

UNIVERSIDAD NACIONAL  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

**PRACTICA DE LA CRITICA:  
Una crítica de la práctica  
y de la teoría de la traducción desde un texto “no literario”**

Traducción e Informe de Investigación

Trabajo de graduación para aspirar al grado de  
Máster en Traducción  
(Inglés – Español)

Presentado por

FRANCISCO JAVIER VARGAS GOMEZ  
Carné N° 210366-5

2003

*La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico de la Maestría en Traducción Inglés – Español, de la Universidad Nacional.*

*Ni la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni el traductor, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.*

*Corresponderá a quien desee publicar esa versión gestionar ante las autoridades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositario el traductor. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.*

*A Guadalupe,  
por un año de luchas y de triunfos,  
aunque no lo creas*

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a las siguientes personas:

A la profesora Judit Tomcsányi, cuya guía fue siempre un gran estímulo para continuar

A los profesores Sherry Gapper y Carlos Francisco Monge, porque continuaron  
instruyéndome y me hicieron pensar hasta el último día

A mis compañeros de seminario, último refugio compartido

A todos mis compañeros y profesores a lo largo de esta maestría, y de toda mi carrera  
universitaria, quienes de una u otra forma han propiciado esta investigación y se han  
conjuntado en ella

A la profesora Kary Mayers, quien me inició en el recto sendero de los laberintos

A mi familia, por ser siempre el apoyo más fiel, constante y sincero

## Índice general

Resumen .....	vii
Prólogo .....	viii
Versión en español .....	1
Capítulo 1: La crítica y el sentido común .....	3
Capítulo 2: Crítica y sentido .....	12
Capítulo 3: La formación del sujeto .....	38
Notas .....	76
Informe de Investigación .....	79
Introducción .....	80
El texto .....	80
¿Por qué <i>Critical Practice</i> ?: el texto y la traductología .....	81
El problema .....	84
Capítulo I: Creatividad y <i>exclusivismo</i> : La construcción de la figura del traductor “no literario” como autor de sus textos .....	89
¿Dónde reside “la naturaleza” de la literatura?: Tres aspectos asociados a la creatividad literaria .....	90
1) Extrañeza en el lenguaje .....	92
2) Lenguaje integrado .....	93
3) Ficción literaria .....	94
¿Dónde reside “la naturaleza” de la traducción literaria?: Tres aspectos “literarios” de un texto “no literario” (análisis del texto traducido) .....	95
1) Lenguaje que llama la atención en <i>Práctica de la crítica</i> .....	96

2) El lenguaje integrado en <i>Práctica de la crítica</i> .....	101
3) Ficción en <i>Práctica de la crítica</i> .....	106
a) La ficción en el “yo” traducido: ¿Quién es el “yo” que habla en el texto traducido? .....	107
b) La ficción en el “yo” traducido: narraciones en primera persona .....	108
c) La ficción en el tiempo: narraciones atemporales .....	111
Capítulo II: Originalidad y autoría: La construcción del traductor “no literario” como orquestador del texto traducido .....	116
¿En dónde reside la originalidad y la autoría de los textos? .....	118
1) ¿Qué ha sido tradicionalmente la originalidad en los textos? .....	118
2) ¿Cuál es el origen del texto? .....	119
3) ¿Qué sucede con la traducción? .....	119
¿En dónde reside la originalidad y la autoría de los textos?: Deconstrucción e intertextualidad en <i>Práctica de la crítica</i> .....	121
1) Postulados deconstruccionistas sobre autoría, originalidad e intertextualidad .....	121
2) Intertextualidad: una definición y su relación con la autoría múltiple .....	122
El orquestador del texto traducido: Tres ejemplos de intertextualidad en un texto traducido .....	124
1) Referencias intertextuales por medio del lenguaje “literario” .....	124
2) Intertextos intergenéricos .....	129
3) Autoría, originalidad e intertextualidad de las citas textuales .....	133
Conceptos tradicionales, práctica y enseñanza: Una reflexión final sobre nuestro entorno traductológico .....	143

Nueva dimensión: ¿Qué hacer con los conceptos tradicionales? .....	144
Nueva práctica: ¿Qué hacer con los conceptos tradicionales dentro y desde la práctica de la traducción? .....	145
Nueva enseñanza: ¿Cómo abordar los conceptos tradicionales dentro y desde la enseñanza de la traducción? .....	148
Bibliografía general .....	156
Apéndice: Versión en inglés .....	159

## RESUMEN

El proyecto de graduación consta de la traducción al español del texto de teoría literaria *Critical Practice*\* (el cual aborda temas como el sentido común, la ideología, la subjetividad y el discurso, y la relación que estos conceptos tienen con el lenguaje y la literatura) y de una investigación con matices más teóricos que prácticos. La traducción está conformada por la sección introductoria del primer capítulo y por los capítulos segundo y tercero. Por otro lado, la investigación parte de bases teóricas “exclusivistas” y deconstruccionistas para abordar problemas relacionados con la autoría de los textos “no literarios” y con la función que cumple el traductor de tales textos durante el proceso de traducción. Los objetivos que se trazan son: traducir un texto considerado como “no literario” de una manera no tradicional, equiparar las funciones del traductor de textos “no literarios” con las funciones del autor de textos, y rebatir ciertos conceptos (creatividad, originalidad y autoría única) que tradicionalmente han sido utilizados tanto para crear divisiones entre los textos como para adjudicar la autoría de los textos y traducciones sólo a determinados individuos. En el desarrollo de la investigación, se muestran y analizan fragmentos del texto traducido que ejemplifican, primero, la utilización de técnicas y conceptos usualmente contemplados para traducir y analizar los llamados textos literarios, pero ahora para resaltar ideas fundamentales dentro de una traducción “no literaria”, y segundo, como ciertas características usualmente adjudicadas a los textos literarios pueden estar presentes en toda clase de textos. Se concluye la investigación con una reflexión sobre la influencia que ciertos conceptos han tenido sobre el campo de la traductología, de la práctica de la traducción y de la enseñanza de la traducción. En tal reflexión también se sugieren, a grandes rasgos, posibles vías para limitar o balancear tal influencia.

Descriptores: Traducción, crítica literaria, teoría literaria, lingüística, traducción literaria, traducción “no literaria”, creatividad, creatividad literaria, exclusivismo, literariedad, autoría, extrañeza del lenguaje, lenguaje integrado, ficción literaria, originalidad, autoría única, origen único, orquestador de textos, especialización, deconstrucción, intertextualidad, autoría múltiple, intertextos, intertextos intergenéricos, citas textuales, conceptos tradicionales, práctica de la traducción, enseñanza.

---

\* Belsey, Catherine. *Critical Practice*. Nueva York: Routledge, 1980.



## PROLOGO

Aquí presento el siguiente volumen, el cual está conformado por la traducción y el informe de investigación requeridos para optar al grado de Maestría en Traducción Inglés-Español otorgado por la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.

Este ejemplar está constituido por dos secciones principales. En primera instancia se encuentra la traducción al español de la parte introductoria del primer capítulo (*Criticism and Common Sense*) y de los dos capítulos subsecuentes (*Criticism and Meaning* y *Addressing the Subject*, respectivamente) pertenecientes al texto *Critical Practice*, escrito por Catherine Belsey. La segunda sección la conforma el informe de investigación. Este está dividido en cuatro subsecciones, a saber, un capítulo introductorio, en el cual presento las generalidades del texto en inglés, la justificación de la escogencia del texto a traducir y los problemas por abordar en los capítulos de desarrollo. Tal subsección va seguida por dos capítulos de desarrollo en los cuales se lleva a cabo la discusión de los problemas abordados en conjunto con el análisis sobre el texto traducido. Finalmente presento una reflexión que se desprende del análisis realizado en la investigación, y que concluye la sección de desarrollo del informe.

Antes de aventurarme aún más, me es necesario aclarar que una de las finalidades primordiales de este trabajo es continuar e impulsar la discusión de los temas tratados, ya iniciada por otros en otros momentos, y nunca será la de tratar de darle fin. Léase pues con el afán de seguir buscando preguntas, más que de encontrar respuestas.

Versión en español

Versión de FRANCISCO VARGAS GÓMEZ

## PRÁCTICA DE LA CRÍTICA

Versión en inglés de CATHERINE BELSEY

# 1 LA CRÍTICA Y EL SENTIDO COMÚN

## 1.1 Introducción

**E**n *Intercambios*, novela de David Lodge, el profesor de inglés Philip Swallow, es invitado a enseñar en una universidad estadounidense. A su llegada, se entera que ha sido seleccionado para impartir lecciones acerca de cómo escribir novelas. El estudiante Wily Smith está ansioso por inscribirse en el curso.

–Tengo una idea para una novela que quisiera escribir. Es la historia de un niño negro que crece en el gueto...

–¿No crees que sería muy difícil?–preguntó Philip–, quiero decir, a menos que en verdad *fuera*...

Philip titubeó. Charles Boon le había enseñado que el término “negro” era lo correcto para la época; sin embargo, algo en su interior le hacía imposible pronunciar una palabra que en Rumbridge había sido asociada con la más despiadada forma de prejuicio racial.

–A menos que lo hayas experimentado por ti mismo –dijo para enmendar sus palabras.

–Estoy totalmente de acuerdo, y ya que la historia es autobiográfica, todo lo que necesito es una buena técnica.

–¿Autobiográfica? –Philip agudizó la mirada y ladeó la cabeza mientras examinaba al joven con detenimiento. La apariencia de Wily Smith era similar a la que él mismo lucía una semana después de las vacaciones de verano, justo cuando el bronceado empieza a desvanecerse y a ponerse amarillento. –¿Estás seguro?

–Por supuesto que lo estoy–. Wily Smith parecía herido, por no decir insultado.

{ (Lodge 1978, p. 76) Belsey 1991, p. 1 }

Independientemente de las dificultades relacionadas con la comunicación intercultural, tanto el profesor como el estudiante comparten la suposición de que las novelas son acerca de la vida, de que se originan a partir de experiencias personales y de que es de estos dos “hechos” de donde brota su autenticidad. En otras palabras, ambos comparten la visión que el sentido común les ofrece acerca de la literatura, visión que plantea una práctica de la lectura enrumbada a la búsqueda del realismo expresivo. Así, la única alternativa que *Intercambios* puede ofrecer es la del imperialismo literario de Morris Zapp, enciclopedista y descendiente capitalista de Northrop Frye. El sentido común supone que los textos literarios valiosos –aquellos que de manera especial merecen ser leídos– exponen la verdad –la verdad acerca del período que los produjo,

acerca del mundo en general o acerca de la naturaleza humana– y que al hacer esto, dichos textos expresan las percepciones particulares de sus autores.

Aún más, el sentido común presenta esta forma de abordar la literatura no como una práctica conciente y deliberada –método fundamentado en una posición teórica razonada– sino más bien como la manera “obvia” de leer, como la forma “natural” de aproximarse a los textos literarios. Por ende, la teoría de la crítica figura como un área que, aunque perfectamente respetable, permanece hasta cierto punto en la periferia, casi como una disciplina diferente, como una actividad apta para estudiantes de posgrado o tal vez como una opción especial para estudiantes de bachillerato, y que en todo caso no tendría necesariamente relación alguna con la práctica misma de la lectura. En el mejor de los casos, la teoría de la crítica es vista como una forma de explicar en términos teóricos –y en general sin topar con muchas dificultades– lo que ya de por sí hacemos al leer; en el peor de los casos, se dice que tal teoría es engañosa, que interfiere con la natural forma de leer, confundiendo las mentes de los lectores con refinadas especulaciones filosóficas y que por lo tanto conduce a una ingenuidad exagerada, a un argot ininteligible y a la pérdida del contacto directo y espontáneo con la realidad inmediata del texto.

Mientras tanto, los trabajos recientes llevados a cabo tanto en Europa como en los Estados Unidos, y los alentados principalmente desde Francia, han puesto en entredicho no sólo algunas de las suposiciones del sentido común, algunas de las creencias que se presentan como obvias y naturales, sino también la potestad que posee el concepto de sentido común: aquella sabiduría colectiva e imperecedera cuya irrefutable presencia parece ser origen y garantía de todo lo que tomamos por un hecho. Estos trabajos, a los

que a menudo se les considera como “estructuralistas”, pero que podrían identificarse con mayor precisión como “postsaussureanos” (ya que se fundamentan específicamente en elementos radicales de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure), proponen que el sentido común en sí mismo es construido con medios ideológicos y discursivos, y está aferrado a una situación histórica determinada mientras opera en unión con una formación social delimitada. En otras palabras, se alega que todo aquello que parece obvio y natural no necesariamente lo es. Lo “obvio” y lo “natural”, a decir verdad, no son *dones concedidos* sino *productos contruidos* dentro de determinada sociedad, dada la forma en que dicha sociedad habla y piensa de sí misma y de sus propias experiencias.

En consecuencia, también se cuestiona todo lo propuesto por el sentido común acerca de la práctica de la lectura. Así, las investigaciones postsaussureanas sobre el lenguaje han puesto en entredicho todo el concepto de realismo: Roland Barthes ha proclamado sin titubear la muerte del autor y Jacques Lacan, Louis Althusser y Jaques Derrida –desde diferentes posiciones– han puesto en tela de duda la premisa humanista de que la subjetividad, mente individual o ser interno, es el origen de todo sentido y toda acción. En este contexto, la idea de un texto que dice una (o la) verdad tal y como la percibe un sujeto específico (el autor), cuyas percepciones son la fuente del único e incuestionable sentido del texto no es solamente insostenible sino literalmente inconcebible, debido a que la estructura que le brindaba soporte, una estructura de suposiciones y discursos, de formas de pensar y hablar, ya no está en pie.

En la realidad, las incoherencias, contradicciones y silencios del sentido común ponen en evidencia sus propias deficiencias. Debido a que el sentido común se presenta a sí mismo como carente de teoría, como “obvio”, nunca se le exige que demuestre su

consistencia interna. No obstante, cualquier estimación del mundo que resulte incoherente y que no esclarezca nada dará un fundamento –tanto para la práctica de leer como para la crítica– que deja mucho que desear. Con el propósito de suprimir este problema, el sentido común empírico proclama con insistencia que la verdadera labor del crítico es integrarse al proceso de lectura: el crítico debe responderle al texto directamente sin preocuparse de ninguna clase de sutileza teórica, como si el “eclecticismo” –o la ausencia total de cualquier enfoque o procedimiento– garantizara la objetividad. Así pues, el empirismo evita confrontar sus propias suposiciones, protegiendo así la supremacía de los procedimientos y metodologías de turno, a la vez que se convierte en garante de todo lo que esté diametralmente opuesto a la objetividad y de la subsistencia y permanencia de las suposiciones no cuestionadas.

No existe, sin embargo, la práctica sin la teoría –aun y cuando la mayor parte de tal teoría se perciba como “obvia” y quede sin enunciar o suprimida. Sin importar cuán “natural” nos parezca, lo que hacemos al leer presupone un discurso teórico completo acerca del lenguaje y del sentido, acerca de las relaciones existentes entre el mundo y el sentido, entre las personas y el sentido y finalmente entre las personas y el lugar que ocupan en el mundo.

El sentido común aparenta ser obvio ya que se encuentra inscrito en el lenguaje que hablamos. Por esta razón la teoría postsaussureana parte del análisis del lenguaje y propone que este no es transparente: un simple *medio* por el cual los individuos autónomos transmiten mensajes, los unos a los otros, acerca de un mundo de cosas constituido en forma independiente. Por el contrario, es el lenguaje mismo el que ofrece



la posibilidad de construir un mundo de individuos y cosas, así como la posibilidad de diferenciarlos. La transparencia del lenguaje no es más que una quimera.

El hecho de que el lenguaje utilizado por quienes practican esta teoría no resulte transparente en lo más mínimo se debe en parte a lo anteriormente expuesto. De esta forma se previene al lector acerca de lo opaco del lenguaje con el fin de evitar la “tiranía de la lucidez”, la impresión de que lo que se dice debe de ser verdad porque es obvio, evidente y familiar. Aún cuando los discursos postsaussureanos de Louis Althusser, Roland Barthes, Jaques Derrida y Jacques Lacan, entre otros, se diferencian en aspectos muy importantes, todos son igualmente difíciles, y no necesariamente por un simple deseo de utilizar un lenguaje oscuro. Sería imposible desafiar o poner en duda premisas y valores muy conocidos utilizando un discurso que esté obligado a reproducir esas mismas suposiciones y valores con el propósito de hacerse entender claramente. Nuevos conceptos y nuevas teorías requieren discursos nuevos, desconocidos y, por ende, difíciles de comprender.

Para ejemplificar este punto, tomemos el término *ideología*, el cual he introducido de forma poco común: lo he relacionado con el concepto de sentido común más que con un conjunto de doctrinas o un sistema coherente de creencias. Derivado del pensamiento de Althusser, el uso que he hecho de este término implica que la ideología no es un “elemento” opcional añadido, acogido intencionadamente por individuos concientes de sí mismos (la “ideología conservadora” por ejemplo). Por el contrario, la ideología es la condición elemental de nuestra experiencia del mundo, y es *inconsciente* precisamente por el hecho de que nunca es puesta en duda, sino que más bien siempre se le da por un hecho. La ideología, de acuerdo al uso que Althusser hace del término, funciona en

conjunto con la práctica política y con la práctica económica para constituir la *formación social*, enunciado que promueve un análisis más complejo y radical de las relaciones sociales que el conocido término “sociedad”, el cual a menudo evoca una única masa homogénea o, en su defecto, un grupo de individuos autónomos con una débil conexión entre ellos, y que por lo tanto no ofrece ningún desafío para las suposiciones del sentido común.

Un *discurso*, a su vez, es un dominio del lenguaje en uso, una forma particular de hablar (de escribir y de pensar), que involucra determinados supuestos compartidos, presentes en los enunciados que lo han de caracterizar. A manera de ejemplo, el discurso del sentido común es bastante diferente del discurso de la física moderna, y determinados enunciados presentes en uno podrían entrar en conflicto con los enunciados del otro. Afirmar que la ideología está *inscrita en* el discurso, quiere decir que está literalmente escrita o hablada *en él*. La ideología no es de ninguna forma un elemento separado que existe de manera independiente en algún reino de “ideas” que va flotando libremente y que posteriormente se encarna en las palabras, sino más bien una forma de pensar, hablar o experimentar. Espero que el uso que doy a estos términos se vuelva más evidente y familiar conforme avanzo en este libro.

Lo peligroso de esta situación consiste en que, debido al uso de discursos poco comunes, las teorías podrían parecer inaccesibles o inclusive no lo suficientemente valiosas como para intentar aprenderlas o entenderlas. Esto sin mencionar que el último recurso del sentido común es suprimir cualquier discurso que entre en conflicto con su propio discurso clasificándolo como “argot ininteligible e innecesario”. Esta, por supuesto, es una manera fácil de evadir las disputas y los cuestionamientos conceptuales

(y de provocar cierto desprecio tranquilizador) sin dejar de negar, al mismo tiempo, la apertura de mente y la pluralidad tantas veces proclamadas por el humanismo liberal. No se puede negar la existencia de argot ininteligible; sin embargo, desde un punto de vista que toma a la ideología como inscrita en el lenguaje, de manera que ninguna forma lingüística resulta ideológicamente inocente o neutral, se puede afirmar que es imposible considerar ciertos términos como innecesarios *sólo* por el hecho de ser nuevos. El rechazo y la total resistencia a las innovaciones lingüísticas implica inevitablemente que ya sabemos todo lo que necesitamos saber. En este libro trataré de hacer las nuevas teorías tan accesibles como me sea posible sin transcribirlas en el discurso cotidiano, para no recuperarlas para el sentido común. En cierta forma, esta tarea es contradictoria: explicar siempre será reducir el grado de extrañeza y por lo tanto reducir el alcance del desafío y cuestionamiento de la posición postsaussureana. Por otro lado, espero que la utilidad de tal tarea sea comprobada en caso de que facilite la lectura de las principales teorías.

Precisamente por esto no evadiré la terminología postsaussureana cuando me parezca necesaria. Asimismo, en lugar de limitarme a dar una versión reducida de las posiciones teóricas en cuestión, intentaré exponer la teoría de la crítica postsaussureana en acción. También expondré tanta teoría como me parezca necesaria para establecer el fundamento de una nueva práctica de la crítica. Finalmente, daré énfasis a aquellos elementos que las teorías postsaussureanas comparten, y no a los que las separan.

Si es cierto que no hay práctica sin teoría y que el sentido común presupone una base teórica, aunque no haya sido enunciada, conviene iniciar examinando algunos de los postulados del sentido común. En posteriores secciones de este primer capítulo,

proporcionaré un breve repaso de algunos de los embates teóricos en contra de las suposiciones del sentido común, los cuales no se desligan de la problemática empírico-idealista tan familiar (o de la estructura de ideas y problemas relacionados), y por lo tanto, no proporcionan una práctica y una teoría crítica que sean verdaderamente radicales.

El sentido común promueve un *humanismo* basado en una interpretación *empírico-idealista* del mundo, y que por lo tanto insiste en que el “hombre” es el origen de todo sentido, acción e historia (*humanismo*). Esta postura sostiene que nuestros conceptos y nuestros conocimientos son fruto de la experiencia (*empirismo*), experiencia que a su vez es precedida e interpretada por la mente, la razón o el pensamiento, siendo todo propiedad de una naturaleza humana trascendente cuya esencia es atributo de cada individuo (*idealismo*). Aunque puestas en entredicho de manera radical por las implicaciones de la lingüística postsaussureana, estas proposiciones constituyen la base fundamental de una práctica de leer que presuponen, ya sea de forma implícita o explícita, la teoría del realismo expresivo. Esta teoría señala que la literatura refleja la *realidad* de la experiencia de la forma en que un individuo (con un don especial) la percibe para luego *expresarla* utilizando un discurso que hace posible que otros individuos la acepten como verdadera. Todo este conjunto de conceptos necesita un análisis más amplio y substancial, empezando por la teoría del realismo expresivo.

## 2 CRÍTICA Y SENTIDO

### 2.1 Lingüística postsaussureana

**T**odos los ataques teóricos en contra del realismo expresivo –ataques cuyo propósito consistía en desligarse de la visión del lenguaje que el sentido común proporciona– han fracasado. Sin importar que cada uno haya tenido sus quince minutos de gloria, y aunque el *New Criticism* se convirtió en símbolo de todo lo verdadero y correcto principalmente en los Estados Unidos, el fracaso de estos ataques ha causado que el sentido común continúe floreciendo y que el realismo expresivo haya sobrevivido sin mayores cambios más que algunas concesiones de menor grado. Tanto los seguidores del *New Criticism*, como Northrop Frye, y la crítica de la respuesta del lector permanecen dentro de los límites de la problemática empírico-idealista, y es precisamente por esto que han permitido el surgimiento de un eclecticismo fácil: dígase una práctica de la crítica que se apropia de elementos pertenecientes a algunas o a todas

las demás prácticas con el fin de reconciliarlos, y que a la vez evita confrontar las implicaciones producidas por sus propios supuestos y conjeturas.

Al desafiar las formas empírico-idealistas de comprender la relación entre el lenguaje y el mundo, la lingüística postsaussureana pone en tela de duda la posibilidad lógica de que el realismo expresivo exista. Utilizo el término “postsaussureana” no sólo como un indicador cronológico, sino más bien como un elemento que nos permita identificar aquel trabajo cuyo origen puede rastrearse directamente hasta los elementos radicales en la teoría del signo postulada por Saussure. Así, la gramática generativa transformacional de Chomsky, por ejemplo, no debe considerarse postsaussureana en este sentido, sin importar la influencia que el trabajo de Chomsky haya tenido para la lingüística en general. La obra *Curso de lingüística general*, basada en el trabajo de Saussure y publicada en 1916, ha ejercido una profunda influencia no sólo en la lingüística sino también, y en mayor grado, en el nacimiento de la semiología (o semiótica): ciencia que trata de los signos y que fue formulada por Saussure en un seductor pasaje del *Curso* ( { (Saussure 1916) Baskin 1974, p. 16} Belsey 1991, p. 38). Todavía no hemos acabado de reconocer todo lo que el trabajo de Saussure implica tanto para el lenguaje como para los demás sistemas de significación de la sociedad. Es por esta razón que, en la actualidad, el estudio de la literatura, como una práctica significativa, atraviesa un proceso de transformación debido a una mayor comprensión de la importancia de Saussure.

El elemento más revolucionario en la tesis de Saussure fue su insistencia en que el lenguaje no es una nomenclatura, una herramienta utilizada para dar nombre a las cosas que ya existían, sino más bien un sistema de diferencias donde no existen términos

positivos. Lejos de proporcionar etiquetas para cada una de las entidades independientes que existen en el mundo, dice Saussure, el lenguaje precede la existencia de tales entidades independientes, y, al diferenciar los conceptos, hace del mundo un elemento inteligible. Por supuesto, esta hipótesis requiere ser ampliada y justificada.

Según la teoría de Saussure, el lenguaje es un sistema de signos. Ahora bien, un signo está constituido por un significante (imagen acústica o forma escrita) y un significado (un concepto). En español, la imagen acústica *perro* es inseparable del concepto *perro*, y sólo pueden ser aislados en forma analítica. < “ ‘El lenguaje se puede... comparar con una hoja de papel: el pensamiento es la cara frontal de la hoja y el sonido es el reverso; no se puede cortar el frente sin cortar el reverso al mismo tiempo. Lo mismo pasa con el lenguaje, no se pueden separar los sonidos de los pensamientos ni los pensamientos de los sonidos’ (*ibid.*)” (*ibid.*, p. 113) > (*ibid.*, p 38).

El hecho de que el significante y el significado sean inseparables, esto es, que para el hablante del español la imagen acústica *perro* corresponda al concepto *perro* y no al concepto *vaca*, por poner un ejemplo, crea la ilusión de que el lenguaje es transparente. < “ ‘Por naturaleza el lenguaje siempre pasa inadvertido’ (Hjelmslev 1943)” (Whitfield 1969, p. 5) > (Belsey 1991, p. 38). Percibimos que *perro* es una etiqueta para algo que existe sin complicaciones de la forma más esencial e irrefutable, y solamente con un esfuerzo del pensamiento es posible retar y cuestionar este sentimiento. Saussure lo hizo, y, aunque no fue el primero –la misma problemática es el tema central (aunque sin resolver) en el *Cratilo* de Platón– su trabajo sí ejerció una gran influencia sobre las teorías lingüísticas posteriores.

Los argumentos de Saussure se fundamentan en las diversas divisiones de la cadena de significados en los diferentes lenguajes. < “ ‘Si las palabras representaran conceptos preexistentes, todas tendrían equivalentes con el mismo sentido en los diferentes lenguajes; pero esto no es así’ (Saussure 1916)” (Baskin 1974, p. 116)> (Belsey 1991, p. 39). Lo cierto es que diferentes lenguajes articulan el mundo de maneras diferentes, y Saussure provee una lista de ejemplos para ilustrar esta situación. Para los casos en que el francés utiliza solamente la palabra *mouton* (carnero), el inglés hace diferencia entre *mutton* (carne de carnero), el cual comemos, y *sheep* (carnero), el animal que pasta en las colinas. Así mismo, Jonathan Culler hace notar la diferencia entre las palabras en inglés *river* (río) y *stream* (riachuelo, arroyo, río) y los términos *fleuve* (río) y *rivière* (río) del francés. Lo que distingue un *river* de un *stream* en inglés es el tamaño, mientras que en el francés, la diferencia la hace el lugar en donde desemboca el cause del río: un *fleuve* desemboca en el mar, un *rivière* desemboca en otro *rivière* o en un *fleuve* { (Culler 1976, p. 24) Belsey 1991, p. 39}. La forma en que algunos idiomas segmentan el espectro (de colores) también difiere de la de otros. En galés, el color *glas* (azúl), al igual que el término del latín *glaucus*, incluye elementos que en inglés se identificarían como *green* (verde) y *grey* (gris). Las dos lenguas establecen los límites de manera diferente; de manera que el equivalente galés para la palabra en inglés *grey* (gris) sería *glas* o *llwyd* (marrón):



green	gwyrd
blue	glas
grey	llwyd
brown	

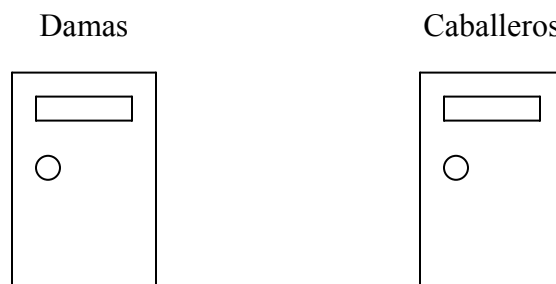
( { (Hjelmslev1943) Whitfield 1969, p. 53} Belsey 1991, p. 39).

En otras palabras, la terminología aplicada a los colores, al igual que el lenguaje, constituye un sistema de diferencias que con facilidad se siente y percibe como natural, como preconcebido, pero que en realidad es construido por el lenguaje.

Este proceso de diferenciación no es exclusivo de los objetos que percibimos a través de los sentidos. La diferencia que el francés establece entre los términos *science* (ciencia) y *connaissance* (conocimiento) no corresponde a la que el inglés “construye” entre *science* (ciencia) y *knowledge* (conocimiento). A decir verdad, los “equivalentes” de estos términos, al traducirlos, serán meras aproximaciones, obtenidas por medio de aparentes procesos de circunlocución. Esto se debe a que unas palabras limitan el alcance del sentido de las otras dentro de un todo interdependiente que conforma el lenguaje. Así pues, las diferencias existentes entre los signos son a la vez las que los definen dentro de la red de signos que constituye el sistema de significación. Aquellos idiomas que poseen pasado histórico se ven limitados a la hora de utilizar el pasado simple. El protogermano no cuenta con futuro y por lo tanto el valor del presente simple difiere del valor que este

posee en lenguas en donde ambos tiempos verbales existen ( { (Saussure 1916) Baskin 1974, p. 117} Belsey 1991, p. 40). Esta falta de correspondencia, a menudo difícil de asimilar al aprender un idioma nuevo, tiene implicaciones teóricas cuyo alcance va mucho más allá. Nos vemos obligados a sostener una de dos posiciones: o los conceptos adquiridos por nuestro idioma son, de cierta forma, absolutamente “correctos”, y por lo tanto los demás están equivocados en mayor o menor grado, o los conceptos son en esencia elementos diferenciadores y por lo tanto será su relación con los otros términos del sistema, y no su contenido positivo, lo que los determina. < “ ‘Así pues, los signos funcionan no a través de su valor intrínseco sino de su posición relativa’ (ibid.)” (ibid., p. 118)> (ibid., p. 40).

Utilizamos los signos para delimitar áreas en un continuum. De nuevo el ejemplo del espectro será útil para ilustrar este punto: el hecho no es que yo no pueda distinguir entre las diferentes tonalidades del azul sino más bien que el idioma insiste en establecer una diferencia entre azul y verde que termina por parecer fundamental, *natural*. Así pues, sin significación experimentaríamos el mundo como un continuum. El lenguaje divide ese mismo mundo en entidades que con facilidad experimentamos como esencialmente distintas. El uso que hacemos de los significantes para construir diferencias se pone en evidencia en la forma en que etiquetamos ciertos objetos que de otra forma serían idénticos, como por ejemplo las jarras: “de ella” y “de él”. Jacques Lacan ejemplifica este punto con el siguiente diagrama:



En esta ilustración, *Damas* y *Caballeros* son significantes que se utilizan para construir una distinción. La imagen con las puertas gemelas simboliza, < “ ‘a través del confinamiento solitario puesto al servicio del Hombre Occidental para la satisfacción de sus necesidades biológicas fuera de casa, el mandato que parece compartir con la gran mayoría de las comunidades primitivas y que somete su vida pública a las leyes de la segregación urinaria’ (Lacan 1967)” (Sheridan 1977a, p. 151)> (Belsey 1991, p. 41).

Las palabras citadas anteriormente ponen de relieve otro aspecto importante en la tesis de Saussure: el lenguaje es un acto social. Los ruidos sin sentido alguno pueden producirse individualmente; pero sólo un grupo social podrá generar signos: por definición, el sentido, aquello que es inteligible, no puede producirse aisladamente. Desde cierto punto de vista el signo es imperiosamente arbitrario: el sonido *perro* no tiene una conexión más necesaria o natural con el concepto *perro* que *chien* or *Hund*. Aun las palabras que aparentan imitar el sonido que tratan de significar (onomatopéyicas) no son en lo más mínimo internacionales: los perros franceses dicen *ouaoua*, y el inglés *to splash* (verbo onomatopéyico) se vuelve *éclabousser* en francés. Es esta arbitrariedad del signo la que establece el hecho de que el lenguaje es una cuestión de convenciones. Dicho de otra manera, la comunidad lingüística “acuerda” enlazar un significado específico con un significante específico, aunque en la realidad dicho acuerdo no es busca de manera explícita sino que más bien se manifiesta en el hecho de utilizar y entender ciertas unidades lingüísticas. < “ ‘La naturaleza arbitraria del signo explica por que el elemento social es capaz de construir un sistema lingüístico por sí solo: la comunidad es necesaria para que los valores que deben su existencia al uso de los mismos y a la aceptación general sean establecidos’ (Saussure 1916)” (Baskin 1974, p.113)> (Belsey

1991, p. 41). A la vez, es obvio que la comunidad necesita un sistema de significación que posibilite la organización y el intercambio social, en otras palabras, el ordenamiento de los procesos que facilitan la producción de los medios de subsistencia. En síntesis, el lenguaje encuentra el ser al mismo tiempo que la sociedad.

