la heterogeneidad.

En definitiva, si para Lambert se hace imperativo superar el marco de la literatura nacional, es necesario admitir también lo contrario, ya que no es posible un estudio adecuado de la literatura sin considerar las literaturas nacionales, pues hacerlo sería ignorar una estructura que ha sido y es fundamental en la organización y funcionamiento de las sociedades humanas en todo el planeta. El que los sistemas literarios estén organizados conforme a realidades nacionales, responde al hecho de que ésta es la forma que históricamente han adoptado las sociedades humanas. Cuando nos cuestionamos la validez del concepto de literatura nacional, aunque solo sea como marco más o menos apropiado

para el estudio de la literatura, no estamos sino cuestionando la validez de la idea de nación política, la cual puede ser criticada en su entendimiento romántico como esencia natural o espíritu de los pueblos, pero no como realidad histórica. Una parte importante del trabajo de Even-Zohar se orienta precisamente a dilucidar los procesos de planificación cultural inherentes a la conformación de tales constructos históricos que son los estados nacionales. De hecho, la tendencia a organizarse en grupos sociales homogéneos puede considerarse una tendencia universal cuyo proceso continúa hoy día hacia entidades cada vez mayores, en lo que llamamos globalización. Como tales, estas unidades culturales conforman nuestra historia y nuestra literatura, integradas en la conciencia social en la forma de habitus. No obstante, el rol imprescindible jugado por la heterogeneidad en estos procesos ha sido subrayado una y otra vez por el teórico israelí. Ello anima a estudiar los elementos de planificación y construcción, tanto de las entidades político-literarias nacionales, como de la cultura globalizada, en términos polisistémicos, observando los procesos homogeneizadores pero sin ocultar la heterogeneidad subyacente a los mismos, así como todo el amplio rango de relaciones inter-sistémicas implicadas.

V.1.4. *La adscripción de elementos culturales a la historia nacional*

Un problema más amplio es el que se refiere a la proyección anacrónica de valores socioculturales desde una perspectiva nacional, una costumbre que afecta a cualquier variedad de historia específica (del arte, de la cultura, etc.) adscrita a entidades políticas todavía vigentes,¹²³ pues no existe un criterio consensuado a este respecto, sino meras

123 Actualmente, sería absurdo considerar, por ejemplo, al arte etrusco como parte del romano (sino solo como influencia), por mucho que su imperio ocupara durante siglos el espacio geográfico de aquel. Sin embargo, las historias del arte “italiano” lo incluyen dentro de su repertorio, lo mismo que las historias del arte “español” incluyen tanto al románico como al islámico. Parece, pues, ser la vigencia de las instituciones políticas que regentan sobre cierto territorio lo que avala la perspectiva autárquica mediante la que se adscriben cualquier elemento cultural que haya tenido lugar en tal territorio, por más que las civilizaciones que lo originaran tengan poco que ver con los estados que hoy las adjetivan –si bien esta apropiación suele acompañarse de una supuesta labor de conservación del patrimonio histórico-. Esta política, generalizada en la actualidad, puede considerarse hasta cierto punto novedosa, pues si observamos el conjunto de la historia, como norma mayoritaria, las civilizaciones que ocupaban un territorio trataban de borrar todo rastro de la cultura anterior para imponer su propio repertorio.

tendencias historiográficas. Así, como norma general, los volúmenes sobre “historia del arte español” suelen remontarse hasta el paleolítico,¹²⁴ y lo mismo sucede cuando se trata, a secas, de la “historia de España”, a pesar de que dicho estado no naciera hasta algunos milenios después. A diferencia de ellas, la “historia de la literatura española” solo comienza a partir de la Edad Media, pues como tal *suele* entenderse la escrita en idioma castellano.¹²⁵ Y encontramos también algún trabajo, como por ejemplo la *Historia del Arte en España*, de Valeriano Bozal (1973), en el que la cuestión se salva sustituyendo el gentilicio, que sugiere una forma de “pertenencia”, por la preposición locativa, que alude solo a la geografía, un criterio no tan distinto del propuesto por Lamber para el estudio de las literaturas *en* Francia, *en* Alemania, etc. Y de hecho, también en las letras el criterio lingüístico convive en ocasiones con el geográfico, tanto cuando se trata de la inauguración de una historia literaria nacional, como cuando se trata de situar a un autor -como los autores latinos peninsulares- dentro de cierta tradición o como representante del carácter de una comunidad (nacional, regional o local), con el consiguiente aumento del capital simbólico (y prestigio) de dichos pueblos, pues, como advierte Even-Zohar: “Los grupos o individuos que mejor acumulen el capital cultural lograrán alcanzar más «éxito». La misma hipótesis resulta válida para las grandes entidades, por ejemplo, las «naciones».” (EZ, 1999e: 75).

La institucionalización de cánones literarios nacionales, por medio de antologías y otros procedimientos, ha sido uno de los principales recursos que las naciones emergentes en competencia han empleado para afirmar su posición y acumular el necesario prestigio cultural, pues de hecho la literatura ha desempeñado históricamente un papel fundamental en la consolidación de los proyectos nacionales (EZ: 1994), (Ruiz Pérez: 2008). Sin embargo, las estrategias empleadas para lograrlo no han sido siempre coincidentes, alternando el criterio geográfico con el lingüístico según la coyuntura. Así, en el caso de la

124 Esta es la costumbre en la mayoría de naciones. De este modo, el presentador de un documental de la BBC sobre la historia de Wales, dice: "The story of Wales is the experience of each and everyone of us in Wales, of anyone who has ever lived in this country, from the Red Lady of Paviland, buried in this cave, on the Gower peninsula, tens of thousands of years ago [30.000 BC], to you and me today, we are all a part of the story of Wales".

125 Como otra muestra de las contradicciones que presenta este tipo de circunscripción nacional, algunos manuales de literatura española incluyen también a las “literaturas regionales” escritas en euskera, gallego o catalán, pues dichas culturas se consideran oficial e históricamente como españolas.

literatura española, está claro que la elaboración de un canon nacional de autores se basó en la reivindicación de la lengua castellana, institucionalizada como “lengua nacional” y estandarizada gracias a la temprana *Gramática castellana* de Nebrija en 1492. Como describe Ruiz Pérez (2008), a este propósito se sumaron obras individuales, como el *Cancionero* de Juan del Encina (1496), traducciones de clásicos grecolatinos, como las *Églogas de Virgilio* por el mismo Juan del Encina, ediciones comentadas como las de la poesía de Garcilaso, primero por el Brocense (1574) y luego por Herrera (1580), antologías como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511) e incluso obras bibliográficas como la *Junta de libros, la mayor que vieron los siglos*, de Tamayo de Vargas (1624), redactada con el propósito de ser la primera “bibliografía nacional completa” de autores que escribían en español (González Hernández, 2012). Caso distinto es el de Inglaterra, donde los primeros intentos de elaboración de un corpus nacional se guiaron por un criterio geográfico, más que lingüístico. Así, según Herbert Grabes (2008), la “primera historia de la literatura inglesa” sería la obra *Libri quatuor de viris illustribus, sive de scriptoribus Britannicis*, de John Leland, uno de cuyos objetivos, como demuestra el apunte que hace en su *newe yeares gyfte* al Rey Enrique VIII, en 1545, era dejar patente que “all other nacyons to be barbarous unlettered”, para lo cual reúne a 674 autores, entre filósofos, matemáticos, científicos e historiadores, de los cuales la mayoría eran clérigos, e incluyendo incluso a los primeros misioneros cristianos, los santos ingleses y hasta a los obispos, ya que éstos ofrecían “algún tipo de sabiduría”. De este modo, aunque Leland destaca a Geoffrey Chaucer, en su compendio hay lugar para una mayoría de autores que usan el latín como su principal lengua de escritura, lo que no es sorprendente, dado que el latín fue el idioma empleado por los ingleses cultos como lengua de escritura hasta entrado el s. XVII. Tal y como destaca Grabes, la intención de Leland era “demostrar que, desde tiempos inmemoriales, las obras culturales más valiosas se habían realizado *en* Gran Bretaña” (Grabes, 2008: 192. Cursiva nuestra). Una estrategia similar, aunque orientada también a fundar la singularidad inglesa en su reforma religiosa, fue seguida por John Bale, quien en 1548 publicó su *Illustrium maioris Britanniae scriptorum, hoc es, Angliae, Cambriae, ac Scotiae Summarium*, donde de nuevo se incluían “cientos de páginas en latín humanista” (Grabes, 2008: 194), y donde de nuevo se juntaban poetas con matemáticos, geógrafos,

físicos e historiadores. Este modelo se mantuvo en varias recopilaciones posteriores, como la *Relationum historicarum de rebus Anglicis tomus primus*, de 1619, en la que John Pits aunaba un total de 1475 autores de toda índole. A pesar de la importancia de estas obras de compendio latinas, en las que primaba el criterio geográfico y la demostración del saber cultivado *en* tierras inglesas, independientemente del idioma empleado, también aparecieron pronto algunas antologías guiadas por una defensa del inglés vernáculo, como *A discourse of English Poetry* (1586), de William Webbe, o *The Arte of English Poesie* (1589) de George Puttenham, que serían continuadas por otras similares durante los siglos siguientes, aunque también seguirían apareciendo obras mixtas como *The Complete Gentleman* (1622), de Henry Peachman, cuyo canon se inicia con los poetas grecolatinos y continúa con “los poetas latinos de nuestra época” (ingleses) y “los poetas ingleses de nuestra propia Nación” (Grabes, 2008: 200).

Sirvan estos ejemplos para mostrar que el diseño de una “literatura nacional” no siempre ha respondido a criterios fijos de vinculación entre un territorio, una lengua y una producción literaria, y que el corte lingüístico ha coexistido en ocasiones con el geográfico. Más allá de la diferencia que exponen estos casos sobre la definición de una entidad literaria a partir de distintos criterios, el problema de fondo apunta hacia la legitimidad de la apropiación de una determinada herencia cultural (que puede ser más o menos arqueológica) por parte de posteriores entidades nacionales, ya se encuentren éstas “en construcción” o “en mantenimiento”. Las incoherencias de este tipo de atribución retrospectiva remiten evidentemente al propio concepto de nación y ponen de relieve el conflicto entre las visiones románticas de la misma como una “realidad natural” y aquellas críticas que reflexionan sobre los procesos históricos de “confección” de dicha identidad. Una de las cuestiones principales abordadas por Even-Zohar en algunos de sus más recientes trabajos (1999, 2010, 2013) se refiere precisamente a los procesos de instauración de repertorios culturales –como aquellos que constituyen una imagen nacional- sobre una sociedad, así como las distintas variables de éxito de tales implementaciones.

Como punto de partida, Even-Zohar nos impele a admitir que la labor de planificación en la instauración de identidades colectivas es casi un patrón histórico, que

tendría como uno de sus principales medios la homogeneización de la cultura de los pueblos, lo que se considera inexcusable para la supervivencia de los mismos en tanto que identidades colectivas (por ejemplo, las naciones). La planificación de la cultura suele estar a cargo de pequeños grupos cuyo éxito –y sobre todo, la velocidad del mismo- depende de su acuerdo con los sectores de poder (político, económico, etc.). Como norma, los procesos de construcción de identidades nacionales recurren, casi sin excepción desde la instauración de los estados modernos, a la auto-asignación de cualquier elemento cultural acaecido, aun en tiempos remotos, en el espacio geográfico ocupado por la entidad que se busca reafirmar¹²⁶, aunque, en opinión de Guerrero Valdebenito (2005), la preocupación por la conservación de vestigios del pasado se incrementa tanto en Europa como en América a partir de los años 60 del s. XX. De una parte, este tipo de adscripción retrospectiva, como todo el amplio rango de proyectos homogeneizadores culturales, puede considerarse como una estrategia interesada, dirigida a la consolidación de unas entidades políticas “artificiales” y con ello el beneficio de sus grupos de poder (Hobsbawm: 1998) (Guerrero Valbenito: 2005) (EZ: 2010). Por otra parte, es lógico (diríase “natural”) que las entidades colectivas remitan sus valores a los pueblos y civilizaciones que les precedieron en un mismo entorno geográfico, considerándolos -sobre todo si entre ellos existe una cierta continuidad- sus antecedentes culturales directos, e incluso, en muchas ocasiones, su propio acervo genético (Smith: 1991). En tales casos, parece justificado considerar a una cultura como consecuencia –al menos, parcial- de las que le precedieron en un mismo territorio, si bien también hay que

¹²⁶ Desde hace solo unas décadas, esta estrategia se ha ampliado para incluir no solo la cultura arqueológica, sino también otras formas de cultura en situación incierta, bajo la denominación de “patrimonio inmaterial”. Los problemas que presenta este tipo de asignación son análogos a los del resto de operaciones homogeneizadoras (Villaseñor Alonso y Zolla Márquez: 2012). La noción de patrimonio inmaterial comparte su origen con la de “patrimonio de la humanidad”, de manera que a la oposición entre patrimonio material/ inmaterial, se añade la de patrimonio local/ universal. Guerrero Valdebenito (2005) analiza algunas de las dinámicas contradictorias que se encierran en tales asignaciones, empezando por los criterios a partir de los que se categorizan ciertos bienes (como la conservación de vestigios y prácticas del pasado) y continuando por la mercantilización de los mismos, lo que los convierte en un objeto de consumo que relega su valor simbólico a su valor económico. La autora distingue también entre “patrimonio efectivamente vivido” e “ideología patrimonial”, esta última al servicio de las élites gobernantes. Además, la lógica homogeneizadora de la internacionalización del patrimonio entra en contradicción con las prácticas nacionales, regionales o locales, y básicamente se rige por criterios esencialmente occidentales, investidos por lógicas de poder e intereses de mercado.

contar con la impronta de las culturas invasoras, cuya huella es en ocasiones más fuerte que las pretéritas locales.

