

■ Editorial

Teoría de la literatura y literatura comparada. Producción social del conocimiento, de la comunicación y teoría literaria. Una lógica política, histórica e ideológica, coherente con un determinado contexto cultural crítico e innovador

■ Proceso de Investigación y Análisis

TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

PERCEPCIÓN INTELLECTUAL DEL TEMA

Introducción periférica a la teoría literaria, *por Manuel González de Ávila*

Bibliografía de teoría literaria y de literatura comparada,

por Manuel González de Ávila

ARGUMENTO

La teoría literaria ante el siglo XXI, *por Miguel Ángel Garrido Gallardo*

El siglo XXI, un punto de vista para la literatura comparada, *por Jean-Claude Polet*

Este siglo es un umbral. Literatura, singularidad cualquiera y principio esperanza,

por Jean Bessière

Del comparatismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales,

por Pascale Casanova

Literatura comparada y literatura europea, *por Didier Souiller,*

Georges Zaragoza, Florence Fix

Universalidad y límites de la retórica, *por Áron Kibédi Varga*

La muerte de la realidad, *por Dario Villanueva*

ANÁLISIS TEMÁTICO

Semiología y efectos de textualidad, *por André Helbo*

Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma,

por Jean-Louis Dufays

Comparatismo y teoría literaria, *por Jesús Camarero-Arribas*

Sobre la noción de imaginario. Elementos para una teoría en literatura comparada,

por Daniel-Henri Pageaux

Sentido retórico y sentido cognitivo, *por Groupe μ*

Impresiones proustianas. Semióticas del cuerpo e interdisciplinariedad,

por Jacques Fontanille

¿Una poética de la historiografía? (historia, cuerpo y ficción),

por Azucena Rodríguez Álvarez y Manuel González de Ávila

Literatura, memoria y olvido. La narrativa española y austríaca de los ochenta,

por Patricia Cifre Wibrow

■ Laberintos: transcurso por las señas del sentido

¿Un proyecto de democracia participativa? ¿Cuáles son sus condiciones de posibilidad hoy? Una crítica de los valores autoritarios que conforman la vida cotidiana actual y la creación de nuevas mediaciones sociales, políticas y culturales...

■ Documentación Cultural e Información Bibliográfica

Proyección hacia el futuro de la escuela idealista-estilística española,

por Francisco Abad

SELECCIÓN Y RESEÑA

COMUNICACIÓN CIENTÍFICA Y CULTURAL



196

revista ANTHROPOS

Teoría de la literatura



revista

ANTHROPOS

HUELLAS DEL CONOCIMIENTO

Teoría de la literatura y literatura comparada

Actualidad de la expresión literaria

196

revista

ANTHROPOS

HUELLAS DEL CONOCIMIENTO

PROGRAMA PARA EL AÑO 2003

N.º 198

(enero-marzo)

CORNELIUS CASTORIADIS

La pluralidad de los imaginarios sociales de la modernidad

N.º 199

(abril-junio)

ALBERT CAMUS

Literatura y Filosofía

N.º 200

(julio-septiembre)

JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO

La narración como memoria

N.º 201

(octubre-diciembre)

XAVIER ZUBIRI

Innovaciones filosóficas

Avance programa 2004:

N.º 202 (enero-marzo): ALVARO MUTIS. *Los imaginarios poéticos de Maqroll*

Suscripción año 2003 (N.ºs 198 a 201):

España (IVA incluido): 52 euros Extranjero: 50 euros

Gastos de envío extranjero:

Correo ordinario: 12,40 euros

Correo aéreo: 49,50 euros

Precio ejemplares sueltos:

España (IVA incluido): 13,50 euros

Extranjero: 12,98 euros (+ gastos de envío)

Características técnicas:

ISSN: 1137-3636

Formato: 17 x 24 cm

Páginas: 224

Ventas y suscripciones:

REVISTA ANTHROPOS

Apartado de Correos, 224 08191 RUBÍ

Tel./fax: 93 697 22 96 proyecta@sarenet.es www.anthropos-editorial.com

revista

ANTHROPOS

HUELLAS DEL CONOCIMIENTO

N.º 196, 2002

*La fuerza del conocimiento no reside
en su grado de verdad, sino en su
antigüedad, en su hacerse cuerpo,
en su carácter de condición para la vida.*

F. NIETZSCHE

*Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.*

Hoy es siempre todavía.

A. MACHADO

s u m a r i o

■ Editorial

Teoría de la literatura y literatura comparada. Producción social del conocimiento, de la comunicación y teoría literaria. Una lógica política, histórica e ideológica, coherente con un determinado contexto cultural crítico e innovador 3

■ Proceso de Investigación y Análisis

TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

PERCEPCIÓN INTELECTUAL DEL TEMA

Introducción periférica a la teoría literaria, por Manuel González de Ávila 18

Bibliografía de teoría literaria y de literatura comparada, por Manuel González de Ávila 32

ARGUMENTO

La teoría literaria ante el siglo XXI, por Miguel Ángel Garrido Gallardo 35

El siglo XXI, un punto de vista para la literatura comparada, por Jean-Claude Polet 42

Este siglo es un umbral. Literatura, singularidad cualquiera y principio esperanza, por Jean Bessière 50

Del comparatismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales, por Pascale Casanova 61

Literatura comparada y literatura europea, por Didier Souiller, Georges Zaragoza, Florence Fix 71

Universalidad y límites de la retórica, por Áron Kibédi Varga 89

La muerte de la realidad, por Darío Villanueva 104

ANÁLISIS TEMÁTICO

Semiología y efectos de textualidad, por André Helbo 111

Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma, por Jean-Louis Dufays 116

Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma*

JEAN-LOUIS DUFAYS

Estereotipo y literatura: desde hace ya tiempo diferentes investigadores¹ se interesan por las relaciones múltiples y paradójicas que sostienen esos dos fenómenos. Puesto que se me ofrece la ocasión de extender el conocimiento de sus trabajos, quisiera intentar resumir en este breve artículo lo esencial de lo que a mi juicio todo estudioso de la teoría literaria debería saber a propósito del estereotipo, de sus empleos en la producción y la recepción de los textos literarios, y de sus relaciones con el concepto de literatura... y con la misma teoría literaria. Para ilustrar mi discurso me apoyaré en un único texto, que constituye en sí mismo un estereotipo de los más conocidos:

MI BOHEMIA (fantasía)

Andaba con las manos en mis agujereados bolsillos;
Llevaba una gabardina también ideal;
Caminaba a cielo abierto; era, Musa, tu escudero;
¡Cuántos amores espléndidos no habré soñado!
Los únicos pantalones que tenía lucían un ufano agujero.
Pulgarcito soñador, desgranaba a la carrera
Rimas. Mi mejor albergue era la Osa Mayor,
Y las estrellas en mi cielo hacían un dulce frufrú.
Yo las escuchaba, sentado al borde de los caminos,
En esas buenas tardes de septiembre en las que sentía gotas
de rocío en mi frente, como un vino reparador,
Cuando, haciendo rimas entre sombras fantásticas,
Tiraba de los cordones de mis zapatos malheridos
Como quien acaricia las cuerdas de su lira, con un pie cerca del corazón.

1. Los estereotipos: escollos y apuestas de una definición

1.1. *Tres niveles de realidad.* ¿Cómo definir un estereotipo? Mi posición sobre este punto pretende ser resueltamente descriptiva, lo que significa que intento sólo dar cuenta de la diversidad de los usos reales de ese término. Constató así que la voz estereotipo sirve

* Traducción de NOVA.

1. Cf. los trabajos de Bouché (1974), Riffaterre (1979 y 1983), Herschberg-Pierrot (1980), Grivel (1980-1981) y (1986), Amossy y Rosen (1982), Lafarge (1983), Amossy (1991), Dufays (1993, 1994a, 1994b, 2000a y 2000b), Plantin (1993), Goulet (1994), Castillo Durante (1994), Amossy y Herschberg-Pierrot (1996)... y antes de éstos, la obra fundadora de Paulhan (1941). El lector deseoso de profundizar las tesis que aquí se exponen podrá consultar mi ensayo *Stéréotype et lecture* —Dufays (1994a).

desde hace algunos decenios para designar fenómenos que dependen de tres niveles de realidad distintos.

— *Primero, ciertas expresiones lingüísticas.* La voz «estereotipo» se aplica tanto a sintagmas-clichés más o menos marcados estilísticamente («una adorable candidez», «verter ríos de lágrimas») como a tópicos de barra de bar («la vida es dura», «los jóvenes no saben nada»), o a dichos y proverbios en los que la coagulación de la expresión corre pareja con la supuesta universalidad del contenido («de tal palo, tal astilla», «no hay humo sin fuego»). Aunque ello pueda pasar desapercibido, todos los textos están salpicados de asociaciones verbales que participan en mayor o menor medida en la estereotipia. En «Mi Bohemia» tal es el caso de los sintagmas «caminaba a cielo abierto», «amores espléndidos», «estrellas en mi cielo», «sombras fantásticas» y de la interpelación «Musa», sintagmas que por otra parte son enunciados con una modalidad lúdica.

— *Después, ciertos encadenamientos predicativos.* Se denomina igualmente estereotipos a esas «funciones» narrativas (Propp) que son, en una novela sentimental, la sucesión de los momentos de separación y aproximación entre dos amantes; o, en un *western*, la cadena de micro-acontecimientos que definen la trama de un duelo; o, incluso, las tiradas más o menos ordenadas durante una conversación de temas banales que permiten a interlocutores que no se conocen entablar un diálogo. «Mi Bohemia» es, en este aspecto, un buen ejemplo de guiño o argumento vuelto muy familiar para el lector contemporáneo —en parte gracias al mismo Rimbaud—, el del relato del vagabundo de un poeta, harapiento, presa del ensueño y de la inspiración, en medio de una naturaleza propicia.

— *Por último, ciertas representaciones temáticas, ideológicas o icónicas.* La idea según la cual todos los italianos son susceptibles, los escoceses todos avaros y los franceses todos pretenciosos, o la que identifica América con los rascacielos y con un templo del dinero, o incluso la manera convencional de montar el decorado de un salón de *western*, pertenecen también al fenómeno de la estereotipia. Se penetra aquí en un dominio propio de la sociología y de la psicología social; para dichas disciplinas, un estereotipo es ante todo una opinión compartida, una *doxa*, una creencia, una generalización asumida como verdadera, una imagen mental colectiva asociada a una categoría de personas² o de objetos. En el poema de Rimbaud que nos sirve de ejemplo encontramos antes un testimonio subjetivo que no afirmaciones tendentes a la universalidad, pero todo lo que allí se relata aparece como la ilustración de una idea preconcebida de entre las más difundidas desde el simbolismo, la que asimila la poesía con un estado de disponibilidad respecto de «otro mundo», al que apuntan aquí las Musas, la Osa Mayor, las estrellas, el rocío, el vino, las sombras fantásticas... En ese argumento familiar vienen a injertarse otros estereotipos más concretos, como el que vincula la Musa, la lira, las rimas y los «pies» con la imagen del Poeta, o el que asocia al personaje de Pulgarcito con el acto de sembrar algo.

