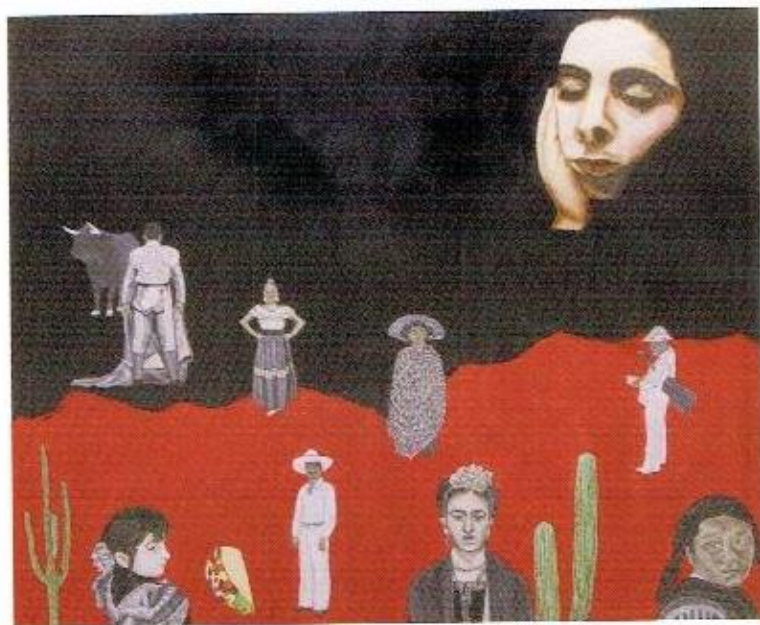




Nadia Lie, Silvana Mandolessi
y Dagmar Vandebosch (eds.)

El juego con los estereotipos

La redefinición de la identidad hispánica
en la literatura y el cine postnacionales

héoCrit

Vol. 6

¿Cómo afecta la era post y transnacional a la identidad hispánica? ¿Qué cambios y mutaciones se registran? ¿Qué permanece igual? Este libro aborda estas preguntas mediante un enfoque centrado en la identidad como estereotipo. Aprovechando la rica reflexión internacional sobre el concepto, reúne por primera vez a los mayores especialistas del estereotipo en un volumen. Cuatro especialistas renombrados de la cultura hispánica reflexionan sobre la pertinencia del concepto para su área de especialidad, definiendo pautas para su estudio histórico, interdiscursivo y transnacional. El potencial analítico del estereotipo se ilustra luego en una gran variedad de estudios de caso, centrados tanto en autores y cineastas conocidos, como en aquéllos que podrían ejemplificar una nueva generación de artistas postnacionales. Tendiendo un puente entre la teoría y el estudio de caso, entre la literatura y el cine, entre la cultura hispánica y el nuevo contexto de la globalización, este libro constituye una obra de referencia obligatoria para cualquier investigador de la cultura hispánica contemporánea, así como un aporte valioso al debate internacional sobre el estereotipo y la identidad cultural.

Nadia Lie, Silvana Mandolessi y Dagmar Vandebosch trabajan en la KU Leuven como profesoras de literatura y cine hispánicos. Integran el grupo de investigación LICHI, que se centra en la construcción de la identidad hispánica, la representación del espacio y de la movilidad, y el imaginario de la violencia. Coordinan el proyecto internacional TRANSIT, subvencionado por la Unión Europea, y dedicado a la dimensión transnacional de la cultura hispánica contemporánea.



La relación dual con los estereotipos, un indicador de la recepción contemporánea¹