Este hecho indica que, mientras un signo individual es arbitrario, desde cierto punto de vista muy importante, el sistema de significación como un todo no lo es. El sentido, que es público y convencional, no es el resultado de la intención individual sino del mutuo entendimiento entre individuos. En pocas palabras, el significado es una construcción social, y por lo tanto la construcción social del sistema de significación está íntimamente ligada a la formación social. Partiendo del trabajo de Saussure, será posible afirmar que el lenguaje, en tanto sea una forma de articular la experiencia, participará sin excepción alguna de la ideología, siendo esta la suma de todas las formas posibles en que las personas viven y representan para sí mismos su relación con las condiciones de su existencia. La ideología está *inscrita en las prácticas de significación* –en los discursos, mitos, maneras de presentar y de representar la forma en que “son” las “cosas”– y, en este sentido, también está inscrita en el lenguaje. En el capítulo 3 proporcionaré más detalles acerca de la ideología. Por ahora me permitiré proponer que, a la vez que la ideología no puede reducirse al lenguaje y, más importante aún, que el lenguaje tampoco puede reducirse a la ideología, el sistema de significación puede jugar un papel muy importante en el proceso que conduce a la naturalización de la forma en que las cosas son. Ya que el lenguaje posee la propiedad de pasar inadvertido, las diferencias que construye pueden aparentar naturalidad, universalidad e inalterabilidad; sin embargo, en la realidad dichas diferencias pueden ser edificadas por una forma particular de organización social.

El movimiento feminista, para tocar un tema vigente, nos ha hecho notar como la organización patriarcal de la sociedad se encuentra inscrita en la práctica de significación. Un ejemplo de esto es el uso de las palabras *hombre* u *hombres* al referirse a *personas* o *gente* en expresiones como “El Hombre Occidental”, o “los hombres producen los medios de subsistencia”. Las palabras utilizadas para las *personas* masculinas (tanto del singular como del plural) también se emplean como sustantivos de género común en este tipo de casos. El efecto producido por esta situación se manifiesta en la construcción de una ecuación implícita entre *personas* o *gente* y *personas masculinas* o *gente masculina*, de esta forma las mujeres vienen a ser representadas en el discurso como un sexo secundario, diferenciado de una norma masculina implícita. Similares implicaciones tiene el hecho de que, en documentos legales, al generalizar, *él* englobe *ella* (“el profesor debe estar preparado antes de cada clase...”; “el lector decidirá”). De manera que no es coincidencia que, en una época en que las mujeres son cada vez más conscientes de los efectos del patriarcado, ellas mismas desafíen estas maneras de utilizar el lenguaje, e insistan en el uso de términos como *personas*, *gente*, *el* o *ella*, *de él* o *de ella*. También la clasificación que se hace de las mujeres disponibles para el matrimonio y aquellas que no lo están (*señora*, *señorita*) evidencia la forma en que la ideología se encuentra inscrita en el lenguaje. Resaltar esta diferencia implica una distinción que es, en cierto sentido, esencial entre las mujeres casadas y solteras, mientras los hombres siempre permanecerán *señores* o *dones*, ya sea que estén casados o solteros. El que la distinción entre mujeres casadas y solteras, así como las etiquetas que se les imponen, sea del dominio público es útil en una sociedad en la que usualmente son los hombres los responsables de tomar la iniciativa a la hora de elegir una pareja para formar un matrimonio. Sin embargo, dicha

utilidad pasa inadvertida con facilidad por ser vista como lo natural. La utilización del término *Ms* (término del inglés utilizado para referirse a cualquier mujer sin importar su estado civil) denota implicaciones ideológicas, sin mencionar el ahorro de tiempo y la posibilidad de evitar situaciones bochornosas a la hora de dirigirse a mujeres cuyo estado civil se desconoce.

Nos hemos dado cuenta del vínculo existente entre el lenguaje y la ideología en estas situaciones gracias a que la posición de la mujer dentro de la estructura social y de la ideología se encuentra en proceso de transición. A esto hay que añadir que los cambios que se están dando en este campo son en esencia radicales. No obstante, también en áreas muy distintas se presentan circunstancias muy significativas, ideológicamente hablando. Tal podría ser el caso del reciente, aunque constante, desvanecimiento de la diferencia entre los términos *no interesado* y *desinteresado*. Desde cierto punto de vista, se puede argumentar que, al tiempo que el capitalismo mueve sus engranes para equiparar la felicidad con el bienestar económico, la diferencia entre *el interés*, concebido como curiosidad o inquietud intelectual, y *el interés*, visto como atractivo material o económico, desaparece gradualmente. Así, alguien desinteresado (desapegado al provecho personal) pareciera estar transformándose en sinónimo de alguien *no interesado* (que está aburrido).

Ilustrar la relación entre la formación social, la ideología y el lenguaje mediante un ejemplo tomado de los anales de la historia podría hacer el argumento más convincente. El uso medieval de la palabra *gentil* (del inglés) no posee un equivalente moderno que sea exacto. Sus descendientes, *gentle* (amable, bondadoso, noble, bien nacido) y *genteel* (*elegante, refinado, educado*), no llegan a significar por completo el

concepto inscrito en dicha palabra (*gentil*: aristócrata, virtuoso, cortés, educado). El uso de *gentle* y *genteel* con el sentido completo de *gentil* decrece aceleradamente a partir del Renacimiento. Por otro lado, el término *nice* (también del inglés), cuyos sentidos a través de la historia han ido desde *perezoso* y *torpe* hasta *lascivo*, adquirió su sentido predominante (agradable, bueno) a finales del siglo XVIII { (Oxford English Dictionary, 15) Belsey 1991, p. 44}. Durante este período, el capitalismo industrial se levanta y crece, producto de la toma del poder por parte de la clase burguesa. Al decir que una persona era *nice*, se hacía alusión a un concepto “democrático”, en contraposición al concepto de una persona que era *gentil*: *nice* no tiene las connotaciones aristócratas que *gentil* si posee, aunque si se hacen algunas concesiones a los propietarios de clase media en cierto contextos (“nice manners” –buenos modales–, “nice brought up” –de cuna noble). Es claro entonces que ni la caída de *gentil* ni el surgimiento de *nice* son sucesos arbitrarios. Semejantes hechos se relacionan con cambios en la formación social: en general, *gentil* es feudal, mientras que *nice* es burgués y democrático.

Así pues, si los significados no son conceptos preexistentes o preconcebidos, sino más bien variables y fortuitos, y si además los cambios en la práctica de significación se relacionan con los cambios en la formación social, entonces no se podrá sustentar la noción de que el lenguaje es una nomenclatura neutral que funciona como un instrumento comunicador de sentidos que no dependen en ninguna forma de dicho instrumento. El lenguaje es un sistema que antecede al individuo y dentro del cual el individuo produce sentidos. Al aprender su lengua materna, el niño también aprende un conjunto de conceptos diferenciadores que identifican *significados socialmente contruidos* y no *entidades preconcebidas*. En cierto modo, las personas no hablan una lengua, sino que la

lengua habla a las personas. Esto no quiere decir que el discurso se encuentra atrapado dentro de un determinismo lingüístico. Por el contrario, el lenguaje es infinitamente productivo ( { (Hjelmslev1943) Whitfield 1969, pp 109-10} Belsey 1991, p. 44) y es dentro del lenguaje en donde existe la posibilidad de desafiar y cuestionar a la ideología inscrita en él. Sin embargo, esto no sugiere que una organización del mundo que aparenta ser natural no lo sea. No se pueden dar por un hecho las diferencias y distinciones que parecen ser obvias –una mera cuestión de sentido común– ya que el sentido común es en buena parte una construcción lingüística. *Mitologías*, escrito por Roland Barthes y publicado en 1957, se ha convertido en la exposición clásica de como los mitos ideológicos se vuelven naturales para conformar así el sentido común en nuestra sociedad.

En el contexto de la relación tan estrecha que se da entre el lenguaje y el pensamiento en donde la dificultad de poner en entredicho al sentido común se vuelve evidente. El lenguaje no es en modo alguna el único sistema de significación. Las imágenes, los gestos, el comportamiento social y la ropa están todos revestidos de sentido, todos son elementos del orden simbólico, y el lenguaje es simplemente el más flexible y quizás el más complejo de todos los sistemas de significación. El pensamiento a su vez quizá dependa exclusivamente del lenguaje y sería inconcebible sin el orden simbólico en general. < “ ‘Esencialmente simbólico, el pensamiento no es otra cosa más que el poder de construir representaciones de las cosas y de controlar tales representaciones’ (Benveniste 1968)” (tr 1971, p. 25)> (Belsey 1991, p 45). Así, las categorías mentales y las leyes del pensamiento tienden a reflejar el sistema de diferencias inscrito en el orden simbólico. < “ ‘La variedad de experiencias filosóficas y



espirituales está inconscientemente en función de una clasificación que el lenguaje determina por el simple hecho de ser lenguaje y de ser simbólico' (ibid.)" (tr, p. 6)» (ibid., p. 45). En consecuencia, se puede afirmar que experimentar el mundo en forma directa es imposible: la obtención del conocimiento es viable sólo a través de las categorías y de las leyes instauradas por el orden simbólico. Lejos de expresar una única y monolítica percepción del mundo, los autores construyen el sentido mediante el sistema disponible de diferencias, de manera que sus textos resultarán inteligibles sólo si toman parte en dicho sistema.

De nuevo cabe destacar que lo anteriormente expuesto no pretende fomentar el determinismo: no nos encontramos encadenados a las convenciones que imperan en nuestro tiempo. La simple reiteración de los ya desgastados y trillados patrones de significación no es algo que los autores inevitablemente hacen una y otra vez. El análisis muestra que en cualquier momento dado las categorías y leyes del orden simbólico pueden presentarse repletas de contradicciones, ambigüedades e inconsistencias las cuales pueden dar paso a los cambios. Para proteger y preservar a la formación social existente, la ideología suprime tales contradicciones; sin embargo, su sola presencia garantiza, sin importar cuán difícil parezca, la posibilidad de que sean identificadas, de identificar a la ideología por lo que es, y de tomar las acciones necesarias para transformarla al crear nuevos sentidos. No obstante, la relación existente entre el lenguaje y el pensamiento explica la tenacidad de la teoría empírico-idealista del lenguaje: el lenguaje se *experimenta* como una nomenclatura, ya que su existencia precede nuestra "comprensión" del mundo. Las palabras aparentan simbolizar a las cosas ya que las cosas no pueden ser concebidas fuera del sistema de diferencias que constituye al lenguaje. De

la misma forma, pareciera que estas mismas cosas se representan en la mente, en una esfera autónoma del pensamiento, ya que este es esencialmente simbólico y depende de las diferencias determinadas por el orden simbólico. Es así como el lenguaje pasa “inadvertido”, así se le suprime en favor de la búsqueda del sentido, ya sea en la experiencia y/o dentro de la mente. Es entonces que el mundo de las cosas y el de la subjetividad se transforman en gemelos garantes de la verdad.

La relación entre el lenguaje y el pensamiento también explica la firme resistencia a los nuevos sentidos y a las nuevas formas de analizar el mundo, a la vez que explica la dificultad que ofrecen los conceptos poco comunes (significados) que no podrían existir sin discursos nuevos y poco comunes, significantes nuevos así como nuevas relaciones entre ellos. Desafiar y poner en duda el sentido común equivale a retar y poner en duda el discurso del sentido común.

Desde esta perspectiva postsaussureana, la teoría que expresa que la literatura es realismo expresivo no podrá sustentarse durante mucho tiempo, y la afirmación de que la literatura es un reflejo del mundo no será más que una tautología. Si por “el mundo” entendemos el mundo que experimentamos, cuyas diferencias son establecidas por el lenguaje, entonces sostener que el realismo es un reflejo del mundo significa que el realismo es un reflejo del mundo construido dentro del lenguaje. Tal situación es tautológica. Si los discursos articulan conceptos a través de un sistema de signos, los cuales a su vez utilizan la relación establecida entre sí mismos para significar en vez de cualquier relación con las entidades del mundo, y si la literatura es una práctica de significación, todo lo que esta última podrá reflejar es el ordenamiento inscrito en ciertos discursos y no la naturaleza del mundo. Así, lo que comprendemos como realismo no es

más que una articulación y distribución de conceptos, que por ser convencional, también es familiar e “identificable”, y que es inteligible como “realista” precisamente porque reproduce lo que aparentemente ya conocemos.

Así mismo, la subjetividad de un autor especialmente perceptivo no garantiza la preponderancia de una percepción específica del mundo. No hay posibilidad de subjetividad si el pensamiento depende de las diferencias inscritas en el lenguaje. En el capítulo 3 plantearé una discusión más detallada sobre este aspecto.

## **2.2 La construcción del sentido**

La credibilidad del realismo recae, no en su seudocapacidad de reflejar el mundo, sino en elaborarse mediante todo aquello que (discursivamente) resulta familiar. Este proceso, por medio del cual se construye el sentido, puede ilustrarse muy breve y claramente haciendo referencia a un sistema de significación no literario: la publicidad. (Antes de continuar, debo reconocer que el análisis proporcionado por Judith Williamson, en su libro *Decoding Advertisements*, me ha sido de gran ayuda en la siguiente sección de este capítulo) Media docena de anuncios publicitarios diseñados para diferentes perfumes nos bastarán como ejemplo para observar el sistema de diferencias establecido por Saussure en pleno proceso de construcción. Por supuesto, los perfumes difieren químicamente unos de otros: *huelen* diferente. No obstante, sus campañas publicitarias se basan en la asociación de determinado olor con determinado “sentido” social. Mediante la yuxtaposición de “semas” (significados de connotación), el producto se transforma en el significante de un significado cultural e ideológico y, de esta manera, se torna comprensible hasta el extremo de que no se percibe la construcción del proceso de

significación y así el nombre, el empaque y la publicidad aparentan ser transparentes: el producto se convierte en el significante de valores culturales e ideológicos específicos. La publicidad tiene la función de *caracterizar* a los perfumes, de diferenciarlos unos de otros en términos ideológicos (en oposición a lo meramente físico), de crear distintos significados sociales para ellos, y de darles sentido.

Los seis anuncios publicitarios que escogí, más o menos al azar, provienen de revistas actuales cuya audiencia meta son las mujeres y demuestran cómo se realiza y se consume el proceso de caracterización. Cada anuncio muestra una fotografía “realista” de un tipo diferente de mujer. Con tal de ser capaces de identificar cada uno de los diferentes tipos, se han invocado ciertos códigos culturales muy familiares. Por nuestra parte, hemos sido invitados a asociar los sentidos de dichos códigos con los productos. Lo importante aquí es que los códigos ya forman parte de nuestro conocimiento. La mujer en el anuncio de *Chique* cubre su cabeza bajo un gran sombrero, y lleva puesta una camisa confeccionada en seda y la chaqueta de un traje de dos piezas. Sus ojos permanecen sumergidos en oscuras sombras proyectadas desde el ala del sombrero. En esta fotografía “leemos” elegancia clásica, misterio y sofisticación, y para llevar a cabo esta lectura utilizamos los códigos fotográficos vigentes, según los cuales una mujer con los ojos ocultos denota misterio, y el código asociado a la ropa, el cual no se limita a las formas pictóricas de representación, sino que funciona como un medio que permite caracterizar todo tipo de ficción. En el anuncio de *Rive Gauche*, de Yves Saint Laurent, se apela a un collage de diferentes elementos para tratar de significar otro tipo de sofisticación. El nombre del perfume, escrito en francés, va acompañado por un subtítulo, también en francés (no muy difícil de “comprender”): al sentirse capaz de entender las palabras en el

idioma galo, el lector experimenta un sentimiento de franca sofisticación. La modelo, que viste colores brillantes y ropa muy chic, lanza una mirada fría y provocadora al espectador. De la publicidad de *Estivalia* surge una dama envuelta en un largo vestido blanco. Al tiempo que ella lanza una mirada hacia la izquierda, el delicado enfoque fotográfico así como la tenue y cálida iluminación conceden a toda aquella escena una sensación implícita de romanticismo durante el ocaso. Aquel escenario está repleto de vida vegetal, es quizá un jardín perdido o un vergel secreto. Detrás de ella, a la derecha, surge otra silueta, que está fuera de foco, casi por completo. La leyenda que acompaña a la escena parece susurrar: “Para quienes creen en fantasías”. Estos elementos nos invitan a construir una narración en miniatura, una historia de “fantasía”... tarea por demás fácil si tenemos en cuenta la gran cantidad de películas, historias y novelas románticas a las que ya estamos acostumbrados. Al aceptar la invitación, participaremos en forma activa en la construcción del “sentido” de Estivalia. Sin duda tenemos la impresión de que nosotros creamos una fantasía individual a base de nuestra propia subjetividad: en la práctica, la yuxtaposición de semas específicos en la fotografía restringe el rango de narraciones que es posible crear. Los componentes de la imagen –figura fantasmal, vestido blanco, atardecer, árbol– tienden a conducirnos en una dirección específica. Ciertamente, la fotografía no posee una pluralidad muy rica, al menos para los miembros de nuestra sociedad.

Estos tres anuncios publicitarios utilizan los estereotipos culturales de la femineidad como materia prima: al decodificarlos con tanta facilidad, estamos demostrando la familiaridad con tales estereotipos. Los tres anuncios restantes presentan mujeres “liberadas” –las que actualmente pasan por el proceso acelerado de ser

recuperadas para la ideología como un nuevo conjunto de estereotipos. Entregadas al ojo masculino como objetos, estas tres figuras no resultan menos “femeninas” que las anteriores. *Blasé* muestra a una mujer en camisa, pantalones y con una sudadera sobre los hombros. Ella camina hacia la cámara mientras el viento juguetea con su cabello. *Charlie* es una chica en pantalones que carga un maletín ejecutivo mientras cruza a grandes zancadas la pista de despegue de algún aeropuerto internacional. La chica *Charivari* lleva puesto pantalones y una visera. Montada en una bicicleta, se balancea con exuberancia sobre una calle remendada. Una vez más construimos conexiones entre la ropa, los escenarios y las acciones de las modelos; inconscientemente, –o cuando menos sin mucho esfuerzo consciente– producimos un significado que en la realidad ya había sido predeterminado por la familiaridad de los significantes.

Esta clase de anuncios publicitarios constituyen una fuente de información acerca de la ideología, la semiótica y los códigos tanto culturales como fotográficos de nuestra sociedad, y en este sentido –pero sólo en este– nos hablan del mundo. Aun así, poseen todas las propiedades técnicas del realismo. El realismo literario trabaja de forma muy similar: al igual que los anuncios publicitarios, el realismo construye sus significados mediante la yuxtaposición de significantes, los cuales serán inteligibles, no porque sean reflejos directos de una realidad a la que se tiene acceso sin mediadores, sino porque estamos familiarizados con los sistemas de significación de los cuales se extraen: sistemas lingüísticos, literarios y semióticos. La construcción del personaje de novela, por ejemplo, evidencia este proceso.

Debido a que los significantes del personaje principal, por mencionar alguno, están distribuidos a través del texto, hacer una breve demostración del proceso ofrece

mayores dificultades que en el caso de los anuncios publicitarios. Con todo, la caracterización de personajes de ficción es un proceso de construcción en el cual se ensamblan los semas de la misma forma en que se hace al caracterizar perfumes –aunque el nivel de complejidad varíe notablemente. Por citar un ejemplo, *Middlemarch*, novela de George Eliot, ofrece un sutil, ingenioso y detallado análisis de Dorothea Brooke. Gracias a la forma como se presenta este análisis, muchas generaciones de lectores han sido alentadas a creer que el personaje tiene una vida que va más allá de las páginas de la novela. Convencionalmente, la crítica ha reconocido a Dorothea como un “personaje complejo” cuya vitalidad es palpable y cuya naturaleza da cuenta de sus acciones. Empero, no hay duda de que esta mujer ha sido construida con mucha paciencia a partir de sistemas de significación como los empleados en las fotografías que caracterizan el *Chique* o el *Estivalia*. La yuxtaposición de significantes es más compleja y tiende más a presentar contradicciones; en algunos casos los mismos significantes son más esotéricos, pero el proceso fundamental de construcción es muy similar. Examinemos, por ejemplo, las primeras oraciones de *Middlemarch*: estas constituyen solamente el principio del proceso de construcción, pero estarán entrelazadas con una red de semas distribuidos a lo largo de la novela, creando la impresión de un personaje complejo y profundo.

La señorita Brooke poseía esa clase de belleza que parece acentuarse cuando va acompañada de una humilde o más bien pobre vestimenta. De muñecas y manos elegantes, no importaba si vestía mangas tan desprovistas de estilo y gracia como aquellas con que aparece la virgen bendita en los cuadros de los pintores italianos. Cuanto más sencillas sus prendas, más dignos su perfil, estatura y modales. Aquellas prendas, que reflejaban un inequívoco aire provincial, le otorgaban la

cualidad de impresionar al que la veía de la misma manera en que lo hace una refinada cita bíblica –o de uno de nuestros poetas más consumados– al aparecer en medio del periódico de hoy.

En este caso, la primera oración emplea lo que Barthes ( { (1970) Miller 1975, p. 18} Belsey 1991, p. 50) denomina “código de referencia”, una alusión a un conjunto de conocimientos compartidos: “esa clase de belleza que [como todos sabemos y aceptamos] parece acentuarse cuando va acompañada de una humilde o más bien pobre vestimenta”. Esta frase le proporciona a la imagen la fuerza y autoridad de una aparente familiaridad que se construye a partir de semas que si son familiares, semas que siguen a Dorothea y que le atribuyen (independientemente de cuan irónicos sean) las cualidades de elegancia, austeridad, pureza, valía imperecedera y rareza. Posteriormente, diversos pasajes hacen la imagen más profunda a la vez que construyen sentidos que, aunque no tan bien recibidos, son tan fáciles de comprender como los anteriores: fervor, impetuosidad, orgullo. En consecuencia, Dorotea cobra vida.

El hecho de que esta familiaridad deba hacerse presente en toda ocasión no significa que el realismo no sea capaz de sorprendernos, y tanto las yuxtaposiciones como las contradicciones inesperadas son los caminos por los cuales puede lograrlo. Pero el realismo ensambla estos elementos a base de lo que ya conocemos, y es precisamente por esta razón por la que experimentamos eso como algo real. Desde este punto de vista, el realismo es una forma predominantemente conservadora. La experiencia de leer un texto realista es, a fin de cuentas, tranquilizadora: a pesar de lo dolorosos que sean los eventos acaecidos en la historia, los patrones –de causa efecto, de relaciones sociales y valores



morales– contenidos en el texto confirman en gran medida los patrones del mundo que creemos conocer, todo lo anterior gracias al mundo que la ficción evoca.

Por supuesto que el realismo es un concepto relativo, culturalmente hablando, y muchos movimientos de vanguardia han ido introduciendo cambios formales en nombre de una mayor verosimilitud. Pese a esto, el término resulta útil al momento de distinguir entre aquellas formas que tienden a suprimir su propia textualidad, su existencia como discurso, y aquellas otras que explícitamente llaman la atención hacia ella. El realismo se presenta a sí mismo como transparente. Rechazar el concepto de una forma literaria que refleje el mundo, ha llevado a algunos teóricos postsaussureanos a utilizar el término “realismo clásico” para designar toda aquella literatura que crea el efecto o la ilusión de realidad. Esto no es sólo otro capricho de la jerga. El “realismo clásico” posibilita levantar un puente entre las categorías que han sido divididas por la suposición empírica de que el texto refleja el mundo. El escribir “realismo” entre comillas nos permite abarcar todas aquellas formas de ficción que crean la ilusión de que lo que se narra, además de ser evidente, “realmente” está pasando: *The Hobbit and the Rainbow*, *La guerra de los mundos* y *Middlemarch*. Animales que hablan, elfos y marcianos no presentan ningún impedimento para la inteligibilidad y la verosimilitud si están dentro de patrones de habla y comportamiento que se ajusten a un sistema “identificable”. Incluso los acontecimientos fantásticos están relacionados unos a otros en formas muy familiares, sin importar cuán poco probables sean. La verosimilitud de los significados individuales es, por mucho, menos importante para el proceso de lectura que la familiaridad de las conexiones entre los significantes. El que la fantasía sea posible depende de las relaciones entre los personajes o los acontecimientos, o entre los personajes y los acontecimientos.

### 2.3 La pluralidad del sentido

Si por un lado los lingüistas postsaussureanos socavan la posibilidad de realismo expresivo (*ver pp. 24-5*), por otro lado también hacen tambalear las posiciones teóricas desde las cuales, según he argumentado, surgen los ataques al realismo expresivo. Cualquier intento de encontrar la garantía del sentido en concepciones de los miedos, de las esperanzas o de la experiencia humana que estén fuera de la historia o del discurso será tan inadecuado como la creencia formalista de que la garantía del sentido estará perpetuamente inscrita en el discurso del propio texto. Consciente o inconscientemente, todos los ataques en contra del realismo expresivo, esbozados en el primer capítulo, buscan una teoría del sentido: localizar aquello que garantice el sentido, este, y sólo este, ha sido el objetivo en cada caso. El realismo expresivo encuentra esta garantía en la mente del autor o en el mundo que todos conocemos o en ambos – la percepción que el autor tiene del mundo que conocemos. El *New Criticism* no sabe si buscarla en el lenguaje o en la experiencia humana. Frye la encuentra en las ansiedades y en las aspiraciones humanas. Quienes apoyan la crítica de la respuesta del lector apuestan a un lector, definido de muchas maneras, cuyas respuestas estarán determinadas en gran medida por el autor o por el texto. Este lector tendrá la autoridad sobre el sentido del texto. En las versiones alemanas, el sentido, hasta cierto punto, es plural.

El problema que todas estas teorías enfrentan (o evitan) se puede demostrar con bastante facilidad. Tomaré como ejemplo, tan obvio como extremista, la siguiente oración: “La democracia garantizará que ensanchemos los límites de la civilización”; es evidente que existen varias maneras en las que puedo entender tales palabras. Podría darse la posibilidad de que “democracia” evoque libertad de expresión, libertad del

consumidor y elecciones parlamentarias; “civilización”, por su parte, podría sugerir la antítesis del barbarismo, y su ensanchamiento sería concebido como corolario de la conservación de los valores democráticos en un mundo constantemente amenazado por el totalitarismo. De la misma manera, por “democracia” podría entender una forma más radical por medio de la cual el pueblo toma el poder. Para finalizar, podría leer la oración de una forma totalmente diferente, y clamar que la introducción de la libertad del consumidor (“farsa vacía”) en el tercer mundo garantizará la imposición de nuestros (“decadentes”) valores culturales y políticos gracias a la instauración del capitalismo en tales países. Casi con total seguridad se podría afirmar que existe la posibilidad de producir otras lecturas, y el que yo esté o no de acuerdo con la oración, no guarda relación con dichas lecturas (exceptuando el hecho de que el estar de acuerdo probablemente condicionaría mi propia interpretación). Por el contrario, las lecturas dependen de los sentidos connotativos de las mismas palabras.

Con todo, ¿cuál es el “verdadero” sentido de la oración? Si decidiera invocar a un *hablante* específico –digamos a uno de los miembros conservadores del parlamento, a un socialista comprometido con la causa o al vicepresidente de Pepsi Cola– no me cabe duda de que fácilmente atribuiría a la oración un único sentido. De manera similar, si me diera a la tarea de tomar a un *oyente* específico, digamos el lector del *Daily Telegraph*, un socialdemócrata o un miembro de la guerrilla en Sur América, también podría establecer una única interpretación. Nada de esto resulta satisfactorio: tanto el hablante como el oyente son hasta cierto punto producto de conjeturas, especulaciones y generalizaciones. Sin embargo, estas prácticas constituyen el fundamento de la teoría expresiva y de la teoría del lector. La alternativa a esta situación ha sido encontrar aquello que tenga la

potestad sobre el significado en el mundo que experimentamos (*New Criticism*) o en el mundo al que aspiramos (Northrop Frye).

Lo que el ejemplo de la oración sí demuestra es hasta que punto el lenguaje es un acto social. Los sentidos atribuibles a la oración varían de un discurso político a otro (conservador, socialista, liberacionista, etc.), y dependiendo del grado de participación que tenga en tales discursos políticos, el oyente encontrará una o más de las posibles lecturas en la oración. En otras palabras, el sentido de esta oración es *plural*. Pero esto se afirma con la intención de no decir que es subjetivo. A decir verdad todos tenemos participación en una variedad de discursos políticos, literarios, y científicos entre otros. Tales discursos –junto con las contradicciones y enfrentamientos que se dan entre sí mismos– son “subjetivos” en tanto que construyan nuestro mundo de sentidos y experiencias. Una palabra, una oración será inteligible solamente dentro de un discurso específico, discurso que a la vez es un elemento constructor de la subjetividad (como argumentaré en el capítulo 3). Adjudicarle a un solo sujeto la potestad sobre un único sentido es pasar por alto el hecho de que la subjetividad es una construcción discursiva, y buscar una garantía del sentido en el mundo o en la experiencia es pasar por alto el hecho de que nuestra experiencia del mundo se articula por medio del lenguaje.

No voy a negar que el ejemplo que utilicé es artificial. Es evidente que “democracia” puede significar cualquier cosa para distintos hablantes, y de cualquier manera no es normal que dichas oraciones surjan aisladamente. Sería de esperar que el contexto se encargue de reducir el número de lecturas posibles. Por otro lado, es posible que las oportunidades de encontrar pluralidad en una sucesión de oraciones se incrementen. El contexto de una oración específica, dentro del texto completo, podría

indicar que ciertas lecturas no son apropiadas para dicha oración. Como sea, este contexto, constituido de oraciones en sí mismo (o de elementos originarios de otros sistemas semióticos), también está sujeto a la interpretación. De manera que, mientras cierra las puertas a algunas clases de pluralidad, el contexto abre otras. En todo caso, al vérselas con las grandes ambigüedades (discursivas) –como lo son el amor y la muerte, el sacrificio y la venganza–, la literatura, rica en connotación y esquiva en sus matices según la tradición, de seguro es mucho más susceptible a la pluralidad de interpretaciones que un burdo y ordinario eslogan político.

#### **2.4 Una nueva práctica de la crítica**

La recurrente supresión ideológica del papel del lenguaje ha limitado esta pluralidad. La primera tarea de una nueva práctica de la crítica consiste en identificar los efectos de tal limitación, la cual no concede a la lectura “correcta” otra posibilidad más que aceptar la posición desde la cual el texto resulta más “obviamente” comprensible, la posición de un sujeto trascendente hacia el cual se dirige un autor autónomo y autoritario. Una vez hecho esto, será posible rechazar la limitación, liberar la pluralidad del texto, rehusarse a aceptar lo “obvio” y producir sentido.

La teoría que define y delimita la nueva práctica de la crítica ha enlazado elementos específicos de diversos discursos teóricos, discursos no del todo compatibles entre sí, producidos con distintos fines teóricos y prácticos. Como ejemplo, mi hipótesis es que el marxismo de Althusser y el psicoanálisis de Lacan pueden contribuir a una mejor comprensión del papel que desempeña la literatura y de las posibilidades de la crítica literaria aún y cuando, de acuerdo a la forma en que fueron postulados, están muy lejos de ser consistentes entre sí. En mi opinión, ninguna de estas teorías es por sí misma

capaz de ofrecer una explicación adecuada acerca de la función de la literatura. Abreviando, en apariencia Lacan no deja mucho espacio para la historia, a su vez, Althusser y su teoría de la subjetividad dejan poco lugar al cambio. Por lo tanto, me he apoyado en ambas posiciones sin insistir demasiado en las diferencias. Justificar este proceso en términos teóricos requeriría un libro muy diferente: quizás la obra de Rosalind Coward y John Ellis, plasmada en *Language and Materialism*, acompañada de una teoría del discurso que nos permita identificar la especificidad histórica de los modelos de subjetividad nos la proporcionen. Al mismo tiempo, el procedimiento que aquí presento me parece admisible en tanto que genere una práctica de la crítica productiva.

# 3 LA FORMACIÓN DEL SUJETO

## 3.1 El sujeto en la ideología

No hay que adoptar la posición que indica que un texto produce, de forma independiente, una lectura específica, que trascienda la historia y que es universalmente reconocida, para afirmar que hay un cercano nexo entre la ideología y determinadas prácticas de lectura y, además, que son sólo ciertos textos, y no otros, los que originan y promueven tales prácticas de lectura. En *Ideología y aparatos ideológicos del estado* ( { (1968) Brewster 1971, pp 121-73} Belsey 1991, p. 56), el influyente ensayo de Louis Althusser, su autor incluye la literatura entre los aparatos que contribuyen al proceso que lleva a *reproducir* las *relaciones de producción*: vínculos sociales que constituyen la condición necesaria para que la forma de producción capitalista exista y se perpetúe<sup>9</sup>. Althusser no desarrolla el tema con respecto de la literatura en este ensayo, pero si contextualizamos sus dos conceptos de ideología junto con el trabajo de Roland Barthes sobre la literatura y el de Jacques Lacan concerniente al

psicoanálisis, nos será posible construir un recuento de algunas de las implicaciones que se desprenden de la posición de Althusser con respecto a la práctica y a la teoría de la crítica. No sólo se argumenta que la literatura representa los mitos y versiones imaginarias de los verdaderos vínculos sociales que conforman la ideología, sino que además se alega que la ficción realista clásica (forma literaria que predomina durante el siglo XIX y presumiblemente durante el XX) “interpela” al lector, se autopresenta directamente delante de ella o de él, a la vez que presenta al lector como la posición desde la cual el texto resulta más “obviamente” inteligible”, esto es, la posición del *sujeto dentro (y de) la ideología*.