En cuanto a lo estrictamente literario, parece razonable hipotetizar que las culturas que heredan un espacio geográfico suelen heredar también de las anteriores algunos elementos de su repertorio, estableciendo así cierto grado de continuidad. En el caso de la literatura española, uno de los casos ilustrativos de este *heritage* sería el de las jarchas medievales, un tipo de estrofa breve que los escritores hebreos y musulmanes de Al-Ándalus cultivaron a imitación de la lírica románica tradicional, o “al modo de los cristianos”, lo que supondría el primer eslabón de una prolongada transferencia, pues en estas estrofas se encuentran también los más antiguos versos escritos en lengua romance, lo que supone otro enlace con la tradición castellana posterior (García Gómez: 1974). Para el tema que aquí tratamos, más interesante que la exactitud filológica de dichas atribuciones resulta la controversia suscitada en el entorno académico a propósito de la legitimidad de las mismas, discusión no exenta, por supuesto, de ingredientes nacionalistas. Como explica P. Martín Baños (2006), la discrepancia se refiere, por un lado, al “derecho de propiedad” sobre las primeras manifestaciones de la lírica “románica” que se conservan, pues el descubrimiento de las jarchas mozárabes (“españolas”) arrebataría ese “honor” a la lírica provenzal (“francesa”), llegándose a hablar incluso de la influencia de la andalusí sobre la trovadoresca (Nykl: 1946); y por otro lado, está en juego la propiedad cultural del estilo –y en ocasiones hasta de la lengua– de las cancioncillas, polémica que enfrenta al bando “arabista” y al “romanista”. De nuevo, este caso muestra cómo los intereses nacionales compiten por la apropiación de determinados méritos culturales, atribuyéndose unos logros literarios ya arqueológicos, y ejemplifica también las dificultades que devienen de la correspondencia dinámica, o la falta de ella, entre nación y territorio, sobre todo en lo que se refiere a la calificación del patrimonio. Estos problemas han sido abordados principalmente por la sociología, la antropología, la historia y las ciencias políticas, por su importancia para los estudios sobre nacionalismo, etnicidad y memoria histórica. La amplia bibliografía existente muestra la diversidad de opiniones al respecto, desde la de autores como Anthony D. Smith (1991), quien defiende el vínculo entre etnia y nación, hasta la de Hobsbawn (1998), para quien la implantación de repertorios culturales responde principalmente a los intereses de

las élites gobernantes.¹²⁷ En general, la mayor parte de los acercamientos críticos a los procesos de construcción de la memoria como patrimonio social, ya sea desde la antropología o desde la sociología, coinciden en una serie de puntos.

La patrimonialización, territorialización o adscripción de bienes culturales a la historia o tradición de un grupo social determinado puede entenderse en términos de creación de repertorios. Estos repertorios patrimoniales se encuentran sujetos a los procesos característicos de modelación y competencia entre distintas opciones vinculadas a distintos grupos sociales dentro de una comunidad. Es necesario admitir, pues, que no existe *un* patrimonio, como tampoco *una* historia como sucesión de hechos dada y unívoca, sino que los vestigios y la arqueología participan de distintas posibilidades de interpretación, selección, categorización y catalogación, de lo que resultan una serie de posibles “repertorios de historia”. Por lo tanto, la narración que constituye la memoria de una comunidad, su “Historia”, responde siempre a una re-creación de los hechos que depende de la ideología dominante en cada momento. La selección de un repertorio patrimonial supone inevitablemente la supresión de otros, lo que se realiza mediante el control institucional de los medios de difusión de la memoria colectiva (fundamentalmente, las instituciones educativas), imponiendo ciertas versiones y excluyendo otras.

Cada uno de los repertorios patrimoniales posibles será defendido o interpretado por los distintos grupos sociales en función de sus intereses, atribuyéndoseles distintos valores o “lecturas”. Los conflictos que se presentan en la lucha por establecer el repertorio

¹²⁷ En el contexto español, algunas publicaciones recientes se han hecho eco también de esta problemática, no ajena a varios conflictos sociales que siguen percutiendo en la actualidad. Así, por ejemplo, Roberto Augusto, en *El nacionalismo ¿vaya timo!* (2012) presta especial atención a la construcción del nacionalismo catalán, aunque en su opinión, éste se sirve de una reivindicación más lingüística que histórica. Por el contrario, García Cárcel, en *La herencia del pasado* (2011), se centra precisamente en la revisión de los mitos fundacionales y los procesos de construcción identitaria de la nación española, en los que encuentra una instrumentalización de la historia al servicio de ciertos discursos. Distingue dos modos enfrentados de instrumentalización de la memoria: el de los “adanistas”, que rehacen la historia partiendo de cero, y el de los “historicistas”, ya sean conservadores o progresistas. García Cárcel profundiza además en el conflicto entre centro y periferia, o “la polémica de la España plural”, representada por los nacionalismos vasco y catalán, así como en la disyuntiva entre derecha e izquierda, o “polémica de las dos Españas”. En opinión de Gil Calvo (2011), los problemas relativos a la memoria histórica abren un debate público que es a la vez científico (controversia entre historiadores), político (polémica sobre los derechos de las víctimas), jurídico (*caso Garzón*) y sobre todo mediático, ya que ambos discursos, mediático e histórico, comparten por lo general una metodología narratológica común, ofreciendo un “encuadre” de los hechos que supone un juicio moral sobre los mismos.

histórico legítimo de una comunidad dependen de los criterios que definen, en cada caso, aquello que *merece* ser patrimonializado, los cuales varían según los grupos y comunidades. Por ejemplo, el pueblo de los *Tewas* (Nuevo México), no muestra ningún interés por los trabajos arqueológicos, pero sí, en cambio, por sus propios relatos, los cuales enseñan lo que significa ser un humano, cómo vivir, cuál es la historia de su pueblo, los mitos, la vida ultraterrena, etc. (Ortiz, 1992). En comunidades más complejas, son las jerarquías entre diferentes grupos sociales las que entran en conflicto, el cual puede ser estudiado como un conflicto entre grupos y repertorios centrales y periféricos, posiciones que normalmente devienen de sucesos históricos cuya resolución determina qué grupos y versiones de la historia predominan sobre las demás.

Esta lucha de distintas opciones de patrimonialización, centrales y periféricas, reproduce los típicos conflictos entre homogeneidad y heterogeneidad que caracterizan la dinámica de los sistemas culturales. Ello se manifiesta con frecuencia en las reivindicaciones por la “devolución de la memoria” de los grupos o sectores sociales periféricos, marginados o “perdedores” (de conflictos), muchos de los cuales no poseen el suficiente poder o fuerza simbólica para hacer valer sus reivindicaciones. Dentro de estas dinámicas se incluyen conflictos tanto intra- como inter-nacionales por la sustracción de bienes patrimoniales¹²⁸. Existen fuertes entramados de agentes e instituciones que trabajan por el mantenimiento de sus propias versiones de la historia y la conservación del patrimonio que se asocia a cada identidad. Los repertorios patrimoniales centrales son defendidos por las élites gobernantes o grupos de poder, y muchas veces entran en conflicto con los repertorios locales; esta oposición ha tomado en los últimos tiempos una dimensión global, lo que permite hablar de un “patrimonio de la humanidad”, cuya selección responde a intereses políticos y económicos globalizados con tendencia homogeneizadora, frente a una serie heterogénea de patrimonios pertenecientes a las culturas “vivas” de los pueblos. En las actuales sociedades-

128 Varios de estos conflictos son comentados por Even-Zohar, como el que tuvo lugar entre Dinamarca e Islandia por la custodia de unos antiguos manuscritos (EZ, 1994a). Ramírez Goicoechea (2007) menciona otros casos, como la colocación de la “Piedra de Scone”, sobre la que antaño se consagraban los reyes escoceses, bajo la silla de entronización de la Abadía de Westminster, en Londres, o la reclamación por la Generalitat catalana de los archivos históricos sustraídos durante la Guerra Civil y guardados en Salamanca.

mercado, la creación de estos repertorios patrimoniales representa un conflicto entre el *principio de valoración simbólico* (que responde a la demanda social de una memoria colectiva y a la necesidad de señas de identidad) y el *principio del valor comercial* de los bienes patrimoniales. Así, cualquier elemento histórico que resulta patrimonializado incrementa su valor económico y pasa a formar parte de los procesos de la mercantilización y homogeneización de la cultural global.

Además de su función como instrumento de cohesión social, el objetivo de la institucionalización de repertorios patrimoniales consiste en el control de la historia legítima de los pueblos y, por lo tanto, de la definición de su identidad mediante el establecimiento de una memoria que *aparenta* haber sido íntegramente experimentada por el colectivo que la adjetiva. Por lo tanto, es un instrumento de dominio social que constituye un parte fundamental de los repertorios del poder y cuya confección se disputan distintos sectores en competencia por medio de especialistas encargados de establecer “la versión correcta” de la historia. En suma, la selección de unos elementos del pasado en detrimento de otros responde a la voluntad de crear una imagen determinada del presente, y no otra, dando validez a ciertas reivindicaciones y estatus en las posiciones jerárquicas sociales, lo que, en definitiva, favorece ciertas orientaciones hacia el futuro.

V.2. ORIENTACIONES SISTÉMICAS EN LA CRÍTICA DE POESÍA ESPAÑOLA A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

V.2.1. *Teorías sistémicas y crítica de poesía*

Aunque la mayor parte de la crítica literaria que se publica hoy en España no participa de los modos de pensamiento relacional, cada vez es más frecuente encontrar señas de renovación en este sentido. En este apartado mostraremos la presencia de algunos puntos de vista sistémicos en cinco ensayos de crítica de poesía publicados en España entre 2000 y 2010: *Negociaciones. Para una poética dialógica*, de Jenaro Talens; *Singularidades*, de Vicente Luis Mora; *No todo es superficie*, de Alfredo Saldaña; *Postpoesía*, de Agustín Fernández Mallo y *Mejorando lo presente*, de Martín Rodríguez-Gaona. Con ello, pretendemos exponer, de manera sucinta, la incorporación de los puntos de vista sistémicos al ejercicio de la crítica de poesía que se publica actualmente en España. Se trata, según pensamos, de un giro hacia posturas en las que no se obvia la mutua dependencia de los distintos factores que conforman un sistema literario, como tampoco su relación con otros sistemas sociales adyacentes. Entendemos que la reflexión teórica solo adquiere validez cuando sus ideas son confrontadas con el ejercicio práctico de la crítica, por lo que nuestro ánimo es el de facilitar las bases para una crítica literaria que, como dice Darío Villanueva, no se circunscriba a una consideración de la literatura estrictamente textual, sino que la entienda como un fenómeno dinámico “en el marco de determinadas convenciones y mediaciones que la sociedad impone al proceso, y que son mudables a lo largo de la Historia.” (Villanueva, 1994: 7). Para este cotejo nos serviremos sobre todo de los presupuestos de la TPS, sin olvidar sus vínculos con la semiótica de Lotman o los estudios del *campo literario* de Bourdieu.

V.2.2. Panorama de la crítica de poesía en España

Dentro del género *crítica de poesía* podemos considerar varias manifestaciones: 1. Reseñas de libros de poesía, publicadas en suplementos culturales y revistas especializadas, ya sean impresas, digitales, blogs o páginas web.¹²⁹ 2. Artículos de variable extensión en torno a un autor, una generación, un conjunto de textos, un periodo, una tendencia, etc., que igualmente pueden aparecer en diversos medios. 3. Prólogos, introducciones, presentaciones¹³⁰ o estudios preliminares que ocasionalmente acompañan a las obras de creación, ensayo o crítica. 4. Por último, encontramos una mediana producción de volúmenes, estudios, tesis universitarias o ensayos que se ocupan de un amplio abanico temático en torno a la poesía. En resumen, obtenemos la tipología:¹³¹ a) *reseñas*, b) *artículos*, c) *introducciones* y d) *volúmenes*.

Sin responder nuestra siguiente apreciación al interés exacto de este estudio, creemos que no está de más añadir una característica general. Dicha consideración se refiere a la distancia que media entre la efectiva realización de la crítica de poesía y las aportaciones más básicas de la teoría literaria.¹³² No puede dejar de extrañar que los encargados de realizar la crítica de las obras literarias dejen de lado las contribuciones del área de conocimiento que se ocupa precisamente del entendimiento de los fenómenos literarios. Nos ocupamos, pues, de una disciplina cuya teoría es elidida por el grueso de quienes idealmente deberían encargarse de llevarla a la práctica. Con todo, también pueden

¹²⁹ Habría que añadir los *extractos* de reseñas que sirven para publicitar los poemarios, novelas, etc., en solapas, contraportadas, bandas, guardas, carteles o en los *media*.

¹³⁰ También habría que incluir aquí las presentaciones que se dan en eventos, recitales, homenajes, conferencias, etc. Merecería una atención especial el caso de las introducciones a antologías.

¹³¹ Convendría definir a qué nos estamos refiriendo cuando asignamos una supuesta unidad genérica (*crítica literaria*) a un conjunto de textos de tan variable extensión, objeto y calado. Tal vez pueda manejarse una noción, desde un enfoque funcional, equivalente a *meta-literatura*.

¹³² En parte, porque la producción crítica proviene mayoritariamente de los propios *creadores*, quienes con frecuencia mantienen una pronunciada distancia hacia cualquier tipo de acometimiento epistemológico de la literatura. En la mayoría, si no en todos los ensayos que vamos a comentar encontramos testimonios en este sentido. Cuestión aparte serían los múltiples autores, especialmente post-estructuralistas, que consideran la crítica y aún la teoría como una forma más de literatura.

encontrarse excepciones, especialmente en el *tipo volúmenes*, el más próximo a la crítica académica, como vamos a comentar.

V.2.3. Nivel de análisis

Recordemos que Even-Zohar hace depender la asignación concreta de las realidades referidas a cada uno de los factores propuestos como integrantes del sistema a la elección de un determinado nivel de análisis, siendo siempre posibles tanto una concepción más amplia o más restringida de la extensión del sistema como una interpretación a distintos niveles de sus funciones. Así pues, las categorías de *institución*, *repertorio*, *productores*, *consumidores*, *productos*, y *mercado* pueden ser propuestas para una u otra determinación, e incluso dentro de un mismo objeto, se posibilitan diferentes asignaciones según modifiquemos el nivel de análisis (EZ, 2010c: 28). Teniendo esto en cuenta, antes de continuar necesitaremos, de una parte, delimitar un segmento medible de textos, y de otra, definir un nivel de análisis. Respecto al nivel de análisis, vamos a inclinarnos por las asignaciones más evidentes:¹³³ *Productores*: autores de libros de poesía. *Producto*: los textos comúnmente llamados “libros de poesía”. *Consumidor*: lectores de libros de poesía. *Mercado*: factores implicados en la compra y venta de productos poéticos y la promoción de tipos de consumo. *Institución*: factores implicados en el mantenimiento de la poesía como actividad socio-cultural. *Repertorio*: reglas y materiales que rigen la confección y el uso de productos poéticos.