Jean-Louis DUFAYS

CEDILL & CRIPEDIS, Université catholique de Louvain

Resumen

Después de haber recordado los rasgos definitorios de la noción de estereotipo y la ambivalencia constitutiva del fenómeno, este artículo demuestra que el concepto de vaivén o de juego respecto a los estereotipos se puede fundar en por lo menos cuatro fuentes teóricas distintas: los primeros trabajos de Compagnon (1979), que han distinguido el valor icónico del signo de sus valores simbólico e indicativo; el ensayo de Amossy sobre las "ideas recibidas" (1991), que ha puesto en evidencia la "bivalencia" de los estereotipos y, de ahí, la reversibilidad de sus valores; los escritos de Picard, que ha fundado su teoría de la "lectura como juego" (1986) en la alternancia entre las dos formas del juego, el playing y el game; y, finalmente, la Apostilla a El nombre de la rosa (1985) de Eco donde la postura postmoderna se define como el intento de movilizar simultáneamente los valores de una tradición y la conciencia de su relatividad. A continuación, el artículo analiza las modalidades del juego con los estereotipos en tanto que práctica de producción distinguiendo los procedimientos del vaivén de los de la participación y de la distanciación. Se consideran cuatro variedades de vaivén: la indiferenciación, la ambivalencia, la indecidibilidad y la ambigüedad. Para terminar, nos interesamos por el vaivén en tanto práctica de recepción. Apoyándonos en una diversidad de ejemplos, ponemos en evidencia la importancia de esta postura de recepción en el horizonte axiológico contemporáneo, sugiriendo que en realidad no hace más que maximizar un funcionamiento que es inherente a toda lectura.

¹ Este texto ha sido traducido del francés por Reindert Dhondt.

Introducción

En un principio dos grandes razones me disuadieron de intervenir en este volumen: mi ignorancia casi completa de la literatura y del cine hispánicos posnacionales, por un lado, y mi ausencia de investigaciones recientes sobre el tratamiento literario de los estereotipos, por el otro. La insistencia amical de las editoras, junto con el interés halagüeño que han manifestado por mis trabajos, me ha convencido sin embargo de la pertinencia de proponer aquí un intento de encuadre y de recapitulación.

Está claro, pues, que el propósito de este breve texto no es abrir nuevas pistas aplicadas al dominio de este campo, sino de intentar, en base a mis investigaciones previas (Dufays, 1994, 2004), aclarar algunos problemas que a mi parecer se plantean a todo investigador interesado en la problemática del estereotipo. En esta ocasión, se abordarán cuatro preguntas fundamentales: ¿Qué es un estereotipo? ¿Cuáles son las fuentes del concepto de “vaivén” o del “juego” con respecto a los estereotipos, el cual constituye el tema de este libro? ¿Cuáles son las modalidades del juego con los estereotipos? Y por último, ¿qué sucede con la recepción de los estereotipos en el horizonte cultural contemporáneo?

¿Qué es un estereotipo?

Comencemos por tratar de esclarecer el sentido del concepto que nos ocupa. Los diferentes trabajos que se han propuesto caracterizar el estereotipo nos han enseñado que éste es susceptible de concernir por lo menos a cinco tipos de fenómenos. En primer lugar, representaciones, ideas, creencias, como las que afirman la superioridad de los varones (o de los franceses, de los ingenieros, etc.). En segundo lugar, configuraciones temáticas, como por ejemplo la “rubia bonita”, el “bar sórdido” o la “playa tropical”. En tercer lugar, guiones, encadenamientos sintagmáticos (especialmente narrativos), como “la escena del duelo” o “la travesía del desierto”. En cuarto lugar, maneras de decir, de contar, de mostrar, como los procedimientos que sirven para filmar una escena de beso en el cine. En quinto lugar, sintagmas lingüísticos, comúnmente llamados “clichés”, como “el manto blanco del nieve” o “el agua pura”. A esto se añade que los diferentes niveles se combinan frecuentemente dentro de una misma unidad estereotipada. Así, “la escena del encuentro amoroso” moviliza a la vez una ideología compartida (la pareja heterosexual como objetivo primario de todo hombre y toda mujer), un guión bien conocido (el flechazo que sigue generalmente a un primer momento marcado por la hostilidad o la indiferencia), rasgos descriptivos familiares (el galán joven y la primera dama) y una serie de réplicas y frases hechas.

Una unidad lingüística o semántica que pertenece a uno de los niveles mencionados es perceptible como estereotipo cuando reúne varios rasgos, que constituyen por lo tanto los criterios definitorios de la noción. Estos rasgos son la frecuencia (criterio cuantitativo), la semi-fijación, la resistencia al cambio (criterio estructural), el origen impreciso, incierto (primer criterio diacrónico), la permanencia relativa (segundo criterio diacrónico), la inscripción en la memoria colectiva (criterio sociológico), el carácter espontáneo y no cuestionado de los empleos (criterio enunciativo), la asociación con valores negativos —el estereotipo sería a la vez banal o manido en el plano estético, simplista y falso en el plano referencial, e inhumano y/o inaceptable en el plano ético (criterio axiológico).