Según la lectura (re-lectura) que Althusser hace de Marx, la ideología no es un simple conjunto de ilusiones, como parece plantear *La ideología alemana*, más bien es un sistema de representaciones (discursos, imágenes, mitos) que atañen a las verdaderas relaciones en que vive la gente<sup>10</sup>. Sin embargo, lo que se representa en la ideología < “ ‘no es el sistema de las verdaderas relaciones que gobiernan la existencia de los individuos, sino las relaciones imaginarias de dichos individuos con las verdaderas relaciones en que viven’ (Althusser 1968)” (Brewster 1971, p. 155)> (Belsey 1991, p. 57). En otras palabras, la ideología es una relación tanto verdadera como imaginaria con el mundo – verdadera en el sentido de que es la manera en que las personas en realidad viven su vínculo con las relaciones sociales que gobiernan las condiciones de su existencia, pero imaginaria en tanto que desalienta la comprensión total de esas condiciones de la existencia y de las formas en que las personas son socialmente constituidas dentro de tales condiciones. Por lo tanto, no debe pensarse en la ideología como un sistema de ideas que habita en la mente de las personas, ni tampoco como expresión superior de vínculos



materiales reales; la ideología es la condición necesaria que posibilita la acción dentro de la formación social. Al referirse a la ideología en términos de “práctica material,” Althusser quiere decir que la ideología existe en el comportamiento de las personas que actúan de acuerdo a sus creencias ( { (ibid.) ibid., pp 155-9} ibid., p. 57).

Al ser la condición necesaria que da origen a la acción, la ideología anida tanto en los lugares comunes y en las cosas simples como en los poderosos sistemas filosóficos o religiosos; se hace visible en todo lo que nos parece “obvio”, en “aquello que *siempre nos es familiar* y ante lo cual no nos queda otra salida más que exclamar (en voz alta o con ‘la diminuta vocecilla de la conciencia’): ‘¡Es obvio!’ ‘¡Es correcto!’ ‘¡Es verdad!’” ( { (ibid.) ibid., pp 161} ibid., p. 57). Y aunque quizá sea verdadera, no es toda la verdad. La ideología enturbia y ensombrece las verdaderas condiciones de la existencia al mostrar sólo parte de la verdad. Más que ser cúmulo de falsedad, es una masa de omisiones, de agujeros oscuros y de vacuidad. La ideología finge brindar respuestas a preguntas que evade en la realidad, se disfraza de coherencia y lima asperezas con la finalidad de escudar, respaldar y salvaguardar el régimen de relaciones sociales que el modelo de producción existente levanta y que aseguran su propia continuidad.

Conviene insistir en que la ideología nunca será una colección de distorsiones deliberadamente implantadas sobre los indefensos miembros de la clase trabajadora por acción de una burguesía tan corrupta como cínica. Los verdaderos constructores de la ideología no son grupos de hombres que visten camisas de manga larga y cuello blanco, cuya tarea es vender ilusiones a la gente –en el supuesto de que estos siniestros seres existan. Según Althusser, las prácticas ideológicas se apoyan en las instituciones de nuestra sociedad, dentro de las cuales también se reproducen. Althusser llamó a esas

instituciones *Aparatos Ideológicos del Estado* (AIE). El término busca evitar la confusión con el *Aparato Represivo del Estado*, el cual utiliza la fuerza para sus propósitos (la policía, el sistema penal, el ejército) y cuya existencia ayuda a garantizar el apoyo hacia el modo de producción existente. Dentro del capitalismo contemporáneo, el sistema educativo constituye el principal AIE. Al inculcar en las niñas y en los niños las versiones dominantes de lo que es el comportamiento correcto –la historia, los estudios sociales y por supuesto la literatura– tal sistema les prepara para que sean consecuentes con los valores de la sociedad. La familia, la ley, los medios y las artes se cuentan entre los aliados del sistema educativo de los AIE; aliados que contribuyen a la representación y reproducción de los mitos y creencias necesarias para hacer posible que las personas trabajen y funcionen dentro de la formación social existente.

La ideología apunta por completo hacia el sujeto (los individuos en sociedad), y su papel es construir personas como sujetos:

Afirmo lo siguiente: la categoría de sujeto es parte constitutiva de la ideología; al mismo tiempo, y de inmediato, añado que *la categoría de sujeto es parte constitutiva de la ideología solamente en tanto que la ideología tenga la función (la cual la define) de “constituir” sujetos a partir de individuos concretos.* ( { (ibid.) ibid., pp 160} ibid., p. 58).

Dentro de las fronteras de la ideología, pareciera ser “obvio” que las personas son individuos autónomos, dotados de subjetividad o conciencia: origen de sus creencias y acciones. Las personas son únicas e identificables, poseen identidades irremplazables: este es el “efecto ideológico fundamental” ( { (ibid.) ibid., pp 161} ibid., p. 58).

La teoría lingüística desarrollada desde la obra de Saussure ha desafiado y ha puesto en entredicho el supuesto de que la existencia de la subjetividad es algo “obvio” e incuestionable. Al respecto, Emile Benveniste afirma que el lenguaje es el que otorga al hablante la posibilidad de posicionarse a sí mismo como “yo”, como el sujeto de la oración. Mediante el lenguaje las personas se constituyen a sí mismas como sujetos. Así mismo, la conciencia del ser se alcanza solamente por medio del contraste, es decir, por medio de la diferenciación: “Yo” no podría ser concebido sin antes tener la concepción del “no-yo”, del “tu/usted/vos”. Por otro lado, el diálogo, condición fundamental del lenguaje<sup>11</sup>, supone una polaridad reversible entre el “yo” y el “tu/usted/vos”. < “ ‘Al referirse a sí mismo como ‘yo’ dentro de su propio discurso, cada hablante se establece sí mismo como un *sujeto*, y solamente a través de este proceso es que se da la posibilidad del lenguaje’ (Benveniste 1968)” (tr. 1971, p. 225)> (Belsey 1991, p. 59). No obstante, si es cierto que el lenguaje es un sistema de diferencias sin términos positivos, “yo” no designará otra cosa más que al sujeto de un enunciado específico. Por lo tanto, no cabe duda de que el pilar de la subjetividad se encuentra en el ejercicio del lenguaje. Si se piensa detenidamente, es claro que ningún otro testimonio, más que el dado por el sujeto a propósito de sí mismo, está revestido de objetividad en lo concerniente a la identidad del sujeto ( { (ibid.) ibid., p. 226} ibid., p. 59).

Cuando se está inmerso en la ideología, resulta “obvio” pensar que el hablante individual es el origen de los sentidos que ella o él enuncian. La lingüística postsaussureana, por otro lado, supone una relación más compleja entre el individuo y el sentido; esto debido a que el lenguaje es por sí mismo el que ofrece la posibilidad de sentido al diferenciar los conceptos. A decir verdad, es sólo al adoptar la posición de

sujeto dentro del lenguaje cuando el individuo es capaz de generar sentidos. Como dice Jacques Derrida,

¿Qué fue específicamente lo que Saussure nos hizo recordar? Pues que “el lenguaje [constituido por diferencias en su totalidad] no es una función del sujeto hablante”. Esto implica que el sujeto (identidad consigo mismo, más aún, consciente de esa identidad consigo mismo, consciente de sí mismo) se encuentra inscrito en el lenguaje y que es una “función” del lenguaje. Se transforma en un sujeto hablante únicamente cuando encaja y adapta su modo de hablar... al sistema de prescripciones lingüísticas asumido como el sistema de diferencias...

( { (Derrida 1967) Allison 1973, pp 145-6} Belsey 1991, 59)

Derrida continúa hasta el punto de preguntarse si, aun cuando aceptemos que la posibilidad de que exista el sujeto hablante, el sujeto de significación, es dada sólo por el sistema de significación, podríamos de cualquier forma imaginar una subjetividad que no “hable”, “que no signifique”, “una conciencia silenciosa e intuitiva” ( { (ibid.) ibid., p. 146} ibid., p. 60). Concluye que el problema es definir la conciencia-en-sí-misma, como diferente de la conciencia de algo, y como diferente de la conciencia del ser. Si al final no es más que conciencia del ser, se debe asumir que esta depende de la diferenciación, y en especial de la diferenciación entre el “yo” y el “tu/usted/vos” expuesta por Benveniste. Todo este proceso es posible sólo gracias al lenguaje.

Jacques Lacan, en su lectura de Freud<sup>12</sup>, desarrolla las implicaciones de proclamar la hegemonía del lenguaje sobre la subjetividad. Al proponer que el sujeto se construye en el lenguaje, Lacan ratifica la *descentralización* de la conciencia individual; por ende nunca más concebida como la fuente del sentido, del conocimiento o de la acción. En vez

de esto, Lacan propone que en sus inicios el infante es como un “hommelette” –“ ‘un pequeño ser humano, un huevo roto que se derrama sin impedimento alguno por todas partes’ (Coward y Ellis 1977, p. 101)” (Belsey 1991, p. 60). No posee ningún sentido de identidad, ninguna manera de concebirse a sí mismo como una unidad separada de lo que “otro”, en el exterior, es. Sin embargo, durante su desarrollo, más precisamente en “la etapa del espejo”, “se reconoce” en el espejo como una unidad separada del mundo externo, y, al “reconocerse”, se identifica con un ser “imaginario” (por ser un reflejo, una reproducción), indivisible y autónomo. Pero sólo será cuando se sumerja en el lenguaje que llegará a ser un sujeto completo: si va a tomar parte en la sociedad que le vio nacer y ser capaz de actuar deliberadamente dentro de la formación social, el pequeño debe formar parte del orden simbólico, del conjunto de sistemas de significación de la cultura, cuyo supremo representante es el lenguaje. Aquel que se rehúse a aprender el lenguaje es un niño “enfermo, ” incapaz de transformarse en un miembro consumado de la sociedad y de la familia.

Para hablar, el niño se ve obligado a diferenciar; para referirse a sí mismo, tiene que diferenciar “yo” de “tu/usted/vos”, y para formular sus necesidades aprende a identificarse a sí mismo con la primera persona del singular, ya que de esta identificación depende su subjetividad. Posteriormente, aprenderá a reconocerse como sujeto desde una serie de posiciones diferentes (“él” o “ella”, “muchacho” “muchacha”, y así sucesivamente), desde las cuales el discurso se hace comprensible para sí y para los demás. La “identidad”, la subjetividad, será entonces una matriz que genera diferentes posiciones desde las cuales podrá ser sujeto, posiciones que pueden presentar inconsistencias e incluso llegar a contradecirse unas a otras.

Planteado de otro modo, el lenguaje y el discurso son los constructores de la subjetividad, la cual a su vez se despliega a través de la gama de discursos en los cuales el individuo tiene participación. De la teoría saussureana que afirma que el lenguaje es un sistema de diferencias, se desprende que la comprensión del mundo es alcanzable sólo a través del discurso: no hay tal cosa como una experiencia directa, sin intermediarios, ningún acceso a la cruda realidad propia o ajena. De manera que

Al mismo tiempo que es un sistema de signos relacionados entre sí, el lenguaje también encarna el sentido en la forma de las diferentes posiciones que ofrece al sujeto, posiciones desde las cuales dicho sujeto puede asirse y entenderse a sí mismo así como a las relaciones que sostiene con lo verdadero. { (Nowell-Smith 1976, p. 26) Belsey 1991, p. 61 }

En el lenguaje y en el discurso es donde se construye el sujeto; pero también en la ideología, ya que el orden simbólico, en su forma discursiva, está estrechamente ligado a ella. Es en este sentido, como argumenta Althusser, que la ideología tiene el efecto de formar sujetos a partir de los individuos, y también en este sentido es que la subjetividad de estos sujetos aparenta ser “evidente”. La ideología encubre el papel que desempeña el lenguaje en la construcción del sujeto provocando que las personas se “perciban” (erróneamente) a sí mismas en la forma en que la ideología los “interpela”. En otras palabras, la ideología se dirige a ellas como sujetos, las llama por sus nombres y así “admite” su autonomía<sup>13</sup>. De esta forma, las personas acaban “trabajando por sí mismas” ( { (Althusser 1968) Brewster 1971, p. 169} Belsey 1991, p. 61), esto es, “voluntariamente” adoptan las posiciones de sujeto que son necesarias para que participen en la formación social: dentro del orden capitalista intercambian su fuerza

laboral por un salario en “completa libertad”, y “con toda voluntad” compran los bienes que se producen. Precisamente aquí es donde podemos contemplar toda la fuerza del término “sujeto” como lo utiliza Althusser –quien declara que originalmente lo tomó prestado de las leyes. El sujeto no es un simple sujeto gramatical, “centro de toda iniciativa, autor de sus acciones y responsable de ellas”; es un *ser sometido (sujeto)* que se subordina a la autoridad de la formación social cuya representación, dentro de la ideología, es el Sujeto Absoluto (Dios, el rey, el jefe, el Hombre, la conciencia):

*al individuo se le interpela como un sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, i.e. con el propósito de que acepte (libremente) su propia sujeción. ( { (ibid.) ibid., p. 169} ibid., p. 62)*

Completo y cerrado: así es como aparenta estar el círculo; de manera que resultaría muy difícil dar crédito, teóricamente hablando, a la creencia de Althusser de que existe un espacio de la ciencia en donde, si bien es cierto no hay un acceso directo a lo verdadero, sí se percibe a la ideología por lo que es, abriendo espacio a la posibilidad de una acción deliberada en pro de cambiar la formación social. La ideología es más que una simple mitología; no es algo de lo que podemos prescindir a voluntad como hacemos con San Nicolás cuando ya no lo necesitamos. Al formar individuos concretos como sujetos, al producirse durante el proceso de identificación con el “yo” del discurso y por ende ser la condición necesaria para la acción, la ideología no es algo de lo que podamos salirnos. Hacerlo sería rehusarnos a hablar o a actuar, y aún tal rechazo, clamar “yo rehuso”, sería aceptar la condición de sujeto.

Aun así, Althusser proclama que existe una cierta forma de conocimiento que está “fuera” de la ideología (en el sentido de que no se le puede someter), que conoce a la

ideología por lo que es y que conoce sus mecanismos. La ciencia es una forma de conocimiento *por medio de conceptos*, un saber teórico; Althusser insiste en que es necesario alcanzar dicho conocimiento: < “ ‘hablar en la ideología y desde dentro de la ideología, debemos diseñar un discurso que intente desligarse de ella, y que de esta forma constituya el inicio de un discurso científico (i.e. que no esté sujeto) acerca de la ideología’(ibid.)” (ibid., p. 162)> ibid., p. 61. Todo lo anterior con el propósito de hacer posible la creación de un discurso que se desligue de la ideología (o ideologías) específica de la formación social contemporánea, aun cuando ninguna sociedad pueda existir sin ideología ( { (Althusser 1965) Brewster 1969, p. 232} Belsey 1991, p. 62) y aun que sea imposible cortar los lazos con la ideología en términos generales.

La situación teórica de este discurso científico está en tela de duda si se tiene en cuenta el concepto postsaussureano de la primacía del lenguaje. Si por un lado aceptamos que el que articula el mundo de las cosas y de las ideas es el sistema lingüístico de diferencias, ¿cómo podríamos entonces proclamar que un discurso es más “científico” que otro? Planteado de otro modo, ¿cómo podríamos poner un discurso por sobre otro como si en el primero residiera el *conocimiento*? Barry Hindess y Paul Hirst, autores de *Mode of Production and Social Formation*, rechazan la epistemología (el análisis de lo que sabemos y de como lo sabemos) aduciendo que ésta presupone una relación de discrepancias y correspondencias entre el discurso y sus objetos, y así busca, en el mundo fuera del discurso, garantizar que ciertas formas de usar el lenguaje son “científicas” { (Hindess y Hirst 1977, pp 10-33) Belsey 1991, p. 63). La epistemología, continúan, reitera la premisa presaussureana de que el orden de las cosas o el orden de los conceptos



existe de manera independiente al lenguaje, y que ciertos discursos se acoplan con mayor precisión que otros a tales ordenamientos extradiscursivos.

Sin lugar a dudas, las observaciones de Hindress y Hirst no dejan de tener sentido. No obstante, el rechazo total a la epistemología podría acarrear problemas al enfrentarnos con un mundo absolutamente arbitrario e inescrutable, en el cual un discurso (y por ende un modo de acción) sea tan bueno como el otro. Las afirmaciones de este tipo pueden conducirnos a otro círculo cerrado en el que las maneras de comprendernos a nosotros mismos y a las relaciones que sostenemos con lo verdadero son definidas y fijadas fuera de nosotros; donde la formación social, desde donde emergen tales maneras de comprendernos y tales relaciones, será la que se encargue de estos procesos.

El modo de escapar de este segundo círculo es el concepto de conocimiento *producido por el discurso*; es decir, como producto de la identificación y de la resolución de las contradicciones que están en lo interno y entre los discursos ideológicos existentes. Si lo “obvio” también resulta incoherente, sin explicación, o incluso contradictorio en sí mismo, siempre existe la posibilidad de *producir* una identificación de la condición ideológica de aquello que es “obvio”. Si reunimos aquellos discursos existentes que se autodeclaran como científicos y resaltamos las incompatibilidades y conflictos entre ellos, entonces podremos producir nuevos y más coherentes discursos que si puedan reclamar para sí la condición de conocimiento –hasta que sus propias contradicciones emerjan. Aun cuando sea puesto a prueba en la práctica, tal conocimiento no intenta encontrar garantías en un ordenamiento de la realidad que esté fuera del discurso. A la vez, nunca será un conocimiento absoluto o acabado, sino más bien hipotético, preparado en todo momento para aceptar la posibilidad de incoherencias en su interior: nunca fijo, sino

en continuo proceso. Su única verdad será el carácter inadecuado que reviste a los discursos de la ideología.

La ideología interpela individuos concretos como sujetos, y la ideología burguesa en particular enfatiza la identidad acabada e inmutable de los individuos: “Yo soy *así*”, quizás cobarde, tal vez agresiva, generosa o impulsiva. La astrología no es más que un ejemplo extremista de aquel determinismo que nos atribuye esencias que no pueden cambiarse. De acuerdo con la psicología y la sociología popular, el comportamiento es producto de tales esencias, bajo las cuales se erige totalmente inalterable la “naturaleza humana”. En tales circunstancias, ¿cómo concebir la posibilidad de que podamos ser capaces de un cambio –aun cuando teóricamente pudiéramos desligarnos de los conceptos de la ideología dominante–, cambio que nos permitiría actuar transformándonos a nosotros mismos y a la formación social y así constituir una nueva clase de sociedad? La teoría de Lacan acerca de la inestabilidad de la subjetividad consciente –que a la vez depende de su concepto del inconsciente– podría arrojar respuestas a esta pregunta.

Esa teoría parte de la idea de que en la realidad el individuo no es aquella armoniosa y coherente totalidad producto de una identificación ideológica errónea. La fase del espejo, en la cual el infante se percibe a sí mismo como otro, como una imagen, fuera de su propio ser –desde el cual percibe–, requiere de una división entre el *yo* percibido y el *yo* que percibe. La introducción en el lenguaje demanda una segunda división que reafirma la primera, una división entre el *yo* del discurso –sujeto del *enunciado*– y el *yo* que habla –sujeto de la enunciación (*ver pp. 30-1*). Por lo tanto hay una contradicción entre el ser consciente, el ser que aparece en su propio discurso, y el

ser que sólo está parcialmente representado allí –el ser que habla. El inconsciente surge precisamente de la brecha que se forma a causa de esta división y se erige en el momento de ingresar al orden simbólico, paralelamente a la construcción del sujeto. Al ser depositario de significantes reprimidos y prelingüísticos, el inconsciente constituye una vía potencial para subvertir el orden simbólico. Así, lo que en Lacan parece complejo y esquivo, se puede resumir de la siguiente manera: el ingreso al orden simbólico significa abrir las puertas de las relaciones sociales al niño, a la vez que reducir su impotencia hasta el punto de estar capacitado para articular sus necesidades en forma de demandas. No obstante, al mismo tiempo se estará levantando una división en el interior del ser. Al ofrecer al niño la posibilidad de formular sus deseos, el orden simbólico los traiciona, ya que por definición no es capaz de formular tales objetos del deseo, objetos que permanecen en el inconsciente. La demanda nunca será más que una metonimia del deseo ( { (Lamaire 1977) Macey 1977, p. 64} Belsey 1991, p. 65). Al sujeto no le queda otra opción más que ser el lugar donde se aloja la contradicción, y por lo tanto vivir en un interminable proceso de construcción, siempre desequilibrado por cualquier alteración en el lenguaje y en la formación social, ambas capaces del cambio. Es justo ahí, en el hecho de que el sujeto es un *proceso*, en donde yace la posibilidad del cambio.

Asimismo, el desplazamiento de la subjetividad a través de una variedad de discursos implica también una variedad de posiciones desde las cuales el sujeto puede comprenderse a sí mismo y a las relaciones que sostiene con la realidad; como ya he propuesto, dichas posiciones, podrían ser incompatibles o contradictorias. Tales incompatibilidades y contradicciones, con todo aquello que se toma por un hecho, ejercen presión sobre individuos concretos llevándolos a buscar nuevas posiciones de sujeto no

contradictorias. Un ejemplo fácil de identificar es el de las mujeres en nuestra sociedad: como grupo son construidas e inhibidas por discursos contradictorios. A grandes rasgos, las mujeres participan de dos discursos: por un lado del discurso humanista-liberal de la autodeterminación, la libertad y el racionalismo, y por otro del discurso específicamente feminista de la sumisión, la incompetencia relativa y la intuición irracional –discurso ofrecido por la sociedad. El intento de localizar, dentro de estos discursos contradictorios, una única posición de sujeto que además sea coherente –que sería tanto como encontrar un patrón de comportamiento que no sea contradictorio– puede crear presiones intolerables. “Enfermar,” esto es renunciar a las contradicciones y al propio discurso, es una manera de responder a la situación planteada anteriormente (más mujeres que hombres son tratadas por enfermedades mentales). Otra manera sería buscar una solución a las contradicciones en los discursos del feminismo. Las mujeres han sido relativamente excluidas del discurso del humanismo liberal; esta situación puede explicar en parte el hecho de que la posición de las mujeres en la sociedad haya cambiado con suma lentitud, a pesar de lo radicalmente inestable de tal posición. Esta exclusión relativa, sostenida por las instituciones de nuestra sociedad –predominantemente masculinas– se encuentra implícita, por ejemplo, en el uso genérico de términos masculinos (“el hombre racional”, etc.).

El caso de las mujeres no es el único. La estructura de las clases también genera posiciones contradictorias para el sujeto. Tales posiciones provocan cambios en las relaciones sociales establecidas entre clases enteras y entre individuos concretos dentro de esas clases. Aun en el plano de la conciencia, aunque este puede ser un hecho

inconsciente, el sujeto individual no es una unidad: aquí se encuentra la posibilidad del cambio deliberado.

Aunque podría parecerlo, esta situación no implica la restitución de los sujetos individuales como los agentes del cambio y de las transformaciones en el conocimiento. Por el contrario, se insiste en la existencia de un vínculo dialéctico entre individuos concretos y el lenguaje en el cual se construye la subjetividad de esos individuos. Todo esto viene a sustentar el concepto de la subjetividad como un proceso.

En vista de que la subjetividad es un proceso continuo e interminable, los textos literarios pueden cumplir una muy importante función. En mi opinión, nadie se atrevería a sugerir que la literatura, por sí sola, sería capaz de propiciar una crisis al interior de la formación social. Sin embargo, si aceptamos el análisis que Lacan hace sobre la importancia del lenguaje en la construcción del sujeto, parecería evidente que la literatura, siendo uno de los más persuasivos usos del lenguaje, puede tener gran influencia en las formas en que las personas se comprenden a sí mismas y a la relación que sostienen con las relaciones reales en que viven. Se podría decir que la interpelación del lector dentro del texto literario reafirma los conceptos del mundo y de la subjetividad, conceptos que garantizan que las personas “trabajan por sí mismas” en la formación social. Por otro lado, existe la percepción de que ciertos estilos literarios rebaten tales conceptos al tiempo que ponen en entredicho el conjunto específico de relaciones imaginarias que se dan entre los individuos y las condiciones reales de su existencia, conjunto que favorece la reproducción de las relaciones de producción vigentes.

### **3.2 El sujeto y el texto**

Cuando Althusser analiza el proceso de interpelación del sujeto, lo hace en un contexto ideológico general. Benveniste por su parte, al discutir las relaciones que se dan entre el lenguaje y la subjetividad, se ocupa del lenguaje también en términos generales. No obstante, es muy evidente que el capitalismo en particular requiere de sujetos que trabajen por sí mismos y que intercambien, con toda libertad, su labor por un salario. Es en la era del capitalismo cuando la ideología hace hincapié en el valor de la libertad individual, libertad de acción y, por supuesto, en la libertad del consumidor en todas y cada una de las formas en que se da. La ideología del humanismo liberal supone un mundo en que los individuos están libres de contradicciones (y por ende son fundamentalmente inalterables), cuya conciencia, libre de cadenas y ataduras, es el origen del sentido, del conocimiento y de la acción. Antes que ninguna otra cosa, esta ideología busca ocultar tanto la función del lenguaje en la construcción del sujeto como la suya propia en la interpelación del mismo; a la vez, la ideología presenta al individuo como una subjetividad libre, unificada y autónoma. El realismo clásico, todavía el modelo más popular en la literatura, el cine y en el drama televisivo, vagamente coincide en tiempo con la era del capitalismo industrial. Me gustaría señalar que es este realismo clásico el que lleva a cabo el trabajo de la ideología, no sólo al edificar la representación de un mundo de sujetos consistentes –origen del sentido, del conocimiento y de la acción–, sino también al ofrecerle al lector la posición de sujeto –supuesto origen del entendimiento y de la acción que ese entendimiento conlleva– como la posición desde la cual se puede comprender el texto con mayor facilidad.

Resulta muy evidente que la poesía romántica y postromántica, desde Wordsworth, pasando por el período victoriano hasta llegar al menos a Eliot y a Yeats, tiene en la subjetividad su tema primordial. El ser del poeta siempre en proceso, la conciencia de sí mismo como poeta y sus contiendas en contra de las limitaciones que le impone una realidad externa a él constituyen las preocupaciones de *El prelude*, *In Memoriam* o *Meditations in Time of Civil War*. El “yo” de estos poemas es una especie de super-sujeto que experimenta la vida en un nivel de intensidad superior al de la gente ordinaria y que vive absorto en un mundo de autocontemplación, alimentado o restringido por el mundo de lo extraordinario (percibido como externo y antagónico). Tal trascendencia del sujeto en la poesía no se presenta como un proceso libre de problemas, sino todo lo contrario; así lo plantearé en el capítulo 5. Tal situación se evidencia por completo en la poesía de este período. El “yo” del poema se dirige de manera directa a un lector específico, a quien se le invita a responder de la misma forma ante esta interpelación.

Por otro lado, parece que la ficción de este período frecuentemente se interesa por las interrelaciones sociales, o la interacción entre el individuo y la sociedad, tendencia que va en detrimento de la subjetividad del autor, que se ve excluida con mayor frecuencia. La intromisión directa por parte del autor se considera como inapropiada, y la narración impersonal, “mostrar” (la verdad) en vez de “decirla”, se vuelve requisito indispensable de la ficción de finales del siglo XIX. También en el teatro el autor aparenta estar ausente del ficticio y autolimitado mundo del escenario. Incluso el texto trata de suprimir su propia existencia como tal: al contrario de la poesía, que con toda claridad se autoproclama como formal, aunque sea sólo con respecto a la forma que adquiere el texto

en la página, la novela pareciera simplemente transcribir una serie de eventos y reportar lo que sucede en un mundo que, aunque palpable, permanece ficticio. El teatro del realismo clásico expone con toda transparencia y desde afuera el modo en que las personas hablan y se comportan.

Con todo y esto, todos sabemos que al momento de leer o presenciar una obra, el autor está presente, entre las sombras, como aquel que tiene una absoluta potestad, fuente creadora de donde fluye la ficción. Esta presencia del autor es confirmada por el nombre que aparece en la portada o en el programa: “una novela de Thomas Hardy”, “una nueva obra de Visen”. Al mismo tiempo, como también propongo más adelante en esta sección, la *forma* del texto clásico-realista trabaja en conjunto con la teoría expresiva y con la ideología para interpelar al lector como sujeto. Al lector se le invita a percibir y juzgar la “verdad” del texto, en otras palabras, la muy coherente y nunca contradictoria interpretación del mundo como fue percibido por el autor, cuya autonomía es origen y prueba fehaciente de la veracidad de la interpretación. Este modelo de comunicación entre-sujetos, modelo de entendimiento compartido de un texto que representa al mundo, es garante no sólo de la verdad del texto sino también de la existencia del lector como un sujeto autónomo, poseedor de conocimiento, que coexiste en un mundo de sujetos poseedores de conocimiento. De esta forma, el realismo clásico constituye una práctica ideológica ya que se dirige a los lectores como sujetos y los interpela con el propósito de que libremente acepten su subjetividad y su sujeción.

Por supuesto tengo que insistir en que este proceso no es inevitable, en el sentido de que los textos no determinan, cual inexorable destino, las formas en que *deben* ser leídos. A este respecto, lo que me interesa son las maneras en que convencionalmente se



leen esos textos: convencionales ya que el lenguaje así como las formas de escribir y de leer también lo son, pero igualmente debido al hecho de que hay nuevas convenciones disponibles con respecto a como leer, como lo propongo en el capítulo 5. Así, el sentido nunca será una esencia fija, inherente al texto, sino más bien una construcción del lector, el resultado de un movimiento “circulatorio” que pasa por la formación social, el lector y el texto { (Heath 1977-8, p. 74) Belsey 1991, p. 69}. Tampoco las “ ‘posiciones de sujeto que se encuentran inscritas están herméticamente selladas dentro de un texto, sino que siempre serán posiciones en las ideologías’ (Willemen 1978, p. 63)” (Belsey 1991, p. 69). Argumentar que el realismo clásico interpela a los sujetos de ciertas maneras es distinto a proponer que tal proceso es ineludible, por el contrario, es cuestión de escoger, escogencia que es ideológica: ciertos ámbitos del sentido (siempre hay espacio para el debate) son “obvios” dentro de la ideología dominante durante determinado período, de la misma forma que ciertas posiciones de sujeto serán “obviamente” las posiciones desde las cuales estos sentidos resultan evidentes.

En la siguiente sección me apoyaré, con casi total libertad, en el trabajo acerca del cine publicado en la revista *Screen*, la cual es probablemente una de las fuentes más importantes de teoría crítica en Gran Bretaña en la actualidad. No siempre le he atribuido percepciones específicas a nadie, y tampoco he dudado al adaptar otras. El debate en *Screen* ha sido más complejo y sutil de lo que es posible indicar en un argumento que inevitablemente modifica y resume mucho de lo que toma prestado. Muchos de los artículos que a mi criterio arrojan más luz se encuentran dentro de la sección de “Lecturas posteriores sugeridas”.

*Ilusionismo*, un concepto narrativo que conduce al *desenlace* y una *jerarquía de discursos* que establecen la “verdad” de la historia: estas son las características del realismo clásico. Por ahora, el término *ilusionismo*, espero, se explica por sí solo. Las restantes dos características del realismo clásico requieren de una más amplia exposición. La narrativa tiende a seguir ciertos patrones repetitivos. La narrativa clásico realista, según lo demuestra Barthes en *S/Z*, empieza con la creación del misterio o la incógnita al precipitar el desorden que provoca el desengranaje de los sistemas culturales y de significación convencionales. Entre los recursos más comunes utilizados por el desorden en el realismo clásico, con respecto a la trama, están la muerte, la guerra, un viaje o el amor. En cualquier caso, la historia se mueve inevitablemente hacia el *desenlace*, el cual es a la vez revelación: la disolución del misterio o incógnita por medio del restablecimiento del orden, identificable como una restitución o desarrollo del orden que supuestamente reinaba antes de que los eventos en la historia tomaran lugar.

El momento del desenlace representa el punto en el que los acontecimientos de la historia se tornan totalmente comprensibles para el lector. Las historias de detectives, en donde se revela cual es el asesino y se esclarecen los motivos del crimen en las últimas páginas, constituyen el ejemplo más común de este tipo de narrativa. Sin embargo, es la *jerarquía de discursos* en el texto la que produce y sustenta un mayor grado de comprensión en toda la narrativa. La jerarquía funciona principalmente por medio de un discurso privilegiado que coloca a todos los discursos que están, de manera literal o metafórica, entre comillas como sus subordinados. Colin MacCabe ejemplifica este punto al citar un pasaje de George Eliot { (MacCabe 1974, pp 9-10) Belsey 1991, p. 70}. A continuación presento otro fragmento del mismo autor: se trata del señor Tolliver, quien

ha decidido pedir de vuelta el dinero que le había prestado a la señora Moss, su hermana. Ambos están hablando de las cuatro hijas de la señora Moss, las cuales, como dice su madre, tienen “un hermano *cada una*”:

En un intento de reafirmar su severidad, la cual, creía él, había perdido intensidad, el señor Tolliver exclamó, a manera de sano consejo, “Ah, pero deben crecer sabiendo valerse por sí mismas... No deben atenerse a sus hermanos”.

