

(d)

CRÍTICA, SABOTAJE Y SUBALTERNIDAD

MANUEL ASENSI PÉREZ
Universitat de València

Este ensayo define un “nuevo” concepto de crítica denominado “crítica como sabotaje”, su necesidad en el contexto de la posglobalización y sus puntos de referencia. Para ello, introduce una definición de la textualidad como fuerza performativa real que modeliza la visión del mundo de los receptores y les incita a llevar a cabo actos y discursos. Asimismo, ilustra la “crítica como sabotaje” mediante unos breves ejemplos pertenecientes a diferentes registros semióticos.

PALABRAS CLAVE: crítica, sabotaje, subalterno, post-global.

*La littérature est, par essence, la subjectivité d'une société
en révolution permanente*
J.P. Sartre

1. Introducción: necesidad de la crítica

En 1999, Luc Boltanski y Ève Chiapello escribían que “una crítica que se agota, es vencida o pierde su virulencia permite al capitalismo relajar sus dispositivos de justicia y modificar con toda impunidad sus procesos de producción. Una crítica que gana en virulencia y en credibilidad obliga al capitalismo a reforzar sus dispositivos de justicia, a no ser que por el contrario, constituya [...] una incitación a transformarse” (2002: 75). Este ensayo surge precisamente de esta pregunta: ¿cómo puede ejercerse esa crítica virulenta y subversiva en la era de la posglobalización? ¿Qué papel juega en ello lo que aquí llamo “crítica literaria” en un sentido diferente del habitual? Ya ha pasado mucho tiempo desde que Adorno escribiera que “el arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo [...] Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de

133

intercambios” (Adorno, 1992: 296). Le podríamos preguntar a Adorno: ¿de qué nos sirve una crítica *muda*? Mi propósito es describir un tipo de crítica al que denomino “crítica literaria como sabotaje”, de la cual sólo puedo ofrecer aquí unas bases esquemáticas y unos ejemplos que deben considerarse como notas para una investigación en proceso.

Que a una larga tradición de intérpretes le parezca que el modelo de mundo de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* representa un ideal frente al vasto mundo material, puede provocar risa o concitar el acuerdo, pero hay algo de lo que no cabe duda: en esa novela vemos como Alonso Quijano se ve incitado por lo que lee (libros de caballería) a llevar a cabo determinadas acciones y determinados discursos. No obstante, el blanco de la crítica no es tanto los libros de caballería como la literatura o la ficción en sí mismas. Cervantes está arremetiendo contra el poder seductor de cierta “poesía”, pues tiene efectos semejantes a la droga, crea dependencia y provoca una percepción alterada de la realidad.¹ Lo que le preocupó, y jamás dejó de preocuparle, fue el terrorífico poder deformador de la literatura, por mucho que, en última instancia, *Don Quijote* viniera a deconstruir la diferencia entre la literatura y el mundo. Pero esa “deconstrucción” tiene que ver con algo de más largo alcance: la literatura es una lámpara deformante que convive con otro tipo de lámparas deformantes, pues los refranes de Sancho tienen un poder deformador equivalente al de los libros de caballería, el teatro, las narraciones orales de otros personajes, y un largo polisistema de deformaciones. En realidad, podríamos decir, tomándole la expresión prestada a Kant, que en Cervantes la textualidad en general funciona como una estética trascendental que lleva a percibir el espacio, el tiempo y el movimiento de un modo precodificado.

Lo que se percibe en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es una inquietud, un desacuerdo, un nerviosismo. Algo chirría y hay alguien solitario y vencido que ante ese desacuerdo responde de una forma ácida, como se dice humorística y amarga a la vez. Nunca estaremos seguros de las intenciones de Cervantes, pero en cualquier caso sabemos que está criticando algo. El concepto de “crítica literaria” que propongo en este ensayo tiene que ver con la crítica como desacuerdo y disidencia, con esa virtud que consiste, según Foucault (2006: 8), en “el arte de no ser gobernado o incluso el arte de no ser gobernado de esa forma y a ese precio”. Tal concepto surge, en efecto, de una desconfianza, recusación, limitación y deseo de transformación en relación con una determinada manera de gobierno, y se ubica en la línea de las nociones de “crítica” postuladas por Adorno (1962: 23), Williams (2000: 85-87), Foucault o Butler (2006). En términos generales, tales nociones vinculan la crítica no a “un ‘juicio abstracto’ sino a una práctica definida” (Williams, 2000: 87), a una virtud que consiste en no ser obediente de forma acrítica a la autoridad (Foucault), a una práctica material (Adorno). Sin embargo, aporta una idea que esos textos no parecen tener excesivamente en cuenta: que la crítica

¹ Sobre la literatura como droga véase Ronell (1992).

sólo podrá manifestar una verdadera resistencia a la autoridad cuando se haga cargo de los modos “literarios” que conforman nuestra manera de percibir el mundo. Queda, pues, patente que lo que esa crítica de la que hablo critica lo literario, si bien hay que decir que lo que aquí denomino “crítica *literaria*” (“literaria” en cursiva), aun asumiendo lo que habitualmente se quiere decir con esa expresión, la excede por completo.

