

La literatura *importa*¹ hoy

Joseph Hillis Miller

jhmiller@uci.edu
Virginia University

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: La reflexión sobre las funciones de la literatura en el mundo actual es una tarea que urge atender desde diversos frentes de investigación. Reconocer que la literatura como compleja práctica social sufrió transformaciones puede servir de premisa para intentar responder algunas cuestiones respecto a la relevancia de la literatura en el mundo de hoy, en un contexto donde la tecnología transforma nuestra idea de lectura, escritura y literatura. En este texto propongo reflexionar sobre estas cuestiones. Tiene efectos concretos sobre la materialidad, en la forma, quizás, de los cuerpos humanos y su conducta. ¿Importa la literatura en ese sentido, hoy?

Palabras clave: Literatura, materialidad de la literatura, funciones de la literatura, literatura y sociedad.

Literature matters today

Abstract: The reflection on the functions of literature in today's world is a necessity to meet task from different research fronts. Recognize literature as a complex social practice was transformed, can serve as a premise to try to answer some questions about the relevance of literature in the world today, in a context where technology transforms our idea of writing, reading and literature. It is rethinking the

¹ Título original: «Literature Matters Today», publicado en *SubStance*, issue 131, vol. 42, N. 2, 2013: 12-32. Texto publicado con autorización del autor. Traducción de Antonio Aguilar Giménez. A lo largo de todo el texto el autor explora las posibilidades de la anfibología que se produce entre «matter» como verbo y como sustantivo; entre los significados relativos a «la importancia», «los asuntos» y «la materia». Esto deja un resto material intraducible que hemos marcado utilizando las cursivas en el texto cuando traducimos esos casos. N. del T.

literature and its different avatars in the world today. In this paper I propose to reflect on the importance and function of literature in the world today. ¿Does literature matter in that sense today?

Keywords: Literature, literature matters, functions of literature, literature and society

¡«**I**mporta!»! En inglés, es una palabra extraña cuando se utiliza como verbo. Desde luego, sabemos lo que significa. La forma verbal de «importar» significa «servir para algo», «tener relevancia», «tener efectos en el mundo real», «tomarse algo seriamente». Sin embargo, en inglés, cuando se usa como sustantivo podemos decir, por ejemplo, «materia literaria» refiriéndonos a todo aquello que se entiende por literatura. El boletín de noticias del Club de montaña Apalache, en la sección de Maine, se llama *Wilderness Matters*² y juega con el uso de la palabra como verbo y como nombre. Podríamos decir, de la misma manera «Cuestiones de literatura/La literatura importa», como mi título también hace. En la Europa medieval se hablaba de «la materia de Roma», «la materia de Arturo», «la materia de Grecia», entendida como el total de los relatos que estaban detrás de la historia de Eneas, los romances artúricos, o las narraciones sobre Odiseo, Aquiles y Edipo. El verbo «importa» resuena con el nombre «materia». El último significa sustancia física pura desorganizada. Aristóteles oponía la materia amorfa a la forma. Esto sugiere que si algo *importa*, su importancia no es abstracta. Lo que *importa* no es puramente verbal, espiritual o formal. Tiene efectos concretos sobre la materialidad, en la forma, quizás, de los cuerpos humanos y su conducta. ¿*Importa* la literatura en ese sentido, hoy?

Importa bastante lo que entendemos por «literatura» cuando preguntamos si la literatura *importa* hoy en día. Estoy asumiendo que «literatura», en este número de *SubStance*, se refiere a los libros impresos que contienen lo que la mayoría de la gente entiende por literatura, esto es, poemas, obras de teatro y novelas. Solo que, lo que hay de «literario» en los poemas, obras de teatro y novelas, es otro *asunto* al que debo volver. Se presupone con frecuencia que lo que más *importa* sobre la literatura, si *importa* algo, es la precisión con la que refleja el mundo real, cómo sirve de modelo de conducta para los lectores. Los 2500 años de paradigma mimético, si volvemos hasta los griegos, con todas sus múltiples permutaciones, han tenido, y tienen un gran poder, al menos en el mundo occidental. Un mínimo de reflexión mostraría que este paradigma es extremadamente problemático; lo cual puede ser fácilmente refutado, o complicarse, como mostraré a continuación.

² Se puede traducir por *Cuestiones de la naturaleza*, pero también por *La naturaleza importa*. N. del T.

El lector reconocerá que al añadir «hoy», como he hecho, al título de este número de *SubStance*, es un gesto que *importa*. La importancia de la literatura difiere según la época, el lugar y la sociedad. Me interesa si la literatura *importa* ahora, hoy, en invierno de 2013, aquí en los Estados Unidos (que es lo que mejor conozco), pero también en un aquí-y-ahora global en el que todos los seres humanos, americanos y el resto, viven cada vez más solo el momento. Es patente, desde el principio, que este número de *SubStance* y cientos de libros y ensayos similares no serían necesarios si la *importancia* de la literatura hoy no estuviera en duda. Se aprecia actualmente una especie de ansiedad colectiva, entre los amantes de la literatura por la *importancia* de esta. Seguramente, un volumen de una revista como esta no parecería necesario, por ejemplo, en la Inglaterra victoriana (mi área original de especialización). Desde los lectores victorianos medios a los más cultos, la importancia de la literatura iba de suyo, y esto nunca era *asunto* para cuestionar.

«Letrado»³ y «literatura» tienen la misma raíz, hacen referencia a la «letra» escrita. Eres letrado si puedes darle sentido a la letra escrita. La literatura está hecha de letras-marcas en el papel inscritas por cualquier tecnología. Desde el siglo diecisiete hasta la actualidad, la tecnología fundamental fue la imprenta. Este fue el periodo de aquello que los occidentales generalmente conocemos por «literatura». Los lectores victorianos no tenían duda de que la literatura impresa —especialmente las novelas— les devolvían el reflejo del mundo cotidiano en el que vivían. Aún más, las novelas les enseñaban cómo comportarse en el noviazgo y en el matrimonio, así como en otros ámbitos cotidianos. Esa manera de asumir que la literatura *importa* podría explicar la fuerza con la que se ha continuado el paradigma mimético, realista.

La literatura, no obstante, era también el modo fundamental por el que los miembros de la sociedad victoriana podían gozar los placeres de todo un mundo imaginario inventado para ellos por alguien más dotado que ellos con el lenguaje persuasivo. Estos placeres a menudo se consideraban vergonzosos y peligrosos, especialmente para las jóvenes, aunque también para ellos. Pensemos en Catherine Morland, la heroína de *La Abadía de Northanger* de Jane Austen, o en Lord Jim de Conrad. Emma Bovary, de Flaubert, es el ejemplo paradigmático de personaje ficticio corrupto por leer literatura.

³ «Literate» en el original inglés hace referencia a quien está alfabetizado. Mantendremos la forma «letrado» alternada con «alfabetizado» para ser fiel siempre que se pueda al juego material signifiante del texto. N. del T.

Estos dos presupuestos sobre la *importancia* de la literatura estuvieron en tensión en la cultura victoriana y en la europea en general. Esa tensión definió el papel social que para las clases medias alfabetizadas y altas tenía la literatura. Pensémoslo. Los victorianos no tenían cine, ni radio, ni televisión, ni video juegos, ni DVD, ni internet, ni iPhoto. ¡Cuánta pobreza tecnológica! Solamente tenían libros impresos, periódicos y revistas con los que satisfacer su necesidad de mimesis y con los que disfrutar del imaginario.