“Claro que no; pero y ojalá que sus hermanos siempre las quieran a las pobrecitas, recuérdese de que todos son ramas del mismo árbol, todos tienen el mismo papá y la misma mamá, no por ello van a ser más pobres los muchachos”, dijo la señora Moss con una timidez centelleante, propia de un fuego a medio morir.

Tolliver golpeó levemente la ijada de su caballo, para luego tirar de las riendas bruscamente, y en ese instante clamó enojado, para desconcierto del inocente animal, “¡Detente ahí mismo!”

“Y entre más aigan, más se deben de querer unos a otros”, prosiguió la señora Moss, mientras miraba a sus hijas con una intención didáctica. Luego se volvió hacia su hermano, “Y ojalá tu hijo siempre sea bueno con su hermana, porque son sólo dos, como tú y yo, hermano”.

Aquella fue una flecha que voló directo al corazón del señor Tolliver. Su imaginación no era cosa digna de alabarse, pero la imagen de Maggie era cosa que llevaba siempre dentro de sí, y no le llevó mucho tiempo para comparar la relación que él mantenía con su propia hermana, con la que Tom sostenía con

Maggie. ¿Es que acaso la pequeña damisela iba a caer en desgracia y Tom la abandonaría su suerte?

Y con un nuevo tono de delicadeza el molinero agregó, “Sí, sí, Gritty... pero yo siempre he hecho todo lo que he podido por ti”, como tratando de reivindicarse ante la posibilidad de cualquier reproche. { (*El molino junto al Floss*, capítulo 8) Belsey 1991, p. 70}

La diferencia que se observa entre el diálogo y la exposición que hace el autor –y por ende exposición dominante– acerca de la relevancia psicológica de dicho diálogo ilustra la distinción que Benveniste hace entre el “discurso” y la “historia” (*histoire*) ( { (Benveniste 1966) tr.1971, pp 205-15} Belsey 1991, p. 71). En apariencia, la historia narra los eventos sin la intervención del hablante. En la historia no existen ni el “tú” ni el “yo”; < “ ‘pareciera que los eventos se narran a sí mismos’ (ibid.)” (ibid., p. 208) > (ibid., p. 71). El discurso, por el contrario, supone un hablante y un oyente: el “tú” y el “yo” del diálogo. En la ficción que utiliza la narración en tercera persona, como en el caso de *El molino junto al Floss*, una narración histórica y privilegiada, origen de la coherencia de la historia como un todo, acomoda los discursos para que estén a disposición del lector. En ese texto anterior, Tolliver es más conciente de la “verdad” de lo que acontece que la señora Moss –los sabemos porque este hecho había sido mencionado como historia: “Si la señora Moss se hubiera distinguido de entre las mujeres de todo el planeta por su astucia, y no por su simpleza, sin duda hubiese podido pensar en una mejor manera de apaciguar a su hermano... ”. Sin embargo, él tiene menos acceso a la “verdad” que el lector cuya extensa comprensión se ve asegurada por la narración histórica: “...además, no le faltaba mucho para comparar la relación que mantenía con su propia hermana a la

que Tom sostenía con Maggie...”. La autoridad de esta narración impersonal brota del proceso de autoocultar su propia condición de discurso.

A la vez, este pasaje cobra interés al ser un ejemplo de la forma en que el lector es invitado a *construir* una “historia” aún más extensa y exhaustiva. El irónico y cuidadoso relato de la manera en que el señor Tolliver trata a su caballo se presenta sin poner de manifiesto ningún comentario por parte del autor. No obstante, el contexto apunta, con mayor o menor resistencia, hacia una única interpretación. Esta interpretación surge como producto de una comunicación entre-sujetos que se da entre el autor y el lector y en la cual el papel del lenguaje se ha vuelto invisible. La ironía no es menos acreditada independientemente de lo implícitos que sean sus sentidos. A decir verdad, las evidentes y frecuentes intrusiones y generalizaciones hechas por George Eliot como autor son mucho más fáciles de resistir ya que atraen la atención sobre sí mismas como proposiciones. Así pues, además de “poco confiables”, ni la presentación de los eventos a través de la percepción de centros de conciencia dentro de la ficción ni la narración en primera persona son necesariamente caminos para evadir la autoridad del autor. Sin embargo, si parecieran ofrecerle al lector un sentido que en apariencia no está en las palabras escritas sobre la página. Al presentar una historia que además de ser inteligible también suprime su propia condición de discurso, el realismo clásico propone un modelo en el cual el autor y el lector son sujetos que constituyen el origen de los sentidos compartidos, el origen de todo aquello que misteriosamente está fuera del discurso. Por lo tanto, el realismo clásico lleva a cabo la labor ideológica de suprimir la interrelación entre el lenguaje y la subjetividad.

El realismo clásico es, entonces, lo que Barthes en *S/Z* define como lo legible (*lisible*); en otras palabras, como la forma literaria dominante durante el siglo XIX, la cual, aunque ya no es “relevante”, continúa siendo la forma que prevalece entre la ficción popular, siempre cómplice de la ideología en sus esfuerzos por detener la productividad de la práctica literaria. El realismo clásico tiende a ofrecer, como el “obvio” fundamento de aquello que lo hace inteligible, la premisa de que el carácter, unificado y coherente, es el origen de la acción. La subjetividad es uno de los temas principales –quizás el principal– del realismo clásico. Adentrarse en el carácter y en los procesos psicológicos se vuelve un componente característico de la literatura seria: “ ‘la literatura de élite de la era moderna se distingue en gran parte por la victoria del carácter sobre la acción’ (Langbaum 1963, p. 210)” (Belsey 1991, p. 73). Por el contrario, las inconsistencias en el carácter o ciertas acciones inapropiadas en determinados personajes se considera como una debilidad. Emma se comporta de la manera en que lo hace debido a la clase de persona que es y Sir Willoughby Patterne actúa en una forma particular por el hecho de ser un egoísta. Ya sea que estuvo influenciado por las relaciones familiares y la educación o que le fue dado de manera misteriosa, el carácter de Maggie Tolliver, Jane Eyre y Paul Morel comienza a manifestarse durante sus primeros años de vida. Esto dará por resultado una mayor limitación durante su desarrollo en el futuro, más específicamente en las decisiones que tomen y en los caminos que sigan. En un mundo más arbitrario, como el de las primeras formas literarias, las parejas de personajes, diferentes uno del otro solamente en su nombre, revelaban las diferencias que brotaban de ciertas circunstancias y de tomar decisiones incorrectas por accidente. Palamon y Arcite, Helena y Hermia y Rosalind y Celia parecían tener todo en común excepto el destino

(además de la estatura física en los dos últimos casos). Las parejas de personajes aparecen en los textos realista clásicos con frecuencia para mostrar como las diferencias de carácter entre ellos son el origen de las diferencias en sus destinos. Por ejemplo, cuando Dorotea rechaza a Sir James Chettam y Celia entonces se casa con él, tales acciones tienen congruencia con el patrón de carácter extensamente establecido para cada una de ellas en las primeras páginas de *Middlemarch*. Elinor y Marianne Dashwood son por naturaleza diferentes, y si Marianne adquiere a los diecinueve años el buen juicio del que carecía a los diecisiete es solamente por el largo período de enfermedad y convalecencia por el que tuvo que atravesar.

La enfermedad fue de uso convencional en la ficción del siglo XIX. Solía representar el punto en el cual se daban los ajustes en el carácter, y el problema de cambio que simboliza genera un impactante contraste si se le compara con la rápida transformación de los equivocados hijos pródigos de la literatura Shakesperiana, por ejemplo, el príncipe Hal, Angelo y Bertran, todos capaces de posesionarse de manera vertiginosa de la virtud: cantidad por demás disponible por igual y de fácil manera para todos los pecadores arrepentidos. La contraparte que estos personajes encuentran en el drama renacentista cae de una forma tan fácil y vertiginosa en el vicio como los primeros en la virtud: no siempre se debe entender a Fausto, Beatrice-Joanna y Macbeth como *característicamente* envilecidos –aun y cuando un modelo de crítica fundamentada en la hegemonía de la literatura clásico-realismo ha tendido a analizarlos utilizando términos apropiados para la novela. Si por un lado es cierto que Lawrence se deshace “del sólido e inveterado ego del personaje, es con el único propósito de buscar una forma más profunda de subjetividad. Sería difícil imaginar a Miriam transformándose en Clara,

Gudrun en Ursula o Gerald en Birkin. De la misma forma, la intención evidente de *El molino junto al Floss* será más “obviamente” inteligible si se toma en cuenta la diferencia esencial entre Tom y Maggie.

El realismo clásico presenta individuos con rasgos de carácter –entendido como algo esencial y predominantemente otorgado– que limitan las decisiones que toman y cuyo potencial para desarrollarse depende de aquello que les haya sido dado. De esta forma se considera que la naturaleza humana es un sistema de diferencias que está presente en el mundo. Pero tal sistema le permite al lector compartir los mismos miedos y esperanzas de una amplia gama de personajes. Tal contradicción –que los lectores, figuras centrales de la ficción, sean únicos, y que a la vez tantos lectores se identifiquen con tantos protagonistas– tiene un espacio dentro de la ideología: el de la paradoja. No hay un solo personaje en *Middlemarch* con el que no podamos experimentar alguna clase de humanidad compartida. En *Heart of Darkness*, Marlow se encuentra aterrorizado por la posibilidad de encontrar en la selva del Congo un remoto parentesco que lo ligue con el salvajismo primitivo: “ ‘¿Y por qué no? La mente del hombre es capaz de todo; todo está en su interior: pasado y futuro’ (sección II)” (Belsey 1991, p. 75). El realismo clásico presenta a “la mente del hombre”, sistema homogéneo de diferencias sin límites e infinitamente misterioso cuya esencia es inalterable sin importar cuan variadas sean sus formas, como el origen de todo entendimiento, acción e historia.

La consistencia y continuidad del sujeto proporciona el marco conceptual del realismo clásico. No obstante, la alteración de la subjetividad o, en otras palabras, la perturbación en el patrón de las interrelaciones entre las posiciones de sujeto –el cual se exhibe como normal en el texto– es una característica del devenir de la narración; del



proceso narrativo mismo. En numerosas ocasiones este devenir representa una prueba que pone en tela de juicio la identidad del protagonista al enfrentarlo a la posibilidad de proceder de diferentes maneras. En otras ocasiones, será común que una muerte, la infidelidad dentro del matrimonio, un viaje, o el arribo de un extraño cause la ruptura en el engranaje del sistema de diferencias vigente, el cual constituye la naturaleza humana tal y como se representa en el macrocosmos del texto. En esta medida el realismo clásico admite la precaria condición del ego y hace que el lector sea capaz de experimentar una sensación de peligro y emoción producida al admitir tal situación.

Sin embargo, el inevitable desenlace hacia el que apunta la narrativa realista clásica garantiza el restablecimiento del orden, de un nuevo orden en algunas ocasiones o del anterior en otras, pero siempre de un orden inteligible gracias a su familiaridad. Se toman decisiones definitivas, se restablece la identidad, se descubre al acecino, o el matrimonio genera un nuevo conjunto de posiciones de sujeto. El más común epílogo de las novelas del siglo XIX describe ese nuevo orden, en ese momento considerado como inamovible, y por lo tanto aísla y resalta una característica estructural implícita en otros textos realista clásicos. Jane Eyre revela a sus lectores, “ ‘Mi relato finaliza de la siguiente forma: un pensamiento acerca de mi experiencia en el matrimonio, y una breve mirada a la fortuna de aquellos cuyos nombres utilicé con mayor frecuencia en esta narración, y eso es todo’ (capítulo 38)” (Belsey 1991, p. 75). Finalmente, la armonía es reinstaurada a través de la redistribución de los significantes dentro de un nuevo sistema de diferencias que pone final a la amenaza que se cernía sobre la subjetividad. A la vez, este sistema subsiste con el único propósito de que el lector comprenda este mundo de armonía y coherencia y, en el proceso, elimina la sensación de que la subjetividad del

lector corre peligro. Stephen Heath, en su *Film and System: Terms of Analysis* (1975), analiza esta estructura narrativa característica, que merece una mayor atención, en el contexto de un exhaustivo análisis sobre la película *Sed de mal*.

*Jane Eyre* se dirige al lector abiertamente, y directamente lo interpela como sujeto, como el “tú” “usted” “vos” o “ustedes” a quien se dirige el “yo” del discurso. A su vez, dicha interpelación (el dirigirse a alguien) facilita la interpolación (inclusión) del lector en la narración, al presentar los eventos desde un punto de vista unificado y específico. El encuentro de Odiseo con Nausícaa en la *Odisea* o la muerte del rey Príamo en la *Eneida* no ubica al lector en un punto específico. Por el contrario, el realismo clásico posiciona al lector *en* los eventos: así, aparentemente “vemos” al señor Brocklehurst desde los ojos de Jane cuando esta era una niña:

Miré hacia arriba y vi lo que me pareció –¡una columna negra!–, al menos a primera vista; aquella silueta rígida y delgada vestida de negro que se erguía inmóvil sobre la alfombra: en la cúspide, aquel rostro macabro lucía como una máscara cincelada, colgada allá arriba, en lo alto del asta, a modo de capitel.

{ (capítulo IV) Belsey 1991, p. 76 }

Además de resaltar la preocupación del texto por la subjetividad, esta técnica limita el número de sentidos con que el lector puede jugar, ya que ofrece solamente una posición desde la cual la escena resulta inteligible. Esto no sucede como consecuencia inevitable de la narración en primera persona –Eneas relatando la muerte del rey Príamo– ni tampoco se limita a esa forma en particular. A continuación, un fragmento de *Oliver Twist*:

El director de la funeraria, quien acababa de cerrar las persianas de su negocio, se hallaba haciendo algunas anotaciones en su diario, bajo la deprimente luz de una candela cuando el señor Bumble entró.

–¡Ajá! –dijo el director, pero al levantar la mirada se detuvo en mitad de una palabra, –¿Acaso es usted, Bumble?

–Ningún otro, señor Sowerberry –exclamó el bedel.

–Mire. He traído al niño. –Oliver hizo una reverencia.

–¡Oh! Así que esto es el muchacho, ¿Es en serio? –Dijo el director mientras levantaba la candela sobre su cabeza para poder atisbar a Oliver con mayor detalle. –Señora Sowerberry, querida, ¿tendría usted la amabilidad de venir un momento, por favor?

La señora Sowerberry emergió de un pequeño cuarto ubicado detrás de la funeraria. Aquella era una figura pequeña, flaca y retorcida, como de roedor, con un semblante malvado.

–Querida –continuo el señor Sowerberry con un tono diferente–. Este es el niño del que te había hablado, el del orfanato –y Oliver hizo otra reverencia.

–¡Santo Dios! Pero si es muy pequeño –dijo la esposa del director.

{ (capítulo 4) Belsey 1991, p. 76 }

Debido a la gran cantidad de detalles visuales, esta escena se contempla desde un punto de vista muy específico: junto a la puerta del local. Los momentos en que el señor Sowerberry levanta la candela y en el que la señora Sowerberry entra, acontecen justo delante de este preciso lugar, el lugar en donde Oliver –centro de conciencia de este episodio– está situado. “Vemos” todo lo que Oliver ve, y por esto nos identificamos con

él, pero también observamos más que él: nos damos cuenta del momento en que Oliver hace la reverencia, que se narra en tercera persona; también sabemos que el director de la funeraria acababa de cerrar las contraventanas y de que se detiene en mitad de una palabra. Esta información no procede de la conciencia de Oliver, y, al permitir que el lector tenga un punto de vista más amplio, establece una relación tripartita entre el lector, el personaje ficticio y el autor implícito. El lector no sólo tiene participación en el punto de vista del sujeto del enunciado, sujeto inscrito en la serie de frases emitidas entre dos blancos semánticos (Oliver en este caso), sino también en el punto de vista del sujeto de la enunciación, sujeto que narra y que “muestra” al lector la experiencia de Oliver; en otras palabras, el autor implícito. De manera similar, los tiempos verbales del realismo clásico tienden a alinear la posición del lector con la del narrador omnisciente, narrador que siempre mira hacia una serie de sucesos acaecidos en el pasado. Por lo tanto, aunque cada episodio pareciera estar sucediendo “ahora mismo”, en el momento en que leemos, y aunque al lector se le indica con toda claridad lo que ya ha sucedido con respecto a ese “ahora mismo”, cada uno de esos episodios, que en apariencia toman lugar en el presente, se encuentra contenido en una única e inteligible visión que abarca todo aquello que, desde el punto de vista del sujeto de la enunciación, sucedió en el pasado y ya ha finalizado.

De esta manera la heterogeneidad –diversidad de puntos de vista y posicionamientos temporales– esta dentro de la homogeneidad. Al colocar al lector como “ ‘el sujeto unificado y unificador de la visión del texto’ (Heath 1976, p. 85)” (Belsey 1991, p. 78), este interpela al lector como un sujeto trascendente y libre de contradicciones.

El establecimiento de esta posición, en la que el lector se identifica con el sujeto de la enunciación, no está restringida a la narración en tercera persona, en la cual la omnisciencia del autor resulta muy evidente. Al diferenciar entre aquellos narradores en primera persona en los que “podemos” confiar y aquellos en los que “no podemos” hacerlo, el lector asume una posición en la que le es posible conocer una historia, esto es, conocer la “verdad” de la historia que se cuenta y a la que un narrador dramatizado, personaje dentro del texto y por ende un sujeto del enunciado, podría no tener acceso. Por ser una niña, Jane Eyre a menudo tendrá una comprensión menor acerca de las implicaciones de su existencia que el que tiene el lector. En *Cumbres Borrascosas*, las lagunas en las percepciones de Lockwood o Nellie Dean no evitan que al lector le parezca comprender la naturaleza real de la relación entre Catherine y Heathcliff. Para citar un ejemplo que va a los extremos, los monólogos teatrales de Browning incitan al lector para que juzgue y extraiga conclusiones que no están disponibles al hablante. Robert Langbaum describe con todo detalle una experiencia de lectura ordinaria en la cual el conocimiento del lector aparentemente sobrepasa al conocimiento del hablante. No obstante, este será un conocimiento compartido con el autor, de manera que tanto el autor como el lector producen en forma independiente un sentido compartido que confirmará la trascendencia de cada uno:

Podría decirse que por lo general dentro del monólogo teatral hay una conciencia trabajando, ya sea de carácter intelectual o histórica, que está más allá de lo que el hablante estaría dispuesto a reclamar. Esta conciencia no es solamente el sello que la proyección del poeta deja estampado dentro del poema, sino que también es el

polo que atrae a nuestra proyección, ya que en ella encontramos el complemento de nuestra propia conciencia { (Langbaum 1963, p. 94) Belsey 1991, p. 79}.

Así pues, la ironía resulta ser mucho más eficaz que la evidente omnisciencia del autor a la hora de garantizar que la subjetividad del lector es la fuente de significado.

Debido a la lógica que sigue su forma, el monólogo teatral se ve obligado a dejar que sea el lector el que identifique la ironía. La novela realista clásica, por otro lado, acude a un método más seguro para establecer su armoniosa “verdad”<sup>14</sup>. Quizás, el patrón más común en la novela sea la convergencia gradual del discurso del sujeto del enunciado con el discurso del sujeto de la enunciación hasta que finalmente llegan a fusionarse con bombos y platillos en el momento del desenlace. Al final de las historias detectivescas, tanto el lector como el autor y el detective conocen lo suficiente para que la historia resulte inteligible. Los protagonistas del siglo XIX aprenden por medio de la experiencia hasta alcanzar el nivel de sabiduría que el autor y el lector parecieran haber poseído desde siempre. (Paradójicamente, el descubrimiento del protagonista tiene un segundo efecto: reafirmar los conocimientos del lector.) Wayne Booth hace una descripción de la posición que ocupa el lector que ha finalizado de leer *Emma*:

Al final de la novela, “Jane Austen” no aprendió nada que no supiera desde el principio. No necesitaba aprender nada más porque ya conocía todo lo que resultaba importante. Hemos tenido el privilegio de presenciar junto con ella mientras observa como su personaje preferido escala, desde un peldaño ubicado muy abajo, hasta alcanzar la enaltecida compañía de Knightley, de “Jane Austen” y de aquellos de nosotros que poseemos la suficiente sabiduría, bondad y

percepción para situarnos en el más alto y último de los peldaños { (Booth 1961, p. 265) Belsey 1991, p. 79 }.

Uno de los ejemplos más interesantes de discursos que convergen es *Casa desolada*. Esta historia trata acerca de las contradicciones sociales e ideológicas –en que la ley sobre la propiedad, instaurada en favor de la sociedad, solamente beneficia a los abogados y destruye a los miembros de la sociedad que acuden a ella en su defensa, y en que el concepto social de virtud promueve la hipocresía y la angustia. El modelo narrativo de *Casa desolada* también funciona de manera contradictoria: al principio deja al lector en libertad para que produzca sentido, pero al final resulta limitar este proceso de producción. La novela tiene dos narradores: Esther Sommerson, inocente, generosa, sin prejuicios y sentimental, y un narrador anónimo en tercera persona, indiferente, irónico, y cínico debido a su conocimiento de los Tribunales de Justicia. Ni uno ni otro es omnisciente. El narrador anónimo narra su relato en tiempo presente y aduce no conocer mucho en lo que a sentimientos se refiere. Al comienzo de *Casa desolada*, la conjugación de ambos narradores forma un contraste muy llamativo. La primera sección del libro está a cargo del narrador mundano y conocedor al cual sucede Esther, quien insistentemente acentúa su falta de ingenio y su fortaleza de sentimientos: “ ‘Definitivamente soy un poco lenta de entendimiento. Cuando quiero a una persona de corazón, parece que todo se ilumina ...’ (capítulo 3)” (Belsey 1991, p. 80).

En repetidas ocasiones se induce al lector para que se haga cargo de las limitaciones y deficiencias de cada una de las narraciones. Restringiéndose en gran parte a lo que tiene que ver con el comportamiento, la narración en tercera persona es poderosamente enigmática. Sin embargo, esta proporciona suficientes pistas al lector para

que este haga sus propias conjeturas acerca de la “verdad” antes de que la historia la revele. Por otro lado, la narración de Esther con mucha frecuencia invita a hacer una lectura irónica: se nos anima a confiar en el recuento de los “hechos” que ella realiza pero no necesariamente en los juicios que hace sobre ellos:

Una mujer muy pero, muy buena; así es ella. Asistía a la iglesia tres veces cada domingo, y a las oraciones matutinas los miércoles y los viernes, y cuando se impartían, hasta a los sermones iba, nunca se los perdía. Era muy atractiva, y si alguna vez hubiese sonreído (yo solía pensar), hubiera sido como ver a un ángel, pero nunca lo hizo. Siempre fue muy seria y muy recta. Yo creía que era tan buena que la maldad de los demás fue la que hizo que llevara el seño fruncido durante toda su vida... . Siempre me sentí muy mal al recordar cuan buena era ella, y cuan poco la merecía yo { (capítulo 3) Belsy 1991, p. 80}.

Así pues, emerge un tercer discurso, privilegiado pero que definitivamente no está escrito sobre el papel, es el discurso del lector, el cual atrapa la historia y juzga con profundidad.

No obstante, los tres discursos entran en un lento pero continuo proceso de convergencia. La espontaneidad infantil del señor Skimpole, con la cual maravillaba a Esther en el capítulo VI, pero que rápidamente surge como irresponsabilidad en el discurso del lector, es desechada por la misma Esther en el capítulo 61 con un dejo de energía más bien digno del narrador irónico:

Murió cinco años después, dejando un diario tras de sí repleto de cartas y otros documentos acerca de su Vida. El diario fue publicado y lo hacía ver como la víctima de una conspiración de la humanidad en contra de un afable niño. Se dijo que era un libro muy placentero, pero yo nunca llegué a leer más allá de la



oración con la que por casualidad di al abrir el libro, la cual decía, “Jarndyce, al igual que la mayoría de los otros hombres que he conocido, es la Encarnación del Egoísmo”.

Esther, y no el narrador irónico, es la que hace el recuento de la comedia negra con que finaliza el caso de Jarndyce y Jarndyce, al tiempo que la narración anónima se suaviza, aparentemente como resultado de sus encuentros con la inocencia de Jo, el barrendero de la travesía, la familia Bagnet y el señor George:

Es placentero contemplar a aquella impresionante y vieja ama de llaves (ahora aun más sorda que antes) ir a la iglesia del brazo de su hijo, y observar –lo cual pocos hacen, ya que la compañía en la casa es escasa en esta época– la relación que ambos sostienen con Sir Leicester, y la que este último sostiene con ellos

{ (capítulo 66) Belsey 1991, p. 81 }.

Por lo tanto, los tres discursos convergen para confirmar la interpretación y el juicio, en apariencia extradiscursivos, que hace el lector.

Utilizando estos medios, *Casa desolada* construye una realidad que en apariencia no se limita a presentar una sola cara de la moneda, ni siquiera dos, sino muchas; una realidad demasiado compleja para ser contenida dentro de un solo punto de vista. Sin embargo, tal realidad si ha podido ser contenida dentro de un único e invisible discurso que carece de contradicciones: el discurso del lector, el cual se ve confirmado y ratificado en el momento en que Esther y el narrador irónico en conjunto con el lector llegan a “reconocer” la verdadera complejidad de las cosas. Así, al limar las asperezas en la superficie de las contradicciones que con tanta fuerza dramatizó para favorecer una única, coherente y cohesionada “verdad”, *Casa desolada*, independientemente de cuanto

critique el mundo que describe, ofrece al lector una posición, una actitud predeterminada como no contradictoria, aferrada al “conocimiento” de la subjetividad.

El realismo clásico no puede poner las contradicciones en primer plano. La lógica de su estructura –el movimiento hacia el desenlace– excluye la posibilidad de dejar que el lector simplemente se enfrente a las contradicciones que el texto pudiera haber delineado. La jerarquía de discursos garantiza que el nivel de conocimiento que trasciende pueda “reconocer” a las contradicciones como trágicas (inevitables), situación que predomina en *Hardy*, o como irónicas, tal es el caso *Casa Desolada*; o como resueltas, lo cual ocurre en *Sybil* o *Jane Eyre*<sup>15</sup>. Cuando la contradicción se apodera del realismo clásico, lo hace dentro los límites de un texto que, como se argumenta en la traducción del texto de Pierre Macherey, *Para una teoría de la producción literaria*, es incapaz, a pesar de sí mismo, de alcanzar el grado de coherencia proyectado por el realismo expresivo.

Repetir brevemente los argumentos expuestos con anterioridad podría tener cierto efecto persuasivo si se relacionan con un único texto. *Lo que Maisie sabía*, de Henry James, no es otra cosa que un recuento de los diversos grados de conocimiento: en síntesis, es un análisis de la subjetividad. A Maisie le ha sido dada su subjetividad, y ella se vuelve cada vez más astuta y sagaz conforme la novela avanza. Sin embargo, se da por un hecho que su inocencia, integridad y sensibilidad radicales siempre serán parte de ella, permanecerán inalterables, al igual que las flaquezas del Sir Claude, las cuales también permanecerán dentro de él sin cambio alguno, sin importar cuanto empeño cualquiera, incluyendo a Sir Claude, ponga en cambiar tal situación. A Ida, a Beale y a la señora Beale también se les ha dado una naturaleza –superficial y ególatra–, y la novela se torna inteligible al concebir la naturaleza humana como un sistema de diferencias que

existen en el mundo. La sociedad puede ejercer su influencia solamente sobre aquello que se tiene por natural y esencial. En el caso de Maisie, ella resulta ser inmune a tal influencia y a la corrupción que esta genera.

Por sobre todas las cosas, la acción de la novela constituye una prueba para la identidad de Maisie. Se dan ciertos acontecimientos, pero el clímax de estos alcanza su verdadero punto culminante con la prueba a la naturaleza de Maisie, a su subjetividad. A lo que se le da una importancia preponderante es a aquello que Maisie *es*.

La jerarquía de discursos resulta muy evidente. La narración se hace en tercera persona, y en su mayor parte, aunque no siempre, a través de Maisie como centro de conciencia. El discurso superficial del mundo que se encuentra en boga es vacío, sobre actuado, inadecuado; el discurso de la señora Wix, imperiosamente moral, se encuadra en una especie de simetría junto con el muy sensible pero no menos ineficaz discurso de Sir Claude. Maisie engloba ambos discursos, trascendiendo el “sentido moral” de la señora Wix y tiene la suficiente capacidad como para también participar del reconocimiento que Sir Claude hace del “miedo de sí mismo” pero sin sucumbir ante ese miedo. Aun cuando “desconoce”, en un sentido mundano, los detalles técnicos acerca del sexo, Maisie lo “conoce” en un nivel considerado más profundo.

Pero más allá de esta jerarquía de conocimiento que se ubica dentro del *enunciado*, la ironía construye un discurso de conocimiento para el lector, quien puede palpar cierto grado de falsedad en la señora Beale desde el momento en que aparece por primera vez en el texto (como la señora Overmore):

Al igual que Moddle, la señora Overmore nunca supo lo que era usar un delantal, y al comer sostenía el tenedor con el meñique levantado en forma de rizo. La

niña, quien la observaba en repetidas ocasiones, esta vez lo hacía con un interés particular. “Creo que eres adorable”, solía decirle aquella mujer; ni siquiera mamá, tan dulce como era, sostenía el tenedor en una forma tan bonita. { (capítulo 2) Belsey 1991, p. 83}

Los acontecimientos que Maisie es capaz de percibir, pero que malinterpreta o juzga erróneamente, son inteligibles para el lector, de manera que para el momento del desenlace –cuando Maisie revela que la señora Beale es, sin lugar a dudas, voraz y destructiva– el enunciado y la enunciación se unen para producir un consenso entre sujetos que termina de confirmar la autonomía del lector: es en Maisie y en Henry James donde se origina la identificación de la “verdad”.

El comentario social que el texto hace explícito es por lo tanto un montaje: el escándalo que provoca el utilizar a la niña como un objeto de canje está contenido dentro de la posición de conocimiento que trasciende, la cual ha sido construida para el lector. Tal posición no es contradictoria en sí misma y a la vez se toma como garante de la autonomía moral, de la inmunidad a la contaminación producida por una sociedad corrupta.

El sujeto, inicialmente ( y continuamente) construido en el discurso, encuentra en el discurso del texto realista clásico una ratificación de la posición de subjetividad autónoma representada dentro de la ideología como “obvia”. Es posible rechazar tal posición, pero hacerlo implicaría, al menos en nuestro tiempo, tomar una decisión ideológica y deliberada.

## NOTAS

- 9 Para una excelente exposición de la teoría de Althusser acerca de la ideología, ver Hirst, pp 22-39. Pero si se desea analizar una crítica del funcionalismo de tal teoría, ver Hirst, 1976, desde donde el autor argumenta que la posición de Althusser es problemática: por un lado propone que la ideología es relativamente autónoma, poseedora de su propia eficacia y prácticas específicas (lo cual significa un rompimiento importante con el concepto clásico marxista que concibe a la ideología como un reflejo de la base económica), y por otro lado propone que la ideología *está del lado del* modelo capitalista de producción. Este análisis también pone sobre el tapete otros problemas importantes, algunos de los cuales pueden resolverse, al menos de forma parcial, refiriéndose a la teoría del papel que desempeña el lenguaje en la construcción de la subjetividad (ver nota 13 más abajo).
- 10 Hirst critica este concepto de “representación” argumentando que el término implica que aquello que es “representado” existe fuera del proceso de representación (Hirst 1976, pp 407-11), y está totalmente en lo correcto. Sin embargo, he decidido conservar el término por considerar que destaca una de las características más importantes de la ideología: su familiaridad. La ideología siempre es repetida, siempre re-presentada, siempre es “conocida” con anterioridad por medio de discursos, imágenes y mitos previos. La ideología no re-presenta lo que es real, ni tampoco un reflejo distorsionado de lo real, más bien re-presenta lo “obvio”. Lo que suprime es su propia construcción en la práctica significativa.