Al hablar de “crítica literaria como sabotaje” quiero decir dos cosas: primero, que se va a proceder a un sabotaje de la crítica literaria mediante un cambio de su horizonte referencial, o lo que es lo mismo, mediante una violencia paleonímica; y, segundo, que la crítica literaria será la que sabotee el resto de los discursos que habitualmente caen fuera de su campo, a través del uso de unos procedimientos, métodos y estrategias, normalmente concebidos como inocentes prácticas pedagógicas. Fue Paul de Man quien lo sugirió cuando hablaba del poder subversivo (palabra clave en su pensamiento) de lo que proponía con el nombre de “análisis crítico-lingüístico”, una aproximación a los textos filológica y retórica cuya aparente inocuidad esconde un potente poder desenmascarador de la ideología (De Man, 1990a).²

2. Literatura y fuerza performativa real: el falso silogismo

Ahora bien, un cambio en el horizonte referencial de la crítica literaria supone no sólo una amplificación del campo de sus análisis, sino también una transformación de lo que entendemos por “literatura” en el sentido delimitado de esta palabra como “obra de arte verbal”. Todo aquel que tenga un sentido histórico advierte con relativa facilidad que lo dicho por la teoría empírica de la literatura o por la deconstrucción sobre la literatura como institución (extraña, dice Derrida) sin esencia trans-histórica –proposición ésta redundante– se ajusta bastante a los hechos. Pero la falta de esencia literaria significa, entre otras cosas, que un texto literario es, como aseguraba Schmidt (1990), uno de los muchos sistemas de comunicación que tienen lugar en el interior de un sistema de acciones. El término “comunicación” es demasiado tibio para describir lo que realmente ocurre, pues si la palabra “acción” lleva aparejada la idea de transformación, la de “comunicación” encubre el hecho de que esos sistemas modelan la visión del mundo verbal e imaginaria de aquellos a los que van dirigidos. No se trata de comunicar, sino de imponer una consigna y de lograr que los individuos participen de ella mediante sus acciones y sus discursos. El cine, la televisión, las páginas web, los periódicos, las revistas, la radio, las diferentes formas de publicidad, las exposiciones de los museos y de las diferentes instituciones, los libros de textos escolares y los discursos de los maestros de los distintos niveles de enseñanza, los ensayos, el teatro, la música y, por supuesto, lo que llamamos “literatura” (novelas y libros de

² Así en la entrevista con Stefano Rosso que cierra el libro leemos: “Siempre he mantenido que uno puede abordar los problemas de la ideología y por extensión los problemas de la política sólo en base al análisis crítico-lingüístico” (De Man, 1990a: 185).

poemas) son medios a través de los cuales se cumple la acción modeladora de los aparatos ideológicos heterogéneos y plurales del Estado, de los grupos de presión o del Imperio.³

Por “acción modeladora” hay que entender la acción consistente en crear sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan, perciben y conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados, esto es, ideológicos, cuya finalidad es la práctica de una política normativa y obligatoria, y cuya estrategia consiste en presentarse como “naturales”. En la analítica del existenciario “ser-en-el-mundo” (*sein-in-der-Welt*), Heidegger fundamentó las razones por las cuales “ser-en” no es algo que el *Dasein* pueda elegir según le convenga o no, sino una manera esencial de ese ser, tan esencial que en la expresión “ser-en-el-mundo” ser y mundo no son dos unidades puestas una junto a la otra, sino un vínculo que absorbe la manera como mora el sujeto en su entorno (Heidegger, 1951: 53-60). Y también fue Heidegger el que explicó cómo el “ser-en-el-mundo” sólo emerge en virtud del lenguaje en tanto que “habla”, lo cual quiere decir que el ser-en es lo que es precisamente en virtud de ese habla. En este sentido, todo sujeto, para ser tal, no puede sino operar dentro de una modelización. El problema no es la modelización, como tampoco lo es el orden de lo simbólico (en sentido lacaniano), sino la dirección ideológica que toma dicha modelización, el hecho de que haga desaparecer o esconda su carácter re-ideológico.