* * *

Me atreveré, a continuación, a contar brevemente por qué la literatura me ha *importado*. Aunque no soy muy victoriano, me remito a un tiempo en el que los únicos medios de telecomunicación de los que disponía, junto a los libros, eran para mí la radio, el teléfono, los tocadiscos y, bastante infrecuentemente, las películas. Vivía en un pequeño pueblo en el norte del estado de Nueva York. Estaba fascinado por la literatura y leí mucho de niño, aunque más por los placeres de la ficción que por la pretensión de que leer literatura pudiera enseñarme a comportarme correctamente en el día a día. (¡No me podía haber preocupado menos por ello!) También experimenté un placer inesperado, como he contado ya en otro lugar con detalle, con los juegos de palabras de los libros de *Alicia* de Lewis Carroll (Miller 2002: 156-9), y con los de Winnie the Pooh de A. A. Milne. A pesar de que mi madre había sido profesora de inglés en un instituto y de que mi padre fue rector de un pequeño college (mi padre hizo su tesis en psicología dirigida por John Dewey en Columbia), mi conocimiento de la literatura era bastante superficial cuando llegué a Oberlin College, con la intención de especializarme en física.

Cambié la física por la literatura básicamente porque «amaba la literatura», pero también, porque la encontré extremadamente desconcertante. La literatura se me presentaba como un desafío a toda explicación, era algo así como recibir datos extraños de otra galaxia, de un agujero negro. En Oberlin descubrí que muchos estudiantes sabían inmensamente más de lo que yo sabía. Yo no había oído hablar jamás de T.S. Eliot. No tuve un buen profesor de literatura en el instituto. Lo máximo que hizo fue enseñarme las grandes obras y autores de la literatura norteamericana. Así, yo sabía que hubo alguien en el siglo XVIII llamado St. Jean de Crèvecoeur que escribió un libro titulado *Cartas de un granjero americano*, que nunca leí. No hicimos ninguna lectura de ninguna obra en clase, y por lo que recuerdo, el libro de Crèvecoeur no estaba en la biblioteca de mi casa. En Oberlin, la enseñanza de la literatura

era muy buena. Teníamos muchas lecturas de textos literarios de todos los «periodos», como pude darme cuenta cuando decidí cambiar y especializarme en inglés. Oberlin tenía cursos sobre todos los aspectos de la literatura inglesa, incluso en temas ahora marginados como la poesía del XVIII posterior a Dryden y Pope y anterior a Wordsworth. Me pregunto cuántos programas como este existen todavía hoy en los Estados Unidos; ahora parecerán muy anticuados.

Y a pesar de tanta preparación, todavía hoy me siguen desconcertando las obras literarias. Todavía recuerdo el poema que escenificó mi desconcierto original, y que todavía lo hace. Es un poema corto de Tennyson, una de las canciones de *La princesa*, titulada «Lágrimas, vanas lágrimas». En mis asignaturas de ciencias me enseñaron a encarar la verdad honestamente, a explicar las anomalías, y a usar el lenguaje de la manera más sencilla posible. Me dio la impresión, por entonces, de que Tennyson no hacía nada por el estilo. El poema empieza:

Lágrimas, vanas lágrimas, no sé lo que significan,
 Lágrimas desde lo profundo de alguna desesperación divina
 Brotan del corazón, y se reúnen en los ojos,
 Al contemplar los felices campos en otoño,
 Y pensar en los días que no lo son más.

(Tennyson, «Lágrimas, vanas lágrimas»)

«¿Qué diantres significa esto?», me dije. ¿Qué quiere decir Tennyson al decir que las lágrimas son vanas? ¿En qué sentido son las lágrimas vanas? ¿Por qué escribe «No sé lo que significan»? Yo tampoco lo sabía. El poema es muy hermoso. No hay duda sobre eso, ¿y qué? Será la desesperación de algún dios. ¿Qué dios? Se supone que los dioses no se desesperan. ¿De qué tiene que desesperarse este dios? ¿Por qué son los campos en otoño felices? Pensaba que eran *materia* no humana. En pocas palabras, tenía cientos de preguntas sobre estas pocas líneas. Creo que leer el poema en voz alta a los estudiantes, como algunos profesores hacen con frecuencia, y decir qué bello es no es suficiente. Estoy de acuerdo en que es bello. Pero, ¿qué *significa*? Creo que tenemos derecho a pedir un grado mayor de comprensibilidad para las obras literarias y que nuestros profesores ayuden a los estudiantes en esta labor hermenéutica.

¿Por qué, seguí preguntándome, debía *importarme* si al leer entiendo el poema o no? Quería encontrar las respuestas a estas preguntas, dar sentido al poema de la misma manera

que los astrofísicos daban sentido a los datos del espacio exterior. Algunas décadas después de haber cambiado la física por la literatura escribí un ensayo intentando, con retraso, responder esas cuestiones que tenía sobre «Lágrimas, vanas lágrimas» (véase Miller, «Topografías temporales»). Me llevó años descubrir lo que había fallado en mi proyecto original. Todavía lo estoy haciendo, todavía estoy intentando poner de acuerdo dos términos irreconciliables: la hermenéutica y la poética; el significado y la forma en que se expresa el significado (De Man 1986: 87-8). Una descripción literal de mi error consistiría en decir que los datos de las estrellas y la *materia* lingüística que constituye los poemas requieren, fundamentalmente, diferentes metodologías de «explicación». He pasado toda mi vida intentando dar sentido a diversas obras para muchos presuntamente «literarias». Esa es mi vocación: leer, enseñar, dar conferencias, y escribir sobre literatura impresa. La literatura me *importa* mucho.

* * *

Bien, ¿cuánto *importa* la literatura en el mundo, en general, hoy? Es fácil observar que la literatura impresa: poemas, obras de teatro y novelas, *importa* cada vez menos. Estamos en el largo, dilatado crepúsculo de la época de la literatura impresa, una época que empezó hace casi cuatro siglos y que podría terminar sin que significara el fin de la civilización. Aunque, por supuesto, las obras literarias son todavía ampliamente leídas por todo el mundo, en diferentes grados, en diferentes lugares, la literatura *importa* cada vez menos a menos gente, incluso a los que tienen mayor formación académica. El doble componente que permite, por un lado, experimentar el placer de entrar en mundos imaginarios y, por otro, aprender sobre el mundo real y además aprender a comportarse en él está cambiando por los nuevos medios de telecomunicación: películas, videojuegos, *shows* de televisión, música popular, Facebook, etc. Incluyo los noticiarios televisivos como formas de lo imaginario. La capacidad o la necesidad de crear mundos ficticios desde las palabras de las páginas impresas es cada vez menos relevante en la vida de la mayoría de la gente. Se es cada vez menos propenso a ello. ¿Por qué molestarse en leer una novela extremadamente difícil como *La copa dorada*, de Henry James, cuando puedes ver más cómodamente la espléndida versión para televisión de la BBC?

Los nuevos aparatos de telecomunicación han cambiado rápida y fantásticamente la cultura mundial. La literatura también ha sido irreversible y radicalmente transformada. Descargar y leer en la pantalla de un ordenador o en un Kindle, o en un iPad *Middlemarch*

de George Eliot, o cualquiera de los millones de textos que probablemente flotan por el ciberespacio es claramente, y también de manera sutil, enormemente diferente a leer una obra literaria en papel. Esto es en parte, porque la versión digital se puede encontrar en un buscador, se puede cortar y pegar, en parte porque su base material, su *materia*, su *subjectil*⁴ (Derrida «Unsense»; «Forcener»)⁵, es diferente a causa del contexto radicalmente diferente de un texto digital (toda la inimaginable heterogeneidad del ciberespacio frente a las limpias y alfabéticamente ordenadas filas de libros en una biblioteca); en parte, a causa de la forma de su portabilidad y su (no) localización, el no-espacio del ciberespacio, las letras fantasma en la pantalla del ordenador frente a un libro impreso en una biblioteca pública o privada—un objeto sólido que se puede sostener en las manos.

