

# La metáfora del dolor

## (Actuales teorías literarias norteamericanas)

### 1. Text y textualité

Por fin ahora lo sabemos: la transición de este siglo al año 2000 no será cosa fácil. Cada *fin de siècle* conlleva un trauma. En los umbrales mismos de este nuevo ignoto aún nos amonesta la Casandra académica contra un fetiche de nuestro tiempo, el Modernismo en las artes y en las letras, a cuya tiranía hemos abdicado, o así parece, toda individualidad, personalidad e identidad.

Veamos antes, de modo general, cuáles son los términos de la amonestación.

Con la excusa de celebrar la experiencia personal, «intelectual», y el momento privilegiado irrepetible, nos hemos cubierto de un reelaborado decadentismo, hedonismo, arte por el arte, códigos semiológicos y teorías epistemológicas, cuadros mágicos, sistemas *a rebus* que intentan negar la realidad y la historia, el deseo y el sufrimiento humanos en favor de una torre de marfil monstruosa, en la cima de la cual se asienta, luminosa y amenazante, una entidad prioritaria, madre de todas las cosas: ¡el lenguaje!

Y es el lenguaje que nos ha creado. Bien lo dicen sus campeones: Saussure y Wittgenstein, Lévi-Strauss y Barthes, Derrida y Foucault. Se trata de neocreacionismo, dice con sarcasmo el profesor Roger Shattuck, quien, analizando a Alfred Jarry, ha descubierto que este escritor es, en parte, responsable del actual caos, por haber introducido en el siglo XX (veinte) la «literatura giroscópica», una elusiva forma de arte que se sostiene a sí misma y al fin sobre sí se revuelve ensimismada, a través de una concentración de fuerzas autorreflexivas. Nota Shattuck que el lenguaje no nace ya más de la experiencia cotidiana del ser humano con las fuerzas de la vida, sino que allí está, antes que nosotros; domina el paisaje todo, tiene la forma monumental del mito. Alumbra algunas mentes privilegiadas y se manifiesta en la autónoma, misteriosa y autogeneradora *écriture*, en algo conocido como *text* y en cuanto a tal dotado de *textualité*. El texto es la nueva disciplina interdisciplinaria. Doquiera uno se vuelve se oye *text, text, text*. Es una especie de voz de mando; es un canto. Antes y después del texto nada existe en la creación, ni hecho ni deseo humano, ni gozo, ni sacrificio. Nada es original. Sólo el lenguaje existe, o el eco suyo allá, en lo alto de la torre.

### 2. El cáncer del Modernismo

¿Dónde han venido a parar los modos, el orden y los ritos? Estos modos existieron una vez. Abrid, por favor, *La República*, de Platón. Sí, el Libro X (diez). Y abrid Aristóteles, también, *De la interpretación*. El esquema vertical de las ideas platónicas es absorbido en el esquema horizontal de las categorías lógicas aristotélicas. Y así tenemos los modos. Son éstos: lo imposible, lo posible, lo contingente, lo necesario. Tuvimos necesidad de tres mil años para aprender que la sabiduría consiste en saber discriminar adecuadamente entre los modos, y vivir con ellos.

Bien se entiende que las revisiones han sido constantes. Freud, por ejemplo, los redujo a dos: el principio de la realidad y el principio del placer. Pero ahora es el lenguaje y basta. Y, sin embargo, los modos deberían venir antes del lenguaje, porque si no el lenguaje los destruye. Como de hecho sucedió. El lenguaje nos dice que los modos están fuera de propósito. ¿Es que también lo está la orientación? Borges declaró en 1947, en un discurso apócrifo en Montevideo, que la ficción fantástica tiene cuatro principios esenciales: la ficción dentro de la ficción, la mezcla de realidad y sueño, el viaje en el tiempo, y el otro yo, es decir, el sosías. Cocinando con esta receta, Borges ha hecho prosélitos. Y hasta García Márquez ha cocinado algo, complacido a muchos y hasta a todos: empezó con la realidad y terminó con la fantasía. Pero todo esto no es más que lo metafísico picaresco, nos previene el profesor Shattuck. ¿No parece, de veras, que cuanto más nos desorienta una obra, tanto más la admiramos?