Llegados a este punto, se hace necesaria una puntualización. Nuestra intención, en lo que respecta al presente análisis, no consiste en realizar un estudio sistémico de las obras seleccionadas, lo cual implicaría hipotetizar para ellas ciertas *posiciones*, sino mostrar, en primer lugar, en qué medida los diferentes componentes del sistema descrito son considerados en su crítica y, por ende, si esa consideración puede ser calificada como sistémica. De ello esperamos, además, facilitar el entendimiento de una parte de la crítica que se genera actualmente en España.

¹³³ Dentro del ámbito hispánico, encontramos un nivel de análisis equivalente, por ejemplo, en el estudio del teatro español entre 1920 y 1936 llevado a cabo por Iglesias Santos (1998).

Respecto a la selección de textos, hemos optado por *volúmenes*, por ser la tipología que mejor puede acoger planteamientos teórico-críticos fundamentados, así como una perspectiva amplia de la poesía española actual. Nuestro objetivo no es elaborar un juicio de valor, ni sumarnos o censurar las conclusiones de las obras, sino medir el grado de afinidad epistemológica entre ellas y la TPS. Creemos que las publicaciones escogidas son representativas del giro que tratamos de mostrar.

V.2.4. *Cotejo de obras de crítica de poesía española:*

1. Empezamos por el volumen *Negociaciones. Para una poética dialógica*, de Jenaro Talens (2002). La alusión a Bajtin ya nos da una pista de la orientación sistémica que puede contener la postura de Talens. Por otra parte, la referencia a *una poética* nos sitúa en el nivel de los *modelos del repertorio*. El texto consiste en una recopilación heterogénea de entrevistas donde el término “poética” se refiere en ocasiones a la “poética personal” del autor (teórico de la literatura reconocido internacionalmente) y en otras a su sentido “aristotélico” como reflexión sobre el sistema literario donde participa el entrevistado, quien deviene en comentarista de su entorno poético, político y sociológico. Desde prólogo, Susana Díaz nos informa de sus intenciones:

Plantea la necesidad de deslizarnos en esa tupida malla de redes e interrelaciones discursivas –filosóficas, políticas, económicas, etc.- que componen el dispositivo de *lo cultural*, franqueando aquellos análisis que hacen de las diferentes áreas del conocimiento un aséptico y ficticio territorio de compartimentos estancos.

(Díaz, 2002: 8)

Es decir, para Talens se hace necesario abordar la compleja red de interrelaciones que vincula los componentes del *sistema*: “Los premios literarios, los cursos de verano, los suplementos culturales y toda suerte de dispositivos de promoción, generan corrientes, potencian líneas de escritura y silencian otras.” (2002: 22). A lo largo de las páginas va a profundizar en las relaciones entre estos factores. Así, aparece la competencia entre los productores por el control de la institución y la sanción de modelos dentro del repertorio (tradición). Frecuentemente, sus exposiciones abren equivalencias que imbrican lo literario

con otros sistemas socioculturales o políticos (2002: 41), ejemplificando, por ejemplo, cómo las circunstancias políticas europeas llegan a determinar la producción poética. Se aborda también el debate sobre la tradición y la *canonicidad* (2002: 40), pasando revista a multitud de autores de diversos ámbitos en una reflexión sobre el diálogo entre la producción actual y los diferentes *modelos del repertorio* (2002: 50). Talens coincide con Even-Zohar en apreciar que lo que está en juego no son unos autores o poéticas en concreto, sino *modelos del repertorio*, que a su vez implican valores socioculturales.

No creo que se trate de querer borrar a nadie en particular [...], sino de neutralizar determinadas formas incómodas de pensar (o hacer pensar) y eso es del orden de lo político e ideológico y, en consecuencia, va más allá de la poesía y se ha dado también en otras manifestaciones, aunque a quienes estamos en este territorio de la práctica cultural nos haya parecido alguna vez exclusivo de nuestro pequeño mundo.

(2002: 58)

Aparece también el enfrentamiento entre *alta cultura* y *cultura popular*, como las resistencias del sector tradicional ante el intento por parte de algunos autores de integrar la cultura pop en el *repertorio institucionalizado* (2002: 68-70). Este enfrentamiento, dadas sus implicaciones políticas e ideológicas, es llevado incluso a interpretaciones más complejas a partir de una crítica psicologista de textos concretos, extrayendo un correlato social que problematiza en torno a asuntos como el *complejo de Edipo*, la sociedad patriarcal o la escritura de género (2002: 150-163).

2. En *Singularidades. Ética y poética en la literatura española actual*, Vicente Luis Mora (2006) traza un panorama crítico del actual sistema literario español. A partir de una serie de rémoras históricas que atañerían a todo el ámbito de la intelectualidad española, empezando por la propia crítica literaria (2006: 22), clarifica la correspondencia entre literatura, sociedad e historia, incorporando una perspectiva global que le sirve de punto de partida para afirmar que “el mercado que a partir de los ochenta se instauraba como patrón de la vida social tomaba también las riendas de la cultura y la sometía a un proceso de aceleración para el cual [...] ni la industria editorial, ni los artistas, ni el propio público

consumidor estaban preparados.” (2006: 23). En la siguiente cita puede verse también la afinidad de Mora con los postulados sistémicos.

La perfecta coordinación entre la máquina editora de libros y las editoras de periódicos, unidas bajo las mismas macrofirmas empresariales, se ha venido encargando del trabajo de precisión: los libreros españoles demandan títulos después de leer los tres suplementos culturales de tirada nacional (ABC, El Mundo, El País); los distribuidores sólo aceptan lo que los libreros van a pedir; los editores no publican lo que los distribuidores no van a querer.

(2006: 36)

La crítica a este *sistema* se convierte en uno de los centros de su trabajo, dedicando el epígrafe “Descripción de la mentira” (2006: 26) a subrayar algunas de sus particularidades. Señala, por ejemplo, las relaciones que se establecen entre sus factores, la mezcla de alta y baja literatura, la preeminencia del mercado sobre la cultura o el papel del productor bajo las condiciones del mercado (2006: 30-33), deteniéndose a veces en estructuras muy concretas, como “una división clarísima entre escritores afines al grupo Prisa y los demás” (2006: 30). La línea que va desde los acontecimientos políticos hasta la factura de los productos literarios, así como la prevalencia de determinados *modelos de canonicidad*, es trazada sobre el proceso de democratización española y la implantación del mercado como dinamizador social (2006: 35-36), ahondando así en la descripción de los factores: “No sólo está el problema en el emisor artístico. El nivel medio del lector es muy bajo, y las editoriales tienden a mantener ese nivel exigiendo a los escritores una rebaja –o eliminación– de sus objetivos literarios.” (2006: 33)

Critica la política editorial (*institución y mercado*) que sesga el castellano de las dos orillas y propone la inclusión de la española en una literatura europea, lo que podemos enmarcar en la reflexión sistémica sobre *literatura y nación*. En lo referente al *repertorio*, dedica un epígrafe a la descripción de una *norma*¹³⁴ *no escrita* (2006: 49-53) que trata de

¹³⁴ Este término es utilizado también por Even-Zohar en su conceptualización del repertorio y los modelos (factores y dependencias). Mora dedica unas páginas a comentar su utilización en el Formalismo y en Croce, Dilthey, Fokkema e Ibsch, Mukarovsky, Julian Jiménez Heffernan, Juan Carlos Rodríguez y en los poetas Antonio Jiménez Millán y Luis García Montero.

desautorizar desde presupuestos filosóficos y científicos (2006: 65, 66), aludiendo también a su funcionamiento sistémico:

“hablaré para entendernos de un *pensamiento normalizado*, que tiene encantados a editores, gestores culturales, responsables públicos, reseñistas literarios y no pocos escritores, por el cual sólo vale lo que vende, sólo se lee lo legible, sólo se publica lo vendible y sólo se alaba lo que se entiende. [...] con unos asesores ministeriales que intentan liquidar las Humanidades y la Filosofía por la segura carga crítica que conllevan, con una literatura de la normalidad entronizada y canonizada, y con decenas de intelectuales *a sueldo* de los grupos mediáticos, el resultado es que el discurso ideológico conservador de fondo (un auténtico “inconsciente ideológico”, clavado en la psique colectiva) hace que las estructuras se vuelvan resistentes –en términos psicoanalíticos- hacia todo lo novedoso, rupturista o partidario del progreso.”

(2006: 89)

Señala la existencia de dos tradiciones diferentes dentro de *la tradición literaria* (2006: 102), las cuales podemos asociar a los modelos *primario* y *secundario del repertorio*. Igualmente, llama la atención sobre el fenómeno, también descrito por Even-Zohar, según el cual los productores que se asocian en grupos tienen más éxito que los que actúan individualmente (2006: 104-110) y, por último, interpreta los procesos de construcción de *canonicidad* efectuados por las instituciones centrales (2006: 111).

A pesar de todo, no podemos afirmar que estemos ante una crítica sistémica *stricto sensu*. El autor dice practicar una adaptación del método psicocrítico del francés Charles Mauron (Mora, 2006: 190), denosta la tendencia a considerar excesivamente las circunstancias personales del autor y defiende explícitamente una crítica centrada en los textos, añadiendo alguna consideración esencialista: “cuando se escucha una sinfonía, cuando en una exposición de arte no hay más que los cuadros colgados en la pared con su título al lado, la recepción del arte es pura, y suficiente” (2006: 194).

3. En *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*, Alfredo Saldaña (2009) trata de clarificar si “a pesar de todo, la realidad social y artística más reciente permite

hablar de un pensamiento crítico y un canon estético específicamente postmodernos” (2009: 18). El ensayo se divide en dos apartados, el primero analiza la posmodernidad como fenómeno histórico y artístico, extrayendo unos atributos estéticos, y el segundo se dedica al comentario de textos a la luz de tales atributos. Saldaña asume la posmodernidad como un fenómeno que sólo puede explicarse desde la diversidad y reclama, citando a F. Jameson, Steven Connor y Pierre Bourdieu, un ejercicio crítico socialmente comprometido, y acusando a Lyotard de renunciar a una continuidad con el proyecto de la razón ilustrada (2009: 36).

Por otra parte, encontramos una reflexión sobre los *modos* de representación de la literatura y las relaciones existentes entre diferentes sistemas semióticos en un marco social complejo (2009: 51). Saldaña muestra también una inequívoca inclinación polisistémica cuando participa de las consideraciones de Linda Hutcheon, quien señala la contigüidad entre *producto* (texto), *institución* y *mercado*:

Art, theory, criticism are not really separable from the institutions (publishing houses, galleries, libraries, universities, etc.) which disseminate them and which make possible the very existence of a field of discourse and its specific discursive formations (the system of norms or rules that govern a certain way of discours, there is a concrete, material context involved. Discourse, then, is both an instrument and an effect of power

(Hutcheon, 1991: 112, en: Saldaña, 2009: 40).

Asimismo, Saldaña demuestra una mirada polisistémica cuando postula una ontología artística de consenso entre *productores*, *consumidores*, *institución* y *mercado*, dentro de la sociedad del espectáculo.

Las sociedades se construyen sobre procesos de institucionalización y, en este sentido, habrá que admitir que *es* arte lo que una institución aceptada socialmente (el museo, la academia, la crítica) *reconoce* como arte, una idea que ha de completarse con otras dos que circulan en ámbitos perfectamente localizados: el del autor (orientado por la intencionalidad, *es* arte lo que un creador *quiere* que sea arte) y el del receptor (*es* arte lo que activa el gusto y *provoca* una impresión determinada).

(Saldaña, 2009: 76)

En el mismo sentido, recoge la opinión de J. Talens y Pedro J. de la Peña, quienes inciden sobre el carácter publicitario de la crítica en el contexto del mercado (2009: 130), así como el papel, señalado también por Rodríguez-Gaona, que la propia crítica ejerce mediante su labor sancionadora, funcionando como *productor* de determinadas prácticas artísticas: “No son, pues, los textos artísticos los que desencadenan los textos críticos sino éstos los que –actuando como altavoces al servicio de un determinado aparato publicitario y de propaganda- llaman la atención sobre la importancia o el interés de las diferentes prácticas artísticas.” (2009: 126). A Saldaña le interesa, además, perfilar una serie de elementos de *canonicidad* posmoderna, sin renunciar a las relaciones que se establecen entre *producto*, *productor*, *consumidor* o *repertorio* (2009: 110, 111). Es en la segunda parte de su trabajo, dedicado a la señalización de tales características sobre los textos, donde Saldaña da cuenta de su elección metodológica, centrada fundamentalmente en la relación entre *productos* y *canonicidad*.

(las editoriales, los suplementos culturales de los diarios, las antologías de poesía, los planes de estudios de las Facultades de Letras, los programas académicos de literatura y los premios literarios responden con excesiva frecuencia –¿quién lo niega?– a muy concretos intereses que nada o muy poco tienen que ver con la propia literatura). En este sentido se encuentra la lectura que reclamo de la poesía española posmoderna, una lectura contaminada lo menos posible por agentes extraliterarios y que nos permite contemplar cómo se presenta y qué valores adquiere en dicha poesía la *sensibilidad crítica posmoderna*.
(2009: 126)

Se trata, pues, de un estudio que a pesar de constatar, o precisamente por eso, la interacción de todos los factores que participan en el sistema literario, reivindica, al igual que V. L. Mora, el papel central de los textos como vía de entendimiento de *la propia literatura*. Por tanto, Saldaña considera al resto de factores “agentes extraliterarios” cuya acción debe ser denunciada antes que estudiada, lo que queda de manifiesto cuando asevera que “la crítica más interesante ha superado el anecdotismo anterior y se ha centrado en los análisis de los textos.” (2009: 127)

4. Antes de continuar, conviene señalar que el ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, de Agustín Fernández Mallo (2009), no es propiamente un estudio crítico, sino una propuesta de poética¹³⁵ que incluye un análisis crítico de la poesía española actual. En principio, entiende que los fenómenos sólo pueden explicarse por su interacción con el entorno, citando al artista J. Dewey:

“La primera consideración importante es que la vida se despliega en un entorno. Pero no meramente “en”, sino a causa de él, a través de una interacción con él,” consideración visionaria para su época que, dicho sea de paso, anticipa las más contemporáneas teorías científicas del estudio de los *sistemas complejos* hoy ampliamente desarrolladas.