El proceso de invención de las obras literarias también ha cambiado radicalmente. La *materia* subyacente de la literatura, su base material, ha sufrido una revolución. Ya no habrá más borradores sucesivos escritos a mano, con bolígrafo o lápiz, para después pasar el texto a máquina y volverlo a pasar y así tener un borrador final listo para maquetar en imprenta. Durante la primera época de la imprenta, la composición tipográfica se realizaba letra por letra. Posteriormente se hizo mediante la linotipia, con continuas pruebas que debían leerse, marcarse a manualmente, recolocar y rehacer de nuevo. La redacción de obras literarias con el ordenador ha cambiado todo eso. La facilidad con la que se revisa un archivo informático implica que cada nuevo texto literario nunca está realmente terminado. Siempre puede ser revisado más adelante, igual que estoy revisando yo este artículo ahora mismo. Los borradores de los archivos que se quedan en el ordenador se nos han perdido a casi todos, para siempre. Eso saca a toda una rama académica fuera de circulación: la del estudio de los manuscritos originales de un texto. La nueva forma de literatura existe desde el principio como una forma quasi-incorpórea, como los ceros y los unos en el disco duro o en alguna «nube de internet». Aunque el «archivo» pueda finalmente tomar la forma impresa, esa impresión se hace ahora sin fallos desde un archivo informático, a menudo como «PDF». Cada vez más, la gente que lee literatura elige leerla «on line». Llamo a esto la «presdigitalización» de la literatura.

⁴ Derrida extrae de Artaud este término reinscribiéndolo paleonímicamente para referirse a la superficie material de su ordenador: *Forcener le subjectile. Etude pour les Dessins et Portraits d'Antonin Artaud*. Paris: Gallimard, 1986.

⁵ Sin traducir en el original.

«El médium⁶ es el productor» (véase Miller, *Medium*). El modo de materialización de una obra literaria dada determina fundamentalmente su significado y su fuerza performativa. La *materia* de la literatura *importa*. El nuevo «medio» informático hace a la literatura radicalmente diferente de su antiguo yo, diferente de sus raíces. «Médium» debe entenderse aquí a la vez como nueva base material, y como medio de transmisión telepático, espectral, espiritista, como médium. Alguien me habla a través del médium.

Es bastante extraño que uno piense con los dedos cuando escribe. Es cierto que no soy un «escritor de creación», solo alguien que escribe un circunloquio sin fin sobre, y entorno a la literatura. No obstante, he sufrido personalmente el cambio, a la hora de encontrar las palabras con un bolígrafo en mi mano, como solía hacer, al pasar a ahora a inventarlas con mis dedos sobre un teclado, como hago normalmente. Esto está pasando justo ahora, con las palabras que están fluyendo de mis dedos desde quien sabe dónde en mi sistema nervioso hacia el teclado y que después aparecen mágicamente en la pantalla del ordenador. Alguna voz impersonal interior parece pronunciarlas tal y como son tecleadas. Llegan a existir por un proceso corporal que tiene más de «descubrimiento» que de deliberada «creación», si recordamos el doble significado de «invención».

Jacques Derrida, ya hace tiempo, identificó la literatura con los siglos de cultura impresa y su tecnología, con la apariencia de las democracias modernas y del capitalismo moderno, y con el auge simultáneo de una clase alfabetizada media que permitió la libertad nominal (destaco «nominal») para decir y escribir cualquier cosa en una obra literaria y no ser culpado por ello (Derrida 1993: 64-8). Un autor podría siempre decir, incluso del narrador de una novela o del sujeto de un poema lírico que él o ella hubiera escrito: «Ese que habla no soy yo sino una persona imaginaria creada por las palabras». Derrida también predijo proféticamente, en un pasaje destacable de «Envois», sección de la *Carte postale*, que la tecnología de los ordenadores llevaría la literatura, junto a otras importantes instituciones, a su fin. Una de las postales imaginarias de Derrida dice así: «una época entera de la llamada (*ladite*) literatura, sino toda, no podrá sobrevivir a cierto régimen tecnológico de las telecomunicaciones (*régime technologique de télécommunications*) (a este respecto, el régimen político es secundario). Tampoco la filosofía ni el psicoanálisis. Ni las cartas de amor» (Derrida 1980: 212). El régimen tecnológico puede subyugar cualquier

⁶ Miller, en este libro, alude al adagio de McLuhan «el medio es el mensaje», transformando el nuevo medio en superficie productora material. N. del T.

régimen político, como puede verse en las transformaciones de los regímenes represores en África del Norte conseguidas en buena parte por los teléfonos móviles. Derrida en otro lugar escribe sobre cómo el psicoanálisis, una quasi-ciencia y una institución social, hubiera sido radicalmente diferente si Freud y sus colegas hubieran podido comunicarse por correo electrónico y no hubieran dependido del sistema postal y del teléfono (Derrida 1980: 114-15). Lo mismo puede decirse de la literatura. ¡Supongamos que Shakespeare o Fielding, Wordsworth o Dickens hubieran podido escribir a ordenador y autopublicarse en una página web personal o en Facebook! ¡Cuesta hasta imaginarlo!

Las muestras de que Derrida tenía razón, esto es, los signos de una desaparición gradual de la literatura impresa como fuerza cultural, son visibles por doquier, en diferentes grados y de modos diferentes en cada país. La evidencia en los Estados Unidos es la reducción de especializaciones en inglés en los colleges y universidades en los últimos años de un 8% a un 4%, junto con la reducción en especializaciones en lingüística hasta un 1%; el aumento de la enorme cantidad de parados o infraempleados que son doctores en literatura; el fracaso de nuestros políticos incluso para mentar la literatura en sus nobles discursos sobre educación (favoreciendo las ciencias y las matemáticas), y la transformación de muchos departamentos de literatura en departamentos que realmente hacen «estudios culturales», a menudo prestando una atención mínima a los textos literarios vistos, más o menos, como otra forma cultural menor entre otras muchas. Nunca he escuchado a Barack Obama nombrar la literatura en sus elocuentes discursos sobre educación. Su énfasis, e incluso el énfasis de los rectores de la universidades como Richard Levin, de la Universidad de Yale, es todo para la mejora del estudio de las ciencias, las matemáticas y las ingenierías para que los Estados Unidos puedan ser «competitivos en la economía global». Richard Atkinson dijo que esta era su meta para los entonces nueve campus de la Universidad de California, cuando llegó a ser rector hace unos años. El viejo modelo de una educación inspirada en la integración de las artes liberales como preparación para la vida así como para una profesión está rápidamente siendo sustituido por un concepto de educación superior basado en las escuela técnicas⁷ en ciencias y matemáticas, como preparación para un cargo tecnológico o de negocios, por ejemplo en programación computacional. Se supone que no es necesario leer a Shakespeare para tal oficio.

⁷ Hillis Miller habla de una «vocational school», una especie de formación profesional no universitaria que puede enseñarse también en los college. N. del T.

Aun es más, preocuparse sobre si la literatura *importa* todavía parece un pasatiempo trivial en un mundo globalizado, dominado por las telecomunicaciones; un mundo de crisis económicas, continua recesión, problemas de desempleo, aumento de las tasas de pobreza y economías familiares hundidas. Añadamos a este caos político en muchos países, el catastrófico cambio climático causado por la mano del hombre, con los consiguientes desastres naturales, amenazantes guerras por alimentos, y cada vez más especies en extinción, incluyendo posiblemente la extinción de aquella criatura inteligente (pero autodestructiva, autoinmune), el *Homo sapiens*. Podría argüirse que hoy no tenemos tiempo para preocuparnos de si *importa* la literatura todavía. ¿A quién le *importa* eso? ¿Cómo podemos justificar que invirtamos tiempo en preocuparnos de algo tan baladí, algo que *importa* tan poco?