La definición del fenómeno no es por ello menos eminentemente relativa si se considera que cada uno de los criterios evocados depende en realidad de una *estimación* influenciada por la historia, la cultura, la posición social o institucional o los intereses de aquéllos que lo identifican. Más que por la estabilidad y la objetividad de sus rasgos, la noción se distingue pues por su uso *polémico*: un estereotipo, como lo dijo ya Paulhan a propósito de los clichés, es antes que nada un enunciado, un modo de hacer o de decir o una idea “de los otros” que yo rechazo. Mas como este rechazo introduce *ipso facto* una disyunción, un desacuerdo entre el enunciadore y su receptor, el estereotipo aparece por definición como un lugar de reversibilidad de valores: según los contextos y los receptores, las mismas unidades verbales o temáticas son evaluadas como simplistas, falsas, inmorales, usadas... o al contrario como ricas, verdaderas, necesarias, elegantes.

De ello se deduce que la *estereotipia*, si se acepta llamar así el fenómeno en su diversidad, aparece como el resultado de un proceso de evaluación que puede afectar a cualquier fenómeno. He propuesto, al igual que otros investigadores, llamar este proceso la *estereotipación*, y para marcar el hecho de que todo estereotipo resulta de la combinación de por lo menos dos elementos, he sugerido llamar *estereotipemas* los diferentes elementos que lo constituyen.

¿Cuáles son las fuentes del concepto de vaivén o del juego con los estereotipos?

Después de esta primera aclaración, conviene ahora constatar que los estereotipos, por inciertos que sean, pueden ser objeto de una diversidad de usos, de los que sin duda el más complejo es lo que conviene llamar el juego o el vaivén. Como esta noción constituye el tema de este volumen, me parece útil demostrar que aparece de manera diferente en diferentes contextos.

En primer lugar, Antoine Compagnon distinguía tres usos del signo en su libro *La seconde main ou le travail de la citation* (1979). El primer uso es el del *símbolo*: el signo es entonces un simple operador de sentido, un instrumento ordinario de la práctica lingüística, cuya intertextualidad no es señalada por su autor. En cambio, cuando se usa como *índice*, el signo se convierte en cita, la emanación de una voz anterior, que se asume como una autoridad o (las más de las veces) que se rechaza. El tercer uso, que se asemeja al vaivén, es el del *icono*: en este caso, el autor “asume una enunciación propia a pesar de la repetición”; los iconos son “palabras secundarias que reivindican su identidad, su especialidad en la similitud por la apropiación, la usurpación, la violencia” (Compagnon, 1979: 79).

Otra tipología ha sido propuesta por Ruth Amossy en su ensayo sobre *Les idées reçues* (1991) que, como lo indica el título, trata de los estereotipos de *inventio*. La autora subraya que todo estereotipo ideológico puede ser percibido ora como *concepto*, o sea un esquema cognitivo que permite la construcción de los significados y de los saberes, ora como *opinión*, como una representación ideológica que pone trabas a esta construcción y suscita reacciones de rechazo de parte de los receptores lúcidos. No hay nada que permita zanjar objetivamente entre estas dos interpretaciones: mientras que la enunciación no va acompañada de ninguna señal metalingüística que revele la posición del enunciador, el resultado interpretativo es incierto, sometido a la apreciación del receptor —y, de hecho, potencialmente *bivalente*. Esta bivalencia, está claro, enlaza con los valores del *icono* del que habla Compagnon.

Un tercer enfoque del vaivén ha sido desarrollado por Michel Picard en *La lecture comme jeu* (1986). Este ensayo invita, en efecto, a considerar que toda lectura es doble porque descansa simultáneamente sobre dos dimensiones constitutivas del lector que son el *lu*, la inmersión en la ilusión referencial, que supone la adhesión a un universo de representación estereotipada, y el *lectant*, la parte crítica, analítica, que incita al contrario a mostrarse lúcido respecto a las estereotipias. Estas dos dimensiones inalienables de toda lectura corresponden a las dos formas del juego que Winnicott (1970) denomina el *playing* y el *game*, cuya combinación sería constitutiva de un “espacio transicional” esencial al equilibrio psíquico. A estas dos dimensiones, Picard añade una tercera, la del *liseur*, la parte física del lector. Para él, lejos de limitarse a una u otra modalidad del juego, toda lectura se presenta de alguna manera como una oscilación: “La lectura depende tanto del *playing* [...] como del *game*: es a la vez *jocus* y *ludus*, juego de imaginación, o de ficción, o de roles, y juego de reglas” (Picard, 1986: 162). Al vaivén de las posturas de lectura, Picard añade el de los valores.