Se admitirá, o eso espero, que conceptualmente es un mismo fenómeno el que hemos distribuido en tres niveles semióticos. En el plano terminológico, en cambio, parece útil atribuir a cada nivel una etiqueta diferente; R. Amossy y A. Herschberg-Pierrot (1997) tienden así a reservar el término «cliché» para los estereotipos lingüísticos, y el de estereotipo sólo para las representaciones estereotipadas. Cabe constatar, sin embargo, que en su uso cliché y estereotipo funcionan como perfectos sinónimos.

2. Leyens, Yzerbyt y Schadron (1996) hacen de este término un empleo restrictivo al aplicarlo exclusivamente a las categorías humanas.

1.2. *Siete rasgos definitorios.* Sea cual sea el nivel en el que emergen, los estereotipos pueden distinguirse de otras asociaciones verbales y semánticas por siete rasgos mayores:

- La frecuencia de sus comparencias.
- La semi-fosilización³ de sus constituyentes.
- La indeterminación de su origen.
- Su estabilización en una memoria colectiva ampliamente compartida.
- Su carácter abstracto y sintético: un estereotipo no corresponde nunca a una experiencia singular, sino a un conjunto de experiencias que pretende condensar; así, el guión estereotipado «vagabundeo del poeta» es más abstracto y sintético que cualquier texto que ponga en escena a un poeta particular.
- El carácter automático, inconsciente, y por tanto no reflexivo, de la mayor parte de sus usos (los cuales procederían así de una especie de pereza del espíritu).
- Su ambivalencia axiológica y la reversibilidad de sus efectos: los mismos estereotipos pueden cargarse de valores opuestos según los usos que de ellos se quiera hacer. Por ejemplo, un cliché de estilo se recibe muy diferentemente según figure en un discurso de circunstancias o en una novela paródica.

Detengámonos un momento en la reversibilidad del estereotipo para subrayar que está ligada a la historicidad de su concepto: llamado primeramente cliché, tópico o prejuicio, se desarrolló a principios del siglo XIX, cuando emergió el paradigma estético e ideológico de la Modernidad, que hizo de él su enemigo principal. Calificar una palabra, un escrito o un pensamiento de cliché o de estereotipo era, y sigue siendo hoy, abrumarlos de oprobio, designarlos como la encarnación de ciertos rasgos repudiados por la estética y la ideología modernas, rasgos que llevan por nombre el de simplismo, rigidez, univocidad, banalidad, trivialidad, mentira, conformismo estético y moral, fealdad, estupidez, precipitación, ilusión referencial, sentimentalismo... A decir verdad, desde que el hombre y sus obras pretenden ser complejos, abiertos, múltiples, diferentes, auténticos, sorprendentes, no hay un solo valor que no encuentre su contrario en la noción de estereotipo, lo que hace posible sostener que éste constituye no un enemigo entre otros, sino el enemigo por excelencia, el que amalgama todos los fenómenos y los funcionamientos contrarios a las concepciones modernas del Bien, la Verdad y la Belleza. Cliché y lugar común, decía Paulhan (1941) —en una época en la que la palabra estereotipo no causaba todavía furor—, son ante todo términos que se emplean para refutar un pensamiento al que uno se opone. El estereotipo es la palabra del otro que yo rechazo.⁴

Ello equivale a decir que el término «estereotipo», en su uso corriente, sirve menos para describir que para desprestigiar, menos para constatar que para desacreditar; equivale a decir también que, al contrario de lo que ocurre con los fenómenos que ese término designa, su espectro semántico, lejos de estar cristalizado, parece destinado a ampliarse continuamente, a proliferar sin más límite que la belicosidad y la imaginación de sus enemigos... o de sus amigos, pues si bien los estereotipos son palabras o ideas rechazables, sus utilizadores no dejan nunca de justificar su empleo subrayando las funciones irremplazables que desempeñan.

3. En el plano lingüístico, Greimas (1970) distingue las expresiones fosilizadas, cuyos componentes no admiten ninguna variabilidad, y las semi-fosilizadas, en las cuales es posible cierta flexibilidad sintagmática. Pero la semi-fosilización (o cuasi-fosilización) no es exclusiva de los clichés lingüísticos, pues caracteriza también, más ampliamente, al conjunto de los estereotipos.

4. Cuando se habla de clichés y de lugares comunes, decía Paulhan, «siempre se trata de los demás», y con mayor precisión «de los demás cuando se equivocan, y cuando nosotros percibimos claramente su equivocación: se trata de los demás más distintos de nosotros que haya, de nuestros adversarios, de nuestros enemigos» (1941: 76).

1.3. *¿Estereotipo, esquema, representación común?* Tres niveles, siete características, una ambivalencia permanente: he ahí el hecho circunscrito, o más bien devuelto a la complejidad y a la diversidad de sus aspectos. Para completar este apresurado retrato, precisaremos que cabe llamar *estereotipia* al fenómeno general del que dependen los estereotipos, *estereotipación* al proceso —necesariamente evolutivo— por el cual un estereotipo se constituye, y *estereotipemas* a los elementos que entran en la estructura del estereotipo. Así, la figura estereotipada del Poeta que recorre «Mi Bohemia» comprende los estereotipemas «estado de vagabundeo», «vestimenta descuidada», «ensoñación amorosa», «búsqueda de inspiración», «convivencia con la naturaleza», etc.

De acuerdo, podría replicarse, pero al concernir a tantos fenómenos diferentes y al comportar rasgos difícilmente objetivables (su semi-fosilización es evolutiva, su efecto depende de los receptores...), ¿no acaba este término por recubrir una noción demasiado amplia o demasiado vaga, susceptible de aplicarse tanto a expresiones y encadenamientos como a representaciones cotidianas? ¿Dónde está la frontera entre una idea estereotipada y otra que no lo es? ¿Y quién establece esa frontera? Por otra parte, ¿no resulta molesto utilizar, para designar tantos fenómenos, una palabra peyorativamente connotada? ¿Es razonable introducir tal término en un metalenguaje que debería ser únicamente descriptivo? Al designar un fenómeno como estereotipo, ¿no se arriesga el teórico a dar la impresión de que lo mira con ojos críticos, o bien —y esto sería peor—, de que el fenómeno posee en sí mismo un valor negativo?