* * *

En otro lugar he defendido la lectura anacrónica de los textos literarios más antiguos. Entiendo por «anacrónica» una lectura de la literatura desde la posición de nuestro contexto actual, no el intento de ponernos en la piel de un hombre o una mujer del Renacimiento para leer a Shakespeare, o de la clase media victoriana para leer a Dickens o a George Eliot. La idea de que existe una uniformidad para la mentalidad de una época, como en *The victorian Frame of Mind* (Houghton) o en *The Elizabethan World Picture* (Tillyard), es en cualquier caso extremadamente problemática. Las formas de pensar victoriana e isabelina, hay evidentes muestras, eran muy heterogéneas. Incluso si existiese un periodo de mentalidad uniforme, ¿por qué tendría que ser una cosa atractiva tratar de identificarnos con él, a no ser que seamos historiadores de la literatura, esos estudiosos supuestamente impersonales y objetivos? ¿Por qué fingir que somos todavía victorianos o isabelinos? La respuesta, supongo, es que nos hará mejores lectores de *Middlemarch*, o de la *Princesa* de Tenyson; pero a pesar de las notas históricas a pie de página, las obras literarias crean sus propios marcos de referencia, mentalidades, concepciones del mundo, en sus lectores, uno diferente para cada texto. En lugar de las virtudes reconocidas de la así llamada «imaginación histórica», defiendo que la literatura es lo más importante para nosotros si se lee desde el hoy, leída «retóricamente», como preparación para destapar mentiras, distorsiones ideológicas, y agendas políticas ocultas que nos rodean estos días por todas partes en los medios de comunicación.

Doy un ejemplo: las noticias de la tarde de NBC en televisión, en los Estados Unidos, terminan cada día con otra emisión de «Marcando la diferencia». Es el típico programa

sensiblero sobre cómo alguien o un colectivo está ayudando al prójimo. Un episodio reciente contaba el caso de una familia de Texas que enviaba 2000 dólares cada mes a una familia de Alabama en la que todos habían perdido sus empleos, con la hipoteca embargada. Al padre, además, también se le ayudó a buscar trabajo en el programa. ¿Quién no admiraría la caridad, la compasión, de esa familia de Texas? Sin embargo, el mensaje político oculto, implícitamente repetido en cada nueva historia que vemos, es que no es necesario subir los impuestos a los ricos ni a las grandes corporaciones, ni una mejor educación, ni la regulación de la banca, ni tampoco una política del gobierno federal que estimule la creación de empleo, la salud pública universal, el control de las emisiones de dióxido de carbón, etc. No nos hace falta, porque las familias de Texas, o de cualquier otro sitio, siempre socorren al más necesitado.

Enseñar a la gente a leer «retóricamente» estos antiguos poemas, obras de teatro o novelas podría enseñar cómo leer los medios de comunicación. Al decir «retóricamente» entiendo enseñar literatura por medio de la distinción, ya mencionada, entre hermenéutica y poética, lo que es significado (*das Gemeinte*) y la manera en que el significado es expresado (*die Art des Meines*). Tomo estos términos de Paul de Man, quien lo hace de Walter Benjamin, de *Hermeneutik und Poetik*, el libro de sus conferencias en la universidad de Constanza (De Man 1986: 87-8; Benjamin 1955: 65). De Man afirma, correctamente, que hermenéutica y poética son incompatibles. Y por supuesto, esta incompatibilidad puede enseñarse a través de los nuevos media, por ejemplo explicando el mensaje oculto en el hecho de que los representantes de las marcas de los anuncios de petróleo, gas y carbón son constantemente mujeres, «minorías», o intelectuales barbudos, no seguramente el implacable y avaro hombre blanco que dirige en realidad Chevron, Halliburton y el resto. Muchas de las mejores lecturas «retóricas», no obstante, son de obras literarias, o de textos teóricos y filosóficos, por ejemplo las lecturas de Paul de Man y Jacques Derrida. La literatura, además, ofrece ejemplos más complejos y concentrados.

Enseñar a leer a la luz de la distinción entre poética y hermenéutica es una manera de hacer que la literatura todavía *importe*. Esta manera de leer es tristemente improbable que se generalice como programa. Es un sueño utópico. Este sueño puede hacerse realidad en casos aislados, pero la mayoría de los profesores de literatura no están formados para hacerlo. La literatura, como he dicho, cada vez se enseña menos, de la manera que sea, al menos en los Estados Unidos.

Se podría decir que, ahora, el deseo insaciable de los seres humanos por la literatura, por el imaginario, por un cierto uso figurativo o ficticio de las palabras o de otros signos,

se ha trasladado a otros medios, (películas, incluidas las de animación, videojuegos, incluso los titulares ingeniosos de los periódicos o los anuncios de televisión). «Un uso figurado o ficticio de las palabras o de otros signos» es una definición extremadamente problemática de lo «literario», que sin duda necesita un largo comentario. Creo que Derrida está en lo cierto al afirmar, en una entrevista con Derek Arridge, en *Acts of literature*, lo siguiente:

[...] no hay texto que sea literario *en sí mismo*. La literariedad no es una esencia natural, una propiedad intrínseca del texto. Es el correlato de una relación intencional con el texto, una relación intencional que integra en sí mismo, como un componente o como un estrato intencional, la más o menos implícita consciencia de unas reglas convencionales o institucionales-sociales, en cualquier caso. (Arridge 1992: 44)

«Intencional», aquí, es un término husserliano que nombra la orientación de la consciencia hacia una cosa u otra. A menudo, los titulares de los periódicos y los anuncios televisivos son claramente ingeniosos e imaginativos. Si Derrida tiene razón, estaríamos más que justificados al «tender» a tomarlos como manifestaciones de la «literariedad». Un anuncio de televisión suele llevar instantáneamente al espectador/oyente hasta un mundo imaginario, extraño, de comedia simplona, como por ejemplo, aquel que se muestra a un perrito corriendo en todas las direcciones intentando encontrar un lugar seguro para enterrar su hueso. Esto es una analogía, que conduce a la búsqueda del ser humano de un lugar seguro para guardar su dinero. Es la publicidad de un banco.

Este tipo de publicidad utiliza una serie sofisticada de convenciones. Con frecuencia usan animaciones y otras técnicas avanzadas cinematográficas. Muchos de estos anuncios, por cierto, hacen acopio de mentiras descaradas o sutilmente de manipulaciones ideológicas, como el ejemplo de «Marcando la diferencia» de la NBC, o como en otros tantos anuncios de petróleo, gas, y compañías de carbón «limpio» que se olvidan mencionar que el uso de los combustible fósiles está trayendo de manera irreversible y catastrófica el cambio climático. Las mentiras son una forma potente del imaginario. Si Shakespeare volviera hoy a la vida, no escribiría teatro, seguro que se dedicaría a los videojuegos o a la publicidad. El mundo digital está donde está el dinero.

Esta migración de la «literariedad» está sucediendo de verdad, pero este movimiento ocurre en detrimento de la literatura en el sentido que el término es empleado en el

título de este número de *SubStance*: «¿*Importa* la literatura?». La literatura impresa está progresivamente volviéndose una cosa del pasado.

* * *

Permítanme ponerme serio y, de nuevo, preguntar por qué la literatura (entendida a la antigua, como poesías, obras de teatro, y novelas) tiene que *importar* incluso en estos tiempos difíciles. Con la finalidad de ser más específico, para aproximarnos más a la *preocupación* actual por la literatura, déjenme que reproduzca una serie de citas de las primeras páginas de varias obras, todas en inglés (con una excepción) de lo que entiendo por «literatura». Escojo los principios porque muestran rotundamente el modo en que cada obra se muestra diferente, única, incluso en el grueso de la obra de un mismo autor. El comienzo de cada una transporta al lector instantáneamente a un mundo separado del mundo real, aunque sea una transformación de este. Entrar en un mundo así es lo que llamo el «placer del imaginario». ¡Un intenso placer sí que lo es! Dejo para luego explicar qué entiendo por «imaginario», un concepto que he dado por claro durante todo este artículo. Para ilustrar lo dicho, debería invocar desde el ciberespacio algunas líneas de principios de libros, encontrándolos casi de manera instantánea con Google:

Elsinore. Una garita ante el castillo.