- 11 Las señales que las abejas emiten entre sí imposibilitan el diálogo y por lo tanto no deben ser tomadas por un lenguaje (Benveniste, pp 49-54; Lacan 1977<sup>a</sup>, pp 84-5).
- 12 Tanto la obra de Lacan como la que trata sobre él se encuentra cada vez más disponible en inglés (ver Lecturas posteriores sugeridas, 1.3).
- 13 Aun cuando Althusser ya concede mucha importancia a la metáfora del reconocimiento imaginario en la estructura de espejo de la ideología (1971, pp 167-8), he acentuado el papel que desempeña la interpelación en el proceso de formación de la subjetividad. Este concepto, cuyo origen es el análisis que Lacan lleva a cabo sobre la fase del espejo, se encuentra abierto a discusión. La idea de que el sujeto se reconoce a sí mismo y al Sujeto Absoluto implica la existencia de un sujeto anterior a la ideología que lleve a cabo el reconocimiento—“ ‘Algo debe reconocer aquello en lo que se va a convertir’ (Hirst 1976, p. 404)” (Belsey 1991, p. 149). Hirst continua su argumentación aduciendo que la posición tomada por Althusser le obliga a sostener que el niño es “siempre-previamente” un sujeto, al cual se le concibe y se le espera como sujeto aún antes de su nacimiento, todo por la seguridad de que llevará el Nombre de su Padre (Althusser 1971, pp 164-5). No obstante, nadie posee subjetividad al nacer; nadie es un sujeto “ ‘*con conocimiento*, desligado de su formación y entrenamiento como un ser social’ (Hirst 1976, p. 406)” (Belsey 1991, p. 149). Como ya lo he propuesto, antes que nada, la subjetividad debe concebirse como una construcción lingüística, y el reconocimiento (erróneo) que realiza el sujeto se comprende de una manera más provechosa si se toma como la identificación de este con el *YO* del lenguaje y

posteriormente con el YO SOY del Sujeto Absoluto, al cual acepta quedar sujeto (Althusser 1971, p. 169). El conjunto de posiciones de sujeto, las cuales posibilitan la acción, son producto del discurso. Asimismo, el tejido compuesto por los diferentes discursos es el lugar en donde reside la ideología en toda su especificidad.

14 No es que el drama realista clásico no entre en esta consideración, pero es el caso en el que la ironía se establece con mayor facilidad, ya que surge de la discrepancia entre aquello que los personajes creen y aquello que se muestra en escena. En las películas la cámara cumple la función del autor “invisible”.

15 Para un análisis de *Jane Eyre*, ver Eagleton 1975, pp 15-32.

## Informe de Investigación



## Introducción

El texto

*Critical Practice*<sup>1</sup>, el texto elegido para este trabajo de traducción, es una obra que sigue las corrientes postestructuralista y deconstruccionista, desde las cuales trata temas relacionados con el “sentido común”, la influencia que éste tiene sobre la práctica de la lectura, la producción del sentido, la subjetividad y la formación del sujeto, entre otros. El objetivo principal de esta obra es acercar al lector a los postulados de las, para entonces, nuevas teorías, pero sin transcribirlas dentro del discurso tradicional, y a la vez poner en entredicho las anteriores corrientes de pensamiento. Con esto se pretende que el lector se distancie de las teorías tradicionales y que dé paso a una nueva forma de hacer crítica literaria. Catherine Belsey, autora de esta obra, cuestiona las premisas de corrientes de pensamiento como el *New Criticism*, el realismo expresivo, las teorías basadas en el lector y las teorías de Northop Frye, las cuales, según su criterio, han fracasado en su intento por separarse de las tesis tradicionales, que preceden a cada una de ellas, y en su tentativa de constituirse en una práctica de la crítica renovada y original. Estos fracasos, nos dice Belsey, se deben a que todas estas teorías se fundamentan en postulados insostenibles. Para concientizar al lector de los errores en que incurren las prácticas de lectura tradicionales, el texto muestra las maneras en que operan esas prácticas tradicionales en el proceso de creación de los significados que nos parecen “naturales” y “obvios”, prácticas que pasan inadvertidas, y que modelan nuestra forma de percibir el

---

<sup>1</sup> Belsey, Catherine. *Critical Practice*. Nueva York: Routledge, 1980.

mundo. Al hacer esto, *Critical Practice* expone el papel del discurso y de la ideología, a través de la literatura, como constructores del sentido y de la subjetividad.

La obra de Catherine Belsey consta de 168 páginas y está dividida en seis capítulos: “Criticism and Common Sense”, “Criticism and Meaning”, “Addressing the Subject”, “The Interrogative Text”, “Deconstructing the Text”, y “Towards a Productive Critical Practice”. El libro parece estar dirigido a profesores y críticos de teoría literaria, así como a estudiantes avanzados en este campo. La sintaxis de esta obra es muy propia del campo de los textos de teoría literaria: oraciones de gran extensión, recargadas de frases preposicionales, adverbiales, adjetivas y nominales. Otra característica de *Critical Practice*, también presente en este tipo de obras, son las constantes referencias a autores relacionados al campo (Derrida, Althousser, Lacan, Barthes, Saussure, y otros).

No obstante, lejos de presentar una intrincada maraña de ideas y principios, difíciles de entender para el lector –acusación que ha caído sobre los textos de este tipo en variadas ocasiones– *Critical Practice* es una obra que muestra una posición firme en sus postulados y un total convencimiento en los mismos por parte de Catherine Belsey; su intención es clara y su lenguaje, sencillo y directo.

¿Por qué *Critical Practice*?: el texto y la traductología

Es indiscutible la importancia de la literatura dentro de los distintos círculos de nuestra sociedad como medio por el cual la ideología llega a influir sobre los lectores y sobre la realidad que les rodea. También indiscutible es la influencia que las teorías postestructuralistas y deconstruccionistas han tenido sobre la literatura y sobre el campo de la teoría literaria. Por esto, el estudio del pensamiento de los principales autores de las

ya mencionadas corrientes como Jacques Derrida, Louis Althusser, Jacques Lacan y Roland Barthes, se ha vuelto esencial para aquellos que deseamos comprender el devenir de la práctica de la crítica literaria y de las formas en que el lenguaje influye sobre los diferentes elementos que componen nuestra realidad y sobre las relaciones que se establecen entre tales elementos.

Sin embargo, el alcance de las teorías postestructuralistas y deconstruccionistas no se detuvo en el ámbito literario y de la teoría literaria. En las últimas décadas, tales teorías también han llegado a ser de vital importancia para la práctica de la traducción y viceversa. Parafraseando a Gentzler (1993), la traducción ha brindado el espacio ideal para el completo desarrollo del proyecto deconstruccionista, y ha sido la prueba de fuego y el campo de pruebas de postulados fundamentales para la práctica de la deconstrucción. Al desarrollar y tratar de explicar las teorías de estos pensadores del siglo pasado, la obra de Catherine Belsey se transforma en un texto de gran valor, no sólo para quienes intentan comprender el papel que la literatura juega dentro de estas teorías, sino también para quienes hemos hecho de la traducción nuestro objeto de estudio y práctica cotidiana. Tanto la literatura como la traducción pueden abrir las puertas hacia formas de lectura diferentes que rompan con las prácticas de lectura tradicionales y que, a la vez, estén en capacidad de expandir o limitar sus propios campos de acción. Este es precisamente el valor que esta obra posee, desde el punto de vista temático, para todos aquellos que estudiamos ambas disciplinas. Sin duda, todos nos beneficiamos con la traducción de una obra como *Critical Practice*, que, sin quererlo, se ha vuelto multidisciplinaria.

En cuanto al trabajo de traducción propiamente dicho, la traducción de *Critical Practice* por sí misma no implica mayores problemas que los que conllevaría la

traducción de otros textos que se ubiquen dentro de la misma corriente: cuestiones de estilo, terminología, “comprensión” e interpretación del texto, etc. Sin embargo, es justo allí, en ese no ser más –pero tampoco menos– en donde radica su valía para la traductología. Como cualquier otro texto de teoría y crítica literaria, *Critical Practice* ha sido confinado, casi automáticamente, al grupo de aquellos textos a los que se les ha llamado *no literarios*, conjuntamente con textos de tipo médico, técnico, y empresarial, entre otros. A la vez, al igual que las otras clases de textos recién mencionadas, *Critical Practice* es un libro al que no se le reconocería, en términos generales, como un texto que conlleve un proceso “creativo” o un uso “especial” del lenguaje, sino más bien como el resultado de un proceso discursivo que implica la explicación, la argumentación, la exposición u otras técnicas retóricas que en “nada” se relacionan con procesos discursivos “literarios”. Esta es justamente la diferencia que, por lo general, se establece entre los textos “literarios” y los “no literarios”. No obstante, esta diferenciación entre “literario” y “no literario” también se ha venido sobreponiendo a las figuras del traductor de textos “literarios” y el traductor de textos “no literarios”. Así pues, aquel que lleva a cabo un proceso *creador* en su traducción podría a la vez ser llamado autor de su traducción. Por otro lado, aquel que supuestamente se “limita” a explicar, argumentar o exponer al traducir un texto, ése no es autor del texto traducido. Con esto en mente, acabé por preguntarme a mí mismo ¿quién es entonces el autor de este texto que se titula *Práctica de la crítica*? ¿Acaso es también Catherine Belsey autora de *Práctica de la crítica*, cuando ni siquiera sabe de la existencia de tal texto? ¿Cuál es mi relación con este texto en español?

## El problema

Aunque ha sido abordado en variadas ocasiones por diversos autores y teóricos en traductología, el tema de la autoría de los textos traducidos sigue siendo objeto de estudio. Luego de reflexiones y argumentaciones, se ha llegado a aceptar, hasta cierto punto, que el traductor de un texto “literario” es también su autor. Sin embargo, parece que muchos de los que han reclamado la autoría del texto traducido para el traductor también se han limitado a estudiar solamente el caso de la llamada traducción “literaria”, en la cual elevan a la traducción al nivel de “original” y al traductor al nivel de “creador”. El desarrollo lógico de estas teorías sobre la autoría del texto traducido nos iba a guiar tarde o temprano en una dirección, a saber, hacia los textos “no” literarios, con lo que surgió una pregunta –que expande el alcance de las preguntas que planteé anteriormente sobre el texto *Práctica de la crítica*– ¿quién es el autor de las traducciones de los textos etiquetados como “no literarios”? Y con esta pregunta surgieron otros cuestionamientos fundamentales que a la postre darían origen a los objetivos de este proyecto de investigación: ¿Cuál es la función del traductor de textos “no literarios” con respecto a la autoría de las traducciones etiquetadas como “no literarias” y cuál su relación con los textos traducidos? ¿Existe realmente una diferencia entre la figura del traductor “literario” y el “no literario” y entre la función que el último desempeña en el proceso de traducción con respecto del primero? ¿Son equiparables las figuras del traductor de textos “no literarios” y del autor? ¿Quién es el autor de un texto? ¿Son acaso las diferencias entre textos “literarios” y “no literarios” necesarias, naturales, obvias y hasta demandadas por los textos? ¿Qué sucedería con la figura del traductor de textos “no literarios” si tales diferencias se desvanecieran? Es al plantear estas interrogantes cuando se termina de

vislumbrar el aporte traductológico de la traducción de un texto como *Critical Prattice*; esto es, al ofrecer este texto espacios “no literarios” que pueden generar respuestas a las anteriores preguntas.

¿Quién es el autor de una traducción “no literaria”? Dar respuesta a esta pregunta es, pues, el propósito principal de este informe de investigación. ¿Puedo en este punto responder a tal interrogante? Por el momento, sólo me aventuraré a exponer que para dar una respuesta, me propongo analizar la función del traductor –con respecto a la autoría de los textos traducidos– en el proceso de traducción de un texto “no literario” con un doble propósito: por un lado, intento cuestionar las categorizaciones rígidas que se erigen en torno a la traducción “no literaria” dentro de la teoría y de la práctica de la traducción y, por otro, trataré de probar que el traductor de textos “no literarios” puede también cumplir las funciones que se le asignan al autor de textos y al traductor “literario”. Este análisis lo llevaré a cabo desde dos posiciones que podrían considerarse paralelas y hasta quizá opuestas, pero ambas necesarias, a mi criterio, para analizar el problema de una forma más integral. La exposición de tales posiciones, así como el análisis del problema desde cada punto de vista y sus implicaciones, la desarrollaré –como ya he explicitado en el prólogo– en dos capítulos que tratarán, respectivamente, cada posición, también de forma muy paralela. Así, en un primer capítulo, partiré de teorías y postulados recientes que proclaman que el traductor de los llamados textos “literarios” es el autor de la obra traducida. A esta primera posición la denominaré como *exclusivista*, ya que parece excluir a los traductores y textos “no literarios” de sus reflexiones. Para esta tendencia, donde no hay *creación* no hay *autoría*, y si en un texto no hay *creatividad*, tampoco la habrá en su traducción ni en su traductor. Por lo tanto, el traductor “no literario” nunca

podría reclamar la autoría de su traducción. En este capítulo identificaré los criterios que permitan juzgar, según concepciones *exclusivistas*, quien es el autor de un texto, para luego analizar las diferencias entre textos “literarios” y “no literarios”, dentro de la teoría y práctica de la traducción, en un intento de poner en entredicho los postulados *exclusivistas* que establecen diferencias entre lo “literario” y lo “no literario”. Todo esto con el fin de equiparar los procesos de traducción y la función de los traductores de textos “literarios” y “no literarios”. En un segundo capítulo, me dispongo a abordar el problema, y a analizar la función del traductor, desde puntos de vista deconstruccionistas, más específicamente, desde la visión de Foucault sobre la *autoría* y *originalidad* de los textos en general. De nuevo, trataré de identificar quién es o no el autor de un texto y cuáles son las diferencias entre textos “literarios” y “no literarios”, pero ahora a la luz de la deconstrucción, lo cual me permitirá tratar de establecer una relación de igualdad entre lo “literario” y lo “no literario” y, por ende, entre la traducción “literaria” y la “no literaria”, y entre el *autor* y el traductor de cualquier texto. Finalmente, como también mencioné en el prólogo, cerraré este informe con una reflexión acerca de los conceptos tradicionales analizados por esta investigación. En tal sección presentaré un breve esbozo de una concepción más actual de la práctica y de la enseñanza de la traducción.

Sin duda alguna, dentro de la perspectiva más popular reina la premisa de que el *autor* de un texto “literario” es un *creador* con habilidades que van más allá de las del común, y que por ende, el traductor “literario” también debe ser un individuo dotado de una percepción especial hacia aquello que se concibe como literatura: otro creador. Por lo tanto, sería muy difícil cambiar tal premisa ya que cuenta con el apoyo de personas que no aceptarían una teoría que despoja al escritor de la “magia” de la “creación literaria” en

favor de un *scripter* bartheano, un sujeto del cual se sirve el discurso y la ideología para producir textos. Sin embargo, es mediante el cuestionamiento de ciertas teorías, y a la luz de otras, que este informe busca esclarecer el papel del *autor* en la *creación* de textos y, por analogía, desenmarañar el verdadero papel que desempeña el traductor de textos “no literarios” en sus traducciones.

Antes de dar paso a los capítulos de desarrollo, quisiera resaltar el hecho de que las consideraciones teóricas que sustentan este informe de investigación no serán expuestas por separado, en un capítulo exclusivamente dedicado al marco teórico, como se acostumbra. En vez de esto, y de acuerdo al esbozo que expuse anteriormente, las teorías involucradas en el análisis del texto traducido serán incluidas en las primeras secciones de cada uno de los dos capítulos de desarrollo, dependiendo, por supuesto, del tema a desarrollar en cada capítulo. He estructurado el informe de esta manera con el fin de que la asociación entre los postulados teóricos y la puesta en práctica de tales teorías, que se lleva a cabo por medio del análisis de ejemplos concretos, se realice de una manera más fluida y expedita, sin interrupciones.

En este punto, también se hace necesario identificar las *fuentes* de donde he tomado las principales teorías utilizadas para la realización de este informe. Así pues, los diferentes elementos que dan cuerpo a la teoría que denomino *exclusivista*, mismos que analizo, han sido retomados de la obra del crítico literario Jonathan Culler. Debo aclarar, sin embargo, que Culler no es necesariamente un adepto de la corriente *exclusivista* – más aún, en la obra suya que he tomado como referencia, el autor pareciera limitarse a presentar y discutir diferentes posiciones en torno a la supuesta *naturaleza* de los textos “literarios”, pero sin tomar partido de ninguna de ellas, abriendo así espacios al lector



para el cuestionamiento. No obstante, este autor sí expone los principales argumentos que tradicionalmente se han esgrimido para separar lo “literario” de lo “no literario”, argumentos compartidos tanto por el mundo de la literatura como en el de la traducción.

En el ámbito de la deconstrucción, me he basado, en términos generales, en la versión que presenta Edwin Gentzler (1993) acerca de las teorías de Michel Foucault sobre la *autoría* y la *originalidad* de los textos, así como en las versiones traducidas de las obras de Foucault, principalmente en el texto “What is an Autor?”. Con respecto al tema de la intertextualidad, las fuentes son diversas, sin que ninguna parezca predominar sobre las otras, sino más bien fundirse y complementarse entre sí. Debo mencionar pues los nombres de Robert Scholes, María Amoretti, Daniel Chandler, Basil Hatim e Ian Mason y del mismo Culler al hablar de la concepción de intertextualidad que conjunto y utilizo en esta investigación. Finalmente, no puedo dejar de lado nombres como el de Jacques Derrida (también presentado por Gentzler) o el de Roland Barthes, de los cuales he tomado nociones generales y específicas para reforzar diferentes postulados deconstruccionistas, como por ejemplo la autoría múltiple, el orquestador de textos, y la intertextualidad, entre otros.

## Capítulo I

Creatividad y *exclusivismo*:

La construcción de la figura del traductor “no literario” como *autor* de sus textos

¿Dónde reside “la naturaleza” de la literatura?:  
Tres aspectos asociados a la creatividad literaria

A través de los siglos se ha insistido en la existencia de una *naturaleza* que los textos llamados literarios comparten gracias al hecho de que, tradicionalmente, se ha creído que hay una diferencia *obvia* y *natural* entre los textos “literarios” y los “no literarios”<sup>2</sup>. Por lo general, la *creatividad* se ubica dentro de esa naturaleza como un elemento clave. Consecuentemente, las formas en que tal *creatividad* supuestamente se manifiesta –a través del lenguaje– han sido utilizadas como estándares para juzgar si un texto es literario o no. Ha sido esta *creatividad*, y sus supuestas manifestaciones, la que ha regido también la teoría y la práctica de la traducción en cuanto a las traducciones “literarias” y “no literarias”. Es por medio de ella que la teoría que he llamado *exclusivista* ha llegado a establecer que los traductores literarios son autores de sus textos, por ser creativos. No obstante, han surgido teorías que ponen en duda la existencia de esa *naturaleza* literaria y que proclaman que no es posible definir qué es literatura.

Aunque, ciertamente, no hay posibilidad de fijar un conjunto de rasgos característicos de los textos que llamamos literarios, de delimitar aquello que siempre está o no presente dentro de una obra calificada como literaria o de erigir una frontera entre lo “literario” y lo “no literario”, sí existe la posibilidad de explicitar ciertos rasgos que comúnmente se le atribuyen a la literatura, y a partir de los cuales se emiten juicios

---

<sup>2</sup> En cuanto a esta teoría, la cual defiende una supuesta *diferenciación natural* y *obvia* entre los textos “literarios” y “no literarios”, conviene destacar que, a través de los siglos, esta posición, y con ella las teorías y postulados que se han sustentado en ella, se han transformado en una especie de *verdades* mitológicas a lo interno de la cultura occidental. Tal postura está sustentada por una tradición secular, y ha pasado a ser una propiedad ideológica de las masas. Para la mayoría, la existencia de tal diferenciación es tan *obvia* que solamente puede ser posible si existe una *naturaleza*, una *esencia* inmutable que separe a los textos “literarios” de los *demás* y que determina sus características. A pesar de que se pueden citar seguidores de renombre de tal teoría, como los formalistas rusos –y entre ellos Roman Jakobson– que defendieron la tesis de que la literatura era una *forma especial* del lenguaje que se diferencia a sí mismo del *lenguaje cotidiano*, esta posición goza de un carácter generalizado entre expertos y empíricos.

acerca de la literariedad de un texto. En una de sus obras, el crítico literario Jonathan Culler (1997) ofrece una lista de características que los teóricos usualmente han asociado a “la naturaleza” de la literatura. Cada uno de los elementos en esta lista ha sido en su momento destacado como esencial para la obra literaria, como parte de su “esencia”. Culler no inicia el recuento sin antes aclarar que al abordar cada uno de estos puntos, se inicia desde una perspectiva específica, pero a medida que se avanza en ella habrá que hacer espacio para las demás, y que ninguno de estos puntos de vista resulta concluyente para establecer “la naturaleza” de la literatura. Culler termina cada una de estas secciones mencionando y dando ejemplos de cómo estas características también pueden encontrarse en obras clasificadas como no literarias. Para efectos de este informe de investigación, he tomado ventaja del listado de Culler a fin de establecer aquellos rasgos que ordinariamente, no sólo en los ambientes literario y traductológico sino en general, se asocian a la *creatividad* dentro de un texto. Así, *la extrañeza del lenguaje, el lenguaje integrado y la ficción* serán los elementos que me permitirán “identificar” la *creatividad* en un texto traducido. En este punto debemos recordar que para la teoría *exclusivista* no sólo la literatura, sino también la traducción literaria, son formas de escritura creativa o imaginativa y es a partir de esta concepción que tal teoría establece quién puede y quien no puede ser el autor de un texto traducido. Así, el siguiente análisis del texto traducido busca cuestionar las teorías *exclusivistas* presentes en la práctica y la teoría de la traducción, así como en la concepción del traductor “no literario” con respecto a la autoría del texto traducido.

## 1) Extrañeza en el lenguaje

El primer aspecto que Culler menciona y que los teóricos atribuyen a la literatura es el de ser un tipo de lenguaje que llama la atención hacia sí mismo. El lenguaje dentro de un texto literario, parafraseando a Culler, se coloca a sí mismo en primer plano, se hace a sí mismo extraño, y se encomienda a usted –“ ‘¡Mírame! Soy lenguaje’ ”– para que usted no pueda olvidar que está tratando con cierto tipo de lenguaje que ha sido estructurado o modelado de manera insólita. Culler cita a la poesía como el género en el que el sonido de las palabras se organiza de tal manera que nos hace reflexionar. Ritmo y rima salen entonces a relucir cuando hablamos de lenguaje que llama la atención sobre sí mismo.

Con respecto a este punto, cabría destacar que dentro de un marco *exclusivista*, al *autor* del texto literario es al que comúnmente se le atribuye la capacidad, o la *creatividad* para ordenar el lenguaje de tal manera que tenga esa característica de atraer la atención hacia sí mismo. Al “jugar” con los sonidos y las palabras, el *autor crea* patrones sonoros que nos permitirían identificar el texto “literario”. Así pues, aquellos textos que no posean esta característica, este juego sonoro, esta musicalidad, no deberían ser llamados literarios. Desde esta perspectiva, resulta “obvio” que este tipo de lenguaje no tiene cabida en la traducción de textos “no literarios”.

También la traductología suele hacer esta diferenciación: antes de traducir un texto que se clasifica como literario, debe realizarse un análisis en términos de ritmo, rima, asonancias y disonancias, y del efecto que estas características producen, así como del propósito que supuestamente persiguen. Por otro lado, si el texto ha sido etiquetado como no literario, por lo general un análisis de este tipo sale sobrando, debido a que se

asume que el texto no presentará ninguno de estos atributos, y más aún, que no presentará ningún espacio en el que se puedan desarrollar tales características. Es cierto, se realiza un estudio de estilo, sintaxis, o registro, incluso se buscarían todos aquellos casos en que haya necesidad de modulaciones para lidiar con expresiones culturales, pero en ningún caso se buscaría rima o ritmo, y si por casualidad llegarán a encontrarse, se tomarían como impericias del *autor* a la hora de redactar, que el traductor debe eliminar.

## 2) Lenguaje integrado

La literatura es integración del lenguaje. Esta es la segunda característica que Culler pone en la lista de los teóricos. Este concepto alude a las relaciones que el llamado lenguaje literario establece entre niveles lingüísticos diferentes. Como ejemplos, Culler cita las relaciones entre el sonido y el significado, o entre las estructuras gramaticales y los patrones temáticos. Así, las rimas, ritmos y significados de determinado poema, por ejemplo, estarían integrados.

La *creatividad*, de acuerdo con este punto de vista, residiría en la facultad del lenguaje literario (y del autor literario) de organizar todos estos niveles lingüísticos diferentes de tal forma que se interrelacionen de determinada manera para provocar determinado efecto.

Esta es otra característica que los traductores siempre tienen muy presente. En materia de *traducción literaria*, la traductología por lo general se basa en el análisis de los diferentes componentes que conforman la *obra literaria* para mantener el *mismo* efecto en el producto final. Por lo general, ésta es la forma en que no sólo los traductores sino también el lector en general aborda un texto precalificado como literario. Alcanzar el

*mismo* efecto pareciera ser entonces sinónimo de equivalencia al traducir literatura. Esto supondría que la traducción literaria deberá valerse también de los diferentes medios creativos que la lengua meta ofrezca para construir relaciones entre diferentes niveles lingüísticos y así producir efectos equivalentes. Así pues, el traductor literario deberá hacer un uso creativo del lenguaje de manera que produzca tales relaciones.

En cuanto a la traducción no literaria, si bien es cierto que también se busca “reproducir” los *mismos* efectos, se supone que tales efectos se podrán lograr basándose en el estilo y el registro que, por lo general, puede observarse en los textos paralelos que se encuentren disponibles en la lengua meta. Más que *creatividad* de parte del traductor, lo que se hace es trasladar el patrón de estilo de los textos paralelos a los textos por traducir, por supuesto con algunos matices provenientes del estilo del *autor* del texto fuente.

### 3) Ficción literaria

El tercer punto que Culler presenta es la literatura como ficción, definida ésta como “una relación especial [que la obra literaria sostiene] con el mundo, una relación que llamamos ‘ficcional’ ”<sup>3</sup>. Sin duda, éste es uno de los aspectos por los que la mayoría de los lectores están acostumbrados a separar lo “literario” de lo “no literario”: ni lo que ocurre en un texto literario, ni los personajes que hablan, son verdaderos, al menos no en su totalidad. Los personajes, con sus características individuales, nunca estuvieron vivos, los eventos nunca tuvieron lugar, y los lugares nunca existieron. Es justamente esta

---

<sup>3</sup> “a special relation to the world—a relation we call “fictional”. Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*, p 31.

*creatividad*, esta imaginación y singularidad de los *autores* para *crear* complejidad de la “nada”, lo que más suele distinguir y enriquecer un texto literario ante los ojos del lector.

Por lo tanto, la relación que un texto clasificado como no literario establece con el mundo debería ser muy diferente. Las aseveraciones escritas en un libro de historia, por ejemplo, suelen ser tomadas como verídicas, basadas en hechos que tuvieron lugar en un momento y espacio determinado.

La relación que usualmente se establece entre el elemento de ficción y las traducciones es la misma. A la hora de traducir, los traductores (como lectores que somos) partimos de la creencia popular de que en los textos “no literarios” no existen elementos de ficción. El tiempo, los emisores de las palabras en el texto, y las situaciones casi siempre son “claras” y “bien definidas” para el traductor de un texto “no literario”. Por lo general, bastaría con dar un vistazo a la portada y a la contraportada del texto fuente para averiguar estos datos. Así, a expresiones que hacen referencia al tiempo, tales como “ahora”, “hoy en día”, “en la actualidad”, “hace dos décadas”, o a los pronombres personales que identifican sujetos, nunca se les atribuiría ningún elemento de ficción dentro de un texto “no literario”.

¿Dónde reside “la naturaleza” de la traducción literaria?:  
Tres aspectos “literarios” de un texto “no literario”

Las tres características listadas por Culler rigen, en la mayoría de los casos, la concepción general de *creatividad*, y por lo tanto, también establecen cuál texto es literario. Al ser parte del mundo y al tener al lenguaje como punto de partida, la traductología y los traductores también tienden a clasificar los textos en traducciones





¿Qué sucede? Ritmo y rima se combinaron en estas frases –posiblemente sin la intención expresa del *autor* del texto– en una estructura lingüística capaz de atraer la atención del lector.

Culler sugiere que en muchas ocasiones no nos damos cuenta de estas situaciones ya que no solemos buscar este tipo de patrones de lenguaje o no les damos cabida dentro de un texto en prosa, y menos aún dentro de un texto calificado como no literario. Me atrevo a sugerir que otro factor que contribuye a esta situación es el hecho de que, en la mayoría de los casos, los textos “no literarios” son leídos en silencio. Este tipo de patrones rítmicos y de rima, por lo general, se construyen –cuando se hace intencionalmente– para ser leídos en voz alta, de manera que llamen la atención del oído de inmediato. Estas formas lingüísticas son las que usualmente identificamos con el llamado lenguaje poético, lenguaje que, por lo general, está construido para ser experimentado en voz alta. La lectura de los textos “no literarios”, por el contrario, comúnmente se realiza en silencio. De esta forma, cualquier forma del lenguaje, independientemente de cuán “extraña” sea, pierde fuerza y puede permanecer inadvertida, a menos que la estemos buscando.

Ahora bien, como ya he sugerido, el ejemplo anteriormente citado podría ser un caso fortuito (poesía encontrada). Así, el ejemplo se puede utilizar para reafirmar lo habitual que puede resultar la presencia del llamado lenguaje literario dentro de un texto “no literario” – tanto que puede surgir espontáneamente. Sin embargo, y justamente por su carácter fortuito, podría argumentarse que los ejemplos de este tipo son producto de la *creatividad* del lenguaje mismo, y no, en un sentido estricto, de la *creatividad* de quien

escribió estas frases, ya que no hubo ninguna preocupación conciente de parte del *autor* (o traductor) para construir estas estructuras.

Tal vez sea justamente por esta razón que el mismo Culler inserta en su texto una oración que al tiempo que hace referencia a la falta de atención de los lectores hacia la musicalidad de los textos no literarios, también es en sí misma una construcción con ritmo y rima que no puede pasar inadvertido al lector. En este caso se podría hablar de *creación* por parte del *autor*, y más aún, de creación literaria, si pensamos en el lenguaje que llama la atención hacia sí mismo como punto de partida para decidir qué es literatura.

Pues bien, yo mismo me he dado a la tarea de utilizar intencionalmente este tipo de lenguaje como una técnica al traducir ciertos fragmentos dentro de *Práctica de la crítica*. De estos casos seleccioné los siguientes (en cada ejemplo presento primero el fragmento como aparece en el texto traducido y posteriormente lo presento como una estructura que se asemeja a la forma tradicional de ubicar las frases en un poema en donde el ritmo y la rima, que siempre estuvieron presentes en ellos, se vuelven evidentes):

1. En otras palabras, se alega que todo aquello que parece obvio y natural no necesariamente lo es. Lo “obvio” y lo “natural”, a decir verdad, no son *dones concedidos* sino *productos contruidos* dentro de determinada sociedad, dada la forma en que dicha sociedad habla y piensa de sí misma y de sus propias experiencias.

Todo aquello que parece obvio y natural  
no necesariamente lo es.

Lo “obvio”y lo “natural”, a decir verdad,  
No son *dones concedidos*  
Sino *productos contruidos*  
Dentro de determinada sociedad. (p. 6)

2. No existe, sin embargo, la práctica sin la teoría – aún y cuando la mayor parte de tal teoría se perciba como “obvia” y quede sin enunciar o suprimida.

No existe, sin embargo, la práctica sin la teoría  
– aún y cuando la mayor parte de tal teoría  
se perciba como “obvia” y quede sin enunciar o suprimida. (p. 7)

3. Es así como el lenguaje pasa “inadvertido”, así se le suprime en favor de la búsqueda del sentido, ya sea en la experiencia y/o dentro de la mente. Es entonces que el mundo de las cosas y el de la subjetividad se transforman en gemelos garantes de la verdad.

Es así como el lenguaje pasa “inadvertido”,  
así se le suprime en favor de la búsqueda del sentido.

Es entonces que el mundo de las cosas y el de la subjetividad  
se transforman en gemelos garantes de la verdad. (p. 25)

4. Un *discurso*, a su vez, es un dominio del lenguaje en uso, una forma particular de hablar (de escribir y de pensar), que involucra determinados supuestos compartidos, presentes en los enunciados que lo han de caracterizar.

Un *discurso*, a su vez, es un dominio del lenguaje en uso,  
una forma particular de hablar (de escribir y de pensar),  
que involucra determinados supuestos compartidos,  
presentes en los enunciados que lo han de caracterizar.(p. 9)

5. El escenario está repleto de vida vegetal, es quizá un jardín perdido o un vergel secreto. Detrás de ella, a la derecha, surge otra silueta, que está fuera de foco, casi por completo.

El escenario está repleto de vida vegetal,  
Es quizá un jardín perdido o un vergel secreto.  
Detrás de ella, a la derecha, surge una silueta,  
que está fuera de foco, casi por completo. (p. 28)

6. Estos trabajos, a los que a menudo se les considera como “estructuralistas...proponen que el sentido común en sí mismo es construido con medios ideológicos y discursivos, y está aferrado a una situación histórica determinada mientras opera en unión con una formación social delimitada.

El sentido común en sí mismo es construido  
con medios ideológicos y discursivos,

y está aferrado a una situación histórica determinada,  
mientras opera en unión con una formación social delimitada. (p. 6)

A diferencia del ejemplo encontrado en el texto de física, y a semejanza de la frase de Culler, la construcción de cada uno de estos fragmentos de *Práctica de la crítica* es intencional. Utilizo las rimas y el ritmo dentro de las frases para llamar la atención del lector. Debo mencionar también que ninguna de las frases equivalentes en el texto fuente sugiere –al menos no expresamente– el uso de la rima o del ritmo que he tratado de dar a estas construcciones. Por esto me permito repetir que ésta es una técnica que normalmente se utilizaría en la traducción de los llamados textos poéticos o literarios en general, pero que sin duda también se puede utilizar en la traducción de cualquier tipo de texto.