Son probablemente esas dificultades las que hacen que la mayoría de los teóricos de la literatura puedan clasificarse en dos grandes categorías por lo que respecta al estereotipo. Los que pertenecen a la primera hacen un uso más que moderado del término, abandonándolo al discurso de la crítica ordinaria y reemplazándolo por vocablos más neutros o más eruditos, como *representación compartida*, *esquema*, *script*, *frame*, *guión común*, *guión intertextual* o incluso *reglas de hipercodificación*.⁵ Los afiliados a la segunda, siguiendo el ejemplo de Barthes (1973), aceptan su uso común y utilizan de buena o mala gana el término estereotipo, pero se contentan con asumir su valor peyorativo y, por tanto, la ideología romántica que en él subyace. Mucho más escasos son aquellos que asignan al término y al concepto un estatuto teórico específico y que adoptan para con él una actitud estrictamente descriptiva.

Eso es, sin embargo, lo que parece necesario hacer si se quiere reservar su lugar en la teoría literaria a los papeles clave que desempeñan dichos fenómenos en la producción y la recepción de los textos, tanto desde el punto de vista de su interpretación como de su evaluación. Sería conveniente, en otros términos, que la teoría literaria se deshiciese resueltamente del uso polémico del término «estereotipo» para convertirlo en un instrumento de descripción de ciertos funcionamientos lingüísticos y textuales y de ciertas representaciones mentales. Lo cual no significa, claro está, que se pueda ignorar su utilización negativa: se trata simplemente de considerar ésta como un objeto de estudio más que como una evidencia que bastaría con reforzar. Estoy apelando, en suma, a la necesidad de un uso no estereotipado del concepto de estereotipia.

5. Cf. especialmente Eco en su *Lector in fabula* (1985: 101-108). Subrayemos de paso que la mayor parte de los componentes de la «enciclopedia del lector modelo» distinguidos por Eco dependen de la estereotipia. La práctica ausencia, en su obra, del término *estereotipo* resulta por ello tanto más llamativa.

2. Los estereotipos: efectos de escritura y de lectura

Para experimentar la potencia analítica de dicho concepto, quisiera pasar revista ahora a los diferentes funcionamientos de los estereotipos desde la doble perspectiva de su enunciación y de su recepción. Para ello, distinguiré aquí las tres actitudes generales que he analizado en mi ensayo *Stéréotype et lecture* (1994), apoyándome en el estudio de Amossy y Rosen sobre «los discursos del cliché» (1982) y en el análisis de Genette de los regímenes de hipertextualidad (1982). Se constatará así que, en cuanto modos de lectura, cada una de las tres actitudes mencionadas puede ser aplicada sin dificultad al texto de Rimbaud.

2.1. *En primer grado.* El empleo más corriente de los estereotipos, tanto en la producción como en la recepción textuales, consiste en utilizarlos o interpretarlos sin distancia, de modo inocente o falsamente inocente. Sirven entonces, conscientemente o no, para asegurar la legibilidad del discurso, su ritmo, su pertenencia genérica, su verosimilitud, su valor persuasivo o, incluso, si se trata de un cliché de estilo, su valor estético... Este uso del estereotipo puede denominarse en primer grado.

Tal es la función que desempeña en «Mi Bohemia» la figura del poeta vagabundo, que deambula siguiendo su capricho y que solicita a la Musa en íntima connivencia con el cielo y las estrellas. Ciertamente, en tiempos de Rimbaud esa «isotopía» (como diría Greimas) no poseía aún la dimensión estereotípica que adquirió más tarde, pero no cabe duda de que el poeta asume ya ahí una imagen que le viene de otro lugar. Y si ésta funciona hoy como un estereotipo, ¿no se debe a que fue precisamente el texto de Rimbaud el que la popularizó? El cual está, por tanto, implicado a la vez en la reproducción de algo ya dicho y en el refuerzo de un nuevo estereotipo.

2.2. *En segundo grado.* El segundo uso de los estereotipos es, a la inversa del primero, el de la enunciación o de la recepción distantes, críticas, irónicas o paródicas. Diversos procedimientos de escritura o de lectura denuncian, entonces, el desgaste del estereotipo y su carácter simplista o falaz. Voltaire, Balzac o Flaubert se cuentan entre los primeros «modernos» que usaron regularmente este registro.

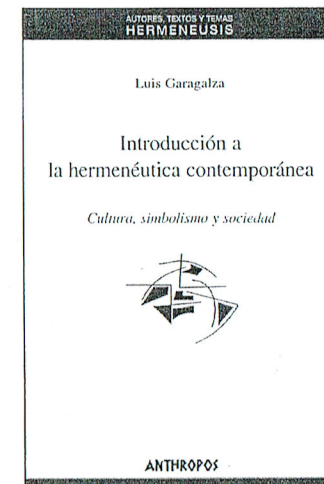
En «Mi Bohemia» tal escritura en segundo grado afecta con bastante nitidez a los tres niveles de estereotipia:

— En el plano lingüístico, la fraseología «inspirada» y los clichés que la salpican —los «amores espléndidos», las «estrellas en mi cielo», las «gotas de rocío en mi frente»— se ven subvertidos por ciertos efectos rítmicos (las exclamaciones, el encabalgamiento «gotas/de rocío») y por rupturas de registro (el «dulce frufú») que pueden ser percibidos como otras tantas marcas de ironía.