Para él, en efecto, si uno se atiene a los “tres criterios más ampliamente aceptados”, “la calidad literaria” reside en “la relación en acto, de naturaleza lúdica, del lector con el texto”: “[s]ubversión en la conformidad, elección del sentido en la polisemia, modelización por una experiencia de realidad ficticia, estos criterios remiten en realidad a tres funciones a las que sólo el marco del juego permite dar todo su valor y su profunda convergencia” (Picard, 1986: 265-266). Desde esta perspectiva, leer literariamente —y, de este modo, hacer de su lectura un juego— equivale a someter el texto a evaluaciones contradictorias, no con el fin de deconstruirlo, sino de conseguir que produzca un máximo de efectos, de manifestar el carácter complejo y múltiple de su valor.

A nadie se le escapará que uno de los tres criterios axiológicos movilizados por Picard es la “subversión en la conformidad”, es decir la oscilación entre el reconocimiento del alcance estereotípico del texto y el de su distancia con respecto a los estereotipos. Cabe recordar que Picard se opone en este punto a Barthes (1978), quien sólo consideraba el estereotipo como el contrapunto por excelencia de la literatura. Para Barthes, recordémoslo, “en cada signo duerme este monstruo, un estereotipo” (Barthes, 1978: 15), y el papel principal de la literatura es de socavar el poder “fascista” ejercido por estos últimos. La posición de Picard se aparta de este modo de la de Marghescou (2009), quien define la lectura literaria como una operación de puesta a distancia en la que el lector comienza por abolir la función referencial de los signos del texto, para luego dedicarse a exponer su valor arquetípico y a optimizar su polisemia. Aquí, no hay ningún vaivén, sino una *jerarquización* que reduce los estereotipos a su negatividad tradicional. Es verdad que no es simple romper con la lectura estereotipada de los estereotipos. La prueba es que Picard mismo contradice su propio modelo cuando aplica a la obra de Dumas una lectura de puro distanciamiento, anclada únicamente en el *game* y el *lectant*, donde se denuncian convencionalmente los estereotipos narrativos.

El cuarto modelo teórico que permite pensar la noción de ambivalencia con respecto a los estereotipos es la definición que Umberto Eco da de la estética postmoderna en su *Apostilla a El nombre de la rosa* (1985). “Creo”, afirma Eco, “que el postmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *Kunstwollen*, una manera de hacer” (Eco, 1985: 72). Considerando que “cada época tiene su propio postmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo”, Eco presenta esta postura enunciativa como una ruptura tanto con el pasado, que “nos condiciona, nos agobia, nos chantajea”, como con la vanguardia histórica, que “destruye el pasado, lo desfigura”. El postmoderno sería este “momento en que la vanguardia (lo moderno) no

puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual)" (Eco, 1985: 72). El ejemplo desarrollado por Eco demuestra que es otra vez cuestión de una postura de vaivén, empeñada en dar margen al lenguaje y a los signos más estereotipados:

La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad. Pienso que la actitud postmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle "te amo desesperadamente", porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala [autora italiana equiparable a Corín Tellado]. Podrá decir: "Como diría Liala, te amo desesperadamente". En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido (Eco, 1985: 75).

Al vaivén psicocognitivo se añade de esta manera una oscilación estética, que consiste en valorizar alternadamente la participación en las estereotipias y su puesta a distancia.

De este rápido y selectivo recorrido a través de algunas fuentes teóricas se deduce que el vaivén con respecto a los estereotipos no tiene nada de una actividad marginal. Efectivamente, este proceso atañe al régimen semántico del *icono* (Compagnon), es constitutivo no sólo de la bivalencia de los estereotipos (Amossy), sino también, más ampliamente, de la lectura literaria (Picard), y es emblemático de la estética postmoderna, si ésta se concibe no como una actitud de época, sino como un *modus operandi* antropológico (Eco).

Todo lo dicho anteriormente confiere a la noción de juego con los estereotipos un principio de solidez conceptual. Pero hay que preguntarse también cómo un autor puede proceder para crear tal juego. Si la ambivalencia con respecto a los estereotipos es un proceso tan fundamental, ¿qué sucede pues con sus modalidades de escritura concretas?