Ahora bien, en este caso, la función detrás de estas construcciones no es simplemente la de jugar con el lenguaje –sin que esto signifique que esa no sea una razón suficientemente válida– sino más bien la de resaltar, en la mayoría de los casos, ciertos conceptos que a mi parecer resultan clave para el desarrollo del tema global del texto. En este sentido, las frases seleccionadas sí sugieren la utilización de una técnica de traducción que las haga sobresalir. Aún más, la extrañeza del lenguaje en estas frases llama la atención hacia los conceptos. Por ejemplo, la rima entre la última palabra de la tercera línea y de la sexta línea del fragmento 1 podría sugerir una relación entre la *verdad* y la *sociedad* – tal vez que la sociedad es la que construye la verdad, por poner un ejemplo. Lo mismo podría decirse de la tercera y cuarta línea en el tercer fragmento en donde la rima sugiere cierta relación entre la *subjetividad* y la *verdad*, quizás la de que la verdad siempre estará determinada por la subjetividad de cada individuo – en oposición al ejemplo analizado anteriormente. Hay que aclarar, sin embargo, y casi con toda

certeza, que estas rimas y ritmos no serán notadas por el lector del texto ya que éste no estará buscándolas, ni leyéndolas en voz alta.

A fin de cuentas, es evidente que dentro de un texto “no literario” traducido no sólo es posible encontrar un tipo de lenguaje con características similares al que se denomina como literario –lenguaje que llama la atención sobre sí mismo– sino que, además, el traductor tiene la posibilidad de crearlo e introducirlo con toda conciencia y confianza, y con los mismos propósitos que podría tener en cualquiera de las llamadas obras literarias, aún cuando el texto fuente no parezca sugerirlo o demandarlo explícitamente.

## 2) El lenguaje integrado en *Práctica de la crítica*

La integración del lenguaje es una característica del lenguaje literario de la cual los traductores literarios comúnmente se valen para crear determinados efectos dentro de las llamadas traducciones literarias. Por otro lado, este tipo de integración –entre sonido y significado, por ejemplo– nunca se toma en cuenta durante los procesos de la traducción “no literaria”. Sin embargo, dentro de los cuatro fragmentos que presento a continuación, es evidente que esta característica también puede formar parte de un texto clasificado como no literario. En ellos, traté de integrar el lenguaje para provocar efectos específicos en el lector.

### Fragmento 1

Al ser la condición necesaria que da origen a la acción, la ideología anida tanto en los lugares comunes y en las cosas simples como en los poderosos sistemas filosóficos o religiosos; se hace visible en todo lo que nos parece “obvio”, en “aquello que *siempre nos es familiar* y ante lo cual no nos queda otra salida más que exclamar (en voz alta o con ‘la diminuta vocecilla de la conciencia’): ‘¡Es obvio!’ ‘¡Es correcto!’ ‘¡Es verdad!’” ( { (ibid) ibid, pp 161}ibid, p. 57). Y aunque quizá sea verdadera, no es toda la verdad. La

ideología enturbia y ensombrece las verdaderas condiciones de la existencia al mostrar sólo parte de la verdad. Más que ser cúmulo de falsedad, es una masa de omisiones, de agujeros oscuros y de vacuidad. La ideología finge brindar respuestas a preguntas que evade en la realidad, se disfraza de coherencia y lima asperezas con la finalidad de escudar, respaldar y salvaguardar el régimen de relaciones sociales que el modelo de producción existente levanta y que aseguran su propia continuidad. (p. 40)

En este caso en particular, el texto fuente me sugirió una posición muy incisiva y personal con respecto a las repercusiones que la ideología tiene sobre la vida de los sujetos. Por lo tanto, considero que para traducir este fragmento, sería muy provechosa la utilización del lenguaje en forma integrada, donde elementos visuales, sonoros y sintácticos estén entrelazados con el significado para producir ciertos efectos y sugerir ciertas relaciones.

En este fragmento, los conceptos principales son los de *verdad* e *ideología*. Por esto, al traducir, utilizo la repetición de la sílaba *dad* en diferentes palabras a lo largo del párrafo para generar un efecto que haga eco a la primera vez que este elemento se presenta, esto es, en la palabra *verdad*. También he resaltado visualmente este término al utilizar diferentes tamaños de letra –para las expresiones entre signos de exclamación– que van en aumento hasta alcanzar la palabra *verdad*. Sin embargo, si se pone atención a las palabras en donde se repite esta sílaba final, también se podrá notar que éstas realzan una afinidad o un contraste con la palabra *verdad*: *falsedad*, *vacuidad*, *realidad*, *continuidad*. Esto crea una imagen global de la idea central del fragmento en cuestión, la cual gira en torno a la función de la ideología: oculta la falsedad y la disfraza de verdad. También, el uso de frases cortas y las continuas referencias al objeto del que se habla –la ideología– ayudan a levantar y a acelerar el tono del párrafo. Términos como *poderosos*, *anida*, *vocecilla*, *enturbia*, *ensombrece*, *masa* o *finge* tienden a resaltar e, inclusive, a personificar ciertos elementos como *la ideología*, y así confieren al texto cierta

efusividad y emoción. Todos estos elementos confieren al texto una posición muy personal, definida y tajante con respecto al tema.

En los tres ejemplos siguientes –todas descripciones de anuncios publicitarios de perfumes y *del* efecto que producen en el lector– he tratado de reforzar y realzar por medios lingüísticos, y mediante diferentes técnicas usualmente utilizadas sólo en traducciones literarias, *el* efecto que estos anuncios buscan provocar por medios visuales en el consumidor, y que se explican luego de cada descripción. Estos fragmentos forman parte de una serie de ejemplos que Belsey utiliza para ilustrar la creación de significados dentro de la ideología reinante.

## Fragmento 2

La mujer en el anuncio de *Chique* cubre su cabeza bajo un gran sombrero, y lleva puesta una camisa confeccionada en seda y la chaqueta de un traje de dos piezas. Sus ojos permanecen sumergidos en oscuras sombras proyectadas desde el ala del sombrero. En esta fotografía “leemos” elegancia clásica, misterio y sofisticación, y para llevar a cabo esta lectura utilizamos los códigos fotográficos vigentes, según los cuales una mujer con los ojos ocultos denota misterio, y el código asociado a la ropa, el cual no se limita a las formas pictóricas de representación, sino que funciona como un medio que permite caracterizar todo tipo de ficción. (p. 27)

En este texto en especial, se presenta explícitamente la imagen de una mujer sofisticada y misteriosa para caracterizar el perfume. Tomando esto en cuenta, utilicé la segunda oración del pasaje, la cual menciona los ojos –elemento de misterio por excelencia– para crear un efecto de sensualidad que reforzara, por medios meramente lingüísticos, la imagen que la publicidad quiere resaltar. Así, la repetición de sonido de la letra “s”, presente una o más veces en casi todas las palabras de la frase, crea una atmósfera de sofisticación, sensualidad y suavidad que se conjuga con la imagen descrita para sugerir determinado significado.



### Fragmento 3

En el anuncio de *Rive Gauche*, de Yves Saint Laurent, se apela a un collage de diferentes elementos para tratar de significar otro tipo de sofisticación. El nombre del perfume, escrito en francés, va acompañado por un subtítulo, también en francés (no muy difícil de “comprender”): al sentirse capaz de entender las palabras en el idioma galo, el lector experimenta un sentimiento de franca sofisticación. La modelo, que viste colores brillantes y ropa muy chic, lanza una mirada fría y provocadora al espectador. (p. 27)

La idea central en este pasaje es resaltar la procedencia del perfume: Francia, para así conceder cierto estatus al producto. Aunque el texto explícitamente expone la procedencia de la fragancia, he utilizado ciertas palabras para crear una imagen más visual que refuerce la sensación de exotismo que se pretende realzar. Los términos *collage*, *galo*, *franca* y *chic* dan cierto sabor francés al texto. También la rima de las frases *El nombre del perfume, escrito en francés, va acompañado por un subtítulo, también en francés* y la utilización de la expresión *se apela* (en alusión al verbo francés *s'appeler*) inconscientemente remiten al lector a un ambiente afrancesado al provocar la resonancia de ciertos sonidos y palabras en el oído.

### Fragmento 4

De la publicidad de *Estivalia* surge una dama envuelta en un largo vestido blanco. Al tiempo que ella lanza una mirada hacia la izquierda, el delicado enfoque fotográfico así como la tenue y cálida iluminación conceden a toda aquella escena una sensación implícita de romanticismo durante el ocaso. Aquel escenario está repleto de vida vegetal, es quizá un jardín perdido o un vergel secreto. Detrás de ella, a la derecha, surge otra silueta, que está fuera de foco, casi por completo. La leyenda que acompaña a la escena parece susurrar: “Para quienes creen en fantasías”. Estos elementos nos invitan a construir una narración en miniatura, una historia de “fantasía”... tarea por demás fácil si tenemos en cuenta la gran cantidad de películas, historias y novelas románticas a las que ya estamos acostumbrados. (p. 28)

Este anuncio, como el mismo texto lo menciona, busca crear la sensación en el consumidor de que éste construye una historia, “una narración en miniatura” que es la fantasía romántica de cualquier persona. Para reforzar esta sensación de estar inmerso en una historia, he utilizado ciertos verbos y frases dentro de la descripción para conferir al

texto la fluidez de una narración. Primero, la dama no aparece o se presenta, sino que *surge* como una heroína. La siguiente imagen es introducida por la frase *Al mismo tiempo*, lo cual genera la sensación de una serie de acciones, de un evento que se narra y que transcurre, como sucede en una narración. Posteriormente, presento la escena en la que se da la acción como si describiera un escenario teatral (*Aquel escenario está repleto de vida vegetal, es quizá un jardín perdido o un vergel secreto*) desde el cual también *surge otra silueta*, como un nuevo personaje en la historia. La rima generada por los términos *secreto* y *repleto* y el ritmo en estas líneas también ayudan a entrar en lo que podría describirse como una atmósfera narrativa. Finalmente, la combinación de la palabra *leyenda* con el verbo *susurrar* crea la imagen de una historia ficticia que trasciende el tiempo.

Usualmente, cuando en traducción se habla de crear efectos mediante sonidos, repetición de palabras, imágenes, estructuras sintácticas, determinadas expresiones, ritmos y rimas, asociación de palabras por medio de sonidos o efectos visuales en el formato del texto mismo, se está hablando de “traducción literaria”. Al pertenecer a un contexto considerado como no literario, estos cuatro fragmentos, en donde todas las técnicas recién mencionadas están presentes, demuestran que la integración del lenguaje, como técnica de traducción, no es exclusiva ni de la “traducción literaria”, ni de los textos “literarios”, ni de los traductores o *autores* “literarios”. Los efectos sugeridos dentro de un texto “no literario” no tienen que ser necesariamente el resultado de sobreponer el estilo de textos paralelos. A la vez, estos cuatro ejemplos exponen cómo otra más de las características que, tal y como lo expone Jonathan Culler, algunos

teóricos atribuyen a la literatura, también puede formar parte de lo que muchos, sin titubear, considerarían como no literario.

### 3) Ficción en *Práctica de la crítica*

Como mencioné anteriormente, lugares, personajes, eventos, diálogos y una audiencia implícita son los elementos que regularmente se asocian con la ficción en un texto “literario”. No obstante, Culler también hace referencia a ciertos elementos del lenguaje, tales como pronombres o adverbios de tiempo y lugar, que al estar dentro de un contexto literario, no funcionan en la forma en que comúnmente lo harían. El “ahora” o el “yo” de un poema, ejemplifica Culler, no necesariamente se refieren ni al tiempo en que se escribió o se publicó el poema o en que se lee, ni al *autor* o lector del mismo, sino al tiempo y a la persona dentro del mundo de ficción del poema. Sobra mencionar que durante el proceso de traducción de un texto “no literario”, a ningún elemento de este tipo se le vería como ficción. Aún más, al texto “no literario” siempre se le vincula con la realidad temporal del *autor* y con los acontecimientos que suceden a su alrededor. Sin embargo, hay situaciones en las que un “yo” o un adverbio de tiempo dentro de un texto traducido considerado como “no literario” pueden establecer relaciones de ficción con el mundo. En *Práctica de la crítica* existen varias instancias en las que ciertos elementos de esta clase demuestran que la ficción también es parte de los textos traducidos “no literarios”.

a) La ficción en el “yo” traducido: ¿Quién es el “yo” que habla en *Práctica de la crítica*?

Precisamente por esto no evadiré la terminología postsaussureana cuando me parezca necesaria. Asimismo, en lugar de limitarme a dar una versión reducida de las posiciones teóricas en cuestión, intentaré exponer la teoría de la crítica postsaussureana en acción. También expondré tanta teoría como me parezca necesaria para establecer el fundamento de una nueva práctica de la crítica. Finalmente, daré énfasis a aquellos elementos que las teorías postsaussureanas comparten, y no a los que las separan.

*Práctica de la crítica*, 2003 (p. 10)

Es más que notorio que el fragmento anterior está escrito en primera persona singular. Por lo general, al leer este texto, u otro “similar”, nadie se detendría a pensar quién es ese “yo” que habla. Ante tal pregunta, cualquier lector respondería sin dudar: “Es obvio, es Catherine Belsey diciéndonos lo que se dispone a hacer en su libro”. Sin embargo, ante esta respuesta cabría recordarle al lector que, posiblemente, Belsey no hable español. Lo que es más, ella ni siquiera está enterada de esta traducción. ¿Cómo puede entonces una persona que no hable español y que no sepa de la existencia de este texto, ser la que hable en él? ¿Cómo puede ser ella el sujeto de este enunciado en español cuando ni siquiera se puede decir que es el sujeto de la enunciación? Por otra parte, al traducir el texto, también me había propuesto no evadir la terminología postsaussureana, sino más bien incluir todos los términos necesarios que pertenezcan a tal corriente. También yo iba a intentar exponer las mismas teorías que Belsey. Así pues, todo apunta al traductor: “entonces, tú eres ese ‘yo’ del texto”, me diría el lector.

Sin embargo, el “yo” de este fragmento está presente en todo el texto traducido dando opiniones y explicando teorías, entre otras cosas. Así que, si bien es cierto que en este párrafo yo también realizo las acciones que allí se describen, en otras partes del texto, puede que yo ni siquiera esté de acuerdo con lo que el “yo” del texto propone o

piensa, incluso mis experiencias podrían ser diferentes a las que ese “yo” declara haber vivido o atestiguado, y mis conocimientos y los suyos podrían también variar, por lo tanto, lo que yo interpreto al leer, es distinto de lo que ese “yo” dice o quiere decir. A todas luces, hay un distanciamiento entre el “yo” traductor que escribe y el “yo” presente en el texto traducido. Ese segundo “yo” no parece ser más que el sujeto del enunciado, un sujeto que habla español en un texto titulado *Práctica de la crítica* y que, por lo tanto, no existe más que en el texto mismo y en el discurso del texto: en la realidad del texto. Así pues, resulta ser un “yo” virtual, un elemento de ficción que existe de la misma forma en que existe el “yo” de un poema que, como dice Culler, no es el *autor*, ni el lector. Esta disociación entre el “yo” *autor* del texto fuente, el “yo” traductor, el “yo” del texto fuente, el “yo” del texto traducido, y finalmente el “yo” lector –al que se le pueden aplicar las mismas asociaciones que al traductor, con respecto a este tema– crea el mismo efecto que crea el narrador en primera persona de una obra literaria. No obstante, este es un hecho que nunca se advierte. La ficcionalidad de este “yo” de *Práctica de la crítica* pasa inadvertida porque, en general, se le asigna la persona del *autor* del texto (en este caso Belsey). Sin embargo, en un texto considerado como literario, este “yo” sería de inmediato calificado como el narrador, un personaje tan ficticio como cualquier otro en la trama de una novela.

b) La ficción en el “yo” traducido: narraciones en primera persona

A continuación presento fragmentos de dos textos diferentes, narrados también en primera persona.

## Fragmento 1

Tomaré como ejemplo, tan obvio como extremista, la siguiente oración: “La democracia garantizará que ensanchemos los límites de la civilización”; es evidente que existen varias maneras en las que puedo entender tales palabras. Podría darse la posibilidad de que “democracia” evoque libertad de expresión, libertad al consumidor y elecciones parlamentarias; “civilización”, por su parte, podría sugerir la antítesis del barbarismo, y su ensanchamiento sería concebido como corolario de la conservación de los valores democráticos en un mundo constantemente amenazado por el totalitarismo. De la misma manera, por “democracia” podría entender una forma más radical por medio de la cual el pueblo toma el poder. Finalmente, podría leer la oración de una forma totalmente diferente, y clamar que la introducción de la libertad del consumidor (“farsa vacía”) en el tercer mundo garantizará la imposición de nuestros (“decadentes”) valores culturales y políticos gracias a la instauración del capitalismo en tales países. Casi con total seguridad se podría afirmar que existe la posibilidad de producir otras lecturas, y el que yo esté o no de acuerdo con la oración, no guarda relación con dichas lecturas (exceptuando el hecho de que el estar de acuerdo probablemente condicionaría mi propia interpretación).

Con todo, ¿cuál es el “verdadero” sentido de la oración? Si decidiera invocar a un *hablante* específico –digamos a uno de los miembros conservadores del parlamento, a un socialista comprometido con la causa o al vicepresidente de Pepsi Cola– no me cabe duda de que fácilmente atribuiría a la oración un único sentido. De manera similar, si me diera a la tarea de tomar a un *oyente* específico, digamos el lector del *Daily Telegraph*, un socialdemócrata o un miembro de la guerrilla en Sur América, también podría establecer una única interpretación. (p. 34)

## Fragmento 2

Esa facultad de “resolver” se vigoriza quizá gracias al estudio de las matemáticas, y en particular al más alto ramo de esta ciencia, que muy impropia y simplistamente, a causa de sus operaciones de retroceso, se ha llamado análisis, como si lo fuera por excelencia. En rigor, todo cálculo no es en sí un análisis; un jugador de ajedrez, por ejemplo, hace muy bien el uno sin el otro; y de aquí se sigue que ese juego es muy mal apreciado en sus efectos sobre la naturaleza individual. No voy a escribir aquí un tratado de análisis: me limito a iniciar la narración de un suceso bastante singular con algunas observaciones apuntadas aquí de paso, y que servirán de prólogo. Aprovecho, pues, esta oportunidad para declarar que la fuerza de reflexión se explota más activa y provechosamente por el modesto juego de las damas que por la laboriosa futilidad del ajedrez. En este último juego, en el cual las piezas tienen distintos y singulares movimientos, representando diversos valores, la complicación se toma por profundidad, error bastante común, y la atención se fija poderosamente; si se distrae un momento, se comete un error, y de aquí resulta una pérdida o una derrota. Como los movimientos posibles son, no solamente variados, sino desiguales en “fuerza”, las probabilidades de semejantes errores se multiplican, y, de cada diez casos, el jugador más atento gana en nueve, no el más hábil. En las damas, por el contrario, siendo el movimiento simple en su especie, con pocas variaciones, las probabilidades de inadvertencia disminuyen mucho. (p. 3)

Si en este momento yo le preguntase a usted, a qué clase de texto pertenecen estos fragmentos: literarios o no literarios, no estoy seguro de cuál de las dos categorías escogería, pero sí estoy casi seguro de que clasificaría ambos fragmentos dentro de una misma categoría.

Pues bien, si usted escogiera que ambos fragmentos son “no literarios”, simplemente estaría reforzando aún más el hecho de que no hay manera de diferenciar, delimitar, establecer o fijar elementos que permitan juzgar la literariedad de unos textos o de otros: el primer fragmento pertenece a *Práctica de la crítica*, pero el segundo a una traducción de los cuentos de Edgar Allan Poe. Sin embargo, lo que en realidad me interesa sería la segunda opción. Si ambos fragmentos fuesen clasificados como literarios, tendría yo que plantearle otra pregunta: ¿cuál narrador es más ficticio que el otro? A lo cual usted posiblemente respondería: “Ambos son igualmente ficticios”. Esta es precisamente la razón por la cual comparo estos dos fragmentos. En primera instancia hay que destacar el hecho de que se acepta que ambos son narradores ficticios. Segundo, no hay manera de decir si uno u otro es ficticio o no, más que si se contextualizan dentro de un texto “literario” o dentro de uno “no literario”. Las diferencias entre uno y otro son imperceptibles, simple y sencillamente porque no existen, y si en la narración del fragmento 2 el “yo” es ficticio, no hay nada que indique que el “yo” del fragmento 1 no sea también un narrador de ficción, alguien que nos relata sus reflexiones acerca de los diferentes significados de una oración.

Esta diferenciación entre narrador en primera persona de un texto “literario” y el “yo” de un texto “no literario” no obedece más que a las relaciones que los lectores establecemos entre los textos y el mundo: *si pensamos* que el texto es literatura, la relación entre el mundo y el “yo” que narra en el texto es de ficción; *si pensamos* que no es literatura, la relación entre el mundo y el “yo” que habla en el texto es real.

c) La ficción en el tiempo: narraciones atemporales

El tiempo que transcurre dentro de una obra literaria, por lo general, se considera ficticio. Anteriormente mencioné cómo Culler ejemplifica este punto al sugerir que los adverbios de tiempo dentro de un poema, por ejemplo, no funcionan de la misma manera que lo harían dentro de un texto “no literario”. El “ahora” en un poema, es un momento dentro de la realidad del poema, y sólo se puede comprender dentro de esa realidad. Por otro lado, al leer una novela, los lectores aceptan que los “ahoras”, los “en estos días” o los “en nuestras eras” dentro del texto no necesariamente deben relacionarse con la realidad temporal del lector, pero tampoco dan por un hecho que deban relacionar tales momentos con la realidad del escritor. De nuevo, el tiempo literario es ficticio.

Así pues, me permito presentar el siguiente pasaje extraído de *Práctica de la crítica*:

Mientras tanto, los trabajos recientes llevados a cabo tanto en Europa como en los Estados Unidos, y los alentados principalmente desde Francia, han puesto en entredicho no sólo algunas de las suposiciones del sentido común [...] (p. 5)

Centro el análisis de este fragmento en dos elementos: *mientras tanto* y *recientes*. Estos dos elementos son marcas de tiempo a las que debe prestárseles más atención de la que usualmente se les da al traducir.

Los términos equivalentes en el texto fuente son *meanwhile* y *recent*, cuya traducción más común pareciera ser la que utilizo en el texto en español. A la hora de traducir tales frases, no creo que haya ninguna duda de parte del traductor acerca de cómo traducirlas. La traducción de este tipo de frases es más bien casi automática.

Sin embargo, cabe la posibilidad de preguntarse si frases como *mientras tanto* o *recientes*, dentro de un texto “no literario” como *Práctica de la crítica*, se podrían tomar



como ficción: es claro que el momento en que el libro fue escrito ya habrá pasado para cuando se de la traducción (digamos en un texto publicado hace diez años, e incluso escrito dos años antes de su publicación). Por lo tanto, estas frases no se refieren a aquel momento ya que hablan de algo que pareciera estar sucediendo en la actualidad, *recientemente*. Si así fuera, deberían traducirse como “hace algunos años”, “en aquel momento” o “contemporáneos de aquella época”. Por otro lado, el *mientras tanto* y el *recientes* al que se refiere el texto son momentos que tampoco podrán ajustarse al tiempo actual (siempre variable) en que *yo* u otro sujeto lee el texto, por no estar sucediendo en ese instante. Así que tales frases tampoco se refieren a la realidad temporal del traductor, a mi realidad temporal, ni a la del lector. Entonces, ese *mientras tanto* y ese *recientes* hacen referencia a una realidad temporal inscrita dentro del texto y sólo podrán contextualizarse dentro de esa realidad. Estas frases crean un tiempo no real, ficticio, que no existe más que en el texto mismo, y que sólo dentro de él pueden comprenderse.

En este sentido, la función de estos dos elementos no difiere de la función que se les atribuiría en un texto “literario”, que según Culler, no es otra cosa que disociar la realidad temporal del texto de la realidad temporal del lector y del *autor*. *Mientras tanto* y *recientes* congelan el tiempo en el texto y devuelven al lector a otra época, tiempo y época que, además, no son momentos reales, sino ficción.

Al presentar *Práctica de la crítica* como texto traducido, pronostico, casi sin ninguna duda, que el lector relacionará el “yo” que habla en este texto traducido con Catherine Belsey, tanto que al referirse al texto utilizará la frase “Belsey dice que...” al mencionar cualquiera de las ideas expuestas en el texto. A la vez, si se le preguntara cuándo suceden los eventos que el texto narra, diría que se relacionan con el momento en

que fue escrito el libro, pero seguiría leyendo *recientes*. No obstante, es claro que existe una disociación tanto de la realidad del “yo” que narra dentro de este texto traducido como de las realidades temporales de Belsey y del texto. Esta disociación también existe entre los elementos del texto y el traductor. Lo que sucede es que este texto “no literario” ha creado su propia realidad textual, una realidad que cumple la función de la realidad de ficción que se le concede a los textos “literarios”.

Al comienzo de este capítulo mencioné que no hay manera de definir si determinado texto es literario o no, pero que sin embargo, se han establecido ciertos estándares que con base en el concepto de *creatividad* han intentado marcar el límite entre lo “literario” y lo “no literario”. Ahora bien, los ejemplos que he recopilado, expuesto, y analizado en este capítulo han comprobado que tales estándares no tienen sustento alguno, si se comparan textos de ambas clases. La línea divisoria que el lenguaje extraño, la integración del lenguaje y la ficción deberían trazar como elementos creativos presentes sólo en textos literarios, se ha desvanecido. Es gracias a este tipo de análisis que podemos llegar a comprender que la forma en que estos estándares se han convertido en puntos de referencia para dividir lo literario de lo no literario no tiene nada de natural, como la mayoría supone. Más bien se debe a la manera en que los lectores y traductores abordamos los textos, de manera que la división sólo existe en nuestra mente.

De la misma forma, los muros que la traductología ha levantado entre las llamadas traducción literaria y no literaria, utilizando como basamentos esos mismos estándares, que proclama como obvios, tampoco son naturales o concedidos por una “esencia” de los textos. Así pues, la rigidez que se erige entre lo “literario” y lo “no literario” en la práctica y la teoría de la traducción no es obvia ni natural, no es algo que

los textos contengan o exijan durante el proceso de traducción, sino más bien es una concepción implantada, una manera de leer los textos, una construcción ideológica que sobrevive gracias a esa persistente creencia en la diferencia que existe entre los textos “literarios” y los “no literarios”, diferencia que a la vez exige que los métodos y técnicas de traducción en cada caso sean también diferentes.

Ahora bien, si una traducción “no literaria” como *Práctica de la crítica*, disuelve esta rigidez –sin que esto busque poner la etiqueta de *literatura* sobre el texto traducido– entonces tanto la teoría como la práctica de la traducción que sostienen las diferencias entre textos deberían desecharse en busca de nuevos parámetros que nos permitan realizar traducciones libres de las limitantes de las teorías *exclusivistas* que ortodoxamente clasifican textos, autores, traducciones y formas de traducir en “literarios” y “no literarios”. Debemos también desechar la forma en que nos aproximamos a los textos como traductores y reinventar la manera y técnicas que utilizamos al traducir. Es necesario que liberemos nuestras mentes de las preconcepciones que tenemos acerca de los textos y de lo que supuestamente podemos hallar en ellos, así como de los prejuicios acerca de la forma de traducirlos. No debemos cerrarnos a la posibilidad de encontrar similitudes entre textos que creemos totalmente diferentes, ni mucho menos debemos tratar de eliminar esas similitudes para ajustarnos a un patrón que es natural sólo en apariencia.

Por otro lado, es claro que si un traductor “no literario” es capaz de utilizar las mismas técnicas de traducción e igualar los estándares de *creatividad* en sus traducciones, de introducir elementos “creativos” dentro de su traducción, de provocar efectos y sugerir significados, todas cualidades atribuidas a un traductor “literario”,

entonces estará cumpliendo la función que los *exclusivistas* atribuyen solamente al traductor literario. Así pues, de acuerdo al postulado *exclusivista* que dicta que para ser *autor* del texto (traducido o no) hay que ser creador, el traductor “no literario” también puede reclamar la *autoría* de sus traducciones. Por esto, al cerrar este capítulo podría decirse que, en la medida en que un texto se considere atribuible a un autor, se ha construido la figura del traductor “no literario” como *autor* de sus traducciones.

También al comienzo de este capítulo mencioné que han surgido ciertas teorías que ponen en duda la existencia de la naturaleza “literaria”. Pues bien, entre estas teorías está la deconstrucción. Ahora bien, las teorías deconstruccionistas no sólo han puesto en duda la rigidez de los conceptos de “literario” y “no literario”, sino que a la vez ponen en entredicho la existencia de la *autoría única* –tomada esta como *originalidad*– de cualquier texto. Desde esta perspectiva, no sólo se argumenta que no hay tal cosa como un *texto original* o un *autor original*, sino que todos y cada uno de los autores –literarios o no literarios– pueden cumplir la misma función. De aquí surge la necesidad de otro análisis de la práctica y la teoría de la traducción en cuanto a los textos traducidos y a la función del traductor “no literario” con respecto a la autoría del texto, pero esta vez desde la óptica de la deconstrucción. Ese análisis será el objeto del siguiente capítulo.

## Capítulo II

### Originalidad y autoría:

La construcción del traductor “no literario” como orquestador del texto traducido

*Lo cierto es que cada escritor “crea” sus propios precursores. Su obra modifica nuestra noción del pasado, a la vez que modificará el futuro.*

*Borges, Foucault, Gentzler, Vargas*

Otro concepto que ha sido aplicado a lo largo de la edad moderna para referirse a los llamados textos literarios ha sido el de *originalidad*. Novelas, poemas, cuentos y demás textos “literarios” han sido clasificados como el producto del genio creativo de un *autor* que los ha extraído de su imaginación, en otras palabras, los textos han sido *inventados* por tales autores.

No obstante, a diferencia de la *creatividad*, el concepto de *originalidad* también ha sido aplicado a los textos “no literarios”. Tal concepto se ha utilizado tradicionalmente para reclamar la autoría de cualquier texto aludiendo que éste fue *originado* o más bien *concebido* en la mente de un “autor único”, origen del texto, y tal concepto aplica tanto al poema, como al texto científico o a la tira cómica. Sin embargo, las teorías deconstruccionistas más recientes han puesto en tela de duda tanto a la *originalidad* como a la figura del *autor único*. En el presente capítulo, trataré de aplicar tales teorías en un análisis realizado sobre diversos fragmentos del texto traducido para comprobar que el traductor cumple la función que las teorías deconstruccionistas asignan al *autor*. No obstante, antes de iniciar con el análisis del texto traducido, me parece necesario ahondar en los postulados esgrimidos por la deconstrucción en contra de un *origen único* del texto. Por esta razón, presento a continuación dos secciones que exponen una serie de consideraciones teóricas que buscan definir los principales conceptos y teorías sobre los cuales se fundamenta el análisis del texto traducido realizado en este capítulo. En la primera sección hablaré sobre las posturas tradicionales en torno al tema de la *originalidad* de los textos, y en la segunda expondré las teorías deconstruccionistas

concernientes al caso. Posteriormente, en una tercera sección, desarrollaré el análisis de los fragmentos.

¿En dónde reside la originalidad y la autoría de los textos?

1) ¿Qué ha sido tradicionalmente la originalidad en los textos?

La palabra *invención* es tal vez la que nos permite visualizar con mayor claridad y precisión el concepto de *originalidad*. Lo *original* siempre se ha visto como aquello que ha sido *inventado*, aquello que ha brotado de la mente de un “inventor” que en un arrebato de *inspiración*, durante un sueño a mitad de la noche, por medio de una revelación, o simplemente gracias a su inigualable imaginación *crea*, prácticamente a partir de la nada, un nuevo elemento que se convierte en el primer eslabón de una cadena de un solo eslabón: un eslabón *único* y *original*.

Con respecto a los textos escritos, por tradición, la *originalidad* ha sido concebida como aquel aspecto de la obra que la separa y distingue de todo lo anteriormente escrito y que la hace *única*, algo nunca antes visto. Así, la *originalidad* ha significado “ ‘un nuevo comienzo, que simboliza un momento de génesis... una sumatoria del significante, del significado y del referente’ ”<sup>6</sup>. Por tanto, los textos *originales* se conciben como piezas que simbolizan una ruptura con el pasado, con la tradición, y con lo establecido, que sugieren ideas frescas y puntos de vista *diferentes*, expresados en una forma *novedosa*. A los textos *originales* se les percibe como innovaciones en las cuales no sería posible

---

<sup>6</sup> [Dictionnaire International des Termes Littéraires - article ...  
<www.ditl.info/art/definition.php?term=3255>](http://www.ditl.info/art/definition.php?term=3255)

hallar vestigios de otros textos, y si los hubiese, serían simples referencias utilizadas para remarcar aún más la ruptura con los textos anteriores.