(Fdez. Mallo; 2009: 39)

Por otra parte, concibe *lo bello* como una atribución consensuada (2009: 66) y se sirve del *pensamiento relacional* (como sabemos, fuente de las teorías sistémicas) para definir su *postpoesía* (2009: 97). Otra coincidencia reside en su visión de la sociedad como entramado de diferentes sistemas o redes. Así, el índice se explica como la representación de un *microsistema-mundo poético* (2009: 14), y tanto su crítica al estado de cosas como su propuesta se originan en la comparación con sistemas no literarios. Por ende, su formulación de *poesía ortodoxa* coincide con el *tipo secundario* de la TPS, en oposición al *primario*, que debemos identificar con la apelación a un *laboratorio*: “Y es que esa poesía que damos en llamar *ortodoxa*, (...) hace mucho tiempo que dejó de ser un laboratorio, un lugar de continua investigación, para mutar en un museo de naturalezas muertas,” (Fdez. Mallo, 2009: 12). Encontramos también lo que, aplicado al terreno literario, podría considerarse una crítica al textocentrismo: “actualmente, las teorías estéticas, ceñido el objeto de su estudio a la investigación tanto óptica como epistemológica de las artes (su poética), asumen que el universo de la obra es autónomo y no puede ser comparado con un mundo exterior a la obra.” (2009: 18).

¹³⁵ En puridad, se trata de un manifiesto, a pesar de que su autor afirme lo contrario.

Especialmente significativo para lo que queremos señalar, resulta el uso de las *teorías de sistemas complejos*, reconocidas por Fernández Mallo el paradigma de la ciencia posmoderna (2009: 21). Por ello, no es extraño que sus reflexiones coincidan frecuentemente con los enunciados de la TPS, por ejemplo, en lo relativo al funcionamiento del *repertorio*: “incluso cuando una cultura trabaja con un repertorio amplio y multiforme, puede llegar a un punto muerto si se bloquean todas las elecciones alternativas.” (Even-Zohar, 1999a: 130). La crítica al cierre del repertorio constituye precisamente el aspecto central de la propuesta de Fernández Mallo (2009: 45,46, 124, 144-149). También ofrece un estudio diacrónico del sistema literario español del último medio siglo mediante las relaciones que se establecen entre los *nodos del sistema* (2009: 158-161), a lo que sigue una descripción del sistema *postpoesía* desde la mecánica de redes (2009: 162, 163) y la diferenciación de dos modos de producción textual (2009: 165) equivalentes a los *modelos primario y secundario* de la TPS. Debemos señalar también la negativa a aceptar la existencia de unos textos que puedan ser considerados canónicos *per se* (2009: 88), concordante con la sustitución efectuada por la TPS de los términos *canon* y *canónico* por *canonicidad* y *canonizado*.

En conclusión, y a pesar de algunas diferencias terminológicas, como el uso del término *mercado*, que en Fernández Mallo se refiere directamente al macrosistema mundializado en el que se inscribe la producción cultural (2009: 76, 77), resulta evidente el parentesco epistemológico entre la TPS y las *teorías de sistemas complejos* utilizadas por Fernández Mallo: “Se llama Red a un sistema formado por una serie de Nodos (emisores y receptores) que intercambian materia, energía o información por medio de un conjunto de enlaces (links). (...) Todo nuestro entorno es un gran conjunto de redes superpuestas” (2009: 141, 142).

5. Finalizamos con *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, de Rodríguez-Gaona (2010). Según Carmen N. Torres “Su mayor virtud reside, precisamente, en señalar las implicaciones y las relaciones entre los nuevos paradigmas de creación poética, nuevas tecnologías, lectores e industria editorial; en su

búsqueda de causas sociológicas para analizar los cambios estéticos.” (Torres, 2010). Así, se relaciona la literatura con los fenómenos internacionales desde una perspectiva histórica: “La estética posmoderna representa la fase final del proceso de desacralización que, iniciado en la modernidad, sustituyó la relevancia fundamental de la creación (idealismo trascendente) por el énfasis en la productividad (materialismo capitalista).” (Rodríguez-Gaona, 2010: 10). Desde esa perspectiva, busca en la producción actual “una definición plural que sea propicia para abarcar las diferentes propuestas” (2010: 15) mediante la siguiente hipótesis de partida: “la aplicación inflexible del neoliberalismo económico a lo cultural inevitablemente termina reduciendo la función de lo artístico a lo utilitario: el arte y las letras como mercancía o propaganda.” (2010: 12).

Desde este marco, le resulta paradójica la posición del *consumidor*, quien realiza una actividad rara y difícil debido a la especialización que requiere y la falta de tiempo para llevarla a cabo (2010: 13, 14) y encuentra “profundamente significativo, por tanto, que incluso un género tan en los márgenes de lo comercial como el poético ilustre que cultura, economía y tecnología son factores interrelacionados y cruciales en la conformación de la presente civilización global.” (2010: 18, 19). Igualmente, indaga en las relaciones entre instituciones, productores y *la red mundial de información*, es decir, el *medio* o *mercado*, destacando la especial configuración que ésta red adopta en el caso español (2010: 15, 16). La competencia por el control del centro institucional, presente en todos los estudios comentados, se describe históricamente desde las diversas propuestas de *canon alternativo* que tuvieron lugar (2010: 43, 44) y se interpreta en términos de marketing:

La peor consecuencia de aquel conflicto fue que produjo una falsa dicotomía, simplista y maniquea, que no obstante su escasa elaboración fue muy beneficiosa para los intereses comerciales de los medios periodísticos y las editoriales, por su afinidad con la sociedad del espectáculo. Es decir, en términos publicitarios, aquel enfrentamiento público fue más importante que la obra de los propios poetas.

(2010: 11).

Encontramos, pues, un estudio del *cambio en la estructura*, por su descripción, más que de una sucesión de diferentes grupos o tendencias, de las modificaciones en el

funcionamiento del sistema literario en concordancia con los cambios sociales. La introducción, titulada *La poesía española reciente frente a los desafíos de una nueva era*, explica la poesía como respuesta a la historia (la que es sensible al cambio, frente a la que no). Este corte diacrónico atraviesa toda la reflexión, yendo desde un marco sistémico amplio a otro concretamente literario (2010: 13-17). Hallamos también la dependencia de los productores respecto a las condiciones del mercado y la institución, al igual que en Lotman, quien afirma que “para que un texto pueda funcionar de un modo determinado, no basta con que esté organizado, es preciso que la *posibilidad* de esa organización esté prevista en la jerarquía de los códigos de la cultura.” (L, 1970: 346), o en el propio Even-Zohar: “El repertorio no sólo tiene que estar *disponible*, sino que también su utilización debe ser legítima. Las condiciones de tal legitimidad son generadas por la institución en correlación con el mercado.” (EZ, 199a: 129).

Una nueva sensibilidad, como hemos señalado requiere estímulos inusitados y condiciones distintas de producción, por lo que las propuestas innovadoras no pueden responder nunca exclusivamente a una voluntad intelectual o artística sin ningún vínculo con lo real.

(Rodríguez-Gaona, 2010: 52)

Yendo más lejos, el estudio de Rodríguez-Gaona no repara en ofrecer datos económicos, aspecto que considera imprescindible para una crítica que aspire a comprender el funcionamiento de lo literario: “Sólo a partir de un enfoque riguroso y técnico quizá se pueda hablar con propiedad de un mercado, lo que, evidentemente, implica hablar de poesía y dinero.” (2010: 75). Dicha pretensión no excedería necesariamente el marco polisistémico, ya que, como nos recuerda Iglesias Santos:

la superación del marco estrictamente textual no quiere decir que no se tengan en cuenta los textos, ni que la teoría polisistémica se inscriba en la sociología de la literatura, error de consideración bastante extendido al que subyace todavía un afán por mantener la prevalencia del texto sobre todo aquello que se quiere seguir viendo como “extraliterario”.

(Iglesias Santos, 1999: 16).

Por otro lado, dedica la segunda parte del ensayo al estudio, a modo de reseñas, de una veintena de *obras posmodernas*, centrándose en las relaciones entre *producto y repertorio*. Así, al hablar del libro *Echado a perder*, de Carlos Pardo,¹³⁶ indica que: “La conciencia de heredar la pugna por la constitución de un canon es, simplemente, otra consecuencia del fin de lo trascendente.” (Rodríguez-Gaona, 2010: 156). Y por último, se ocupa del influjo de los nuevos medios sobre la poesía, hecho que se interpreta como la posibilidad de un nuevo humanismo, dada la capacidad de interconexión y acción individual de las redes sociales, lo que aprovecha para ofertar algunas propuestas de política cultural.

Como acabamos de ver, a pesar de la ausencia de planteamientos teóricos fundamentados (de una u otra orientación) en la mayor parte de la crítica literaria “periodística” que se produce en el entorno español, parece que, por el contrario, sobre todo en las obras de crítica académica, se encuentra normalizada la inclusión de puntos de vista sistémicos, sin que ésta sea tampoco la norma. Podemos mencionar incluso algunos trabajos de historia literaria que se organizan, explícita o implícitamente, en torno a planteamientos sistémicos. En muchos casos, basta echar un vistazo a sus índices para observar la asunción de estas perspectivas. Así, algunas de las obras ya mencionadas de Ruiz Pérez (2009, 2010) o también su *Manual de estudios literarios de los siglos de oro* (2003), cuyos capítulos resultan de por sí bastante significativos.¹³⁷ La presencia de estos puntos de vista en producciones críticas propias del centro institucional, como, por ejemplo, en algunos tomos¹³⁸ de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer, da buena cuenta del asentamiento que estas perspectivas van tomando en el ámbito castellano (como también en el europeo).

¹³⁶ PARDO, Carlos (2007) *Echado a perder*. Madrid, Visor.

¹³⁷ El primer apartado de esta obra se refiere a “La institución de las letras áureas”, incluyendo epígrafes como “La república literaria”; el segundo se refiere a “El texto: delimitación formal y materia lingüística”, el tercero a “La transmisión textual”, el cuarto a “El escritor: de la autoridad a la autoría”, el quinto a “Universos de referencia”, el sexto a “La recepción de los textos”, etc.

¹³⁸ Además del ya citado (Ruiz Pérez, 2010), podemos mencionar también el tomo 7, *Derrota y restitución de la modernidad*, de Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011), quienes se plantean la obra no desde la perspectiva de los relevos generacionales, sino como “la constitución de sistemas literarios complejos en cada una de ellas [las generaciones]” (Gracia, J. y Ródenas, D.: 2011: 9).

V.3. DINÁMICAS DEL REPERTORIO EN LA POESÍA ESPAÑOLA RECIENTE

V.3.1. *Las dos historias de la Historia del Arte*

En su célebre *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Arnold Hauser planteaba ya la oposición entre dos modos característicos de entender la sucesión de periodos y estilos en la historia del arte. Para introducir el concepto de Barroco, Hauser realiza una crítica a la teoría de Wölfflin, admitiendo con reservas algunas de las características que éste atribuía al arte del s. XVII, pero rechazando su entendimiento como ley fundamental de la historia del arte en su conjunto:

Wölfflin quiere reconocer en la evolución de lo estricto a lo libre, de lo simple a lo complicado, de la forma cerrada a la abierta, un proceso histórico-artístico típico, que vuelve a repetirse siempre en el mismo tono. La historia estilística del Imperio romano, del gótico tardío, del siglo XVII y del impresionismo son para él fenómenos paralelos. En estos casos siempre, según su idea, sigue a un clasicismo, con su rigidez formal objetiva, una especie de Barroco, es decir un sensualismo subjetivo y una disolución de las formas más o menos radical. La polaridad de estos estilos le parece a él que es precisamente la fórmula fundamental de la historia del arte. [...] Y de este retorno de estilos artísticos típicos extrae él su tesis de que en la historia del arte domina una lógica interna, una necesidad propia e inmanente.

(Hauser, 1962: 503)

Proveniente de la teoría crítica marxista, Hauser rechaza la falta de consideración hacia las condiciones históricas, materiales, sociales o económicas, con que la teoría “inmanente” de Wölfflin pretende entender la sucesión de los distintos estilos históricos. Hauser defenderá la perspectiva contraria, alegando que los cambios producidos en las tendencias estéticas son siempre condicionados por circunstancias externas.

Pero aun si en la sucesión de clásico y Barroco hubiera que ver una ley general, nunca se podría explicar por leyes inmanentes, es decir, puramente formales, por qué la evolución en un determinado momento camina de lo estricto a lo libre y no de lo estricto a lo más estricto. No existe ninguna de las llamadas cumbres en la evolución; se alcanza una altura y se sigue una inflexión cuando las condiciones generales históricas, esto es, sociales, económicas y políticas, terminan su desarrollo en una dirección determinada y cambian su tendencia. Un cambio artístico sólo puede ser condicionado desde fuera; no existe ninguna necesidad interna.