— En el plano temático-narrativo, la escena estereotipada del «vagabundeo del poeta a la búsqueda de inspiración» es renovada por el prosaísmo de los «bolsillos agujereados» y de esos zapatos «malheridos» que se remienda como se puede, y por la ironía de la «gabardina» que se vuelve «ideal» a fuerza de usada.

— En el plano ideológico, por último, el texto invierte la idea preconcebida según la cual la poesía es un arte serio, y los poetas gentes graves y profundas. Lejos de la austeridad de sus predecesores, Rimbaud parece entregarse aquí a la broma, incluso a la inconsistencia, puesto que se complace en dar a entender que «desgrana rimas» sobre la marcha sin meditarlas demasiado.

Se percibe claramente, por tanto, cómo el segundo grado puede contaminar el conjunto de los niveles estereotípicos de un texto, y hasta qué punto éstos pueden hallarse en estrecha solidaridad mutua.



2.3. *En tercer grado.* Desde el punto de vista de la lectura, siempre es factible refugiarse en el primer o en el segundo nivel: en función del estado de ánimo y de los objetivos del lector, todo texto puede ser recibido ya como una transmisión de enunciados inocentes, ya como un sistemático distanciamiento respecto de fórmulas y de imágenes legadas por la tradición. Pero esas dos lecturas antitéticas pueden a su vez ser reabsorbidas en un tercer uso de los estereotipos: el de su enunciación o su recepción ambivalentes u oscilantes, las cuales, al apelar simultáneamente a los dos aspectos del fenómeno, le devuelven su carácter doble e indecible.

Tal es el destino que corre el texto de Rimbaud desde el momento en que el lector vacila o considera que el poeta vacila entre la adhesión a ciertos «estereotipemas» (el vagabundeo, la ensoñación amorosa, la comunión con la naturaleza, la disponibilidad mental) y la subversión de otros (la vestimenta, la gravedad, la profundidad). El poema se hace, entonces, tensión entre una tradición y su contestación, y su enunciación y/o su recepción pasan a involucrarse en una estética que ya no es la de la tranquilidad clásica ni la de la contestación moderna, sino la del vaivén postmoderno del que habla Eco en su *Apostille au Nom de la rose* (1985b). ¿Acaso no consiste cierta concepción de la postmodernidad en la activación de una mirada doble sobre los estereotipos y en el reconocimiento de su ambivalencia constitutiva?

3. Los estereotipos: instrumentos de lectura

Tras afirmar la diversidad de los modos de enunciación y recepción del fenómeno, quisiera ahora subrayar la diversidad de sus funciones en las diferentes fases del proceso de lectura.

Al intentar religar el análisis de los estereotipos con la teoría de la lectura, se constata que aquéllos constituyen de hecho la base de toda competencia lectora, el fundamento

que permite al lector no sólo comprender e interpretar, sino también modalizar y evaluar un texto... Y antes de eso, elegirlo y prepararse para el mismo acto de lectura.

3.1. *Para elegir leer.* Elegir leer, y en particular elegir leer un texto considerado como literario, equivale en efecto a suscribir una imagen positiva, incluso noble, de la lectura y de la literatura. Es sucumbir, poco o mucho, a lo que Bourdieu, en *Les règles de l'art* (1992: 445), denomina la *illusio* subyacente en toda lectura de una obra literaria:

La illusio literaria, esa adhesión originaria al juego literario que funda la creencia en la importancia o el interés de las ficciones literarias, es la condición, casi siempre desapercibida, del placer estético que es siempre, por una parte, placer de jugar al juego, de participar en la ficción, de estar totalmente de acuerdo con los presupuestos del juego; es también la condición de la ilusión literaria y del efecto de creencia (más que «efecto de realidad») que el texto puede producir.

Dicho de otro modo, el mero hecho de amar la lectura literaria moviliza en el lector una *doxa* que condiciona todas las demás: la que asimila la literatura a un fenómeno noble, impregnado de sacralidad. Leer literatura equivale a adherirse al estereotipo ideológico que atribuye a esa actividad un signo eminentemente positivo.

3.2. *Para elegir los textos.* Pero la estereotipia no afecta solamente a la relación con la lectura en su conjunto. Fuera de los contextos de obligación profesional, ¿qué es lo que nos empuja a leer un texto como «Mi Bohemia», o un libro de poemas de Rimbaud, sino la esperanza de que se corresponda con ciertos estereotipos (en particular con aquellos que la posteridad ha adjudicado al personaje «Rimbaud») con los que nos encontramos en sintonía? Raros son, en verdad, los casos en los que alguien se dirige hacia un texto en estado de absoluta disponibilidad. Toda lectura comienza con una pre-recepción que carga al texto a la vez de valores y de sentidos supuestos, los cuales, antes de la lectura, no pueden proceder más que de la estereotipia.

3.3. *Para escoger un modo de lectura.* Al mismo tiempo que nuestros estereotipos nos orientan en la selección de los textos, influyen nuestras elecciones de modelos de lectura. Se da, en efecto, una solidaridad estrecha entre los valores con los que se carga *a priori* los textos y la manera en la que se los lee. Así, quien decide leer «Mi Bohemia» por la ensoñación poética que espera encontrar en el poema primará una lectura fundada sobre la ilusión referencial, sobre la participación emocional en el mundo evocado, mientras que el que espera de él más bien ironía y juegos de lenguaje acentuará por el contrario una lectura basada en el análisis y la distanciaci3n racional.⁶ Por supuesto, tales elecciones dependen de cada lector y varían según las circunstancias; es, sin embargo, seguro que se efectúan *antes* del inicio de la lectura y que se apoyan esencialmente sobre la imagen convencional que el lector tiene previamente del texto, de su género, de sus contenidos, de su forma, y también, claro está, de su autor.