FRANCISCO en su puesto. Entra Bernardo

BERNARDO

¿Quién hay?

FRANCISCO

¡No! Contestadme a mí: ¡quieto, daos a conocer!

BERNARDO

¡Larga vida al rey!

FRANCISCO

¿Bernardo?

BERNARDO

El mismo

FRANCISCO

Llegas con cuidada puntualidad.

J. HILLIS MILLER

BERNARDO

Ya han dado las doce; vete a la cama, Francisco.

FRANCISCO

Muy agradecido por el relevo: hace un frío amargo,
y yo estoy enfermo en el corazón.

(William Shakespeare. *Hamlet*)

Del hombre la primera desobediencia, y el fruto
De ese árbol prohibido, cuyo mortal sabor
Trajo la muerte al mundo, y todos nuestros males,
Con la pérdida del EDÉN, hasta que un hombre más grande,
Nos devolvió, y reconquistó la morada bienaventurada,
Canta Musa celestial...

(John Milton, *Paradise Lost*)

Es una verdad universalmente reconocida que un soltero con una buena renta
debe buscarse una mujer.

(Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*)

un sueño selló mi espíritu;
no tenía miedos humanos:
ella parecía que no pudiera sentir
el roce de los años terrenales.

(William Wordsworth, «Un sueño selló mi espíritu»)

Lágrimas, vanas lágrimas, no sé lo que significan,
Lágrimas desde lo profundo de alguna desesperación divina...

(Alfred Lord Tennyson, «Lágrimas, vanas lágrimas»)

Llamadme Ismael. Hace años —no importa cuántos— con poco, o mejor dicho sin dinero en el bolsillo, y nada que me retuviera en tierra, pensé que podría irme a navegar una temporada y ver el lado marino del mundo.

(Herman Melville, *Moby Dick*)

«Nunca lo hubiese creído, John», dijo Mary Walker, la hermosa hija del señor George Walker, abogado de Silverbridge. Walker y Winthrop era el nombre de la firma, eran gente respetable, que aceptaban todos los casos que podían ser aceptados en esa zona de Barsetshire en nombre de la Corona, estaban empleados en los asuntos locales del duque de Omnium que es grande en esas zonas, y todos mantenían bien alta la cabeza como suelen hacer los abogados de provincias. Ellos, —los Walkers—, vivían en una gran mansión de ladrillo en medio del barrio, daban cenas, a las que los caballeros no infrecuentemente accedían a venir, y de una manera suave llevaban la moda a Silverbridge. «Nunca lo hubiese creído, John» dijo Miss Walker.

«Tendrás que hacerlo», dijo John, sin apartar sus ojos del libro.

«¡Un cura, y además un cura como él!»

(Anthony Trollope, *La última crónica de Barset*)

De repente vi el cielo deleite de grajos
y era como si el hielo ardiera y fuera aún más hielo...

(W. B. Yeats, «El frío cielo»)

Durante mucho tiempo, me acosté muy temprano. A veces, apenas mi vela se había apagado, mis ojos se cerraban tan rápido que no tenía tiempo ni de decirme: «Me duermo».

(Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*)

En Hydaspia, por Howzen
Vivía una dama, Lady Lowzen,
Para quien lo que es era otras cosas.

(Wallace Stevens, «Las hojas de roble son manos»)

¡Bueno, aquí tienen literatura, la correcta y verdadera literatura! Podría alargar la lista indefinidamente, en una letanía de placeres literarios rememorados. ¿*Importan* estos placeres realmente? ¿Qué hace que leerlos sea un placer? ¿Es un placer culpable? Destaco, a continuación, siete rasgos que mis ejemplos comparten:

1. Cada uno es notablemente diferente de todos los otros. Cada uno es único, inconmensurable, aunque cada uno de una manera u otra utilicen perfectamente las palabras normales que nombran cosas y acciones reconocibles en el «mundo real». Sin embargo, estas palabras aquí están transformadas. Son las justas para nombrar mundos imaginarios que no tienen correlato referencial en el «mundo real». Podemos conocer a Lady Lowzen y visitar Howzen solo en el poema de Stevens, aunque también «por Howzen» es un juego de palabras en el alemán o en el holandés de Pennsylvania «bei Hausen» que significa «la siguiente puerta». Lo ficticio es la puerta siguiente a lo real. Toda la especificidad informativa, «realista», de las primeras líneas de *La última crónica de Basset*, es una farsa, y los lectores saben que lo es. No hay ninguna familia Walker, ni tampoco ningún reverendo Josiah Crawley sospechosamente taimado; no existe en ningún sitio excepto en las páginas de la novela —o si acaso, en el espacio imaginario al que esas palabras dan acceso al lector—.
2. Cada cita permite la entrada a un mundo distinto imaginario con el mágico «Ábrete Sésamo» de unas pocas líneas iniciales. Estas líneas actúan como Alicia al atravesar el espejo al principio de *A través del espejo*, de Carroll.
3. Esta entrada en el imaginario sucede «repentinamente», tomando prestada la palabra de Yeats. Sucede en un instante, en una ruptura decisiva con todo lo que antecede a la lectura de estas palabras concretas, por ejemplo, la lectura de un libro previo. Nos lanzamos *in media res*, pero de una manera extraña, como encontrándonos de repente en un país extranjero.
4. Cada pasaje inicial, de una manera o de otra, claramente, emplea juegos de palabras, usos figurativos, pero no siguiendo un patrón uniforme y predecible.
5. El efecto en el lector, en mí, al menos como lector, produce un impulso casi irresistible a seguir leyendo y a descubrir qué pasa después. Estos momentos introductorios son de una forma u otra enigmáticos, desconcertantes, en parte porque saltar al medio de la acción

hace en cada caso presuponer toda clase de datos que el lector aún no conoce, por ejemplo el nombre del presunto reverendo intrigante «Josiah Crawley», en el inicio de *La última crónica de Basset* de Trollope. Quieres seguir leyendo para descubrir esas cuestiones, para orientarte. Aún es más, cada ejemplo, claramente, es de una manera diferente, el principio de una narración, una historia. Los seres humanos, es sabido, aman las historias.

6. Aunque el lector sabe perfectamente, o piensa que él o ella lo saben, que cada espacio ficticio se crea por el lenguaje que lo cuenta, sin embargo parece, al menos desde mi experiencia, que cada espacio ha estado ya allí todo el tiempo. Ha estado esperando «en algún lugar» para entrar con el «Ábrete Sésamo» del así-llamado lenguaje literario. «La invención» (*inventio*), como invención resulta ser invención como descubrimiento, como la palabra antitética latina, *inventio*, puede significar.
7. Cada uno de estos fragmentos, de una manera diferente (hasta Hamlet a su propio modo), crea la ilusión de una voz escrita o hablada, un narrador. Sin embargo, incluso cuando, esa voz habla explícitamente como un «Yo» («Un sueño *selló* mi espíritu»); «De repente vi...»; «Durante mucho tiempo me acosté temprano» etc, la cursiva es nuestra), la voz narrativa se caracteriza por una extraña impersonalidad separada de cualquier «ego» identificable, por ejemplo el del autor. Esta voz de la enunciación escrita o hablada es como la extraña voz que me dicta en mi interior, la mayoría de las veces, fuera de mi control, las palabras que estoy escribiendo en este momento. Las palabras vienen de no se sabe dónde y son pronunciadas en mi interior por quién sabe qué fuerza lingüística impersonal. Soy responsable de ellas, pero no me hablan a mí, como tampoco Herman Melville en persona dice o escribe, «Llamadme Ishmael». Maurice Blanchot, en un excelente ensayo, llamó a esta extraña y ajena voz, esta voz que viene de un mundo ficticio o imaginario, «La voz narrativa (el “el(lo)”, el neutro)»,⁸ «La voix narrative (le “il”, le neutre)»; (Blanchot, «Voix narrative»). Hegel, Benveniste, Paul de Man, y más recientemente John Namjin Kim (en un maravilloso artículo que contrasta el uso de los pronombres personales como tema en el relato de Yoko Tawada «Eine leere Flasche» [«Un frasco vacío»]) («Ironía étnica») han hecho explícita de distinto modo la ambigüedad abisal, la duplicidad, o mejor, «la indecibilidad irónica» de palabras usadas para el «yo» en diferentes lenguas occidentales, especialmente cuando son usadas en textos abiertamente literarios, como en muchos de los ejemplos que he planteado. Un ejemplo evidente es el de Yeats «De pronto vi...». El «yo» que habla en un texto literario parece a primera vista ser una persona, uno mismo, tal vez el yo del autor, pero