## 2) ¿Cuál es el origen del texto?

Siguiendo con esta línea de pensamiento, no sería lógico pensar que un texto escrito sea *original* sin que hubiese una fuente de la cual brota tal *originalidad*. Pues bien, al igual que el inventor de cuya cabeza supuestamente surgen todas aquellas invenciones originales, el *autor* es la figura a la cual tradicionalmente se le ha adjudicado el honor de ser el *origen* del texto. Gracias a la tradición humanista e individualista posterior al renacimiento, a los textos se les reconoce una *autoría única*, un único *autor* el cual imprime su sello personal –su nombre– sobre las obras –la portada del libro– que brotan de su prolífera imaginación. Los comentarios más comunes acerca de todos aquellos *autores* que han alcanzado la fama a través de los siglos son respecto a su *creatividad*, imaginación y singularidad: “¿De dónde saca esas ideas?”, “A mí nunca se me hubiera ocurrido”, “¡Qué gran imaginación!” “¡Qué original!”. Estas son sólo algunas frases que todos escuchamos frecuentemente cuando las personas se refieren a sus escritores preferidos. Así pues, el *autor* ha sido entronizado como el ente que pone en marcha ese nuevo génesis que culmina con la obra *original*.

## 3) ¿Qué sucede con la traducción?

Las concepciones de *originalidad* y *autoría única* de los textos no se han detenido en el campo de la literatura, sino que también han sido acogidos por la teoría y la práctica



de la traducción. De acuerdo con Michel Foucault, “ ‘las nociones tradicionales de autoría original [y] de eventos originales de creación... son los cimientos sobre los que se asienta nuestra concepción de... la traducción’ (Gentzler, 1993: 149)”. Por tanto, la traductología también ha visto en la *autoría única* el origen de los textos, textos que, incluso en publicaciones recientes de todo tipo, tal ciencia se ha empeñado en etiquetar como *textos originales* – en contraposición a los *textos traducidos*. Este hecho se pone de manifiesto en la práctica común de publicar cualquier traducción bajo el nombre del sujeto que escribió la versión considerada *original*. Así, resulta que éste no sólo ha escrito un texto en una lengua sino también en un segundo y a veces hasta en un tercer o cuarto idioma que en muchas ocasiones ni siquiera conoce. Al respecto, Gentzler se refiere a este hecho haciendo alusión a las teorías de Foucault, y nos dice que “ ‘la teoría tradicional de la traducción enaltece ambas nociones, la del *autor* y la de la posición fundamental que posee un texto *original*’ (p. 149)”. A la vez, denota lo dependientes que han sido los estudios de la traducción del concepto de *originalidad*. Según él, sin importar cuan diferentes han sido las maneras de aproximarse a la traducción, todas las teorías han tenido como centro unificador la presencia de un *original* y han concebido a la traducción como una representación de ese *original* en la sociedad meta. “ ‘Al presente, todas las teorías de la traducción han establecido diferenciaciones rígidas entre los textos *originales* y sus traducciones’ (p. 144)”.

Lo que sucede es que la posición adoptada por la teoría y práctica de la traducción implica que si hay un *único autor* y un texto *original*, la traducción no será más que una copia y el traductor nunca será autor de tal texto, sino que se limitará a verter *el* significado del texto fuente sin modificar, incluir o excluir nada, ni mucho menos incurrir

en la barbarie de tratar de apropiarse del texto. Esta situación se agudiza en los textos “no literarios” en los cuales se supone que el significado es único y no hay espacio para la ambigüedad, y en cuyas traducciones el traductor debe limitarse a *repetir* –a imitar– las ideas tal y como aparecen en el texto fuente. Por lo tanto, el autor y el traductor cumplen dos funciones muy diferentes: el primero es fuente del texto, es *inventor* y *creador*, el segundo sólo repite lo creado por otro, es imitador. Así también, el texto fuente es *original*, mientras que la traducción es una imitación que no hace más que intentar reflejar el *texto original*.

¿En dónde reside la originalidad y la autoría de los textos?: Deconstrucción e intertextualidad en *Práctica de la crítica*

#### 1) Postulados deconstruccionistas sobre autoría, originalidad e intertextualidad

Las teorías deconstruccionistas han negado enfáticamente la existencia de un autor y de un origen único del texto. Para la deconstrucción, no existe tal cosa como un texto *original* salido de la imaginación de un *autor* cuya *creatividad* le bastó para *inventar* de la noche a la mañana un texto que rompe con el pasado. Más bien, existe la concepción de que un texto siempre estará construido a base de otros textos que se entrecruzan y se mezclan llegando a culminar en otro texto. Consecuentemente, en vez de la figura del *autor origen* del texto, se presenta la figura del *orquestador*, el cual, en vez de ser el origen del texto, se encargará de combinar textos, de mezclar lo que Barthes

califica como lo anteriormente escrito<sup>7</sup>. Así pues, para continuar parafraseando a Barthes, el texto es visto como un espacio multidimensional en donde una infinidad de textos se entrecruzan y mezclan en un tejido de textos y citas textuales, o, como diría Jacques Derrida, “ ‘lo que existe son diferentes cadenas de significación – incluyendo al “original” y a sus traducciones en una relación simbólica’ (Gentzler, 1993: 146)”. Estos postulados, a su vez, son sostenidos y ratificados por medio de las teorías de *intertextualidad* y de *autoría múltiple* de los textos.

## 2) Intertextualidad: una definición y su relación con la autoría múltiple

El concepto de intertextualidad hace hincapié en la constante relación que se da entre textos, en esa capacidad que poseen los textos para referir, evocar o sugerir otros textos desde su propio contexto – y con textos no me refiero sólo a textos escritos, sino a todo aquello de lo cual podamos hacer una lectura, desde la forma en que nos vestimos hasta el color de la bandera nacional, pasando por la manera en que nos comportamos a la hora de tomar los alimentos, hasta la forma en que están estructuradas las ciudades. Nadie que haya leído al menos un libro ha escapado a la experiencia de establecer asociaciones entre lo que lee y otro u otros textos. Exclamaciones del tipo de “esto que estoy leyendo me recuerda tal o cual cosa” o “esto se parece a...” son comunes entre personas de todo tipo. Por lo tanto, intertextos son todas aquellas asociaciones que el lector pueda establecer con otros elementos intra o extratextuales de los cuales pueda derivar una

---

<sup>7</sup> En este sentido, conviene mencionar que el *orquestador* lleva a cabo un proceso “creador” que consiste precisamente en la manera de combinar, de orquestar, los diferentes elementos, textos y autores a los que acude e incluye en el texto que escribe. Entonces, este vendría a ser el verdadero acto creativo.

lectura y a partir de los cuales pueda construir significados para sí mismo. En este sentido, él también se convierte en un orquestador de textos.

El hecho de que en un texto podamos encontrar vestigios de otros textos o intertextos, y de que podamos establecer asociaciones con otros textos a partir de estos vestigios, es lo que a su vez nos permite pensar en la multiplicidad de autores. Si aceptamos que un texto se construye sobre otros y que significa a partir de su relación con otros textos, entonces deberemos aceptar que el origen del texto –el autor– no es único, sino *múltiple*. La autoría es múltiple porque aquello que el texto significa para cada uno de nosotros (lectores) por separado no proviene de un único origen sino de lo que Foucault clasifica como un sistema de referencias, de asociaciones que el texto nos sugiere y que nosotros establecemos con otros textos. De la misma forma, el supuesto *autor único* en su carácter de lector no *inventó* nada, simplemente mezcló las diferentes asociaciones, los diferentes intertextos, que otros textos le sugirieron, y al mezclarlos abrió al lector la posibilidad de establecer nuevas asociaciones, nuevos intertextos a partir del texto que lleva su nombre.

Al extender esta línea de pensamiento al campo de la traducción, las implicaciones resultan evidentes. La *originalidad* no es un concepto válido para reclamar la autoría de un texto, ya que la función del *autor* no será más la de inventar, sino la de mezclar textos, la de orquestar los diferentes instrumentos textuales y así culminar en un texto. Así pues, si no hay originales y todos los textos se construyen de la misma manera, dígame, a base de otros textos, y si tampoco hay un origen único del texto sino múltiple, el traductor no será más un imitador, gracias a que su función también implica el mezclar textos dentro del texto traducido, de manera que su traducción evoca o se refiere al texto

que fue objeto de tal traducción pero a la vez también sugiere otros textos. Mostrar que ésta es la función del traductor y de su traducción es el propósito del siguiente análisis.

El orquestador del texto:  
Tres ejemplos de intertextualidad en un texto traducido

1) Referencias intertextuales por medio del “lenguaje literario”

Actualmente es usual encontrar que se concede a la intertextualidad un papel preponderante en la construcción de significados dentro del ámbito literario. Sin embargo, el análisis intertextual de los textos “no literarios” no es tan común ya que, como menciono al comienzo del capítulo anterior, se les considera como un lenguaje diferente al del “lenguaje literario”. Así pues, el análisis intertextual de los elementos del llamado lenguaje literario dentro del texto “no literario” será mi punto de partida para el análisis intertextual de *Práctica de la crítica*, sin querer afirmar con esto que la intertextualidad se limita únicamente al llamado lenguaje literario, como se comprobará en secciones subsecuentes.

A continuación presentaré un grupo de ejemplos que ya habían sido objeto de análisis en el capítulo anterior; ahora los retomo pero desde otro punto de vista. Con esto busco demostrar cómo los significados del texto se van construyendo a partir de los elementos intertextuales presentes en los fragmentos que analizo. Sin embargo, en este punto es necesario señalar que yo no soy el origen único de estos fragmentos, no salieron de mi imaginación como por arte de birlibirloque, por el contrario, me fueron sugeridos o evocados de diferentes maneras por el texto fuente. Mi función es solamente la de

mezclarlos con otros textos. Durante este proceso se añade otro u otros eslabones más a la infinita cadena de intertextos, ya que estos fragmentos no sólo son sugeridos, sino que también sugieren y evocan otros textos y otros significados.

Antes de iniciar el análisis de los pasajes, quisiera hacer alusión al proceso –intertextual– por el que tales textos han pasado y por el cual continúan transitando. En el caso de los anuncios comerciales, por ejemplo, éstos fueron utilizados por Belsey para realizar un análisis que le permitiera ejemplificar sus teorías acerca de la producción de significados. El análisis que Belsey hace no es más que el análisis de los intertextos que los comerciales le sugieren o evocan a ella: elementos relacionados con la moda y con la producción de significado. A la vez, el análisis de Belsey, en conjunto con las descripciones de los comerciales presentes en el texto fuente, también sugiere o evoca ciertas asociaciones en mí (como lector y traductor) y activa ciertos intertextos. Estas asociaciones sugeridas y activadas son las que me hicieron tomar, posteriormente, ciertas decisiones a la hora de elegir cómo traducir los pasajes. Pero el proceso intertextual no acaba allí. Mi traducción sugerirá, evocará y activará a su vez otras asociaciones, otros significados, en el lector, con lo cual el proceso de intertextualidad continúa en marcha.

Este es precisamente el punto de partida para el siguiente análisis: ¿qué significados sugieren o evocan y qué intertextos activan estos fragmentos del texto traducido en mí como un lector más – ahora diferente del que fui a la hora de traducirlos?

1. Todo aquello que parece obvio y natural no necesariamente lo es.

Lo “obvio” y lo “natural”, a decir **verdad**,  
No son *donec concedidos*  
Sino *productos contruidos*  
Dentro de determinada **sociedad**. (p. 6)

Sobre este ejemplo ya había mencionado (en el capítulo anterior) que podría sugerir ciertas asociaciones entre las palabras *verdad* y *sociedad* gracias a la rima: la similitud de sonidos entre ambas palabras llama la atención hacia ellas y activa un proceso de búsqueda de posibles significados e intertextos que se puedan desprender de colocar tales palabras juntas. *Verdad* y *sociedad* se pueden ver como opuestas, colocando a la primera como una esencia pura, distorsionada por la sociedad. Por otro lado, si se toma en cuenta la frase *dones concedidos* y se le relaciona con *verdad*, podría decirse que la verdad es un don divino. Así, surge una oposición entre los pares formados por las líneas tres y cuatro del fragmento, en donde se sugiere la figura de Dios y de lo divino –la *verdad*– como dador de dones, y las líneas cinco y seis, en donde se evoca lo mundano y terrenal – la *sociedad* y sus construcciones: contraposición tal vez entre el bien y el mal, e indudable intertexto religioso. Ahora bien, si se toma en cuenta el contexto en que se encuentran tales frases –un texto que busca establecer relaciones ideológicas entre ambos conceptos– bien puede sugerirse que es la sociedad la que construye la verdad e inconscientemente la hace ver como algo no sólo natural sino hasta divino. Así, del fragmento surgen intertextos de corte más ideológico.

2. Es así como el lenguaje pasa “**inadvertido**”,  
así se le suprime en favor de la búsqueda del **sentido**.

Es entonces que el mundo de las cosas y el de la **subjetividad**  
se transforman en gemelos garantes de la **verdad**. (p. 25)

En este pasaje me interesan las relaciones intertextuales que se pueden generar a partir de la combinación de las palabras *subjetividad* y *verdad*. De nuevo, estas relaciones

surgen gracias a que la rima entre los términos llama la atención hacia ellos. Al contrario de las asociaciones del fragmento anterior, en las que la verdad podía interpretarse como una construcción social o como un don otorgado por un ser supremo, la relación entre estos dos términos en este fragmento podría sugerir que la *verdad* se encuentra en cada individuo y no en un ser supremo o sociedad y que cada sujeto vive y construye su propia verdad—intertexto trascendentalista y hasta new age. Así pues, no hay una única verdad—intertexto postestructuralista que clama que no hay un único significado. También de la dupla constituida por *inadvertido* y *sentido* surgen otras asociaciones. Estas palabras, su rima y su relación con el término *lenguaje*, enunciado en la primera frase, podrían sugerir que detrás de las palabras hay sentidos que pasan inadvertidos y que se pierden—intertexto derridiano y su famosa *différance*.

3. De la publicidad de *Estivalia* surge una dama envuelta en un largo vestido blanco. Al tiempo que ella lanza una mirada hacia la izquierda, el delicado enfoque fotográfico así como la tenue y cálida iluminación conceden a toda aquella escena una sensación implícita de romanticismo durante el ocaso. Aquel escenario está repleto de vida vegetal, es quizá un **jardín perdido** o un vergel secreto. Detrás de ella, a la derecha, surge otra silueta, que está fuera de foco, casi por completo. La **leyenda** que acompaña a la escena parece susurrar: “Para quienes creen en fantasías”. Estos elementos nos invitan a construir una narración en miniatura, una historia de “fantasía”... tarea por demás fácil si tenemos en cuenta la gran cantidad de películas, historias y novelas románticas a las que ya estamos acostumbrados. (p. 28)

En este caso, el lenguaje ha sido utilizado para evocar determinadas imágenes en la mente del lector. La figura del *jardín perdido* en este pasaje, sobre la cual cae un acento rítmico, pareciera sugerir casi de inmediato la imagen del paraíso terrenal, la del Jardín del Edén citado en la Biblia. Esta idea pareciera tomar fuerza si unimos la imagen anterior con la palabra *leyenda*, la cual pareciera completar el intertexto extraído de la figura del *jardín perdido* al sugerir la *legendaria* historia de Eva y Adán en el Jardín del



Edén, el cual termina por convertirse en un paraíso perdido. De nuevo, el intertexto religioso se hace presente.

Por otro lado, la figura del *jardín perdido* también pareciera despertar un intertexto un tanto más secular. Así pues, se puede pensar en Epicuro, el filósofo de la época helenística, y más propiamente en el nombre que él y sus discípulos recibieron: los filósofos del jardín. Todo esto dentro del contexto de un mundo griego cuyo esplendor ya se sentía perdido, con la decadencia de Atenas. De esta forma, la *leyenda del jardín perdido* evoca la imagen de un jardín casi mitológico, del que tenemos pocas referencias, en el que los filósofos se reunían a proclamar la filosofía del disfrute de la vida en el ámbito personal.

Este caso en particular se presta para ejemplificar también cómo el texto fuente me sugirió ciertos intertextos que me llevaron a tomar determinadas decisiones con respecto a la traducción. En el caso de la frase *jardín perdido*, el texto fuente utilizaba el término en inglés *walled garden*. La imagen de un *jardín amurallado* (posible traducción “literal”) trajo a mi memoria el final de la historia de Eva y Adán, cuando ambos son expulsados del Edén y el jardín termina siendo un lugar prohibido pero sobre todo resguardado de los intrusos, como si estuviese rodeado por una muralla inexpugnable. Por otro lado, el término *leyenda* me fue sugerido por el simple análisis que se hace del anuncio comercial: se supone que éste genera la ilusión de una historia de fantasía. Pues bien, simplemente pensé que el término *leyenda* reforzaría el concepto que se desprendía del anuncio. Este caso demuestra la multiplicidad de textos que resultan de la interacción del texto fuente y del lector/traductor, y a la vez la falta de un origen único de los textos.

Finalmente, no hay que dejar de lado el hecho de que estos fragmentos y los intertextos que se puedan desprender de ellos guardan una relación de intratextualidad –evocación de otros textos dentro del texto en donde se encuentran– con las ideas expuestas en el texto traducido, y más precisamente con una sección titula *La construcción del sentido*. En esta sección se explica cómo el significado se construye a partir de las asociaciones que el espectador forma al mirar ciertos anuncios comerciales. Así pues, cada vez que uno de los pasajes traducidos genera un intertexto diferente al que se explicita en el análisis expuesto en la sección *La construcción del sentido*, estará evocando el proceso para el cual sirve de ejemplo, dicho de otro modo, estará ejemplificando por segunda vez –e infinitamente– la construcción del sentido.

Así pues, el anterior análisis de los pasajes traducidos, contruidos sobre los intertextos evocados por elementos en los pasajes del texto fuente, contribuye a demostrar que un texto “no literario” llega a tener significado gracias a las relaciones intertextuales que se pueden establecer a partir de rasgos comúnmente identificados como “lenguaje literario” dentro de los textos traducidos; de nuevo hago hincapié en que la intertextualidad no es exclusiva del “lenguaje literario”. Estas traducciones evocan el texto de Belsey, son sugeridas por él y lo sugieren, pero no son tal texto, ya que también sugieren otros intertextos y otros significados a partir de relaciones establecidas por medio de rimas, ritmos, imágenes y otros elementos.

## 2) Intertextos intergenéricos

Como mencioné anteriormente, la intertextualidad no se limita a los intertextos sugeridos por el “lenguaje literario”, como tampoco se limita a la simple evocación de

otros textos escritos. Parafraseando a Daniel Chandler, en la página de *Internet Semiotics for Beginners*<sup>8</sup>, también podemos encontrar rastros de intertextualidad en el *fluir* –o en el *desvanecimiento*– de los “límites” entre géneros, entre lo “literario” y lo “no literario” en este caso.

El ejemplo que presento y analizo a continuación revela cómo se da ese *fluir* entre géneros gracias a la intertextualidad presente en la traducción y cómo tal intertextualidad va más allá de las referencias a otros textos escritos. Al igual que en el análisis de los fragmentos anteriores, también en este caso mi punto de partida es el texto traducido desde el cual, como lector, investigo los posibles intertextos sugeridos por el texto traducido, comprobando así como el proceso intertextual continúa indefinidamente.

1. El profesor de inglés Philip Swallow, es invitado a enseñar en una universidad estadounidense. A su llegada, se entera que ha sido seleccionado para impartir lecciones acerca de cómo escribir novelas. El estudiante Wily Smith está ansioso por inscribirse en el curso.

Wily: Tengo una idea para una novela que quisiera escribir. Es la historia de un niño negro que crece en el gueto...

Philip: ¿No crees que sería muy difícil? quiero decir, a menos que en verdad fueras...

(Philip titubea. Charles Boon le había enseñado que el término “negro” era lo correcto para la época; sin embargo, algo en su interior le hacía imposible pronunciar una palabra que en Rummidge había sido asociada con la más despiadada forma de prejuicio racial.)

Philip: A menos que lo hayas experimentado por ti mismo.

Wily: Estoy totalmente de acuerdo, y ya que la historia es autobiográfica, todo lo que necesito es una buena técnica.

Philip: ¿Autobiográfica?

(Philip agudiza la mirada y ladea la cabeza mientras examina al joven con detenimiento. La apariencia de Wily Smith es similar a la que él mismo lucía una semana después de las vacaciones de verano, justo cuando el bronceado empieza a desvanecerse y a ponerse amarillento.)

Philip: ¿Estás seguro?

---

<sup>8</sup> <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>>

Wily: Por supuesto que lo estoy.

(Wily Smith parece herido, por no decir insultado.)

El fragmento anterior podría corresponder a la primera página del texto traducido, aunque no lo es. No obstante, de momento no presentaré dicha página tal y como realmente aparece en la versión que he traducido, esto por una sencilla razón: casi con toda certeza me atrevo a asegurar que cualquiera que lea este fragmento aseguraría que se trata de las primeras líneas del guión de una obra de teatro. Qué lo sugiere: el primer párrafo que establece el contexto en que se da la “obra”, la presencia de personajes y el formato en que se presenta el diálogo que se da entre ellos, y finalmente, las aclaraciones entre paréntesis que más bien parecen las notas del escritor para el director teatral. Pues bien, como ya advertí, ésta no es la versión que aparece en la primera página de *Práctica de la crítica*, pero sí es el intertexto que sugiere en mí, sí es la imagen mental que se genera en mi cabeza al releer el texto traducido y que ahora extraigo de mi mente para ejemplificar el proceso de intertextualidad intergenérica. A continuación, presento el fragmento como aparece en la versión traducida:

El profesor de inglés Philip Swallow, es invitado a enseñar en una universidad estadounidense. A su llegada, se entera que ha sido seleccionado para impartir lecciones acerca de cómo escribir novelas. El estudiante Wily Smith está ansioso por inscribirse en el curso.

– Tengo una idea para una novela que quisiera escribir. Es la historia de un niño negro que crece en el gueto...

– ¿No crees que sería muy difícil? – preguntó Philip –, quiero decir, a menos que en verdad fueras...

Philip titubeó. Charles Boon le había enseñado que el término “negro” era lo correcto para la época; sin embargo, algo en su interior le hacía imposible pronunciar una

palabra que en Rummidge había sido asociada con la más despiadada forma de prejuicio racial.

– A menos que lo hayas experimentado por ti mismo – dijo para enmendar sus palabras.

– Estoy totalmente de acuerdo, y ya que la historia es autobiográfica, todo lo que necesito es una buena técnica.

– ¿Autobiográfica? – Philip agudizó la mirada y ladeó la cabeza mientras examinaba al joven con detenimiento. La apariencia de Wily Smith era similar a la que él mismo lucía una semana después de las vacaciones de verano, justo cuando el bronceado empieza a desvanecerse y a ponerse amarillento. – ¿Estás seguro?

– Por supuesto que lo estoy –. Wily Smith parecía herido, por no decir insultado.

(Lodge 1978, p. 67) (Vargas 2003, p. 1)

Como usted habrá podido apreciar, las diferencias entre un fragmento y otro dejan ver el proceso que la intertextualidad genera en mi mente: las características de un texto y otro se traslapan al ser procesadas por el cerebro. Sin embargo, para algunos, tales diferencias pueden resultar demasiado significativas a la hora de hablar sobre lo “literario” y lo “no literario”, y sin duda, lo son. Pero no en el sentido de establecer un límite entre los géneros que nos permita saber cuál texto es “literario” y cuál no lo es, sino más bien en el sentido de que nos permiten observar cuán fácil nos puede ser deslizarnos del género “no literario” al “literario” y viceversa. Basta con ojear esta segunda versión para constatar que también el texto traducido se abre como una obra que sugiere el establecimiento de una escena, la presentación de los personajes que toman parte en ella, y la introducción del diálogo entre ellos por medio de guiones. Más aún, basta con echar otra mirada al

texto fuente –*Critical Practice*– para percibir que éste también sugiere la presencia de un intertexto intergenérico teatral.

Así pues, es evidente que se ha dado una ruptura de los supuestos límites entre lo “literario” y lo “no literario” gracias al entrecruzamiento de elementos que se atribuyen a un género literario –al teatro en este caso– a partir de un texto que claramente sería definido por muchos como “no literario”. El ejemplo ilustra perfectamente el proceso por medio del cual los intertextos nos permiten saltar o más bien fluir entre un género y otro.

Finalmente, me resta mencionar que todos los elementos del llamado lenguaje literario incluidos en el texto traducido y analizados tanto en este capítulo como en el anterior, conforman un intertexto a nivel intergenérico que sugiere y evoca un contexto “literario” a través de todo el texto traducido. Rimas, ritmos, creación de imágenes y efectos por medio del lenguaje, elementos de ficción, y elementos teatrales están constantemente activando un sinnúmero de posibilidades intertextuales en la mente del lector, el cual se desplaza de lo que puede concebir como literario a lo que cree como no literario de una manera fluida y tal vez casi inadvertida o, por el contrario, con plena conciencia de que hay elementos en el texto traducido que sugieren otros textos o géneros.

### 3) Autoría, originalidad e intertextualidad de las citas textuales

Fue Roland Barthes quien proclamó que < “ ‘ el texto es un tejido de citas textuales’ ” > y que < “ ‘ el escritor se limita a imitar un gesto que siempre será anterior, y nunca original. Su único poder’ argumenta Barthes, ‘es el de mezclar escritos’ (Barthes 1977, p. 146)” (Chandler 2003) >. En el caso de *Práctica de la crítica*, la afirmación de

Barthes es literal: el texto presenta un sinnúmero de lo que conocemos como *citas textuales* sobre las cuales se construye el texto traducido. Por lo general, estas *citas textuales* se conciben como fragmentos extraídos de otros textos que sirven de apoyo teórico y que se “copian literalmente” de los escritos *originales* de los cuales provienen – por esto se colocan entrecomilladas– y buscan reproducir el “exacto” significado que evocan las palabras del *autor*. De ellas se desprenden análisis, asociaciones, tesis e intertextos que combinados dan cuerpo al texto.

Sin embargo, contrario a lo que tradicionalmente se piensa, estas *citas textuales* no son *cuerpos* fijos extraídos de textos *originales*; en ninguna ocasión y bajo ninguna circunstancia reproducen las palabras de sus *autores* y mucho menos *el* significado que se supone está contenido dentro de ellas. Lo que es más, tampoco presentan un *autor único*, origen del significado que se les atribuye. De nuevo hago una pausa para reflexionar sobre el proceso por el cual han pasado estos fragmentos. Para esto, presento las siguientes *citas textuales* extraídas de *Práctica de la crítica* a manera de ejemplos:

1. “Esencialmente simbólico, el pensamiento no es otra cosa más que el poder de construir representaciones de las cosas y de controlar tales representaciones” (Benveniste 1971, p. 25).
2. Sin embargo, lo que se representa en la ideología “no es el sistema de las verdaderas relaciones que gobiernan la existencia de los individuos, sino las relaciones imaginarias de dichos individuos con las verdaderas relaciones en que viven” (Althusser 1971, p. 155).
3. “¿Qué fue específicamente lo que Saussure nos hizo recordar? Pues que “el lenguaje [constituido por diferencias en su totalidad] no es una función del sujeto hablante”. Esto implica que el sujeto (identidad consigo mismo, más aún, conciente de esa identidad consigo mismo, conciente de sí mismo) se encuentra inscrito en el lenguaje y que es una “función” del lenguaje. Se transforma en un sujeto hablante únicamente cuando encaja y adapta su modo de hablar... al

sistema de prescripciones lingüísticas asumido como el sistema de diferencias...”  
(Derrida 1973, pp 145-6)

4. “Si las palabras representaran conceptos preexistentes, todas tendrían equivalentes con el mismo sentido en los diferentes lenguajes; pero esto no es así” (Saussure 1974, p. 116).

Por lo general, se pensaría que estas *citas textuales* provienen de textos *originales*, escritos por un *único autor* en cada caso. Además, como se puede apreciar, a cada una de estas *citas textuales* se les ha *marcado* con el nombre –entre paréntesis– del sujeto al cual se le atribuye su autoría. Este hecho reafirma la creencia popular de que existe un *único autor* que es el origen del texto.

Al escoger estas citas tomé en consideración que todos los *autores* a los que se les atribuyen son de origen francés o suizo, y por lo tanto asumo que sus escritos fueron realizados en el idioma galo. Sin embargo, las citas que yo he traducido se encontraban dentro de la versión en inglés –*Critical Practice*– escrito por Catherine Belsey en el idioma inglés, por supuesto. Aquí encontramos el primer trazo de una multiplicidad de autores y de la ausencia de un *único origen* de los textos. Como ya mencioné, los supuestos textos *originales* están en francés, mientras que las citas que yo enfrenté en *Critical Practice* estaban escritas en inglés. Pero aún y cuando están dentro del texto escrito por Belsey, esta autora las entrecomilla porque supuestamente son las palabras de otros. Debo aclarar, sin embargo, que tampoco son las palabras de Benveniste y los otros, sino de los que tradujeron los textos del francés al inglés. A esto hay que añadir que tales traducciones han adquirido diferentes matices y significados por estar contextualizados dentro de *Critical Practice*. Finalmente, el lector del texto traducido –*Práctica de la crítica*– encontrará las citas escritas en español. ¿Acaso Benveniste, Althusser, Derrida o



Saussure escribieron tales fragmentos en inglés y en español, además del francés? Lo más probable sea que no. ¿Cómo puede entonces atribuírseles a ellos *citas textuales* escritas dentro de un texto en español del que estoy seguro no saben que existe? Lo que es más, tales *autores* posiblemente nunca habrían podido enunciar tales palabras en español porque posiblemente ni siquiera hablaban el idioma. Pero por si esto fuese poco, si uno observa bien, notará que las fechas que se adjuntan entre paréntesis a los fragmentos en el texto escrito por Belsey –las fechas en que se realizaron las traducciones de los diferentes textos del francés al inglés– no coinciden con las fechas en que se publicaron los tales fragmentos en francés. El paréntesis (*Saussure 1974*) no coincide con la fecha en que se publica el *Cours de linguistique générale* (1916), y ni siquiera con la época en que el lingüista estuvo vivo. Lo mismo sucede con la cita adjudicada a Louis Althusser, fechada 1971, cuando el texto escrito por tal *autor* fue publicado en 1968. ¿Qué sucede entonces? Lo cierto es que los fragmentos en Belsey y en las traducciones al inglés de los textos en francés funcionan como un intertexto que sugiere y evoca los textos de Benveniste, Althusser, Derrida y Saussure –textos que a su vez sugieren y evocan otros textos– pero que no son los textos ni de Saussure ni de los otros, por más “literal” que se supongan las citas.

Dentro del texto traducido al español, las citas funcionan de la misma manera: el lector se encontrará con fragmentos que evocan y sugieren no solamente los textos de los *autores* francófonos antes mencionados, sino también los textos dentro del texto de Belsey y dentro de las traducciones al inglés de los textos en francés. A continuación, ilustro el proceso de autoría múltiple que ha culminado con las citas tal y como aparecen en el texto traducido al español, pero que estamos acostumbrados a pasar por alto.

1. ‘La pensée n’est rien autre que ce pouvoir de construire des représentations des choses et d’opérer sur ces représentations. Elle est par essence symbolique’ (Benveniste 1966).
 

↓

 “ ‘Thought is nothing other than the power to construct representations of things and to operate on these representations. It is in essence symbolic’ (Benveniste 1966)” (Traductor 1971, p. 25).
 

↓

 < “ ‘Thought is nothing other than the power to construct representations of things and to operate on these representations. It is in essence symbolic’ (Benveniste 1966)” (Traductor 1971, p. 25)» (Belsey 1991, p. 45).
 

↓

 « < “ ‘Esencialmente simbólico, el pensamiento no es otra cosa más que el poder de construir representaciones de las cosas y de controlar tales representaciones’ (Benveniste 1966)” (Traductor 1971, p. 25) > (Belsey 1991, p. 45)» (Vargas 2003, p. 23).
  
2. ‘Versión en francés’ (Althusser 1968).
 

↓

 “ ‘But what is represented in ideology is ‘not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live’ (Althusser 1968)” (Brewster 1971, p. 155)”.
 

↓

 < “ ‘But what is represented in ideology is ‘not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live’ (Althusser, 1968)” (Brewster 1971, p. 155)» (Belsey, p. 57).
 

↓

 « < “ ‘Sin embargo, lo que se representa en la ideología ‘no es el sistema de las verdaderas relaciones que gobiernan la existencia de los individuos, sino las relaciones imaginarias de dichos individuos con las verdaderas relaciones en que viven’ (Althusser, 1968)” (Brewster 1971, p. 155) > (Belsey, p. 57)» (Vargas 2003, p. 39).
  
3. ‘Versión en francés’ (Derrida 1967).
 

↓

 “ ‘what was it that Saussure in particular reminded us of? That ‘language [which consists only of differences] is not a function of the speaking subject’. This implies that the subject (self-identical or even conscious of self-identity, self-conscious) is inscribed in the language, that he is a ‘function of the language. He becomes a *speaking* subject only by confirming his speech.... to the system of linguistic prescriptions taken as the system of differences...’ (Derrida 1967)” (Allison 1973, p. 145-6).
 

↓

 < “ ‘what was it that Saussure in particular reminded us of? That ‘language [which consists only of differences] is not a function of the speaking subject’. This implies that the subject (self-identical or even conscious of self-identity, self-conscious) is inscribed in the language, that he is a ‘function of the language. He becomes a *speaking* subject only by confirming his speech.... to the system of linguistic prescriptions taken as the system of differences...’ (Derrida 1967)” (Allison 1973, p. 145-6)» (Belsey 1991, p. 59).
 