3.4. *Para descodificar sentido.* Viene después la lectura propiamente dicha, es decir, la comprensi3n y la interpretaci3n del texto. Resulta claro que toda construcci3n de sentido, tanto primaria —comprensi3n, captaci3n de los sentidos «denotados»— como secundaria —interpretaci3n, aprehensi3n de los sentidos «ejemplificados», como diría Genette (1991)—, consiste ante todo en reconocer en los elementos del texto, sea cual sea el nivel del que se trate (palabras, sintagmas, frases, acciones, personajes, lugares,

6. Michel Picard (1986) ha denominado respectivamente leído (*lu*) y leyente (*lectant*), esas dos posiciones de lectura fundamentales, cuya oposici3n ha sido teorizada también por M. Riffaterre, K. Stierle, el Grupo μ y muchos otros.

tiempos, modos narrativos, ideología), estereotipos o esquemas preexistentes, que funcionan en principio a título de hipótesis semánticas o «topics» —cf. Van Dijk, retomado por Eco (1985a)—, para después ser progresivamente verificados y finalmente confirmados o invalidados en beneficio de otro esquema. Este análisis del funcionamiento de la construcci3n del sentido ha servido de base para los recientes desarrollos de la semi3tica cognitiva.

Así, la pertenencia de la anécdota y del personaje de «Mi Bohemia» a un depósito de estereotipos disponibles en la memoria colectiva les facilita ser reconocidos de manera inmediata, y es eso lo que permite a la vez que el lector lea rápidamente el texto y que lo «comprenda» sin demasiados esfuerzos.

Naturalmente, una vez que el texto ha sido vinculado con algo ya leído, queda lo esencial por hacer, a saber percibir las concreciones y las combinaciones singulares de las que esos estereotipos son objeto. Por ejemplo, en el poema que nos ocupa el lector, si decide «cooperar» (cf. Eco, 1985a) podrá, según sus elecciones y su grado de atenci3n, divertirse con la renovaci3n de la figura de Pulgarcito (que se convierte aquí en «sembrador de rimas»), con la sobredeterminaci3n del tema de la apertura («bolsillos agujereados», «caminaba a cielo abierto», «ufano agujero», «albergue en la Osa Mayor», «zapatos malheridos»), con las oposiciones («Pulgarcito» vs «Osa Mayor», «andaba» vs «sentado»), con los juegos de palabras («de su lira»-delira-), o incluso con los múltiples juegos sonoros («los únicos pantalones que tenía lucían un ufano agujero», «esas buenas tardes de septiembre», etc.)...

Pero subrayamos que esta operaci3n de superaci3n del marco estereotípico externo para acceder al marco interno singular que el texto instaura puede muy bien no tener lugar jamás o no tenerlo más que sumariamente: muchas son las lecturas que se limitan a captar lo convencional en los textos, reduciéndolos a los estereotipos que encuentran y mostrándose incapaces de escuchar la palabra inédita que allí resuena.

No deja por ello de ser cierto que todo texto se comprende e interpreta ante todo gracias a los estereotipos que el lector conoce y domina; la comprensi3n y la interpretaci3n comienzan por el reconocimiento de asociaciones verbales y semánticas ligadas a los estereotipos. *La legibilidad de un texto depende, así pues y en principio, de su contenido en estereotipos*, el cual sirve al mismo tiempo de límite para la libertad interpretativa. Dicho con otras palabras, un artefacto textual no se transforma en un objeto social sino en la medida en que está atravesado por estereotipos que le aseguran cierto grado de legibilidad.

3.5. *Para evaluar.* Soporte básico de la significaci3n y de la modalizaci3n, el estereotipo es también el instrumento por excelencia de la evaluaci3n, por dos razones:

Primeramente, el estereotipo constituye siempre el *objeto mismo* de la evaluaci3n, tanto si ésta es positiva como si no lo es. Lafarge (1983) ha mostrado que, en efecto, evaluar un texto equivale siempre a la vez a:

— Celebrar los estereotipos que se esperan de él —y todo el mundo espera estereotipos, comprendidos los lectores modernos, aunque estos últimos se muestren reacios a denominar «estereotipos» a los esquemas consabidos tenidos por ellos en alta estima.

— Y celebrar los alejamientos respecto de los estereotipos que no se admiten —y de éstos también hay siempre: incluso el más benévolo de los lectores tiene un umbral de saturaci3n aunque no fuese más que el de aquello que no puede comprender. Llama la atenci3n constatar así que algunos lectores poco cultivados no dejan de calificar como estereotipos (o como términos equivalentes) ciertos rasgos que, de hecho, escapan a su comprensi3n.

Así, toda evaluación se lleva a cabo a la vez con y contra los estereotipos. Para apreciar «Mi Bohemia», necesitamos suscribir parcialmente clichés como el del joven artista vagabundo, y rechazar otros como el del viejo poeta grave y pontificante.

Después, para evaluar concretamente el texto, nos es preciso situarlo en relación con una o más alternativas axiológicas. Michel Picard (1986: 243-259) ha distinguido tres de éstas: conformidad/subversión; sentido/significaciones (o unidad/multiplicidad); verdadero/falso (o realismo/ficcionalidad), a las cuales yo añadiría por mi parte los pares fondo/forma; conformidad ética/transgresión; emoción/impasibilidad. Ahora bien, esas tres parejas oponen cada una de ellas un valor de tipo clásico, que reposa en el buen uso de la estereotipia, y un valor de tipo moderno, que es, por el contrario, asimilable a un acto de repudio de la estereotipia:

— Los valores clásicos consisten en el respeto de las convenciones, del sentido, del realismo, de la riqueza del fondo, de la conformidad ética, del objetivo emocional. Ser clásico es, ante todo, ser fiel a ciertos cánones y buscar la legibilidad; es perfectamente posible leer «Mi Bohemia» como una encarnación de dichos valores.