⁸ Nos remitimos a la excelente traducción de Cristina de Peretti del neutro «il» blanchotiano, intraducible en castellano, al ser tercera persona del masculino y neutro a la vez. Ver *El paso (no) más allá*. (Barcelona, Paidós 1994). N. del T.

se muestra a sí mismo como un recipiente vacío («eine leere flasche») para cualquiera, al final para nadie, sino para una fuerza impersonal del discurso literario, el «neutro» de Blanchot.

Para desarrollar esta línea de pensamiento adecuadamente sería necesario otro extenso artículo, pero ahora la interrumpo citando dos pasajes deliciosamente vértiginosos que De Man cita y comenta de *La enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel, en «Signo y símbolo en la *Estética* de Hegel»: «So kann ich nicht sagen was ich nur meinen», que De Man traduce como: «No puedo decir lo que hago mío»; «No puedo saber lo que pienso»; y «No puedo decir lo que yo solo (o simplemente) quiero decir». El otro pasaje de Hegel, que De Man llama un «enunciado asombroso», es el siguiente: «ebenso, wenn ich sage: “Ich”, *meine* ich mich *als* diesen alle anderen Ausschließenden: aber was ich sage, Ich, ist eben einen jeder». («Cuando digo “yo”, me significo como *este* yo que excluye todos los otros; pero lo que digo, yo, es precisamente alguien; cualquier yo, como el que excluye a todos de sí mismo») (De Man 1996: 97-8; Hegel 8:80; 8:74). El gran Hegel, maestro de la razón pura ha caído en el abismo que hay bajo el inocente pronombre «yo», así como en el modo en que los fonemas repetidos llaman la atención sobre sí mismos como puro sonido: «Wenn ich sage: “Ich,” meine ich mich ...»

Es una característica universal de los así-llamados «textos literarios» o de cualquier fragmento de lenguaje entendido como literatura, «con la intención de ser» literatura, leído como literatura, diferentes de cada uno como son, que en ellos el «yo» del autor se transforma en un frasco vacío, impersonal, anónimo, neutro, se concierte en poder neutralizado del lenguaje. Un ejemplo cotidiano y aparentemente inocente de esta transformación es el conocido narrador omnisciente, o mejor dicho, telepático, de novelas canónicas inglesas (Royle). Entre mis ejemplos, los narradores de *Orgullo y prejuicio*, de Austen, y de *La última crónica de Barse* ilustran esto. El anonimato y la «indecibilidad» del lenguaje es evidente en la ironía generalizada de las voces narrativas ficticias. «Was ich sage, Ich, ist eben jeder.» («Lo que digo, yo, es precisamente cualquiera».

* * *

¿De qué clase de *materia* están hechos los mundos imaginarios en los que entramos por este uso extraño, literario, del lenguaje? ¿Por qué *importa* cruzar un límite y

entrar en ellos? He usado hasta aquí «ficticio» e «imaginario» como términos intercambiables. Mucha gente, incluso algunos teóricos de la literatura desde Aristóteles, entienden que un texto ficticio toma las palabras del mundo cotidiano real y las usa para nombrar, por imitación (mímesis), como invención o descubrimiento, una realidad virtual que no tiene correlato referencial, y que hasta personas reales, lugares y sucesos pueden ser llevados a la ficción.

Las *cuestiones* no son, sin embargo, tan sencillas. Ahora, me serviré del trabajo de dos improbables compañeros de viaje, Maurice Blanchot y Wolfgang Iser, para demostrarlo. Estoy pensando en «Les deux versions de l'imaginaire» de Blanchot y en «Le chant des sirènes». De Iser, me centraré en su obra más reciente, *Lo ficticio y lo imaginario (Das fiktive und das imaginäre)* (Iser *Fiktive*). Ambos, Blanchot e Iser, de modos diferentes, pero de modos que a veces suenan sorprendentemente parecidos, proponen una triada en lugar del binomio real-ficticio. Iser llama a los elementos de su triada: lo real, lo ficticio y lo imaginario. No es nada sencillo lo que Iser dice en el prefacio y en el primer capítulo de *Lo ficticio y lo imaginario*, «Ficcionalizando actos». Requiere un gran nivel de abstracción. Puede, no obstante, resumirse de la siguiente manera: Iser se opone a la larga tradición, que con sus muchas variaciones llega hasta la mímesis aristotélica, y que define la ficción casi exclusivamente en términos de su relación de oposición o dialéctica con lo real. Iser sostiene que un tercer término, «lo imaginario» tiene que ser utilizado. Lo imaginario, dice, «es básicamente un potencial sin rasgos e inactivo» (Iser XVII; no presente en el alemán «Vorwort») para los sueños «fantasías, proyecciones, ensoñaciones, y otras formas de sueño en los seres humanos» («Phantasmen, Projektionen und Tagträumen») (En inglés página 3; alemán, 21, a partir de aquí I y A), así como para activar ficciones. Lo imaginario es, en una frase no traducida en la versión inglesa, «diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz» (A21): difuso, sin forma, sin fijar y sin referencia objetiva. El imaginario de Iser no debe pensarse como entidad transcendental, un espacio divino de formas potenciales. Su pensamiento es decididamente laico, antidealista. Lo imaginario es una capacidad exclusivamente humana.

Ni lo real, ni lo ficticio, ni si quiera lo imaginario son concebidos por Iser como entidades puramente lingüísticas. Aunque reconoce que los textos literarios como encarnación de lo ficticio, están hechos de palabras, y a pesar de lo mucho que habla de «semántica», Iser parece tener prejuicios ante las teorías literarias basadas en el lenguaje. «Quien quiera entender el lenguaje debe entender más que solo lenguaje» («wer Sprache verstehen will, mehr als nur Sprache verstehen muß»), afirma Iser con convicción (I 18; A 46). Eso suena bastante plausible, pero resta importancia al papel constitutivo del lenguaje en la generación de

ficciones. Dice, por ejemplo: «Cada texto literario contiene inevitablemente una selección de una gran variedad de sistemas que pueden ser sociales, históricos, culturales, y literarios que existen como campos referenciales fuera del texto». («Daraus ergibt sich die für jeden fiktionalen Text notwendige Selektion aus den vorhandenen Umweltsystemen, seien diese sozio-kultureller Natur oder solche der Literatur selbst») (I 4; A 24). El texto literario, por el contrario, como es fácil de ver, no contiene elementos de esos sistemas como tales. Más bien, usa los nombres por ellos, hace igual que hacen las frases de Iser «sistemas literarios» y «campos referenciales», después de todo.