Sí, ésta es la llave: los modos están fuera de propósito. Hoy, por cierto, todo lo aceptamos: lo arbitrario y lo autónomo no son distinciones de fondo; el sueño ha contaminado los sueños todos. A nada, y tampoco a nadie, se pone en un puesto para dejarlo allí. Ni aun a nosotros mismos, especialmente nunca a nosotros mismos, porque el otro, el sosías, se oculta en algún recodo. Ya nada es apariencia; ya nada, realidad. La lucha por separar ambos puestos ha sido abandonada. ¿Cuál es el hecho, cuál la ficción? ¿Cuál la diferencia entre novela y autobiografía? Sí, ya hemos cruzado el puente. Todo es posible, todo es probable. Ya a comienzos del siglo lo había dicho Strindberg.

Con Pirandello y los existencialistas aprendimos que la individualidad personal y la vida auténtica no son a menudo más que mistificaciones, un juego para ser jugado, un rol de dudas y de autocreación. Todo es relativo. No hay imperativo ninguno. Cada cual recita su parte, mal que bien, y hasta el *pour-soi* de Sartre no es más que mera noción teatral. El camarero recita su papel de camarero para hacerse a sí mismo. Todo no es más que un cuento de máscaras. Y esto ni siquiera es una historia actual. Se remonta por lo menos desde Stendhal o Baudelaire, Kierkegaard o Nietzsche. Cada personaje es un charlatán que al serlo se identifica. No habiendo más imperativos ni absolutos, cada uno se siente motivado por la no motivación; se mezclan a la vez toda suerte de fragmentos, cada uno recogido al paso, como hizo Robbe-Grillet en *Marienbad*, sin distinciones, sin discernir ya más, sin más discriminar entre los modos. Pirandello nos lo había advertido: así es, si os lo parece.

Caos, caos: tal como en las desreificaciones de Jarry, justamente. El modernismo sufre de cáncer. Los artistas y los críticos están enfermos. Cada epifanía es *sui generis*. ¿Recordáis a Ortega? La única cosa que el hombre tiene es la historia. Y Emerson había respondido: ¿historia? No hay nada llamado historia. Hay solamente biografía. Y un tercero: ¿arte? No hay nada llamado arte. Hay sólo artistas. Y un cuarto: no existe lo que existe. Hay solamente profesores que hablan de arte y de artistas en un discurso sobre el modernismo, con el único propósito de preservar su puesto en la academia, y así seguir ejerciendo sobre lo real y sobre lo irreal su política de poder.

### 3. La política del poder

El profesor Shattuck bromea, naturalmente. Y, sin embargo, hay una pizca de desesperación en la voz suya. ¿Desesperación? No. Se trata, para ser exactos, de indignación. Es lo mismo que dice con voz grave y moderada el profesor Edward Said, eminente crítico de lengua inglesa, que quiere volver a poner bajo su justa luz al caído Sancho Panza, al buen sentido común, a la crítica seglar contra las teorías modernistas de los dogmáticos, esos «nuevos clérigos» como Said los llama: crítica misionera de mórbida penetración.

Said quiere hacernos reflexionar sobre el peligro, y de ahí sobre la manipulación del poder, que representa la teoría modernista, del estructuralismo al desconstruccionismo. Descentralizando marxismo y psicoanálisis, estas teorías ofrecen uno de los aspectos más pavorosos del poder: la anonimidad. La izquierda norteamericana, dice Said, en su ideología del *text* y la *textualité* se ha inhabilitado en la crítica literaria, porque deja de lado la historia y el esfuerzo humano que residen dentro de cada texto. Se ha vuelto una crítica hermética, bajo el ejemplo de Foucault, con poder tentacular sobre todas las disciplinas. De hecho, Foucault está presente en la crítica, en la historia, en la política, en las ciencias naturales. Pero Foucault no sostiene ni a quien quiere preservar ni a quien quiere defender su rol de intelectual. Su análisis del poder contradice el concepto de la legitimidad intelectual como sujeto social, y al mismo tiempo convalida y extiende el privilegio social y la posición psicológica tanto del intelectual hegemónico como del intelectual de oposición.

Está bajo investigación lo que los intelectuales han invertido personalmente en ciertos discursos, instituciones y prácticas. Está en peligro la imagen que los intelectuales han creado de sí mismos, y de las maneras con que mantienen su rol en la sociedad en tanto representantes de inteligencia perspicaz, y en cuanto productores de valores y símbolos. Foucault, al rehusar aliarse en el combate para aliviar el sufrimiento humano, arriesga subvertir con su poderosa investigación genealógica la autoridad social y cultural de los discursos y las disciplinas tradicionales. Su radical perspectivismo histórico ofrece el riesgo de destruir la historia como disciplina.