↓

 « < “ ‘¿Qué fue específicamente lo que Saussure nos hizo recordar? Pues que “el lenguaje [constituido por diferencias en su totalidad] no es una función del sujeto hablante”. Esto implica que el sujeto (identidad consigo mismo, más aún, conciente de esa identidad consigo mismo, conciente de sí mismo) se encuentra inscrito en el lenguaje y que es una “función” del lenguaje. Se

transforma en un sujeto hablante únicamente cuando encaja y adapta su modo de hablar... al sistema de prescripciones lingüísticas asumido como el sistema de diferencias...' (Derrida 1967)" Allison 1973, p. 145-6) (Belsey 1991, p. 59)» (Vargas 2003, p. 43).

4. 'Si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d'avance, ils auraient chacun, d'une langue à l'autre, des correspondants exacts pour le sens; or il n'en est pas ainsi' (Saussure 1916).  
↓  
" 'If words existed for pre-existing concepts, they would all have exact equivalents in meaning from one language to the next; but this is not true' (Saussure 1916)" (Baskin 1974, p. 116).  
↓  
< " 'If words existed for pre-existing concepts, they would all have exact equivalents in meaning from one language to the next; but this is not true' (Saussure 1916)" (Baskin 1974, p. 116)» (Belsey 1991, p. 39).  
↓  
« < " 'Si las palabras representaran conceptos preexistentes, todas tendrían equivalentes con el mismo sentido en los diferentes lenguajes; pero esto no es así' (Saussure 1916)" (Baskin 1974, p. 116)» (Belsey 1991, p. 39)» (Vargas 2003, p. 14 ).

La razón para el uso particular de las múltiples comillas y paréntesis en estos ejemplos es destacar los múltiples *autores* detrás de cada cita, evidenciando a la vez la carencia de un *origen único*. Con cada sujeto que interviene en el proceso, se agrega una *marca*, en este caso comillas y nombres entre paréntesis, que evidencia la cadena de individuos detrás de cada *cita textual*. De esta forma, las comillas con que se *marca* a las llamadas *citas textuales* dejan de ser un elemento que fortalece los conceptos de *autoría única* y *origen único* del texto y se transforman en íconos que nos recuerdan constantemente la autoría múltiple de los textos. A la vez, es preciso extender este fenómeno a todo el texto: todo el texto traducido resulta ser una gran *cita textual* –intertexto– en el cual se entrecruzan el texto de Belsey y los textos citados en él. Por tanto, toda traducción podría ir entrecomillada de principio a fin para que así el lector esté siempre conciente de los múltiples autores detrás de cada obra.

De esta forma, las *citas textuales* dentro de *Práctica de la crítica* evidencian la multiplicidad en la autoría de los textos, ya que ésta no puede adjudicarse a ninguno de

los sujetos que han intervenido en el proceso –los franceses, los traductores de los textos en francés, Belsey, o yo mismo– que ha traído los fragmentos hasta el texto traducido.

Así se quebranta el concepto de *autoría única* en el texto y se trae a la luz no sólo el componente intertextual presente en todo texto, sino también, y más importante aún, el de la autoría múltiple. Todo este análisis revela que la función del traductor no es diferente a la del supuesto autor (los franceses o Belsey): ser el orquestador que mezcla textos anteriormente escritos con otros que le han sido sugeridos y que a la vez evocarán a otros textos.

Para terminar esta sección, me permito hacer un comentario acerca de la última cita, la cual se atribuye a Ferdinand de Saussure. Al igual que en esta ocasión, hay cientos de *citas textuales* escritas en innumerables publicaciones a las cuales críticos literarios, estudiantes, y público en general les reconoce un único origen: Saussure. Lo curioso es que Ferdinand de Saussure nunca llegó a escribir y mucho menos a publicar sus teorías. No obstante, sí es su nombre el que se estampa una y otra vez en la portada de la obra *Cours de linguistique générale*. Lo cierto es que fueron dos discípulos suyos los que se dieron a la tarea de compilar los apuntes que varios estudiantes de Saussure habían anotado durante tres diferentes cursos que el lingüista impartió en la universidad de Ginebra. ¿Quién es entonces el autor del libro que insistimos en adjudicarle solamente a Saussure? La respuesta es un poco imprecisa: ciertamente todos aquellos estudiantes y discípulos resultan ser autores del *Cours*, más ni siquiera con ser varios podría decirse que son los únicos. Lo que sí pone en evidencia este caso es que la figura del *autor único* origen del texto, como en el caso de Saussure, no es otra cosa más que un mito que insistimos en ver como un hecho real y natural, y que la traductología insiste en preservar

mientras clame que la función del traductor es diferente de la del autor. Este hecho explica el por qué elegí escribir el nombre de Saussure en letras cursiva.

Si en este momento se llevara a cabo un sondeo popular entre cien personas escogidas al azar, y se les preguntara quién descubrió la bombilla eléctrica, quién inventó la teoría de la relatividad, o quién descubrió el teléfono no estoy seguro de que todos tendrían la respuesta, pero sí estoy seguro de que entre aquellos que sí las tendrían no habría duda al responder Edison, Einstein y Graham Bell, respectivamente. Estos nombres han sido elegidos por la historia para imprimir una marca de *autoría única* sobre lo que llamamos sus *invenciones*, estos nombres designan lo que hemos llamado *inventores*. De la misma forma, si se lanzara la pregunta de quién escribió el Quijote, la Divina Comedia, o la Odisea, la respuesta inmediata entre aquellos que creen saberla sería Cervantes, Dante y Homero. Al igual que los *inventores* antes mencionados, estos tres nombres también se han convertido en *marcas de autoría única* que se imprimen en las portadas de los libros y que designan para la gran mayoría el *origen* de los textos citados.

Pero antes de grabar los nombres de estas personas en piedra por toda la eternidad, cabría reflexionar acerca de la forma en que los tres primeros inventores llegaron a sus *hallazgos*. Si estos tres personajes estuviesen con vida, sin duda no negarían que sin los *hallazgos* y teorías de otros, sobre las cuales se apoyaron ellos mismos, nunca hubiesen podido armar las piezas del rompecabezas que los llevó a sus *descubrimientos*. Edison, por ejemplo, nunca hubiese podido fabricar una bombilla eléctrica si no se hubiese conocido —o como se hubiese dicho en otros tiempos *inventado*— la electricidad. De manera que detrás de la bombilla hay más de un *inventor*. Y las

personas lo aceptamos en mayor o menor medida. Para atestiguar este hecho basta con observar la programación televisiva actual y ver la popularidad que programas como *Connections*, de Discovery Channel, han alcanzado. Sin embargo, cuando se trata de los *autores* de textos, la situación tiende a ser diferente. Cervantes escribió el Quijote, y sería casi indignante el solo proponer que él no fue el *único autor* y *origen* del más celebrado y célebre texto escrito en la lengua española. Pero como ya hemos visto a través del presente capítulo, es muy probable que así sea.

Ciertamente, las teorías deconstruccionistas niegan enfáticamente la existencia de un *autor único* del texto, substituyéndolo por un *orquestador* que mezcla textos, y con esto los conceptos de *autor único* y *originalidad* no son sustentables. De esta forma, la *originalidad* no es ya un concepto válido para reclamar la autoría de un texto, o para relegar al traductor y a la traducción al nivel de imitador e imitación de elementos *originales*. En su lugar, ha surgido la concepción de los autores y orígenes múltiples que se sustenta en la teoría de la intertextualidad.

Claro ha quedado, pues, que la teoría y la práctica de la traducción que se apoya en los conceptos tradicionales –llámense estos *creatividad* u *originalidad*– no puede sustentarse por más tiempo. Es cierto que las funciones y técnicas del autor y del traductor serán muy distintas dependiendo del enfoque desde el cual se miren (*exclusivista* o deconstruccionista), pero también es cierto que, en el interior de cada uno de esos enfoques, las funciones y técnicas específicas tanto del autor como del traductor son equiparables. Una vez evidenciadas las fallas del *exclusivismo*, el traductor de textos “no literarios” puede reclamar la autoría de la traducción tal y como la hacen los que

apoyan el *exclusivismo*. Asimismo, desde la deconstrucción, la autoría de todo texto es múltiple, y el traductor cumple por ende la misma función del denominado autor.

Sin embargo, también es muy evidente que tales conceptos, y otros estrechamente relacionados a ellos, se encuentran muy arraigados a la ideología dominante y por ende al sentir, pensar y actuar de aquellos que no sólo practican la traducción sino también que se dedican a la enseñanza de la traducción. Muy difícil, dije en la introducción de este informe, sería arrancar tales premisas de las mentes de la mayoría si esto implica que se debe despojar a los *autores* de su *magia creativa* y de su *singular originalidad* y a la traductología, agrego ahora, de los basamentos sobre los cuales ha construido sus pilares teóricos por muchos años. Pues bien, lo cierto es que tales circunstancias no hacen más que generar la misma clase de elemento que propició todo este proyecto: una pregunta. Tales circunstancias me han dejado con una interrogante más: ¿qué hacer entonces con los conceptos tradicionales dentro de los diferentes campos de la traductología actual, y más específicamente dentro de nuestro entorno traductológico? Esta pregunta es el eje central sobre el que gira la siguiente sección.

Conceptos tradicionales, práctica y enseñanza:

Una reflexión final sobre nuestro entorno traductológico



## Nueva dimensión: ¿Qué hacer con los conceptos tradicionales?

A lo largo de este informe se han puesto a discusión los conceptos bajo los cuales tradicionalmente se juzgan los textos, las traducciones, la función del autor y la función del traductor, todo en relación con la autoría de las traducciones “no literarias”. La conclusión: tales conceptos, a saber, diferencias *obvias* entre textos “literarios” y “no literarios”, *creatividad*, *autoría única*, *originalidad* y *origen único*, no son de ninguna manera decisivos para emitir juicios sobre quién es el autor del texto “no literario” traducido, ni, mucho menos válidos para reclamar la autoría de unos u otros textos o traducciones. ¿Qué hacer con ellos?

El primer paso, y a un nivel muy general, será el de darle a tales conceptos su correcta dimensión dentro del ambiente traductológico. Recordemos primero que nada que el campo de acción de la traductología, campo sobre el que se han aplicado tales conceptos desde tiempos ya casi inmemoriales, es el lenguaje. Incólume bastión de flexibilidad y cambio, de elasticidad y plasticidad, de divergencia y hasta de subversión e inclusive de trasgresión, resultaría más que insulso seguir abordando al lenguaje desde la rigidez de tales conceptos. Así pues, siempre, pero siempre será necesario recordar que nunca debemos tomar tales conceptos como absolutos. Nunca deben representar verdades primordiales sobre las cuales fundamentar nuestra concepción de la traducción ni mucho menos el quehacer traductológico.

Por el contrario, nunca estará de más recordar que, más que marcar o ser basamento y guía para *el* camino que *debe* seguir la traducción, estos conceptos solamente encajonan, restringen la visión del traductor al tratar de buscar otros caminos. Si hay bifurcaciones en el camino que estos conceptos trazan, lo acepto, pero tales

senderos toparán siempre con las mismas limitaciones, porque siempre parten del mismo punto, como es el caso de muchas de las formas en las que se aborda la traducción y que claman ser novedosas y resolver las inconsistencias de sus antecesores.

En otras palabras, debemos recordar que el planteamiento de concepciones de la traducción desde tales conceptos solamente permitirá el planteamiento de más verdades absolutas, que quizá de cuando en cuando hasta lleguen a ser opuestas entre sí, pero que de nuevo serán inflexibles y artificiales.

Sin embargo, lo que aquí planteo, y quiero dejarlo en claro, no es la erradicación, la extirpación de tales conceptos –hacerlo sería caer en la misma ideología ortodoxa y dogmática, retrógrada y absolutista que rige tales concepciones– lo que planteo, como he dicho ya, es darles su real dimensión, con el propósito de no mantenerlos en la posición dominante en la que siempre han sido ubicados. Esto será posible desde la práctica y desde la enseñanza de la traducción.

Nueva práctica: ¿Qué hacer con los conceptos tradicionales  
dentro y desde la práctica de la traducción?

Dentro y desde la práctica de la traducción, tales conceptos han restringido y minado la manera con que el traductor se aproxima y enfrenta los textos, así como las técnicas que utiliza al traducir, en resumidas cuentas, su función como traductor.

Un hecho muy notable a este respecto, es la creciente tendencia contemporánea hacia la *especialización* del traductor. En general, se cree que entre más especializado – limitado– esté el traductor, más eficiente será. Entre más *limite* la variedad de textos a los

que se enfrenta, mayor será su dominio de aquellas técnicas que *obviamente* resultan más apropiadas y que le permiten alcanzar una *buena* traducción.

Lo que no se ha llegado a advertir es que el término “especialización” se ha vuelto sinónimo de encierro, de cerrar la mente hacia otras maneras de leer y traducir los textos en los cuales el traductor se especializa. La especialización del traductor parece clamar que cada grupo de textos de tal o cual especialidad posee características intrínsecas y naturales que claramente apuntan hacia ciertas técnicas de traducción aparentemente idóneas en cada caso. En este sentido, la especialización no es más que otro concepto rígido dentro de la práctica de la traducción, tan rígido como las obvias diferencias que se supone existen entre los textos y la traducción “literaria” y “no literaria”. La especialización se está transformando en una tipologización en extremo rígida. Colocamos los textos dentro de límites planteados por expresiones como “es que dentro de este tipo de textos tal o cual cosa no tiene cabida” o “estos textos son fáciles de traducir porque siguen formatos establecidos de los que nunca se salen” o “esta clase de textos está totalmente definida” o la más común “prefiero traducir éstos porque en ellos se puede ser creativo”. Incluso dentro de un campo más experimental de la práctica de la traducción, como lo son las diferentes modalidades de proyecto de graduación –y con experimental me refiero a que los temas son de libre elección– se nos han hecho necesarias las tipologías: monografía, traducción e informe de investigación o expediente académico.

El problema es que la especialización traductológica actual está acarreado las mismas desventajas aparentes que acarrea toda especialización radical: es como el científico ortodoxo cuya forma de explicar todo fenómeno debe ser exclusivamente la

ciencia a la que, según él, nada escapa y desde la que siempre se puede vislumbrar todo, o como el fundamentalista religioso cuya única explicación y forma de entender todo lo que acontece a su alrededor tiene que ser la Biblia, la Tora, el Corán o cualquier otro texto que eleve al nivel de palabra divina. En otras palabras, la ceguera mental.

Sin embargo, no todo debe ser negativo acerca de la especialización. La concentración en determinados textos, siempre con una visión amplia, sería incluso beneficiosa si se utiliza para observar la forma en que fenómenos como por ejemplo la intertextualidad o la forma en que el lenguaje rompe los límites impuestos dentro y por nuestras mentes funcionan.

Así pues, la especialización actual no debe estar regida por esa supuesta diferencia entre textos, por esos aislamientos rígidos –tipologías, a saber, textos técnicos, jurídicos, publicitarios, y, la más estridente y general/izada, “literarios” o “no literarios”– que terminan por aislar al propio traductor. Más que esto, la especialización debe abordarse como un proceso de apertura hacia el texto denominado como especializado, hacia la posibilidad de textos dentro del mismo texto, hacia la manera de concebir y leer tales textos y hacia las –múltiples– formas de traducirlos. Por lo tanto, no debemos concebir al traductor especializado, ni al traductor en general, como un ciego seguidor de reglas erigidas sobre concepciones falsas, sino como el iniciador de cambios, que conciba, a su vez, a la traducción como vehículo de cambio y apertura que introduce nuevos géneros, términos, conceptos y realidades al lenguaje y por medio del lenguaje. Esto nos permitirá atender muchos más aspectos de un texto.

Aceptemos pues enfocarnos en los textos utilizados dentro de ciertos contextos y en un campo determinado, sí, si es lo que se desea –enfocarnos en todos no sería más que

un sueño perseguido por muchos de nosotros, aunque inalcanzable— pero no nos cerremos al texto, no nos auto-limitemos con clasificaciones ficticias a la hora de leerlos, de investigarlos, de traducirlos. No caigamos en el error de creerlos como algo totalmente definido, sofocándolos dentro de una concepción rígida de la especialización. Es pues nuestra tarea la de no dejar que el término “especialización” se nos escape de las manos y se fosilice en la dura roca de la rigidez, en donde se han incrustado ya desde hace mucho tiempo los conceptos tradicionales discutidos en este informe.

Como ejemplo de esta nueva práctica de la traducción a la que hago referencia, no termino de encajar este proyecto de investigación dentro de una modalidad específica (esto porque se salió de los lineamientos que los estudiantes generalmente seguimos, aunque debo confesar que este es un hecho menos intencional de lo que tal vez hubiese querido). Por un lado, no es un informe de investigación como se define en estos casos, ya que no fue exclusivamente propiciado por el texto traducido; pero tampoco resulta ser una monografía, porque no es una investigación teórica por antonomasia, ya que sí está íntimamente ligado a aspectos empíricos observados durante el proceso de traducción.

#### Nueva enseñanza: ¿Cómo abordar los conceptos tradicionales dentro y desde la enseñanza de la traducción?

A la vez que restringen la visión del traductor, los conceptos refutados en este proyecto también limitan, desde cierto punto, las metodologías que los organismos de enseñanza ponen en práctica, favoreciéndose así unas tendencias por sobre otras. En otras palabras, si bien es cierto que la aplicación de ciertas metodologías y tendencias no implica la existencia de una concepción rígida y dominante a lo interno de los organismos

de enseñanza y de quienes los conforman (como de hecho sucede), sí refuerza tal noción para el que observa desde afuera y no está conciente de esa posible diversidad de criterios. El hecho es que, según mi percepción, tal diversidad no se explicita ni se enfatiza con la frecuencia con que debiera. Más aun, la constante reiteración de las metodologías y tendencias que se favorecen, sin que se explicita el por qué se favorecen, genera la impresión en el estudiante (quien ahora observa desde adentro) de que si existe tal concepción dominante y unificada y de que pareciera ser la médula del programa, aun cuando este no es el caso.

Así pues, existen varios supuestos tácitos que han trepado alrededor de la enseñanza de la traducción, supuestos que en su mayoría proceden principalmente de creencias generalizadas externas a la universidad. Uno de estos supuestos es la creencia generalizada de que existe una concepción única y unificada dentro de la enseñanza de la traducción. En ciertas ocasiones se llega a tener la impresión de que existe inclusive una definición de diccionario que nos pueda decir a todos qué es la traducción. Lo importante aquí es que, al entrar en el plan de maestría, damos por un hecho que sabemos de antemano qué es la traducción, y pareciera que este conocimiento está implícito al mencionar “estoy estudiando traducción”. Tal afirmación debería siempre conducir a la siguiente pregunta: ¿qué es la traducción? Pero por lo general no damos este paso, y el que no se de, al menos no con la suficiente frecuencia, es lo que ha provocado que tal creencia se cuele hasta las aulas. No nos equivoquemos, al decir esto no estoy sugiriendo que todos adoptemos una única concepción de lo que la traducción es –eso sería olvidar o contradecir lo anteriormente expuesto en este informe y querer borrar la diversidad que

de por si ya existe dentro d la universidad– sino más bien insto a que se tome y se haga conciencia acerca de esta situación y a que se enfatice dentro de las aulas.

Un segundo supuesto sería la creencia generalizada que nos dice: “Los textos son diferentes, poseen características intrínsecas que provienen de su *naturaleza* y se deben traducir de una manera específica, utilizando técnicas específicas”. De nuevo, aunque ahora estoy seguro de que no es la visión bajo la cual se elaboran los planes de estudio, el hecho es que para el que contempla desde afuera, la estructuración de tales planes refuerza su creencia generalizada: cursos específicos que agrupan textos específicos, de acuerdo a las *diferencias naturales* que supuestamente existen entre ellos. El estudiante nuevo, al ver el programa, reafirma el supuesto de que los textos son diferentes, aún antes de enfrentar tales textos. Hay que dejar en claro que no estoy afirmando que todo puede o debe ser traducido de la misma manera. Creo más bien que lo importante es resaltar el hecho de que la separación que hacemos entre textos puede conducir a una rigidez que nos limite a concentrarnos sólo en determinados aspectos de un texto, o incluso en tratar de eliminar ciertos elementos que podamos encontrar en tal texto por considerarlos no apropiados, fallas de redacción, impericias de quien redacta o elementos que no pertenecen a “esa” clase de textos o al tipo de lenguaje que se tiene que utilizar en ellos.

Todos estos supuestos y creencias, en el caso de que no se les explicita, pueden llegar a reducir la realidad del estudiante de una manera artificial. Esta falta de explicitación provocaría que se corra el riesgo de que el estudiante conserve tales supuestos hasta el final. Con esto no quiero decir que tales creencias no sean también una opción, lo son, pero lo idóneo es que lo sean por que así lo decide el estudiante, no por que crea que es el único camino. Lo peligroso entonces no sería explicitar la concepción

de la traducción sobre la cual nos fundamentamos, sea la que sea, ni siquiera sería peligroso el tratar de imponerla. Cualquiera de estas acciones sólo terminaría generando preguntas, discusiones, reacciones, divergencias y una diversidad que nos enriquecería y beneficiaría a todos. El problema real es el hecho de que los espacios para poner estos supuestos a discusión no son tantos como podrían ser, y me parece que esto sucede de esta forma ya que tales espacios no se nombran ni construyen como tales. En otras palabras, aun cuando hay discusión, esta por lo general surge de improviso, a raíz de comentarios que dejan ver las diferencias entre una y otra forma de pensar.

Esta situación ha provocado, como mencioné al comienzo de esta sección, que se favorezcan ciertas tendencias y metodologías sobre otras, y que en ciertos casos, que hasta se les absoluticen. Como consecuencia, se ha dado también un cierto distanciamiento entre las diferentes teorías y prácticas, que se hace evidente en el salón de clase. Es cierto, las diversas teorías y enfoques se analizan y estudian, pero se les junta a todas en un sólo curso. Posteriormente todas caen dentro de un embudo por el que el estudiante también pasa, embudo que desemboca en los conceptos que más se favorecen dentro del programa. Es cierto también que nunca faltan elementos teóricos dentro de las aulas, no obstante, por lo general, también se tiende a favorecer la visión de que los textos son diferentes a la hora de proporcionar tales fuentes teóricas: si el tema son los textos jurídicos, los textos teóricos serán acerca de *cómo traducir textos jurídicos*, si son los textos técnicos, “Técnicas de traducción de textos técnicos” sería la clase de títulos impresos en las portadas de los textos teóricos que se estudiarían en este caso. Esta situación hace al embudo más estrecho conforme se avanza en la carrera, en el sentido de



que es cada vez más difícil la multiplicación de los espacios de discusión en torno a la diversidad conceptual.

Para evitar esta situación, yo sugeriría tres pasos a seguir. El primer paso será explicitar los silencios, explicitar los supuestos tácitos que todos por lo general traemos al ingresar al plan de maestría. Como ya mencioné, no es que no haya diversidad en nuestro sistema de enseñanza y en quienes lo conforman en cuanto a la concepción o concepciones que se manejan en torno a la traducción: Ya desde que hay dos individuos, es un hecho que hay diversidad, ya que ineludiblemente las percepciones varían de individuo a individuo. Tampoco, jamás, se podría llegar a negar que la traducción es un concepto que existe o que hay diferentes posiciones en torno a ella, nunca. Los trabajos de graduación, las presentaciones de tales trabajos y su inmediata discusión posterior demuestran que tal diversidad está siempre presente, ineludible. El hecho es más bien que aparentemente se tiende a obviar tal diversidad (no se explicita muy a menudo) se da por un hecho que el estudiante la percibe y conoce de su existencia. Sin embargo, los estudiantes muchas veces empezamos a reflexionar sobre tal concepto suponiendo que todos lo conciben de la misma manera.

Esta explicitación tendría entonces una doble función: primero, evitar que el estudiante conserve una visión reducida de lo que la traducción puede llegar a ser, y segundo, evitar que tales concepciones externas se sigan infiltrando a las aulas en calidad de concepción unívoca. A la vez, esta explicitación mostrará lo artificial de los supuestos bajo los cuales funcionamos día con día en muchos otros campos. Con esto en mente, y como segundo paso, pienso que se deberían abrir más espacios de exploración y experimentación en las aulas, que permitan al estudiante y futuro traductor esbozar y

fundamentar *su propia* concepción de la traducción, desde la cual pueda enfrentar los textos con seguridad y con las técnicas que le parezcan más apropiadas – al fin y al cabo, es sobre cada traductor que recaerán las decisiones a la hora de traducir. Antes de proporcionarle herramientas para traducir (conceptos como el de equivalencia, texto original, lo que el autor quiso decir, conservar el mensaje o el efecto, diferenciaciones y tipologías que aparentan ser *naturales*, etc.) al futuro traductor se le debe capacitar para que busque o produzca sus propias herramientas, sus propios conceptos. Esto se puede lograr exponiéndolo durante toda su etapa de formación a la mayor cantidad y variedad posible de concepciones, teorías, prácticas y opiniones de manera explícita, por supuesto, siempre con la firme creencia en la diversidad como herramienta generadora de posibilidades igualmente válidas y bajo la creencia de que todas, una vez establecidos parámetros específicos, son igualmente válidas. Ya en el aula, se podría pensar, por ejemplo, en resaltar determinado elemento o concepto que se considera fundamental dentro de un texto que se esté traduciendo, pero por medio de técnicas que tradicionalmente no se aplicarían a la traducción de *tales* textos. Así pues, y a manera de ejemplo más específico, en vez de eliminar elementos cacofónicos dentro de un texto por considerarlos no naturales de aquella clase de texto o por creerlos impericias del autor, se podrían utilizar para resaltar cierta idea central dentro del texto, llamando así la atención del lector. Por qué no aproximarse a una receta de cocina como la haríamos con un poema para tratar de resaltar lo que consideramos fundamental en aquel texto. También se puede trabajar sobre un mismo texto en repetidas ocasiones pero desde diferentes teorías o concepciones de la traducción, y por qué no, hasta desde la propia concepción de cada alumno. Se debe tener cuidado en este punto para no alentar al traductor a

escoger entre unas u otras posiciones, ya que esto implicaría que desecharía otras, sino más bien a estudiarlas y tratar de comprenderlas todas. La enseñanza debe avocarse entonces a educar para la diversidad, y a evitar a toda costa eliminarla en busca de una supuesta armonía *natural* que a fin de cuentas es artificial. Sólo así comprenderemos que las supuestas *naturalezas* de los textos no son ni deben ser limitaciones a la hora de traducir. Sólo así nos convertiremos en fuente de diversidad desde la universidad.

El tercer paso sería la creación de más espacios de discusión, espacios específicos y no casuales, en donde generemos la explicitación, exploración y experimentación necesarias para acabar desde la universidad con las creencias externas anteriormente mencionadas. Esto se puede lograr inclusive en cada curso si el primer día de clase se inicia una discusión que parta de la pregunta ¿qué es la traducción?. Pero incluso el simple hecho de mencionar cuál va a ser la concepción de la traducción que se manejará en determinado curso, con la posterior aclaración de que tal concepción no es la única, ya generaría los espacios requeridos dentro de la mente de cada estudiante.

Todas estas medidas, sin duda, darían uno de sus mayores frutos durante el proceso de elaboración de los proyectos de graduación. Si por un lado en cierto momento se dieron comentarios acerca de la poca variedad en cuanto a los temas de tales proyectos, por otro lado, también es cierto que hay un cierto elemento diversificador que no se explota al máximo, sobre todo durante el período de formación previo a la elección del tema de los proyectos, elemento que muchas veces el estudiante suple con sus intereses personales y con sus estudios en otras áreas. Esto desemboca en el hecho de que uno de los mayores problemas de los que cursamos los seminarios de traductología sea la dificultad para encontrar y elegir un tema de investigación. Pues bien, es justo ésta la

función y la importancia de la constante exposición a la diversidad teórica: generar inquietudes que desemboquen en nuevas maneras de aproximarse a los textos.

No nos equivoquemos de nuevo, no es necesario que los conceptos puestos en duda en este informe sean dejados de lado o anulados totalmente –esto sería volver al mismo dogmatismo que los ha hecho sobrevivir como absolutos por tanto tiempo– pero su influencia debe ser balanceada dentro –y fuera– del aula. Así, las diversas concepciones no deben representar confusión ni caos, sino más bien una combinación que ensanche el panorama, **una visión, no de lo que la traducción es o debe ser –enfoque tradicional que parte siempre de los mismos postulados para luego tomar diversos caminos– sino de lo que *podría ser***: un vasto campo a explorar, infinito en tanto sea infinito el número de los que se aproximen a ella; un campo sin definir por completo, porque nunca se podrá dar con sus bordes por no tener una naturaleza limitada; un camino con múltiples puntos de partida inscritos en una línea –sucesión de puntos– sin fin. Un balance que deje en la punta de la lengua no una respuesta definitiva, sino más bien una pregunta más. Un balance que no apunte hacia *un* origen, sino hacia el infinito y en todas direcciones, sin que este infinito represente eternas frustraciones, sino innumerables posibilidades. “ ‘Pensar el fenómeno de la traducción en términos no tradicionales’ (Gentzler, p. 144)”, ése es el camino.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

### Obras de apoyo teórico

### Textos teóricos consultados

- Amoretti, María. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*<sup>9</sup>. San José: Ed. UCR, 1992.
- Belsey, Catherine. *Critical Practice*. Nueva York: Routledge, 1980.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Gillimard, 1966.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Glasgow: Oxford University Press, 1997.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minneapolis, 1983.
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Londres: Routledge, 1993.
- Hatim, Basil e Ian Mason. *Discourse and the Translation*. Nueva York: Longman, 1990.
- *Teoría de la traducción: Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995

### Páginas Web consultadas

- Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado,” Publicado en ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Freud y Lacan, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988. *Nombre Falso, comunicación y sociología de la cultura*. <<http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/althusser.html>>, accesada en 2003
- Chandler, Daniel. “Intertextuality” *Semiotics for Beginners*. <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>>. Última modificación: 04/10/2003 06:07:11, accesada en 2003.
- Derrida, Jaques. “La Différance”. *La Différance JACQUES DERRIDA*. Traducción de

---

<sup>9</sup> A pesar de ser un diccionario en su estructura y de estar identificado como tal, la obra de María Amoretti ha representado un verdadero apoyo teórico para el desarrollo de este informe de investigación, más que un simple texto de consulta a la hora de buscar equivalentes léxicos o conceptuales.

- Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1998. <[http://personales.cudad.com.ar/Derrida/la\\_différance.htm](http://personales.cudad.com.ar/Derrida/la_différance.htm)>, accesada en 2003.
- Dictionnaire Internationale des Termes Littéraires*. <<http://www.ditl.info/art/definition.php?term=3255>>. Modificada el 3 de marzo de 2003, accesada en 2003.
- Foucault, Michel. "What Is an Author?" *Literary History and Bibliography: English 4950 at eastern Illinois university*. <<http://www.eiu.edu/~literary/4950/Foucault.htm>>. Foucault Reader, 1984. Reading for September 1, 1999. Accesada en 2003.
- Kaohinami Rowe, Courtney. "Barthes and Foucault on Authorship". *Cyberspace, Hypertext, & Critical Theory*. <<http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/cpace/theory/authorship/rowe/html>>. English 111, 1999.
- Lye, John. " 'The Discourse of Language' by Michel Foucault, a summary". *ENGL 4F70*. Brock University. <<http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/discourse.html>>. Actualizada en junio 11 de 1999 por el profesor John Lye, email [jllye@brocku.ca](mailto:jllye@brocku.ca). Accesada en 2003.
- "READER'S GUIDE TO FOUCAULT'S "WHAT IS AN AUTHOR?" " *English 60, Contemporary Critical Theory*. <<http://www.lawrence.edu/dept/english/courses/60Ahandouts/author.html>>. Revisada en setiembre 26 de 1997. Mail Tim Spurgin. Accesada en 2003.

#### Cursos teóricos

- SP-0260: Literary Aesthetics and Theory I*. Programa de Maestría en Literatura Inglesa, Universidad de Costa Rica. 2001.

#### Obras de consulta lexicográfica y textos paralelos

##### Diccionarios

- Diccionario de sinónimos y antónimos*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- International Dictionary of Phrasal Verbs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Pequeño Larousse Ilustrado*. Miguel de Toro y Gisbert. París: Editorial Larousse, 1970.
- The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. Joseph Childers

and Gary Hentzi. Nueva York: Columbia University Press, 1995.

*Webster's New Explorer Spanish-English Dictionary*. Massachusetts: Merriam-Webster, 1999.

*Websters's II New Riverside Dictionary*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1996.

#### Textos paralelos

Amoretti, María. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Ed. UCR, 1992.

Barthes Roland. *Crítica y verdad*. México, DF: Siglo Veintiuno, 1985.

- *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972.
- *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1921.
- *El grado cero de la escritura*. México, Siglo Veintiuno, 1978.

Culler, Jonathan. *Introducción al estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1976.

- *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford, 1997.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1973.

Poe, Edgard A. *Los crímenes de la calle morgue*, tr. Editorial Claridad. San José: La Nación, 2003.