¿Cuáles son las modalidades del juego con los estereotipos?

Como he intentado demostrar en *Stéréotype et lecture* (Dufays, 1994: 180-200), la participación, el distanciamiento y el vaivén constituyen a la vez tres modalidades de lectura fundamentales y tres modalidades de escritura, que corresponden a otros tantos tratamientos de la estereotipia y que se realizan cada una mediante una diversidad de procedimientos.

En tanto que modo de escritura, la *participación* es la modalidad que privilegian por excelencia los autores de novelas sentimentales. En esta

opción, todo está basado en el carácter convencional y previsible de las acciones, del guión, de la psicología, de los diálogos, de la narración. Estamos pues en el registro de la estética clásica, fundada en el respeto de las reglas y el uso de los estereotipos como símbolos. Sea por adhesión real, sea por estrategia, el autor no manifiesta distanciamiento de la forma y del contenido de los estereotipos que moviliza: su enunciación puede ser calificada de "seria" (cf. Genette, 1982) o del primer grado.

El *distanciamiento*, en cambio, es la modalidad de escritura que ilustra por antonomasia un autor como Voltaire en *Candide*. Lo que prevalece aquí, son las descripciones y las narraciones irónicas, burlescas, críticas. Anclado en una estética moderna hostil a las convenciones y las ideas recibidas, el autor manifiesta, por medio de claros indicios, su distancia con respecto a los valores del estereotipo. Éste se presenta como una especie de cita, que puede ser objeto bien de una adhesión reflexiva, bien de una crítica, de una ironía o de una sátira. Es lícito entonces hablar de una enunciación "satírica" (Genette, 1982) o del segundo grado.

El *vaivén*, por su parte, se ejemplifica en una novela como *El nombre de la rosa* de Eco (1982). Por un lado, un relato similar se muestra fiel a las convenciones del relato de enigma criminal clásico; por el otro, se mezcla con una búsqueda filosófica netamente moderna. La estética que prevalece es la de lo postmoderno, donde predomina la duplicidad con respecto a los códigos genéricos tradicionales. El autor juega con el doble estatuto de los estereotipos, los presenta como indiferenciados, ambivalentes o indecibles: por eso su enunciación puede ser calificada de "lúdica" (Genette, 1982) o del tercer grado.

Concretamente, el vaivén puede realizarse a través de cuatro casos hipotéticos bastante similares y frecuentemente confundidos, pero que me parece útil distinguir.

Primero, la *indiferenciación* consiste en negarse a tomar partido por uno de los diferentes puntos de vista sobre los estereotipos. El autor dispone para este fin de dos modalidades: la *polifonía*, que establece una competencia no jerarquizada entre estereotipos divergentes enunciados por diferentes personajes (pensemos por ejemplo en las novelas de Flaubert), y la *contradicción*, que consiste en yuxtaponer puntos de vista incompatibles en un mismo personaje o enunciadore (como en *La prueba* (1998) de César Aira, donde se ve que la misma hija joven alterna las manifestaciones de la violencia más cruda y del amor más apasionado, o en el *Dictionnaire des idées reçues* (1880) de Flaubert, donde ciertos elementos son objeto de definiciones antinómicas).

La *ambivalencia* propiamente dicha, por su parte, consiste en afirmar alternadamente dos puntos de vista aparentemente contradictorios, pero

validando el uno y el otro. Por ejemplo, en *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen (1968), y más en particular en el capítulo LII, el narrador oscila constantemente entre dos puntos de vista, uno lírico, otro cínico, sobre la estereotipia amorosa. Se trata claramente de un caso de vaivén dialéctico, que confiere o restituye al estereotipo todo su espesor virtual.

Un tercer procedimiento es la *indecidibilidad*, que consiste en abstenerse de manifestar una posición clara a propósito de los estereotipos que uno maneja, en enunciarlos sin mostrar si uno los considera estereotipados o no. Esto puede concernir un evento, una acción, un propósito cuyo estatuto estereotipado es incierto. Por ejemplo, la película *Hable con ella* (2001) de Pedro Almodóvar se termina con dos eventos interpretables como estereotipos narrativos (una resurrección y un encuentro amoroso), pero ¿hace falta leerlos de este modo? Asimismo, en *La danse du fumiste* (1977) de Paul Edmond, el narrador es un hombre simple que multiplica los clichés y los lugares comunes a lo largo de su relato... pero ¿son realmente lugares comunes? Si la indiferenciación y la ambivalencia resultan de un exceso de puntos de vista, de un *trop-plein*, la indecidibilidad resulta al contrario de una carencia, de un silencio.