— Los valores modernos, a la inversa, se fundan sobre la subversión, la polisemia, la ficción, la forma, la transgresión y la neutralidad, todos ellos valores que cabe también, si se desea, atribuir al soneto de Rimbaud.

Situada en tensión entre esas dos opciones, la lectura literaria de la que habla Picard equivale a celebrar, y a objetivar más tarde alternativamente, los mismos estereotipos, a respetar su oscilación en cada dominio de valor considerado. A esta tercera postura recurren todos aquellos que hoy ponen el acento (como lo hago yo en este momento) en la ambivalencia de los primeros poemas de Rimbaud.

Nótese de paso la estrecha solidaridad que une dicha concepción de la lectura literaria con la actitud que he calificado más arriba de postmoderna. ¿Hay necesidad de subrayar, además, el papel clave que esa clasificación de los modos de evaluación está llamada a desempeñar en la constitución de una historia literaria un tanto rejuvenecida, que se consagra a abordar las obras desde el punto de vista de sus lecturas?

4. Los estereotipos: instrumentos para construir la teoría literaria

Concluyamos con una pregunta que pocas veces se ha formulado hasta hoy: ¿cuál es el lugar de los estereotipos no ya en el aparato conceptual de la teoría literaria, sino en el funcionamiento de ésta? Dicho de otro modo, ¿qué papel se ha atribuido la teoría literaria en relación con los estereotipos y con la posición que éstos ocupan en su desarrollo?

Según el criterio de la gran mayoría de sus practicantes, el objetivo de la teoría literaria —desde hace al menos cuarenta años— ha consistido en contrapesar cierto número de estereotipos o de mitos que «circulan» en el sentido común a propósito de la literatura: la idea según la cual el sentido de los textos depende primeramente de su autor y de su referencialidad, la que afirma la transcendencia de los valores literarios y la intangibilidad de las obras maestras en las que aquéllos cristalizan, la que considera el estilo como la marca distintiva de cada autor... Todo el esfuerzo de Barthes, Kristeva, Genette, Todorov y sus seguidores ha tendido a afirmar, muy al contrario, que el sentido de las obras les era immanente, que todo valor es relativo y todo canon evolutivo, que el factor del estilo era un dato no pertinente, etc.; a denunciar, en suma, las ilusiones del «sentido común», ese conjunto de intuiciones ampliamente compartidas que acompañan la relación ordinaria con la lectura y con la literatura.

Debemos a Antoine Compagnon el haber sacudido recientemente, en su *Démon de la théorie*, ese edificio de evidencias fundadoras al mostrar que el sentido común no siempre se equivoca y que la teoría literaria no siempre tiene toda la razón. Tomemos el ejemplo del viejo debate que opone a los defensores de la soberanía del texto con los de la soberanía del lector. ¿Está «todo en el texto», o al revés, es el lector «soberano sobre el sentido»? La verdad se encuentra a medio camino y reposa sobre la función de los estereotipos y de la cultura compartida: si bien el lector es siempre libre de explotar los textos a su guisa, no está por ello menos obligado, cuando intenta practicar una «cooperación interpretativa» (Eco, 1985), a apoyarse ante todo en las fórmulas y las representaciones que le son familiares.

No se precisa más, creo, para mostrar hasta qué punto teoría de la literatura y repudio de los estereotipos van unidos. Puede compararse a este respecto el modo de constitución de la teoría literaria con el de cualquier ciencia: ¿acaso no implica necesariamente la elaboración de un saber científico intentar subvertir las representaciones demasiado simples y conformistas que lo obstaculizan? Así, no es casualidad que un número creciente de iniciaciones a los saberes eruditos se presenten como «catálogos de ideas preconcebidas» —cf. en especial Yaguello (1988).

Conclusión

¿Habría sido suficientemente convincente esta apresurada demostración? Me consideraría satisfecho, en todo caso, si hubiese persuadido a mis lectores de la necesidad para la teoría literaria de resistir al menos un poco ante el mito de la Diferencia (de la Originalidad, de la Novedad), y de admitir que toda lectura, como por otra parte toda forma de cognición, es antes que nada una identificación y una manipulación de «tópicos».

Se trata, en suma, de aceptar comprender que los humanos no pueden funcionar colectivamente sin ser movidos por estereotipos, y que su libertad (que sigue siendo la garantía de su humanidad) no es la libertad de evitar los estereotipos, sino la de romper con algunos de ellos, para combinarlos de otro modo o para escoger otros distintos.

Se dará un buen paso hacia adelante el día en que la crítica literaria cese resueltamente de utilizar los estereotipos como contra-valores y admita que la debilidad de una obra reside menos en sus estereotipos que en la manera en que los enuncia y en que es leída. Pero para llegar ahí, quizá sería conveniente que cada crítico tome primero conciencia de sus propios estereotipos y acepte someterlos a debate; sólo así acaso se pueda comenzar a salir del terrorismo anti-estereotípico.

Bibliografía

- AMOSSY, Ruth (1991): *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París, Nathan.
 — y Elisheva ROSEN (1982): *Les discours du cliché*, París, CDU-SEDES.
 AMOSSY, Ruth y Anne HERSCHBERG-PIERROT (1997): *Stéréotypes et clichés*, París, Nathan.
 BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*, París, Seuil.
 BOUCHÉ, Claude (1974): *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, París, Larousse.
 BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil.
 CASTILLO DURANTE, Daniel (1994): *Du stéréotype à la littérature*, Montreal, XYZ.
 COMPAGNON, Antoine (1998): *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, París, Seuil.
 DUFAYS, Jean-Louis (1991): «Dictionnaires, clichés et doxa: voyage en stéréotypie», *Le français aujourd'hui*, 94, Des dictionnaires, pp. 27-35.