(Hauser, 1962: 504)

Como vemos, Hauser no niega la alternancia estética entre los distintos periodos, sino que sitúa la causa de esa recurrencia en el plano de las condiciones históricas, materiales o sociales de existencia: “El “barroco” helenístico, el medieval tardío, el impresionista y el propiamente Barroco tienen en realidad sólo los rasgos comunes contenidos en sus momentos de semejantes premisas sociales.” (1962: 504) Efectivamente, sería difícil negar cualquier tipo de *revival* estético en una historia del arte cuyo desenvolvimiento viene marcado por la puesta en juego de nociones como *tradición* -ya sea como imitación, superación o rechazo-, *recreación*, *canonicidad*, etc. Aunque el entendimiento de la historia del arte como una alternancia recurrente de principios y formas no era una ocurrencia original de Wölfflin, sus ensayos contribuyeron en gran medida a la difusión e implantación de esta idea. La percepción *en bucle* de la historia del arte se inscribe en la propia denominación de los periodos artísticos que la comprenden. El término “Renacimiento” denota la intención de recuperar los valores estéticos de la antigüedad clásica greco-romana, en oposición a la “época oscura” del Medievo, y el “Neoclasicismo” reivindica otra vuelta a esos mismos principios, es decir, la aspiración a un “nuevo renacimiento”. Pero, como sabemos, estas terminologías enmascaran también una deformación simplificadora que está lejos de ajustarse a la diversidad artística comprendida en los periodos “originales”. Por una parte, cada intento de recuperación del “espíritu” de una época anterior conlleva una selección y una adaptación del pasado a la perspectiva del presente, de manera que con frecuencia es precisamente para legitimar o explicar determinadas tendencias artísticas novedosas que se las vincula con el arte de épocas anteriores. Por otra parte, no es posible entender todo el arte de amplios periodos, tales

como la antigüedad greco-romana, como un único conjunto homogéneo, pues naturalmente éste también comprendería tendencias sucesivas y distintas. A estos argumentos Hauser añade la imposibilidad de entender todo el arte *de una misma época* como una unidad homogénea, ya que: “De un “estilo de época” unitario, que domine en toda ella, propiamente no se podría hablar nunca, pues en cada momento hay tantos estilos diversos cuantos son los grupos sociales que producen arte.” (Hauser, 1962: 504).

V.3.2. *La solución bourdiana*

A pesar de que podemos considerar a Wölfflin y a Hauser como exponentes de las dos maneras antitéticas de entender la periodización de la historia del arte, a veces el mismo Hauser se muestra consciente de las debilidades de la llamada *teoría del reflejo*: “¿No resulta tan vano querer definir el Barroco por este afán de infinitud como querer derivar el gótico simplemente del espiritualismo de la Edad Media?” (Hauser, 1962: 507). La propuesta que lanza Bourdieu, ya a finales del siglo XX y desde el ámbito de la sociología, ofrece una luz distinta sobre esta problemática. Bourdieu presenta su noción de *campo literario* precisamente como superación de la antinomia entre la *explicación interna* (inmanentismo) y la *explicación externa* (teoría del reflejo) de los fenómenos artísticos.

Mais elle aussi permis d'échapper à l'alternative de l'interprétation interne et de l'explication externe, devant laquelle se trouvaient placées toutes les sciences des oeuvres culturelles, histoire sociale et sociologie de la religion, du droit, de la science, de l'art ou de la littérature, en rappelant l'existence des microcosmes sociaux, espaces séparés et autonomes, dans lesquels ces oeuvres s'engendrent : en ces matières, l'opposition entre un formalisme né de la codification de pratiques artistiques parvenues à un haut degré d'autonomie et un réductionnisme attaché à rapporter directement les formes artistiques à des formations sociales dissimulait que les deux courants avaient en commun d'ignorer le champ de production comme espace de relation objectives.

(B, 1992: 297, 298)

Estos campos, explica Bourdieu, se estructuran según una lógica interna basada en la diferenciación, la *distinction*, que llevaría a diferentes grupos de creadores –así como a diferentes grupos sociales- a asumir como propias determinadas características estéticas que los distinguirían de otros, tanto en una sucesión diacrónica como en una oposición sincrónica. La serie de conceptualizaciones antitéticas con que Wölfflin pretende explicar las diferencias entre el arte renacentista y el barroco son también susceptibles de entenderse como un recurso o una manifestación de esa lógica relacional, basada en la diferenciación y en la oposición, de la que harían uso los sucesivos conjuntos de creadores para obtener su posición en el campo. Así pues, cada serie de alternativas estéticas disponibles (*champ des possibles*) en un momento histórico concreto funciona como una serie de marcadores enfrentados tanto diacrónica como sincrónica y socialmente, es decir, como elementos de diferenciación que los artistas adoptan o rechazan como parte integrante de su repertorio para la constitución de su identidad artística y, por ende, su posición en el campo.

V.3.3. *Las categorías wölfflinianas en los campos literarios*

En el campo específico de la literatura, los ideales (o las nociones, procedimientos, etc.) asociados al Barroco han sido vinculados a numerosas tendencias o generaciones históricas. Hauser ya mencionaba este fenómeno al señalar que “las categorías wölfflinianas del Barroco no son sino la aplicación de los conceptos del impresionismo al arte del siglo XVII” (1962: 499). En la línea de Wölfflin, con mayor o menor exactitud, se han expresado teóricos como Walter Benjamin, Eugeni d’Ors, Dámaso Alonso o Alfonso Reyes, entre otros. De esta manera, el Barroco se ha querido asociar, por ejemplo, a movimientos artísticos como el Romanticismo, el Impresionismo, el Expresionismo, el Modernismo o el Surrealismo. La imagen de la española *Generación del 27* –la “Edad de Plata”- también aparece ineludiblemente vinculada al Barroco desde el mismo fetiche de la foto de grupo que la bautiza, tomada con motivo de un homenaje a Góngora en Sevilla, en 1927. En el prólogo a la edición de 1954 de su *Historia universal de la infamia*, editada originalmente en 1935, Borges declara “Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca”, caracterizando como barroca la etapa final de todo arte, cuando éste “se agota y exhibe sus

artimañas hasta rozar su propia caricatura”. Como barroca se ha querido entender también la narrativa hispanoamericana del *Boom*, especialmente en autores como Lezama Lima, García Márquez o Cortázar, llegando incluso a proponerse “lo barroco” como un rasgo característico de la literatura hispanoamericana en su conjunto. Y, dentro del panorama de la poesía española de la segunda mitad del s. XX, el término se ha aplicado con bastante insistencia a los autores del *grupo Cántico* y a los *Novísimos*. Efectivamente, las actitudes y modelos del repertorio asociados a “lo barroco” pueden identificarse fácilmente, mediante un análisis estilístico, en los autores de las tendencias recién enumeradas. Así pues, dentro de la estructuración de esos repertorios continuarían jugando un papel importante la serie de oposiciones caracterizadas por Wölfflin como sistema diferencial entre lo clásico y lo barroco, a saber: “Las categorías son: 1.^a, lineal y pictórico; 2.^a, superficial y profundo; 3.^a, forma cerrada y forma abierta; 4.^a, claridad y falta de claridad; 5.^a, variedad y unidad.” (Hauser, 1962: 500)

Conforme al planteamiento de Bourdieu, sería posible observar cómo las distintas promociones de poetas, en su afán de diferenciación e individualización, optan por una de las dos opciones principales que se les presentan respecto al estado del campo y los grupos que participan del mismo en un momento determinado: la del continuismo o la de la ruptura, o dicho de otra manera, la de la tradición frente a la de la innovación o la vanguardia, entendidas estas nociones siempre desde la relatividad de la perspectiva en que se apliquen, es decir, en función de un canon de autores o poéticas históricas de referencia, lo cual puede variar considerablemente según cada grupo y cada momento histórico concreto. Esta elección solo podría ser tan simple en el caso de que en cada situación particular se diera el predominio de una estética, poética o estilo mayoritario a cuya tradición sumarse o “traicionar”, pero esto nunca es así, pues lo normal es que coexistan distintos grupos de creadores en competencia. No obstante, sí podemos distinguir períodos en los que se observa el dominio, más o menos asentado, sobre un sistema o un campo poético en particular -por ejemplo, una literatura nacional-, de un grupo de productores que ha logrado el favor de las instituciones y con ello una posición central o privilegiada en el mercado. Aun en ese caso, y a pesar de las obvias desigualdades en los márgenes de poder de cada congregación de productores, siempre sería posible constatar la presencia en un

mismo período y en un mismo mercado editorial –también estructurado y segmentado- de una diversidad de tendencias dispares. También sería muy inexacto asociar la configuración de tales oposiciones estéticas únicamente a las categorías definidas por Wölfflin para los arquetipos clasicismo/ barroco. En la práctica, lo que existe es una serie de combinaciones relativas del conjunto de “ingredientes” o conceptos artísticos que integran el repertorio, además de otros varios componentes, con frecuencia ideológicos, por parte de una pluralidad de grupos, subgrupos y autores particulares que producen literatura.

V.3.4. *Ambivalencia de los signos estéticos. Estética e ideología*

Por ejemplo, en función del contexto sociológico o político, un mismo rasgo de estilo puede teñirse de significaciones ideológicas opuestas. Empleamos el término “ideología”, de manera un tanto laxa, en referencia a diferentes posiciones asociadas a un rasgo de estilo respecto al poder estatal en diferentes contextos. La inclinación por el goce estético “puro”, asociado al “arte por el arte”, puede tacharse en ocasiones como una actitud indolente ante las problemáticas sociales y entenderse, por tanto, como una postura aristocrática, elitista, vecina al poder político o institucional y, en consecuencia, “enemiga del pueblo”, en el marco conceptual de la lucha de clases. Esta lectura la podemos encontrar, en el contexto de la *poesía social* española de los años 50, ejemplificada en el famoso poema de Gabriel Celaya “La poesía es un arma cargada de futuro”:

No es una poesía gota a gota pensada.

No es un bello producto. No es un fruto perfecto.

Sin embargo, y paradójicamente, con frecuencia se señala la poesía preciosista e individualista del grupo *Cántico*, que desarrolló su escritura durante la época cerrada del Franquismo, como un ejemplo de resistencia ante la “poesía nacional católica” practicada por los poetas del régimen. Y en el caso de los regímenes totalitarios de los países satélites de la antigua U.R.S.S., los autores censurados por parte del poder serían precisamente aquellos volcados en una indagación artística “pura”, no supeditada a la estética social decretada por

el estado, es decir, justamente los mismos que censuraba Gabriel Celaya como cómplices del poder.

Estas consideraciones pueden llevarnos a concluir que el significado político que con frecuencia se asocia a una u otra orientación estética (a diferentes procedimientos artísticos dentro del repertorio de una tradición) están sujetos a las circunstancias y convenciones de cada contexto. Podríamos añadir una matización, pues la apariencia de arbitrariedad del significado ideológico de los signos artísticos puede ser el producto de su uso prolongado en el tiempo. Aquí también, el sentido ideológico que pudieran tener en origen ciertas decisiones estéticas, el cual pudo ser efectivo en sus contextos *primarios*, al convencionalizarse (sistematizarse, canonizarse, normalizarse) dichas opciones como parte del repertorio tradicional, pasan a convertirse en modelos del repertorio disponibles para su manipulación, neutralizando así su significación autónoma (se “pervierte su significado original”). Esta es la dinámica de costumbre de las “modas”, por la que signos estéticos que tenían un sentido *primario* concreto (muchas veces anti-normativo o periférico) se convierten en signos estandarizados de libre cambio, es decir, *secundarizados*. Aquí la cuestión de la arbitrariedad del binomio signo-significado está sujeta, al igual que para cualquier otro signo lingüístico o semiótico dentro de otros “sistemas de comunicación”, a variables diacrónicas. Es decir, aunque un significado pueda muy bien “cambiar de signo” según la coyuntura, quizá encontrásemos que en sus primeras formulaciones determinadas decisiones estéticas respondían a una motivación ideológica efectiva, más allá de la mera alternancia de estilos.

No obstante, aunque con el devenir de la historia tales “impregnaciones” políticas o ideológicas pierden su carácter inherente sobre cualesquiera procedimientos estéticos, lo cierto es que, en la práctica, podemos constatar que ciertos “modos” se han venido asociando históricamente con mayor frecuencia que otros a determinados sectores sociales implicados, a su vez, en unas luchas de clase muy concretas. En conclusión, tenemos que admitir que para cada estudio particular que se interese por dilucidar el funcionamiento del campo literario en un período dado, habrá que sopesar cuáles son las relaciones entre las estéticas en juego y el poder político e institucional en el que se inscriba el campo en

cuestión. Por supuesto, también sería posible un análisis de tipo estilístico que se limitara a observar la oposición –o la lucha- entre diferentes poéticas competidoras por ocupar una posición en el campo.

V.3.5. *La retórica del intelectual crítico con el poder. Estética y estado*

Dentro de esta lucha de tendencias o modas poéticas, tiene especial efectividad la “retórica del intelectual crítico con el poder”. Como hipótesis general, sería fácil suponer que, para poder cumplir apropiadamente esa crítica, según la orientación ideológica que invista el poder político en un determinado momento, los “intelectuales críticos” ocuparían la posición contraria. Por otra parte, tanto Bourdieu como Even-Zohar admiten que el éxito o el fracaso de un grupo de productores depende en última instancia de su afinidad con los sistemas o campos englobantes en los que se integren; solo en un campo artístico con un alto grado de autonomía sería posible cierta resistencia ante los condicionantes de los poderes políticos o las exigencias de mercado. Bourdieu hace especial hincapié en la descripción de la posición incómoda de unos grupos que se pretenden críticos e independientes respecto al poder político y económico, y a la vez necesitan subsistir en una sociedad regida por tales poderes. Puede resultar ilustrativo, en este sentido, así como respecto a la neutralización o secundarización de los significados políticos de una determinada postura estética, un fragmento en el que Gabriel Celaya se lamenta del amalgamamiento experimentado por la antes ilusionante poesía social de la década de los 50.

Al cansancio que produce cualquier corriente literaria dominante y a la proliferación de epígonos que, como ocurre siempre, acabaron por convertir en un *cliché* lo que había comenzado como un deslumbrante descubrimiento, debe añadirse que el clima de furor y esperanza en que había nacido la primera poesía social se había ido extinguiendo con el paso de unos años en los que no se produjo más cambio que el de una derivación de nuestro país hacia una incipiente sociedad de consumo. Una vez más pudo comprobarse como las superestructuras culturales dependen de la base socio-económica en que se producen. Así vimos como unos poetas que seguían creyéndose rebeldes al *establishment* fueron volviéndose acomodaticios.

CELAYA, Gabriel, *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1976: 28.