Iser, en el texto alemán citado arriba llama a estos campos referenciales el «Umweltsystemen», una palabra de difícil traducción. «Sistemas contextuales» pierde la fuerza de «Umwelt» como «mundo que rodea». «Sistemas-de mundo-circundante» es una traducción más literal, pero no es un buen uso normativo del lenguaje. El conjunto de préstamos de sistemas de mundos circundantes, simplemente no proporciona nuevas perspectivas críticas sobre lo real, aunque Iser conceda esa función a la literatura. La literatura «pone entre corchetes» y «supera» la realidad al usar elementos de ella para dar forma al mundo imaginario sin forma. Esa es su función clave. «La realidad, entonces», afirma Iser, «puede reproducirse en un texto de ficción, pero está allí para ser sobrepasada, como se indica por los corchetes» («So wird zwar Wirklichkeit im fiktionalen Text wiederholt, doch durch die Einklammerung wird ihr Wiederholtwerden überragt») (I 13; A 38). La función esencial de lo ficticio, del 'como si', es dar quasi-materialidad a la dispersión que hay en el imaginario. «Nuestro viaje resultante a nuevos horizontes traduce lo imaginario en una experiencia, una experiencia formada por el grado de determinación dada por el 'como si' ficticio al imaginario». («Durch diese Ereignishaftigkeit übersetzt sich das Imaginäre in eine Erfahrung. Ermöglicht wird diese durch den Grad der Bestimmtheit, den das Imaginäre durch den Modus des Als. Ob gewinnt») (I 17; A 45). El texto literario, así definido con otro término quasi-técnico, es una «pragmatización de lo imaginario» («die Pragmatisierung des Imaginären») (I 18; A 46). La «matriz» de los textos literarios no es lo real con su lenguaje literal, sino «la múltiple disponibilidad de lo imaginario» («die multiple Verfügbarkeit des Imaginären») (I 19; A 48). Al dar cuerpo pragmático a lo imaginario informe, lo ficticio «supera» al lenguaje. Aquí va otro ejemplo de las teorías de Iser basadas en la sospecha lingüística: «Por consiguiente, los puntos cardinales del texto desafían la verbalización (entziehen sich [...] der Versprachlichung),» dice Iser en las últimas líneas de «Ficcionalizando actos,» «y solo a través de estas estructuras abiertas en el interior de los

modelos lingüísticos del texto lo imaginario puede manifestar su presencia. Podemos deducir de este hecho un último logro de lo ficticio en los textos de ficción: trae consigo la presencia de lo imaginario al transgredir el lenguaje mismo (als die Sprache selbst überschritten). Al superar lo que le condiciona (in solcher Hintergebarkeit), lo imaginario se muestra como la matriz generativa del texto (als den Ermöglichungsgrund des Textes)» (I 20-21; A 51). «La matriz generativa» como nombre para lo imaginario debe leerse con toda la fuerza obstétrica de esta imagen de «matriz» como «origen de la vida».

Todo esto tiene completo sentido. Es una teoría muy convincente sobre la ficción, una teoría, que según creo no tiene equivalentes en la obra reciente de los especialistas de la tradición occidental que luchan por definir lo ficticio como-si.

¿Qué ganamos con lo ficticio? ¿Por qué los seres humanos necesitamos ficciones? La respuesta de Iser no admite dudas. Aunque lo ficticio pueda darnos nuevas perspectivas críticas sobre lo real, y aunque pueda ser un placer en sí mismo, su función más importante es extender el número de «pragmatizaciones» de la «plasticidad» básica humana, que Iser llama «lo imaginario». Su tesis antropológica fundamental es que los seres humanos se pueden definir esencialmente por su plasticidad. «Si la plasticidad de la naturaleza humana permite, señala en el prefacio, a pesar de sus múltiples patrones ligados a la cultura, la tendencia al conocimiento humano, la literatura deviene un panorama de lo que es posible, porque no está sometida ni a las limitaciones ni a las consideraciones que determinan las organizaciones institucionalizadas en las que la vida humana, de cualquier forma, sigue su curso. (I XVIII-XIX; no en alemán «Vorwort»). Completar tanto como sea posible los medios ilimitados del ser humano es un bien por sí mismo. Usar los actos que crean ficción como medio para dar forma a la plasticidad informe de lo imaginario es la mejor manera de hacerlo.

Esto da una respuesta a la pregunta de si la literatura *importa*. Deberíamos leer literatura ahora o en cualquier momento porque hacerlo es la mejor manera de tender al conocimiento, algo propio del ser humano. ¿Cómo deberíamos leerla? Abriéndonos a los mundos imaginarios que las obras literarias ofrecen. Para Iser el valor principal de la literatura, la razón por la que la literatura *importa* es por el placer de lo ficticio como pragmatización de lo imaginario. Tiene su origen («matriz generativa») en lo imaginario, pero gozarlo y ser influido por su manera de ver lo real pueden convertirse en fines añadidos por sí mismos. Iser investiga un caso emblemático de esta cuestión en el segundo capítulo del *Lo ficticio y lo imaginario*: el bucolismo renacentista entendido a la vez como crítica social y como placer de la lectura.

Lo que más cerca está, que yo sepa, de la idea de Iser de lo imaginario es el concepto de imaginario de Blanchot. Una lectura completa del concepto de lo imaginario blanchotiano nos ocuparía muchas páginas, seguro que un libro entero. Me limitaré a algunas breves observaciones. En lugar del término de «lo ficticio», visto sin problemas por Iser como nombre para la naturaleza del lenguaje literario, Blanchot introduce una sutil teoría de «la imagen» como esencia de lo imaginario encarnada en el lenguaje literario. Al comentar, por ejemplo, en un torrente característico de paradojas, los logros de Proust cuando dos sensaciones coincidían en un tiempo fuera del tiempo que hacían posible finalmente que pudiera convertirse en escritor, Blanchot explica: «Sí, en ese tiempo todo se vuelve imagen, y la esencia de la imagen es el estar toda fuera, sin intimidad y, no obstante, más misteriosa e inaccesible que el pensamiento más profundo; sin significación, pero solicitando la profundidad de todos los sentidos posibles; irrevelada y sin embargo patente, revistiendo esa presencia-ausencia en que consiste el atractivo y la fascinación de las Sirenas» (Blanchot 1959: 14; 22). Opuesta a la gozosa celebración de las pragmatizaciones ficticias como realizaciones benignas de la plasticidad humana ilimitada, lo imaginario de Blanchot es un punto de fuga en el que uno puede ser absorbido y desaparecer. El peligro es mostrado en la amenaza del canto de las sirenas para Ulises. Blanchot tiende a identificar lo imaginario con la muerte, o con una muerte, agónica, sin fin. Lo imaginario también existe como «el relato» (*le récit*), por oposición a las evasiones de la novela (*le roman*). Los ejemplos de Blanchot que he citado son de Ulises cuando se acerca, o reusa acercarse, al canto real de las sirenas detrás de su canto infinitamente seductor; Marcel Proust en su búsqueda del (*recherche de*) tiempo perdido; y Ahab persiguiendo la ballena blanca en Moby Dick. Aquí dejo hablar a Blanchot, ahora, una voz sepulcral, el(lo) habla:

El relato (*récit*) comienza allí donde la novela (*roman*) no llega y, sin embargo, adonde conduce por sus mismos rechazos y su rica negligencia. El relato es heroico y pretenciosamente, la reseña de un solo episodio, el del encuentro de Ulises con el canto insuficiente y atractivo de las Sirenas. [Se podrían añadir como ejemplos el ambiguo final de la gran novela de Proust y el reencuentro mortal de Ahab con Moby Dick.–JHM] El relato no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene que producirse, acontecimiento aún por venir, por cuyo poder de atracción el relato puede también pretender realizarse (par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser)... El relato es el movimiento hacia un punto, no sólo desconocido, ignorado, extraño, sino concebido de tal manera que no parece poseer,

de antemano y fuera de este movimiento, realidad alguna, pero es, sin embargo, tan imperioso que de él sólo extrae el relato su atractivo, tanto así que no puede siquiera «comenzar» antes de alcanzarlo; pero, no obstante, sólo el relato y el movimiento imprevisible del relato proporcionan el espacio donde el punto se vuelve real, poderoso y atrayente. (Blanchot 1959: 12-3)

Podrán ver ustedes qué cerca está Blanchot de Iser, y al mismo tiempo qué lejanos el uno del otro. Lo que para Blanchot es una siniestra atracción hacia la desaparición que identifica con la muerte, para Iser es la feliz materialización de la plasticidad humana sin límites. Para ambos, la verdadera función de la literatura es poner al lector en relación con lo imaginario de Iser como un «potencial» «informe y difuso, inestable, y sin referencia objetiva»; «sin propiedades e inactivo» o con relación a lo desconocido en Blanchot, oscuro, extranjero, el peligroso punto en el que el *récit*⁹ empieza.