El cuarto procedimiento del vaivén, la *ambigüedad*, aparece como una variante de la indecidibilidad, pero en este caso se trata de una indecidibilidad involuntaria y culpable, una "falta" del autor, quien hubiera creado dudas acerca de un mensaje juzgado inaceptable sin precisar su posición al respecto. Pensemos aquí por ejemplo en el *sketch* "Le chirurgien mécanicien" (1998) de Patrick Timsit, que partía de las características físicas de personas con síndrome de Down: incluso si las palabras litigiosas fueron atribuidas a un personaje de ficción odioso, esta distancia no ha sido percibida como evidente por ciertos padres de niños con el síndrome, quienes presentaron una denuncia contra el humorista. El mismo problema se plantea, de una manera general, cada vez que un relato vehicula una imagen estereotipada negativa de otras categorías humanas (mujeres, obreros, judíos...) sin condenarlas explícitamente. Siendo un fenómeno eminentemente relativo, y por consiguiente parcialmente imprevisible, la ambigüedad se produce en cuanto un autor no se distancia con la nitidez deseada de un estereotipo que se percibe como insoportable. Por este motivo es difícil considerar la ambigüedad como un procedimiento de enunciación: incluso cuando ocurre que un autor busca mostrarse ambiguo, nunca se puede estar seguro de que ésa haya sido su voluntad. Si la indiferenciación, la ambivalencia y la indecidibilidad se refieren por esencia a procedimientos de vaivén atribuibles al autor, la noción de ambigüedad remite más bien a un efecto de recepción.

¿Cuál es la recepción de los estereotipos en el horizonte cultural contemporáneo?

Ahora que disponemos de una tipología de los procedimientos de "puesta en juego" utilizables por los escritores, interesémonos por los lectores: ¿es posible caracterizar de manera global los modos de recepción dominantes de los que las producciones literarias y cinematográficas son objeto el día de hoy?

A fin de contestar a esta pregunta, consideremos el ejemplo de la recepción de las novelas "populares". ¿En qué estética se basan los lectores de estos relatos en este principio del siglo XXI? La estética moderna, que privilegia la originalidad y el trabajo de la forma, los rechaza, mientras que la estética postmoderna (en el sentido en que lo entiende Eco), que presta tanta atención al respeto de las convenciones como a la diégesis, los valoriza. Entre estas dos posturas, es la segunda la que parece ir viento en popa. Como Eco (1978) y otros autores lo han señalado, en el contexto de relativización de valores que ha seguido a la "crisis" cultural de los años 60, la "paraliteratura" (novela policiaca, fantástica, de aventuras, de ciencia-ficción, *fantasy*...) es objeto de una legitimación galopante, y ésta se opera desde la perspectiva de la estética postmoderna más que bajo la égida del pensamiento moderno.

Sin embargo, el caso de la recepción de *Belle du Seigneur* de Albert Cohen lleva a matizar esta constatación en la medida en que esta novela, que, como ya lo hemos visto más arriba, ha sido producida desde la perspectiva del vaivén, es objeto de una recepción contrastada: algunos lectores cultos la leen primero como el relato lírico marcado por repeticiones, verborrea en el primer grado, exaltaciones estereotipadas, mientras que otros la leen al contrario como una obra desmistificadora que mantiene todos los estereotipos a distancia. Desde luego, la ambivalencia del texto ha sido percibida también por muchos, pero su percepción no tiene nada de obligatoria, al fin y al cabo queda sometida a la postura *elegida* por el lector, lo cual tiende a demostrar que la recepción contemporánea puede ser más abigarrada y diversa de lo que parece a primera vista. La inflación de los procedimientos de vaivén bien podría tener como corolario una autonomización y una diversificación crecientes de los modos de recepción.

Dicho eso, parece difícil ignorar la importancia mayor que ha adquirido hoy en día —por lo menos en el círculo de los lectores "cultos"— el vaivén como postura de recepción. Para verificarlo, consideremos unos cuantos ejemplos tomados al azar, preguntándonos qué mirada *nosotros mismos* —como supuestos testigos de este entorno— nos sentimos obligados a echar sobre estas obras.