La estética “coloquial” en declive de la poesía social será sustituida por la de los Novísimos, a quienes hemos señalado antes como uno de los grupos que hacen uso de los procedimientos del repertorio asociados al barroco. *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, obtiene el Premio Nacional de Poesía en 1966 y cuatro años después se publica la antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. La posición dominante de este grupo en el sistema de la poesía española durante la década de los 70 coincide con el fin del Franquismo y el inicio de la transición democrática. Cano Ballesta (2007) llama la atención sobre lo paradójico que resultaba en unos años de lucha por la democracia y defensa de los derechos sociales el triunfo de una poética que se desentendía del presente histórico, sumiéndose en el esteticismo y el preciosismo, y añade que también los novísimos italianos emergieron en un contexto sociológico similar. Cano Ballesta parece censurar el hecho de que “un amplio sector del pensamiento intelectual, y sin duda también de la sociedad, se desentiende a la hora de ayudar al triunfo racional e ilusionado de las nuevas conquistas de la democracia.” (2007: 19). Sin entrar en juicios morales, tal vez podamos encontrar en esta situación un ejemplo de la postura “independiente” y *distinta* del espacio social englobante que suelen adoptar los campos intelectuales y artísticos más reducidos y “vanguardistas”.

Tras los breves años de transición política, los novísimos se verán desalojados del centro del sistema por un grupo estéticamente contrario, varias de cuyas propuestas (“una musa vestida con vaqueros”) se asemejan a aquellas de la poesía social. Bajo la denominación, primero, de *La otra sentimentalidad* y, posteriormente, de *poesía de la experiencia*, esta tendencia, que hace entrada en el escenario poético coincidiendo con el inicio de la primera etapa socialista -el PSOE gana por primera vez las elecciones generales en 1982 y el manifiesto de *La otra sentimentalidad* se lee en Granada en 1983-, ha logrado mantenerse desde entonces, sin demasiada competencia, en el centro del sistema de la poesía española, disfrutando del apoyo mayoritario de las instituciones y los medios.

Sin duda, la prolongada permanencia de la poesía de la experiencia en el centro institucional solo puede explicarse por la coincidencia de una serie diversa de condiciones. Sin pretender explicar todas ellas, tal vez sí podamos referirnos a algunas propiedades que

favorecen dicha posición. Por un lado, una de estas condiciones se refiere a la adecuación entre las características “internas” de su modelo poético, las cuales pueden tener su origen en las dinámicas propias de la alternancia de estéticas en el interior del campo, y las leyes generales del funcionamiento de los sistemas. Por otro lado, las características “internas” de su repertorio se adaptan favorablemente a las exigencias del espacio social.

En cuanto al primero de estos aspectos, el modelo poético defendido por los autores de la *poesía de la experiencia* se caracteriza por una fuerte homogeneidad. Varios críticos se han referido a esta propiedad (Mora, 2006: 54) (Cullell, 2010: 73), obtenida, entre otros recursos, mediante una poética *definida* (con varias obras dedicadas a ello), la cual defiende la “objetivización del sujeto lírico”, el uso de patrones métricos tradicionales, la tendencia a una estructura narrativa, el uso de un lenguaje llano, el rechazo explícito de nociones como la “originalidad” o la “vanguardia”, etc. Sin hacer un análisis exhaustivo, podemos entender cómo estas propiedades, unidas a una serie de actividades en el sistema, propias de lo que podríamos llamar una “planificación cultural”, como el dominio de importantes certámenes literarios, editoriales y medios críticos, resulta en una fuerte homogeneización de la producción poética general publicada en España, sobre todo en las editoriales centrales. Así, una amplia serie de poéticas dispares se sitúan en la periferia, cuya característica es precisamente la de la heterogeneidad, mientras que un grupo que practica una poética homogénea se sitúa en el centro institucional, cuya propiedad es, en correspondencia, la homogeneidad.

Por otra parte, esta poética central se adecuaba a las expectativas del lector medio. La llegada de la sociedad democrática, la sociedad del bienestar de las décadas de los 80 y 90 del s. XX, caracterizada por una gran clase media que con el fin de la dictadura disfrutaba de tiempos de relativa bonanza económica, junto a la ampliación de las libertades, supone también una ampliación del número de lectores con una formación que posibilita el aprecio de la poesía y que se consideran a sí mismos “lectores cultos”. En suma, el rechazo de las complicaciones estilísticas de los novísimos, es decir, de cualquier barroquismo o tendencia vanguardista (aunque sin alcanzar el prosaísmo de la poesía de denuncia, pues se sustituye la crítica social por una temática más amable), supone un rebajamiento del nivel de exigencia

necesario para el disfrute y la comprensión de un poema, lo cual permite a grandes masas de lectores sentirse satisfechas mediante el consumo de unos productos culturales que son capaces de descifrar y con los que se identifican, viendo en ellos también los valores de una sociedad culta, a la vez tradicional y contemporánea. Lo que les permite diferenciarse, con muy poco esfuerzo, de las masas -todavía mayores- de la sociedad que no participan en este tipo de intercambio comunicativo.

A pesar de la existencia de estéticas alternativas o periféricas a lo largo de las varias décadas en que este grupo ha logrado mantener su posición preeminente, es posible que solo a partir de la eclosión de internet, los medios digitales, la blogosfera y la crisis del sector editorial tradicional (acrecentada además por la crisis económica general a partir de septiembre de 2008), pueda hablarse de una verdadera amenaza a la hegemonía de este repertorio central, ya entrados en la segunda década del dos mil, y dándose la circunstancia de que, durante estos últimos años, se constata la proliferación de publicaciones poéticas que, de manera más o menos pronunciada, vuelven a poner en juego los modelos de escritura asociados a lo barroco.

CONCLUSIONES

Antes que unas conclusiones, el trabajo presentado se concibe como una serie de reflexiones metateóricas en torno a los enfoques sistémicos de la literatura, el lenguaje y la cultura. No podía ser de otra forma, cuando el propio Even-Zohar califica sus ideas no más que de “hipótesis de trabajo”. Pero, quizá uno de los méritos de este estudio, en su *parte I*, consista precisamente en facilitar una visión de conjunto de la TPS, subrayando el papel que desempeña como eslabón entre varias corrientes culturológicas de la pasada centuria. En concreto, Even-Zohar realiza un engarce con el Formalismo ruso, reuniendo algunas de sus mejores nociones y reformulándolas desde el que Cassirer denominaba el modo de pensamiento “de toda la ciencia moderna”, esto es, el *pensamiento relacional*. Así, la TPS prescinde de las limitaciones del estructuralismo más cerrado y defiende, en cambio, una idea heterogénea y dinámica de sistema, o dicho de otra manera, un *Funcionalismo Dinámico*. Si al principio su interés se limitaba a la literatura, al cabo de cuarenta años de investigación, Even-Zohar ha llegado a ocuparse de aspectos tan decisivos para la dinámica de las sociedades como la planificación de los repertorios culturales y su rol en el mantenimiento de las identidades colectivas. Por otro lado, la simplicidad y, al mismo tiempo, la versatilidad de sus conceptos, han permitido su aplicación a una gran variedad de ámbitos, así como su combinación con otro gran número de teorías, lo que sin duda contribuye a explicar su éxito internacional. De dichas cualidades se ha beneficiado esta tesis, que puede entenderse como un ejercicio de *teoría comparada* entre la TPS, la teoría del campo de Pierre Bourdieu, la semiótica de Yuri M. Lotman y las teorías de sistemas complejos.

En la *parte II*, se realiza un análisis de las compatibilidades entre la TPS y la teoría del campo de Pierre Bourdieu. Dado que, a día de hoy, el uso combinado de ambas fórmulas es una realidad, este cotejo puede resultar útil para clarificar aquellas de cuyas premisas se solapan, coinciden o divergen, proponiendo, al cabo, un modelo teórico de

convergencia en el que las principales aportaciones de ambos encuentran su lugar. En resumen, se conserva la visión compartida de un sistema o campo estructurado en torno a los procesos de consagración, y se suma a la oposición polisistémica entre actividades primarias -o de innovación- y secundarias -o de estandarización- la distinción bourdiana entre dos principios de jerarquización: el de autonomía (capital cultural) y el de heteronomía (capital económico). Dichos principios permiten un estudio de las determinaciones de cada subcampo en contacto con los conflictos ideológicos que tienen lugar en la sociedad. Este capítulo, además, destaca cómo ambos autores se interesan por la forma en que los procesos literarios interfieren, mediante la modificación de sus repertorios, en el espacio social y la imagen de las identidades nacionales.

En la *parte III*, se introducen algunas claves provenientes de la semiótica de Lotman, lo que lleva a observar los sistemas culturales como circuitos comunicativos y, por tanto, a estudiarlos a partir del esquema de la comunicación de Jakobson. Dado que esta operación había sido ya realizada por Even-Zohar, aquí solo añadimos la consideración de sus *funciones* asociadas. Para empezar, la serie de transposiciones que tiene lugar entre *mensaje, canal, código y signo*, descrita por Lotman, equivale a la que ocurre entre *consumidor, mercado y re-productor* potencial de un *repertorio*, expuesta por Even-Zohar, lo que sugiere cierta continuidad entre ambos *sistemas* (texto y literatura). Al entender los mercados literarios como *un* acto de comunicación, es posible indicar sobre cuáles de sus componentes “recae la atención”, es decir, la jerarquía de *funciones* (y valores) en juego, lo que, por ende, coincide con los principios de autonomía y heteronomía bourdianos. Pero además, la estructura de centro y periferia también puede ser analizada como los dos polos de un circuito comunicativo. Añadiendo las ideas lotmanianas de *auto-reflexividad* y de *modelización*, se entiende, en fin, el papel de la literatura como un *sistema de auto-modelización socio-literaria*. Su operar se describe como un movimiento dialéctico que confronta a la literatura con el resto de repertorios sociales, pues el arte solo sería, al fin y al cabo, uno más de los grandes sistemas mediante los que la sociedad realiza su actividad automodelizadora, junto a otros, como los políticos, económicos, científicos, etc.

En la *parte IV*, ponemos en uso la serie de principios sintetizados por Mirko Lampis como característicos del pensamiento sistémico, es decir, aquellos que describen el funcionamiento de los *sistemas complejos* o *sistemas integrados*. Además, algunas matizaciones del propio Lotman sobre las propiedades de los códigos nos impelen a reabrir el debate sobre la especificidad de lenguaje literario. Para empezar, obtenemos que todos los lenguajes “que nos son realmente dados” parecen ser *sistemas de modelización secundaria*, pues todos se apoyan en sistemas *previos* (que no *primarios*), lo que nos hace entender al lenguaje literario como una *propiedad emergente* del lenguaje verbal. Esto conduce a reconocer la presencia de algunas de las propiedades tradicionalmente reservadas a los lenguajes artísticos también en los convencionales, lo que, en consecuencia, implica relativizar algunas de las asunciones más básicas de la lingüística, como la arbitrariedad de los signos y la no significación autónoma de los fonemas. Además, se describe el funcionamiento de una “gramática” compartida por todos los lenguajes, consistente en la supeditación de los significados de las unidades menores a su función estructural dentro de las unidades mayores en que se integran. Este proceso puede ser observado, como hipótesis, en el origen del lenguaje: si en un primer momento los fonemas hubieron de formar un primitivo sistema verbal-gestual-situacional, en el que poseían un significado “propio”, éste se diluyó cuando se combinaron para formar estructuras más complejas e independientes: las palabras. La deriva lingüística, sin embargo, ocultaría (aunque no del todo) sus significados ancestrales, así como el origen analógico de los signos, provocando una apariencia de arbitrariedad. No obstante, también es posible observar un proceso contrario, en el que uno de los componentes de un lenguaje se independiza para formar un código más simple, pero tal vez más práctico, como sucedió con el código verbal, al desvincularse, en mayor o menor medida, de sus originales complementos gestuales y situacionales, o al desvincularse, en un segundo momento, de su dimensión sonora, dando lugar a la escritura.

La *parte V* es un acercamiento al ejercicio de la crítica literaria desde los puntos de vista sistémicos. Comentamos la puesta en cuestión, auspiciada por José Lambert, del paradigma de las literaturas nacionales, para concluir que no es posible prescindir de su estudio, aun en entornos plurinacionales. A pesar de que puede entenderse el actual proceso

de globalización como una muestra más de ese mecanismo de supeditación de *significados* menores a estructuras mayores, sería faltar a la historia ignorar el peso de las determinaciones nacionales en la constitución de las nuevas sociedades a que nos dirigimos. También nos referimos a la presencia cada vez mayor de perspectivas sistémicas en la crítica literaria española que se publica actualmente. Y por último, al analizar las alternativas en el repertorio de la poesía española de las últimas décadas, dejamos constancia de la interdependencia entre *mercado y repertorio*, tanto desde el punto de vista de las condiciones políticas (con los cambios de régimen), como tecnológicas (con la incidencia de internet).

BIBLIOGRAFÍA DE TEORÍA Y CRÍTICA:

AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel (1980) *Competencia lingüística y competencia literaria. Sobre la posibilidad de una poética generativa*, Madrid, Gredos.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1994) *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.

ALONSO, Amado (1945) “Prólogo”, en Saussure, Ferdinand de (1945) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada.

ALONSO, Dámaso (1950) *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Editorial Gredos.

ARTAZA FANO, J. y BENITO L. A. de (2004) *Aplicación metodológica del análisis musical: guía práctica*, Instituto Fides.

ASENSI PÉREZ, Manuel (1998) *Historia de la teoría de la literatura I (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Valencia, Tirant lo Blanch.

-(2003) *Historia de la teoría de la literatura II (el siglo XX hasta los años setenta)*, Valencia, Tirant lo Blanch.

-(2006) *Los años salvajes de la teoría. Phillippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructuralista francés*, Valencia, Tirant lo Blanch.

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010) *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, Madrid, Espasa.

ASOR ROSA, Alberto (1982-2000) *Letteratura italiana*, Turín, Einaudi.

AUGUSTO, Roberto (2012) *El nacionalismo ¡vaya timo!* Pamplona, Laetoli.

AULLÓN DE HARO, Pedro (2008) "Los problemas fundamentales de la historiografía literaria moderna", en Romero Tobar, Leonardo (2008) *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.

BÁEZ, Fernando (2013) *Los primeros libros de la humanidad. El libro antes de la imprenta y el libro electrónico*, Madrid, Fórcola Ediciones.

BAJTIN, Mijail (2011) *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2011.

BAMPI, Massimiliano y BUZZONI, Marina (2013) *Textual Production and Status Contests in Rising and Unstable Societies*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.