Sin embargo, los dos, Iser y Blanchot, a pesar de sus diferencias, muestran dos modos en los que la literatura *importa*. 1) La literatura da al lector una perspectiva crítica sobre lo real (incluyendo las realidades políticas y sociales más urgentes: la crisis económica y el catastrófico cambio climático, por ejemplo) al trasladar lo real a lo ficticio. 2) La literatura proporciona un placer insustituible, placer que Blanchot identifica con «la novela»: «Con la novela (le roman), el viaje es puesto en primer plano, lo que conduce a Ulises al punto de encuentro. Este viaje es una historia completamente humana (*histoire*); se ocupa del tiempo de los hombres, está vinculada a las pasiones de los hombres, [¡Sic! ¿Y qué pasa con la pasión de Penelopé?—JHM], realmente tiene lugar, y es muy rico y tan variado como para absorber toda la fuerza y toda la atención de los narradores» (Blanchot 1959: 11-12). La maravillosa singularidad de la *Odisea* de Homero es el ejemplo de Blanchot aquí. Podría bien haber citado yo mismo su invocación inicial a pesar de que difícilmente se puede considerar como un «libro escrito». Hoy en día todos, menos unos pocos afortunados, conocemos *La Odisea* por las traducciones impresas. Las apelaciones épicas del inicio de *La Odisea* y del *Paraíso perdido* son muestras evidentes de la manera de experimentar otra voz que habla a través del autor en los textos literarios. Así que aquí hay otro «¡Ábrete sésamo!». Homero abre *La Odisea*, en la traducción de Robert Fitzgerald, con estas palabras: «Canta en mí, Musa, y desde mí cuenta la historia/ de ese hombre capaz de afrontar todas las adversidades...».

⁹ En francés en el original. N.del T.

En *La Odisea* no es Homero quien habla. Es la musa la que habla a través de él, como un ventrílocuo, haciendo de él su *médium*.

Suscribo plenamente las triadas blanchotianas e iserianas, aunque reconociendo la escasa congruencia entre ellas. He destacado en este artículo los auténticos placeres de la lectura de la literatura, junto a los peligros presentes en la supervivencia de la literatura impresa. La literatura *importa* porque sirve para tres funciones humanas esenciales: la crítica social, el placer de la lectura, y la materialización de lo imaginario o una aproximación interminable a lo imaginario inabordable. Aunque la civilización humana no terminaría si la literatura, entendida a la antigua, como libros impresos, desapareciera en la época de lo que llamo «prestidigitalización», se perdería mucho más de lo que los videojuegos, las películas, la televisión y las canciones de moda podrán dejar en su lugar. Esto es así a pesar de que estos nuevos media son, sin embargo, formas alternativas de reunir en su dispersión, lo real, lo ficticio, y lo imaginario.

REFERENCIAS

AUSTEN, Jane

- 2011 «Pride and Prejudice». En *The Republic of Pemberley*. <<http://www.pemberley.com/janeinfo/ppv1n01.html>>. Consulta hecha en 16/9/2011.

BENJAMIN, Walter

- 1955 «Die Aufgabe des Übersetzers». En *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Ed. Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 56-69.

BLANCHOT, Maurice

- 1955 «Les deux versions de l'imaginaire». En *L'espace littéraire*. París: Gallimard, pp. 266-277.
- 1959 «Le chant des Sirènes». En *Le livre à venir*. París: Gallimard, pp. 7-34.
- 1969 «La Voix narrative (le 'il' le neutre)». En *L'Entretien infini*. París: Gallimard, pp. 556-567.

DE MAN, Paul

- 1986 «Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'». En *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 73-105.
- 1996 «Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics». En *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 91-104.

DERRIDA, Jacques

- 1980 «Envois». En *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. París: Flammarion, pp. 5-273.
- 1986 «Forcener le subjectile». En THÉVININ, Paule y Jacques DERRIDA. *Antonin Artaud: Dessins et Portraits*. París: Gallimard, pp. 55-108.
- 1987 «Envois». En *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-256.
- 1992 «This Strange Institution Called Literature». *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Londres: Routledge, pp. 33-75.
- 1993 *Passions*. París: Galilée.

- 1995 «Passions: "An Oblique Offering"» Traducción de David Wood. En DUTOIT, Thomas (ed.). *On the Name*. Stanford, California: Stanford UP, pp. 3-31.
- 1998 «To Unsense the Subjectile». En Jacques DERRIDA y Paule THÉVENIN. *The Secret Art of Antonin Artaud*. Traducción y prefacio de Mary Ann Caws. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp. 59-157.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich

- 1979 «Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften». En *Werke in zwanzig Bänden*, vols. 8-10. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

HOMER

- 1963 *The Odyssey*. Traducción de Robert Fitzgerald. Garden City, New York: Doubleday, Anchor Books.

HOUGHTON, Walter Edwards

- 1957 *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale UP.

ISER, Wolfgang

- 1991 *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarische Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 1993 *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Traducción de Wolfgang Iser et al. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

KIM, John Namjun

- 2010 «Ethnic Irony: The Poetic Parabasis of the Promiscuous Personal Pronoun in Yoko Tawada's 'Eine leere Flasche' (A Vacuous Flask)». En *The German Quarterly*, vol. 83: N.3, pp. 333-52.

MELVILLE, Herman

- 2011 *Moby-Dick, or, The Whale*. En <<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=Mel2Mob.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

MILLER, Joseph Hillis

- 1991 «Temporal Topographies: Tennyson's Tears». En *EurAmerica*, vol. 21, N. 3, pp. 29-45.
- 2002 *On Literature*. Londres: Routledge.
- 2009 *The Medium is the Maker: Browning, Freud, Derrida and the New Telepathic Ecotechnologies*. Brighton: Sussex Academic Press.
- 2010 «Anachronistic Reading». En *Derrida Today* 3 (mayo), pp. 75-91.

MILTON, John

- s. f. *Paradise Lost*. En <<http://www.literature.org/authors/milton-john/paradise-lost/chapter-01.html>>. Consulta hecha el 11/9/2011.

PROUST, Marcel

- 2011 *À la recherché du temps perdu*. En <<http://www.page2007.com/news/proust/0001-longtemps-je-me-suis-couche-de-bonne-heure>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

ROYLE, Nicholas

- 2003 «The 'telepathy effect'; notes toward a reconsideration of narrative fiction». En *The uncanny*. Manchester: Manchester UP, pp. 256-76.

SHAKESPEARE, William

- 2011 *Hamlet*. En <<http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

STEVENS, Wallace

- 2011 «Oak Leaves are Hands». En <http://www.geegaw.com/stories/oak_leaves_are_hands.shtml>. Consulta hecha el 16/9/2011.

TENNYSON, Alfred Lord

- 2011 «Tears, Idle Tears». En <<http://www.poemhunter.com/poem/tears-idle-tears/>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

TILLYARD, E. M. W.

1943 *The Elizabethan World Picture*. Londres: Chatto and Windus.

TROLLOPE, Anthony

2011 *The Last Chronicle of Barset*. En <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1939334&pageno=4>. Consulta hecha el 20/9/2011.

WORDSWORTH, William

2011 «A Slumber Did My Spirit Seal». En <<http://www.poetryfoundation.org/poem/174822>>. Consulta hecha el 16/9/2011.

YEATS, William Butler

2011 «The Cold Heaven». En <<http://www.poetryfoundation.org/poem/172059>>. Consulta: 16/9/2011.