Las genealogías de Foucault representan, en gran medida, marxismo y psicoanálisis como partes de las tácticas y estrategias del poder; pero los intelectuales radicales y los de la oposición que así se identifican y utilizan estos discursos, se dan cuenta, tal como el profesor Said, que Foucault desafía su poder y su identidad de intelectuales. ¿Cuál será, por ejemplo, el destino del historiador que ha aceptado no sólo la idea que «escribir historia» es novela y fantasía, sino que además ha aceptado que la historia en sí misma no tiene realidad, porque su realidad no es otra cosa que una función del texto y de la ideología presente?

La producción intelectual tiene naturaleza agonística, inevitablemente. Es el deber del crítico, afirma Said, en este combate de los valores humanistas, definir cuáles han de ser los límites de los *studia humanitatis* y su legítima labor en la cultura. Tratar de separar literatura y crítica del caos agonista, como revela el pensamiento de Foucault, resulta no ser otra cosa que una estrategia más en el juego del poder.

#### 4. Desconstrucción

El profesor Said está desilusionado del intelectual moderno con su desarrollo de teorías literarias de inercia política, de escepticismo, de apatía y quietismo, y, en cambio, admira al intelectual orgánico, como Gramsci, quien, aun desde la cárcel, notaba que el pensamiento se produce para que pueda realizarse la acción. Pero ahora, rotas las barreras de la crítica, falta el punto necesario para basar la resistencia. Foucault es culpable de no participación, dice Said, y también lo es Derrida, quien a la cabeza de la Yale School es quien ha formulado la desconstrucción.

Según Said, Derrida encierra dentro de sí mismo una autolimitación terrible, porque no exige de sus discípulos obligación alguna en materias que involucren descubrimiento e instrucción, libertad, opresión e injusticia. Derrida da a sus lectores permiso para que nada les importe nada y para no estar comprometidos con nada en absoluto. Si en el texto de mi vida ya está escrita la derrota, bien puedo quitármela de encima, y seguir por mi camino siendo yo el único capitán de mi cuerpo y de mi espíritu.

El desconstruccionismo es para algunos solamente una moda más, pero ya ha hecho una cantidad de prosélitos desde la mitad de los años setenta hasta hoy, arguyendo con artículos y libros por una revisión radical de nuestras nociones de texto, lectura y canon literario.

En realidad, el verbo «to deconstruct» no quiere decir otra cosa —según lo sugiere el profesor Robert Altar— que «desmantelar», «revisar», «refutar», «reformular». O también, mucho más llanamente, criticar. Se trata, en efecto, de una escuela crítica que deriva directamente del pensamiento de Derrida, quien reparte su tiempo entre París y New Haven. Sus secuaces americanos —los más importantes están encastillados en las torres góticas de la Universidad de Yale— han hecho de ese pensamiento una especie de culto de ataque tal que las revistas académicas más prestigiosas, que habían sido hospitalarias y habían estado abiertas para los artículos de desconstrucción, han pasado a la defensiva y hasta al contraataque. Lo que, por otra parte, debiera ser obvio, ya que el desconstruccionismo es el acérrimo enemigo del principio de autoridad.

Derrida es un filósofo, pero su campo de análisis es la literatura. Su padre espiritual es Nietzsche y su texto ejemplar, por él desconstruido, es Freud. Sus investigaciones son epistemológicas. Su discurso toma como base una intuición lingüística de Ferdinand de Saussure: la relación entre la palabra y el referente, el significante y el significado no es otra cosa que una noción convencional y, por ende, arbitraria.

Por medio de una lectura a corta distancia, se diría que hecha a través de una lente de aumento, Derrida descubre que la presencia de personas, objetos y experiencias que la literatura nos ofrece es una *ausencia*, no una *presencia*. Lo que parece literal es metafórico. Lo que nos es presentado como *realidad* es *ficción*, novela. Todas las afirmaciones y manifestaciones de la *voz* literaria primaria esconden la conciencia de que la escritura, en cuanto medio de comunicación, está medio *ausente*: no hay en ella voz, sino la ilusión de la voz.

La cultura occidental, según él, es estúpida en cuanto se basa sobre una serie de