BENITO L. A. de, y ARTAZA FANO, J. (2004) *Aplicación metodológica del análisis musical: guía práctica*, Instituto Fides.

-Ver también: *podcast* del programa "Música y significado", en RNE: <http://www.rtve.es/alcarta/audios/musica-y-significado/>

BLOOM, Harold (1995) *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

BONNEWITZ, Patrice (2003) *La sociología de Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC. Argentina.

BOURDIEU, Pierre (1966) *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Montessor, 2002.

-(1966) "Champ intellectuel et projet créateur", *Les temps modernes*, N° 246, págs. 865-906.

-(1971) "Le marché des biens symboliques", *L'Année sociologique*, 22, pp. 49-126.

-(1977) "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Scolies*, 1: 7-26.

-(1977) "La production de la croyance," en *Actes de la recherches en sciences sociales* 13: 3-43.

-(1979) *La distinction. Critique social du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit.

-(1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.

-(1992) *Les règles de l'art. Génese et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.

-(1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

BOZAL, Valeriano (1973) *Historia del arte en España (vol. I): desde los orígenes hasta la Ilustración*, Madrid, Ediciones AKAL.

BÜHLER, Karl (1934) *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza Universidad, 1979.

CAVALLO, G., FEDELI, P. y GIARDINA, A. (eds.) (1989-1990) *Lo spazio letterario di Roma Antica*, Roma, Salerno Editrice.

CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel (1996) "Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual" en Iuri Lotman (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.

CAMUS CAMUS, Carmen (2010) "Censorship in the translations and the pseudo-translations of the West" en Daniel Gile, Gyde Hansen y Nike K. Pokorn, *Why Translations Studies Matters*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin.

CANO BALLESTA, Juan (2007) *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)* Granada, Editorial Atrio.

CHAMPAGNE, Patrick, PINTO, Luis y SAPIRO, Gisèle (dir.) (2007) *Pierre Bourdieu. Sociólogo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

CHATMAN, Seymour (1990) *Historia y discurso*, Madrid, Taurus.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1996) "Cuestiones Epistemológicas", en Sánchez Trigueros, Antonio (dir.) *Sociología de la literatura*. Madrid, Editorial Síntesis. Págs. 11-23.

CHIVITE TORTOSA, Eduardo (2010) *La sátira contra los malos poetas (1554-1610): textos y estudio*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

COHEN, Marcel (1958) *La grande invention de l'écriture et son évolution*, 3 vol., Paris, Imprimerie nationale et Librairie Klincksieck.

CONSTENLA, Tereixa (2012) "Un ensayo contra el abuso de la memoria gana el Premio Nacional de Historia" en *EL PAÍS*, 27 nov 2012, Madrid.

COSERIU, Émile (1981) *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos.

- CUESTA ABAD, J. M. y JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (2005) *Teorías literarias del siglo veinte*, Madrid, Akal.
- CULLELL, Diana (2010) *La poesía de la experiencia española de finales del siglo XX al XXI*, Madrid, Devenir.
- CULLER, Jonathan (2000) *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.
- DAVIS, Flora (1985) *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial.
- DEELY, John (2001) “A Sing is *What?*”, en *Sign Systems Studies* 29.2, pgs. 705–743 Tartu University, Estonia.
- DELABASTITA, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.
- DERIVE, J. (2001) “‘Champ littéraire’ et oralité africaine: problématique”, en Fonkoua, R., Halen, P., Städtler, K. (eds.) *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, pp. 87-111.
- DERRIDA, Jaques (1989) “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J. (2005) *Teorías literarias del siglo veinte*, Madrid, Akal.
- (1990) *Du droit à la philosophie*, Paris, Éditions Galilée.
- DESALLES, J. L. (1998) “Altruism, status and the origin of relevance”, en J. R. Hurford, M. Studdert-Kennedy and C. Knight (eds.) *Approaches to the evolution of language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DÍAZ, Susana (2002) “Prólogo” en Talens, Jenaro, *Negociaciones. Para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- DIJK, T. A. van (1977), “La pragmática de la comunicación literaria”, en Mayoral, J. A. (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.
- EASTON, David (1953) *The Political System: An Inquiry into the State of Political Science*, New York, Knopf.

EICHENBAUM, Boris (1929) "El ambiente social de la literatura" en Volek, E. (1992) *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Madrid, Ed. Fundamentos, pp: 239-50

ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes (2010) "La literatura comparada y los estudios sobre traducción: hacia nuevas vías de investigación" en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, (ISSN: 1577-6921) nº 20, diciembre 2010.

ERLICH, Victor (1974) *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral.

ESCANDELL VIDAL, M. Victoria (1996 y 2007), *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Editorial Ariel.

EVEN-ZOHAR, Itamar -(1970) "The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature", leído en: Tel Aviv Symposium on the Theory of Literary History, Tel Aviv University, February 2, 1970. Publicado en: *Masa*, 6.3.1970 [Hebrew]. Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978.

-(1973a) "Israeli Hebrew Literature: A Historical Model", en *Ha-Sifrut*, IV, 3, pp. 427-440. (Hebrew; English summary: XXI-XXIII). Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978. Revisado en *Polysystem Studies*, [*Poetics Today*, 11:1] The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1973b) "The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem", leído en: VIIth Congress of the International Comparative Literature Association, Montreal-Ottawa, August 13-19, 1973. Publicado en: <In Hebrew>. *Ha-Sifrut* 17, pp. 45-49, 1974. Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978.

-(1975) "The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem", publicado en: *Ha-Sifrut* 25 pp. 40-44, 1975. Leído en: Leuven International Symposium "Literature and Translation: New Perspective in Literary Studies", The Catholic University of Leuven, 27-30 April 1976. Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978.

-(1976) "Interference in Dependent Literary Polyssystems", leído en: VIIIth Congress of the International Comparative Literature Association, Budapest, August 12-17, 1976. Publicado en: In *Actes Du VIIIe Congrès de l'AILC*. Budapest: Hungarian Academy of

Sciences & Stuttgart: Bieber, pp. 617-622, 1981. Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978.

-(1977a) "On Systemic Universals in Cultural History", leído en: Tel Aviv Symposium "Literature and Meaning in Language, Society and History," The Porter Israeli Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, April 28, 1977. Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978.

-(1977b) "Russian and Hebrew: The Case of a Dependent Polysystem", leído en: International Symposium "The Dynamics of East European Ethnicity Outside of Eastern Europe." The Rockefeller Center, Bellagio (Italy), June 28-July 2, 1977. Publicado en: In *Eastern European Ethnicity Outside of Eastern Europe*, eds Irene Portis Winner and Rudolph M. Susel. Cambridge Mass.: Schenkman, 1983. Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978. Revisado en *Polysystem Studies*, [*Poetics Today*., 11:1] The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1978a) *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978.

-(1978b) "The Polysystem Hypothesis Revisited", en: *Ha-Sifrut 27 pp. 1-6. 1978 [In Hebrew]*. Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978.

-(1978c) "Universals of Literary Contacts", en: *Functional Studies in Language and Literature*, eds. F. Coppieters and D. Goyvaerts. Ghent: Story Scientia, pp. 5-15, 1978. Incluido en *Paper in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1978.

-(1978d) "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", en: *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. James S Holmes, J. Lambert, and R. van den Broeck, eds. (Leuven: Acco), 1978: 117-127. Incluido en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1979a) "Polysystem Theory" en *Poetics Today*, 1979, I, 1-2:287-310. Incluido en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1979b) "Aspects of the Hebrew-Yiddish Polysystem: A Case of a Multilingual Polysystem", leído en: "The International Conference on Research in Yiddish Language and Literature," Oxford Centre for Postgraduate Hebrew Studies Oxford, 6-9 August 1979. Publicado en: *Ha-Sifrut* 35/36, pp. 46-54. <In Hebrew>. Incluido en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1980) "The Emergence of a Native Hebrew Culture in Palestine, 1882-1948." publicado en: *Cathedra*, 16 (1980): 165-189 <in Hebrew>. Incluido en: *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990. También en: *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(1981a) "Interference in Dependent Literary Polysystems", en: *Actes du VIIIe Congrès de l'AILC* (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, and Stuttgart: Bieber), 1981: 617-622. Incluido en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1981b) "Authentic Language and Authentic Reported Speech: Hebrew vs. Yiddish", en colaboración con Khone Shmeruk. En: *Ha-Sifrut* 30/31 (1981), 82-87 <Hebrew>. Incluido en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1984) "The Role of Russian and Yiddish in the Making of Modern Hebrew", leído en: International Symposium "Diachronic and Synchronic Aspects of the Contacts between Slavic and Jewish Languages," The Hebrew University of Jerusalem, 1984, April 1-6. Incluido en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1985) "Gnessin's Dialogue and its Russian Models", en: *Slavica Hierosolymitana*, VII: 17-36. Incluido en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1986a) "Language Conflict and National Identity", en *Nationalism and Modernity: A Mediterranean Perspective*, edited by Joseph Alpher, 126-135 (New York: Praeger; and Haifa: Reuben Hecht Chair). Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(1986b) "Depletion and Shift", en: Bouissac, Paul, Michael Herzfeld, and Roland Posner, eds., *Iconicity: Essays on the Nature of Culture* (Festschrift for Thomas A. Sebe on His Sixty-fifth Birthday) (Tübingen: Stauffenburg), 1986: 339-352. Incluido en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990a) *Polysystem Studies*, [*Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11:1] The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990b) "Introduction [to *Polysystem Studies*]" en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990c) "The 'Literary System'," en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990d) "Laws of Literary Interference", en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990e) "Translation and Transfer", en *Polysystem Studies*, [*Poetics Today*, 11:1] The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990f) "System, Dynamics, and Interference in Culture: A Synoptic View", en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990g) "'Reality' and Realms in Narrative", en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990h) "Void Pragmatic Connectives", en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1990i) "The Textemic Status of Signs in Translation", en *Polysystem Studies*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidad de Tel-Aviv, 1990.

-(1994a) "*La Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa*", en: Darío Villanueva (ed.) *Avances en Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994. También en: *Polisistemas de cultura*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2007-2011.

-(1994b) "The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe", primera versión en castellano, en: *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, ed. Darío Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377. Primera versión en inglés, en: *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée* (A refereed periodical on the WWW, AS-SA, University of Toronto, 1

(March 1996), pp. 20-30. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(1996) "The Making of Culture Repertoires and the Role of Transfer", leído en: International Conference "Translations: (Re)shaping of Literature and Culture", Bogaziçi University, Is-tanbul, 24-25 October 1996. Publicado en: *Target*, 9 (2), 1997, pp. 373-381. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(1998) "Some Replies to Lambert and Pym" en *Target* 10, No.2, pp. 363-369.

-(1999a) "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas", en *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos, ed. Madrid: Arco, pp. 23-52. También en: *Polisistemas de cultura*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2007-2011.

-(1999b) "Planificación de la cultura y mercado", en Montserrat Iglesias Santos (ed.) *Teoría de los Polisistemas*, Arco Libros, Madrid. También en: *Polisistemas de cultura*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2007-2011.

-(1999c) "El nacimiento de una cultura hebrea nativa en Palestina: 1882-1948", en *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos, ed. Madrid: Arco, pp. 183-205. También en: *Polisistemas de cultura*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2007-2011.

-(1999d) "La literatura como bienes y como herramientas", en Darío Villanueva, Antonio Monegal & Enric Bou, coords. *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Editorial Castalia, pp. 27-36. Incluido en *Polisistemas de cultura*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2007-2011.

-(1999e) "Planificación de la cultura y mercado", en *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos, ed. Madrid: Arco, pp. 71-96. También en: *Polisistemas de cultura*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2007-2011.

-(1999f) "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario", en *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos, ed. Madrid: Arco, pp. 223-231. También en: *Polisistemas de cultura*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2007-2011.

-(2000) "The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity", en: *Festschrift für die Wirklichkeit [To Honor Sigfried J. Schmidt]*, Guido Zurstiege, ed.

Darmstadt: Westdeutscher Verlag, 2000, pp. 41-51. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2002a) "Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities", en: *Sun Yat-Sen Journal of Humanities* 14 (April 2002), pp. 45-52. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2002b) "Who is Afraid of the Hebrew Culture?", en: *Aheret: Iyunim be-nos'e abar atid hove [Differently: Essays on Matters of Past, Present and Future]*. Aharon Amir, Amir Or & Guy Maayan eds. Jerusalem: Karmel, pp. 38-50 [in Hebrew]. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2003a) "Idea-Makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and the Prospects of Success", leído en: the Annual Distinguished Lecture for the 2002-2003 academic year at the Department of Modern Languages and Literature, Trinity College, Hartford, 10th of March 2003. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2003b) "Intellectuals in Antiquity", leído en: Austrian Academy of Sciences, Vienna, June 6th 2003, International Conference "Kulturkontakt und Innovation: der Einfluß der Hyksos auf das Neue Reich," Vienna, 5-7 June 2003. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2003c) "Dated Solutions and the Industry of Ideas", leído en: Xoán Gonzalez-Millán Memorial Symposium, Graduate Center, City University of New York (CUNY), September 5, 2003. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2005) "Intellectual Labor and the Success of Societies", leído en: Reykjavik symposium "Athafnalandið Island," Reykjavík, Sigurður Nordal Institute and the Icelandic Chamber of Commerce, April 19, 2005. Incluido en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2007-2011) *Polisistemas de cultura*, Tel-Aviv, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv.

-(2010a) *Papers in Culture Research*, Tel-Aviv, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv.

-(2010*b*) “Culture as Goods, Culture as Tools” en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2010*c*) “Factors and Dependencies in Culture” en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2010*d*) “Polysystem Theory and Culture Research” en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2010*e*) “Polysystem Theory (Revised)” en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2010*f*) “Laws of Cultural Interference” en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv, 2010.

-(2010*g*) “Culture Planing” en *Papers in Culture Research*, Unit of Culture Research, Universidad de Tel-Aviv.

-(2013) “Textual Efflorescence and Social Resources. Notes on Mediaeval Iceland” en Bampi, Massimiliano y Buzzoni, Marina (2013) *Textual Production and Status Contests in Rising and Unstable Societies*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009) *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona, Anagrama.