- (1993): «Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme», en Plantin, pp. 80-91.
- (1994a): *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga.
- (1994b): «Stéréotype, sens, valeur. Pour une axiologie du littéraire», *Degrés*, 79-80, pp. b1-b16.
- : «L'ambivalence des stéréotypes: du constat obligé à une théorie et à une didactique de la littérature», en Garaud (de próxima aparición).
- : «Idées reçues et réception littéraire. Les fonctions de la *doxa* dans la compréhension et l'évaluation des textes», *Poetics Today* (de próxima aparición).
- : «Lire, c'est aussi évaluer. Autopsie des modes de jugement à l'oeuvre dans diverses situations de lecture», *Etudes de linguistique appliquée. Les textes et leurs lectures* (de próxima aparición).
- ECO, Umberto (1985a): *Lector in fabula*, París, Grasset.
- (1985b): *Apostille au Nom de la rose*, París, Grasset.
- GARAUD, Christian (dir.) (2000): *Sont-ils bons? Sont-ils méchants? Usages des stéréotypes*, París, Champion (de próxima aparición).
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- (1991): *Fiction et diction*, París, Seuil.
- GOULET, Alain (dir.) (1994): *Le stéréotype. Crise et transformation*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses Universitaires.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970): *Du sens*, París, Seuil.
- GRIVEL, Charles (1980-1981): «Esquisse d'une théorie des systèmes doxiques», *Degrés*, 24-25, pp. d1-d23.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne (1980): «Problématique du cliché. Sur Flaubert», *Poétique*, 43, pp. 334-345.
- LAFARGE, Claude (1983): *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, París, Fayard.
- LEYENS, Jacques-Philippe, Vincent YZERBYT y Georges SCHADRON (1996): *Stéréotypes et cognition sociale*, Liège, Mardaga.
- PAULHAN, Jean (1941): *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, París, Gallimard.
- PICARD, Michel (1986): *La lecture comme jeu*, París, Minuit.
- PLANTIN, Christian (dir.) (1993): *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, París, Kimé.
- RIFFATERRE, Michael (1979): *La production du texte*, París, Seuil.
- (1983): *Sémiotique de la poésie*, París, Seuil.
- YAGUELLO, Marina (1988): *Catalogue des idées reçues sur la langue*, París, Seuil.

Comparatismo y teoría literaria¹

JESÚS CAMARERO-ARRIBAS

Análisis comparatista, Intertextualidad y Teoría literaria

Cuando Pablo Picasso dice que «yo no busco, encuentro», está abriendo la vía de la tendencia sintética en el arte y en el pensamiento europeo occidental. Frente a la tendencia intra-analítica o auto-analítica del arte que abanderó toda la expresión postmoderna, parecería necesaria, entonces, una reposición de los movimientos que inciden sobre la síntesis. La recomposición del modo de actuación del arte, frente a la descomposición augurada e impulsada por los postmodernos, que defendían una incisión excesivamente autocomplaciente² de la obra de arte contemporánea, se va imponiendo como una necesidad orientada hacia el renacimiento de la idea humanística del sujeto, tan lamentablemente obliterada durante la postmodernidad de todo el siglo XX. A esta conclusión inminente se ha llegado por el tortuoso camino de las decepciones: como el arte por el arte y, más aún, el arte como arte sin más, no han resultado una vía alentadora para las soluciones que el mundo está demandando con urgencia perentoria, la tendencia hiper-auto-analítica se ha convertido en un enigma incapaz de resolver sus propios jeroglíficos, encarcelada como está en unos presupuestos de alambicación y laberinto cuya fórmula primigenia —la del hacedor humano— es ya incapaz de resolver como resultado de una evicción excesiva del protagonismo humano y de una atención desmesurada al objeto (la obra y el mundo al que parece enfrentarse *malgré tout*, cuando no el círculo enfermizo del mismo texto-objeto). Sólo la inclusión del lector en los procesos productivos-cognitivos de la obra, en cuanto maniobra humanizadora de la evidenciación constructivista y legitimadora de la red significativa autotélica, puede ser considerada como una deriva hacia la *sujetivización* y consiguiente *rehumanización* del texto literario, tan deseadas tras el delirio postmoderno y sus taras aniquiladoras (vacuidad, gratuidad, intrascendencia, inhumanidad, automaticidad, aleatoriedad mal entendida, etc.).

La división, ya obsoleta en nuestros días, de la Historia, la Teoría y la Crítica literarias, por un lado, y la Literatura Comparada, por otro e, incluso, podríamos añadir, la división misma entre Historia/Teoría/Crítica, es una evidencia que debe ser superada por la propuesta de una Ciencia Literaria sintética capaz de construir un discurso científico, moderno y debidamente estructurado en el que hallen respuesta los nuevos conceptos de un renacimiento de las letras como ámbito de expresión artístico, humanista, epistémico e impulsor de una *nueva modernidad*. A este nuevo ámbito podrían concurrir igualmente cuantas propuestas fuera posible, de modo que llegáramos a obtener un proyecto sintético e integracionista en el que cualquier concepto nuevo y/o renovador podría encajar. Y para ello, es obvio que el funcionamiento interno de la metodología obtenida tendría que recurrir a complejos procesos de síntesis dinámica, como Itamar

1. Tuve ocasión de realizar una presentación previa de una buena parte de las ideas de este trabajo en el «Simposio Internacional en memoria de Alejandro Cioranescu», Universidad de La Laguna, Tenerife, en abril de 2001.

2. La idea de que la obra era autosuficiente y autogestionaria, expulsando así al sujeto de la posible participación en ella como agente activo.