Mi primer ejemplo concierne la lectura contemporánea de novelas humorísticas "subversivas" como el *Tristram Shandy* (1760) de Sterne o *L'automne à Pékin* (1947) de Boris Vian. Si tales relatos son celebrados por el público culto hoy día, esto se debe, me parece, al doble placer que se relaciona con ellos: placer de la subversión provocado por la audacia siempre sobrecogedora de los procedimientos experimentales, y al mismo tiempo, placer de la conformidad ligado al hecho de que estos libros se hayan convertido en clásicos del relato moderno, cuyos procedimientos pasan desde entonces por estereotipos.

Segundo ejemplo: la lectura de las novelas sociales de Gilbert Cesbron, por ejemplo *Les saints vont en enfer* (1952), que pone en escena el acercamiento difícil entre un cura obrero y un militante comunista. Si se me permite tomar mi propia lectura como ejemplo, ésta ha sido el lugar de un nuevo vaivén: por un lado, el placer de reencontrar la figura familiar del cura obrero con la estereotipia que lo acompaña; por otro lado, el de sentir la fuerza subversiva siempre vivaz de su experiencia en el contexto de la Iglesia católica del siglo XXI.

Mis últimos ejemplos tienen que ver con el cine contemporáneo. El éxito de películas como *Diarios de motocicleta* (2004) de Walter Salles o *Gran Torino* (2008) de Clint Eastwood me parece de nuevo estar relacionado con el vaivén: estas películas agradan a la vez a causa de la sorpresa que provocan, del carácter improbable de los encuentros que relatan, y porque en ellas se encuentran estereotipias del relato lineal clásico, en este caso una búsqueda épica y personajes heroicos cuya vida aparece como un destino al que conviene identificarse.

Incluso cuando estos ejemplos merecerían ser desarrollados y discutidos más —lo que la extensión de este artículo no me permite hacer—, tienden a indicar que el vaivén con respecto a los estereotipos es realmente una condición clave del interés estético de los lectores de hoy día. Un síntoma bastante claro de esta tendencia se encuentra en la rehabilitación de la que se benefician desde hace poco las virtudes "estereotipadas" de la ficción y del relato (fingimiento lúdico, suspense, curiosidad, sorpresa) en los teóricos de la literatura como Schaeffer o Baroni.

Más generalmente, me parece que hoy en día se esboza un acuerdo bastante amplio para considerar que los estereotipos no son propios de las producciones desvalorizadas, sino que se puede encontrarlos por todas partes, que es imposible sustraerse a ellos, y que toda lectura se enfrenta a ellos de cualquier forma. Aunque sea dominante en la recepción contemporánea, el vaivén participaría en realidad del funcionamiento habitual de toda recepción. Debido a la ambivalencia constitutiva de la relación con el lenguaje y el pensamiento, todo receptor, incluso si lo desmiente, siente la necesidad a la vez de comulgar con los

estereotipos y de jugar con ellos. Según esta hipótesis, la postura postmoderna no sería solamente característica de una época que hubiera perdido sus ilusiones: sería más ampliamente, como lo ha indicado Eco, una tendencia antropológica.

Evidentemente, adoptar el vaivén como postura de lectura no equivale de ningún modo a celebrar todas las obras: nada impide rechazar una obra que se ha leído de este modo. No obstante, no se puede ignorar la fuerza de esta postura como instrumento de manifestación de las potencialidades de las producciones literarias y filmicas. Ésta es la hipótesis compartida que parece presidir el presente libro.

Bibliografía

- Amossy, Ruth. (1991). *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan.
- Barthes, Roland (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.
- Compagnon, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Dufays, Jean-Louis (1994). *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Lieja: Mardaga.
- Dufays, Jean-Louis (2004). "La dialectique des valeurs. Le jeu très ordinaire de l'évaluation littéraire". En: Canvat, Karl/Legros, Georges (eds.). *Les valeurs dans/de la littérature*. Namur: Presses universitaires de Namur, pp. 103-129.
- Eco, Umberto (1978). *De superman au surhomme*. Paris: Grasset.
- Eco, Umberto (1985). *Apostilla a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Marghescou, Mircea. (2009). *Le concept de littérature. Critique de la métalittérature*. Paris: Kimé.
- Picard, Michel (1986). *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris: Minuit.