FOUCAULT, Michel (1964) “Lenguaje y literatura”, en Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J. (2005) *Teorías literarias del siglo veinte*, Madrid, Akal.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (2011) *La herencia del pasado*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

GARCÍA CASADO, Pablo (2013) Entrevista por Manuel J. Albert en Cordopolis, 4 de agosto de 2013: <http://cordopolis.es/pablo-garcia-casado-la-poesia-vive-en-twitter/>

GARCÍA LÓPEZ, José. (1968, -10ª ed.-) *Historia de la literatura*, Barcelona, Editorial Teide.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1974) “Métrica de la moaxaja y métrica española”, en *Al-Andalus*, XXXIX, fasc 1 y 2.

GARCÍA REIDY, Alejandro (2013) *Las musas ramerías. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert

GILE, Daniel; HANSEN, Gyde y POKORN, Nike K. (eds.) (2010) *Why Translations Studies Matters*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamin.

GIL CALVO, Enrique (2011) “Recordar y olvidar” en *Babelia, EL PAÍS*, 20 agosto 2011.

GONZÁLEZ BLANCO, Azucena (2005) *El logos doble. Introducción al pensamiento estético-literario de Michel Foucault*, Granada, Universidad de Granada.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Cristina (2012) “La *Junta de libros...* y de hombres y de mundos” en Actas Congreso Internacional América Latina: la autonomía de una región. XV Encuentro de latinoamericanistas españoles, Trama Editorial CEEIB.

GRABES, Herbert (2008) “Sirviendo a la nación: la creación de historias de la literatura inglesa y la identidad nacional” en Romero Tobar, Leonardo (dir.) (2008) *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.

GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011) *Historia de la literatura española (7) Derrota y restitución de la modernidad*, Madrid, Crítica.

GREIMAS, A. J. (1971) *Semántica estructural*, Madrid, Editorial Gredos.

GREENBLATT, Stephen (1980) *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press.

GRUPO μ (1970) *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.

GUERRERO VALDEBENITO, Rosa María (2005) “Identidades territoriales y patrimonio cultural: la apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales” *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, ISSN 0718-2023, ISSN-e 0718-4018, N.º. 1-2, 2005 , págs. 289-306.

-(2012) “Patrimonio cultural mundial, territorio y construcción de ciudadanía. Construcción y apropiación social del patrimonio cultural de la ciudad de Valparaíso-Chile” en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. ISSN: 1138-9788. Vol. XVI, núm. 388, 10 enero 2012.

GUILLÉN, Claudio (1971) “La literatura como sistema” en Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J., *Teorías literarias del siglo veinte*, Madrid, Akal, 2005.

-(1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.

HALEN, P. (2001) “Constructions identitaires et stratégies d'émergence. Notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone”, *Études françaises*, 37/ 2, pp. 13-31.

HAUSER, Arnold (1962) *Historia Social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el barroco*, Barcelona, Debolsillo, Random House Mondadori, 2009.

HAYDEN WHITE (1988) “Retórica de la interpretación”, en Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J. *Teorías literarias del siglo veinte*, Madrid, Akal, 2005.

HOBBSAWM, Eric (1998) *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica.

HUTCHEON, Linda (1991): “Discourse, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism”, en E. J. Smyth, ed. (1991), 105-122.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994) “El sistema literario: Teoría empírica y Teoría de los Polisistemas”, en Darío Villanueva (ed.) *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

-(1998) *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

-(ed.) (1999) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros.

JAKOBSON, Roman (1958) “Lingüística y poética”, en Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J. (2005) *Teorías literarias del siglo veinte*, Madrid, Akal.

KLINKENBERG, J.-M. y DENIS, B (2005) *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor.

LAMBERT, José (1980) “Production, tradition et importation: une défense pour la description de la littérature et de la littérature en traduction”, en Delabastita, Dirk, Lieven D'hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Functional Approaches to Culture and Translation*.

Selected papers by José Lambert, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(1983) “L’éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires” en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(1988) “Twenty years on Literary Translation at the katholieke Universiteit Leuven” en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(1991) “In quest of literary world maps”, en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(1991b) “Shifts, oppositions and goals in translation studies: towards a genealogy of concepts” en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(1995) “Translation, system and research: the contribution of polysystem studies to translation studies” en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(1995b) “Literatures, translation and (de)colonization” en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(1998, con Johan Hermans) “From translation market to language management: the implications of translation services” en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(1999) “Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües” en Iglesias Santos, Montserrat (ed.) (1999) *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros.

-(2000) “Cultural studies, the study of cultures and the question of language: facing/excluding the new millenium” en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

-(2004) “La tradition littéraire comme problème belge ou la littérature comme traduction” en Delabastita, Dirk, Lieven D’hust y Reine Meylaerts (eds.) (2006) *Funcitonal Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

LAMPIS, Mirko (2009) “La semiótica de la cultura: hacia una modelización sistémica de los procesos semiósicos”, en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios de la Cultura*, nº 14-15-16 (2009-2010) ISSN 1696-7356.

<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre14-16/pdf/lampis.pdf>

-(2011) *El significado de la inteligencia. Una conversación interdisciplinaria entre vida, conocimiento y semiosis*, Editorial Academica Española, Saarbrucken.

-(2012) *La inteligencia y los artefactos. Un enfoque semiótico*, Universidad Constantino el Filósofo de Nitra, Nitra.

-(2013) “La dimensione sistemica della cultura”, en *EC - Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*. (web)

-(2014a) *Tratado de semiótica sistémica*, Alfar, Sevilla.

-(2014b) “Ancora sulla dimensione sistemica della teoria semiotica di Lotman” en *EC - Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*. (web)

LÁZARO CARRETER, Fernando (1980) “La literatura como fenómeno comunicativo”, en MAYORAL, J. A. (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.

LEROI-GOURHAN, André: *Le geste et le parole*, 2 vol. (1964) *Technique et langage* (1965) *La mémoire et les rythmes*, Paris, Albil Michel.

LEVIN, Samuel R (1974) *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra.

LOTMAN, Yuri M. (1970) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Básica de Bolsillo, Ediciones Akal, 2011.

-(1978) “El fenómeno de la cultura”, en Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra. 1998. Pp. 24-41.

-(1981) “Cerebro-texto-cultura-inteligencia artificial” en Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra, 1998. Pp. 11-24.

-(1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.

-(1998) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra.

-(2000) *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.

LOURIDO HERMIDA, Isaac (2012) “La crítica historiográfica de José Lambert. Hacia una Historia literaria del conflicto cultural” en *Actas del IX Encuentro Hispano-Suizo de Filólogos Noveles*, Basilea, Universidad de Basilea.

MACHLUP, Fritz (1981) *Knowledge and Knowledge Production*, Princeton: Princeton University Press.

MARTÍN BAÑOS, Pedro (2006) “El enigma de las jarchas” en *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, ISSN 1886-5046, Nº. 1, 2006, págs. 9-34.

MARTÍNEZ TEJERO, Cristina (2011) “La herencia bourdiana. Líneas de continuidad y puntos de fuga en relación al programa investigador de Pierre Bourdieu para el análisis de los campos literario y cultural”, en *Actas del I Congreso Internacional de ASETEL* (en prensa)

MATEJKA, Ladislav & POMORSKA, Krystyna (eds.) (1971) *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass: MIT.

MAYORAL, J. A. (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1959) *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (Orígenes de la épica románica)*, Madrid, Espasa-Calpe.

MOHR, John W. (2011) “Ernst Cassirer: Science, Symbols, and Logics” en Christofer Edling, Jens Rydgren (eds.) *Sociological Insights of Great Thinkers: Sociology through Literature, Philosophy, and Science*. ABC-CLIO, LLC.

MORA, Vicente Luis (2006) *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid, Bartleby.

MOUNIN, Georges (1968) *Historia de la lingüística*, Madrid, Editorial Gredos.

-(1976) *La lingüística del siglo XX*, Madrid, Gredos.

MUKAROVSKI, (1934) “El arte como hecho semiológico”, en (1971) Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J. (2005) *Teorías literarias del siglo veinte*, Madrid, Akal.

NAVARRO, Desiderio (1996) “Al lector: Sobre la selección y la traducción” en Iuri Lotman (1996) *La semiosfera I*, Madrid, Cátedra.

NAVARRO CAÑADA, Jorge (2012) “*El nacionalismo ¡vaya timo!* de Roberto Augusto, y la trampa nacionalista.” en *El polemista*, 14 de septiembre de 2012, <http://elpolemista.blogspot.com.es/2012/09/el-nacionalismo-vaya-timo-de-roberto.html>

NYKL, Alois Richard (1946) *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the old Provençal Trouvadours*, Baltimore, Furst.

OHMANN, Richard (1971) “Los actos de habla y la definición de la literatura”, en Mayoral, J. A. (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.

ORTIZ, Alfonso (1991) *Tewa World Space, Time, Being, and Becoming in a Pue*, Chicago Univ of Chicago Press.

PINTO, Louis (2007) “Voluntades de saber. Bourdeu, Derrida, Foucault.” en Champagne, Pinto y Sapiro, *Pierre Bourdieu. Sociólogo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

PROPP, Vladimir (1928) *Morfología del cuento popular ruso*, Madrid, Ediciones Akal, 1998.

PULIDO TIRADO, G. (2001) “Introducción: la literatura comparada en España” en Genara Pulido Tirado (ed.): *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén, p. 11-29.

QUILIS, Antonio (1975) *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975, 3ª edición,

RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia (2007) *Etnicidad, identidad y migraciones: teorías, conceptos y experiencias*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.

RICO, Francisco (2007) *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, Valladolid, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid.

(2004) “Nota del editor”, en *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE.

RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2010) *Mejorando lo presente. Poesía española última: postmodernidad, humanismo y redes*. Madrid, Caballo de Troya.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2008) *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1988) “Las «anotaciones» del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas.”, en RILCE: Revista de filología hispánica, 1988 - dialnet.unirioja.es

-(2003) *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia.

-(2008) “«Vengamos a los vulgares»: clásicos y nacionales (1492-1648)” en Romero Tobar, Leonardo (2008) *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

-(2009) *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

-(2010) *Historia de la literatura española (3) El siglo del arte nuevo 1598 – 1691*, Barcelona, Crítica.

SALDAÑA, Alfredo (2008) “Notas para una crítica del nacionalismo cultural” en Romero Tobar, Leonardo (2008) *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

-(2009) *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2004) *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco-Libros.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.) (1996), *Sociología de la literatura*. Madrid, Editorial Síntesis.

-(2013) *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- SAPIRO, Gisèle (1999) *La guerre des écrivains 1940- 1953*, Paris, Fayard.
- (2007) “Una libertad restringida. La formación de la teoría del habitus” en Champagne, Pinto y Sapiro (Eds.) *Pierre Bourdieu, sociólogo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- (2011) “Recadrer la mémoire collective: l'exemple de la France à la libération” en Rakefet Sela-Sheffy & Gideon Toury, editors. *Culture Contacts and the Making of Cultures: Papers in Homage to Itamar Even-Zohar*, Tel-Aviv, Unit of Culture Research, Tel Aviv University & Authors, 2011.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1945) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- SELA-SHEFFY, Rakefet & TOURY, Gideon (editors) (2011) *Culture Contacts and the Making of Cultures: Papers in Homage to Itamar Even-Zohar*, Tel-Aviv, Unit of Culture Research, Tel Aviv University & Authors, 2011.
- SERRANO, Anastasio (2012) “Traición, derrota, venganza y justicia en el Cantar de Roldán, los Carros de Nîmes y el Cantar de Mío Cid.” *Erudicción y Crítica* (en Blogger) Madrid, 6 de junio de 2012.
<http://erudicion.blogspot.com.es/2012/06/los-cantares-de-gesta-el-cantar-de.html>
- SHAVIT, Zohar (1980) "The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature," *Poetics Today* 1(3): 75-86.
- (1986) *Poetics of Children's Literature*, Athens and London: University of Georgia Press.
- SHKLOVSKI, Viktor (1923) *Literatura i kinematograf*, Berlin Russ. Universal-Verlag, 1923.
- SKIDELSKY, Edward. 2008. *Ernst Cassirer: The Last Philosopher of Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- SMITH, Anthony D. (1991) *The ethnic origins of nations*, Oxford, Basil Blackwell.
- SWARTZ, David L. (2007) “El sociólogo crítico y el intelectual público” en Champagne, Pinto y Sapiro (eds.) *Pierre Bourdieu. Sociólogo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- TALENS, Jenaro (2002) *Negociaciones. Para una poética dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva.

TODOROV, Tzvetan (1965) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970.

TORRES, Carmen N. (2010) "Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes." en *Culturamas* [7-07-2010]. <http://www.culturamas.es/blog/2010/07/07/mejorando-lo-presente-poesia-espanola-ultima-posmodernidad-humanismo-y-redes/>

TOURY, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

TYNIANOV, J (1927) "Sobre la evolución literaria" en Tzvetan Todorov (1965) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970.

VELASCO MAILLO, Honorio M. (2003) *Hablar y pensar, tareas culturales. Temas de antropología lingüística y antropología cognitiva*, Madrid, UNED.

VILLANUEVA, Darío (ed.) (1994) *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

VILLASEÑOR ALONSO, Isabel y ZOLA MÁRQUEZ, Emiliano (2012) "Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura" en *Cultura y Representaciones sociales*, Año 6, No.12.

VOLEK, Emil (1992) *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Madrid, Ed. Fundamentos.

VOLOSHINOV, Valentín N. (1976) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. del inglés por Rosa María Rúsoovich. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, 242 p.

YAHALOM, Shelly (1980) "Du non littéraire au littéraire," *Poétique* 44: 406-421.

-(1984) "Le système littéraire en état de crise: Contacts intersystémiques et comportement traductionnel," *Poetics Today* 2(4): 143-160.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (1996a) "La Sociología de la Literatura de Georg Lukács", en Sánchez Trigueros, Antonio, *Sociología de la Literatura*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, págs. 54-78.

-(1996b) “El significado de las metáforas: sobre una teoría de Paul Ricoeur.” En *Philologica* (Homenaje al profesor Ricardo Senabre). Universidad de Extremadura, 1996, págs. 581-608.

WATTS, Alan (1976) *El camino del Tao*, Barcelona, Kairós, 1988.