Ya Lotman, en su obra de 1970, *Estructura del texto artístico*, definió el arte como un “sistema modelizante secundario” (1978: 20) pero esta modelización la entendía en términos de un medio a través del cual se lleva información a los individuos. Aquí uso “modelización” no como un modo de transmitir una información, sino como mecanismo performativo que crea efectos de sujeto (insisto: cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades en fin). Lo que se modela no existía previamente, sino que es el producto de la modelización misma.

Los sistemas modelizantes se distinguen entre sí por el material empleado como base de su expresión y por el modo retórico de su organización, pero lo que los une es su función modelizadora. Es en este sentido que la literatura no posee especificidad excepto por su modo retórico, pues forma fila junto al resto de los sistemas modelizantes (cine, radio, televisión, música, etc.). Además, tales sistemas pueden o bien alinearse en una misma dirección ideológica, o bien entablar una relación de

³ Para la noción de “imperio” véase naturalmente el libro de Hardt y Negri (2002). Sobre los “aparatos ideológicos del estado” véase el trabajo de L. Althusser (1974: 105-170). A pesar de que en nuestros días ya no puede tomarse el Estado como eje en torno al cual gira la producción, a pesar de todas las modificaciones que han sido introducidas, la tesis de Althusser sigue teniendo un valor descriptivo y explicativo inigualable, razón por la que la adopto aquí como una de las bases de mi argumentación. Un “Aparato Ideológico del Estado” (o del Imperio) –dice Althusser– es un “medio del ejercicio del poder de Estado en los Aparatos de Estado, el Aparato (represivo) de Estado de una parte y, de otra, los Aparatos Ideológicos de Estado” (p. 129) (o del Imperio). El instrumento de los AIE o All es naturalmente la ideología.

competencia entre sí, generalmente neutralizada dentro de los sistemas capitalistas por el devenir mercancía de todos los objetos en circulación. Lo más propio de los sistemas modelizantes es la incitación y apelación a los individuos para que éstos realicen acciones y produzcan discursos, hasta el punto de que se puede decir que un sistema modelizante se define por su carácter incitativo, apelativo y performativo. Voy a poner un ejemplo extraído de la literatura medieval, ejemplo que nos servirá para realizar a continuación una generalización siguiendo los pasos del ejemplo mismo.

Me refiero al *Sendeban* o *Libro de los engaños*, traducción castellana de unos antiguos textos orientales, realizada en el siglo XIII. Este texto ilustrará con claridad lo que he denominado “sistema modelizante incitativo”, así como la modalidad retórica literaria. Alcos, el rey de Judea, decide matar a su hijo cuando se entera de que éste ha intentado violar a una de las mujeres que más aprecia: “E el Rey, quando esto oyó, creció'l gran saña por matar su fijo, e fue muy bravo e mandólo matar” (Lacarra, 2005: 75-76). Se trata, sin embargo, de una mentira orquestada por esa mujer al ver cómo el hijo del rey rechaza su propuesta de matar a este último con el fin de casarse ambos y reinar. De todos modos, como el rey no da un paso sin consultar sus decisiones a sus siete consejeros, les pide su parecer al respecto. Éstos, temiendo por su propia vida, sin tener conocimiento verdadero de lo acaecido entre la querida del rey y su hijo, modelados por una visión del mundo misógina, deciden salir en defensa del joven. El primer consejero le habla de esta manera al rey: “Señor, non debe fazer ninguna cosa el omne fasta que sea çierto d'ella, e si lo ante fizieres, arrallo as mal e decirte he un enxemplo de un rey e de una su muger” (76).

Tres aspectos podemos distinguir en estas palabras: en primer lugar, el privado trata de modificar la conducta del rey. Éste había determinado matar a su hijo, y dicho privado trata de cambiar su itinerario; en segundo lugar, dado que vive bajo una modelización del mundo misógina, aunque habla de la necesidad de que el rey se cerciore antes de actuar, el cuento que le va a referir es ya tendencioso en contra de la mujer; en tercer lugar, utiliza la “ficción” como instrumento capaz de ejercer la modificación, la pone como un ejemplo. Lo que llama la atención es que, en realidad, “enxemplo” quiere decir modelización del mundo con una fuerza performativa real. El consejero sabe que la “literatura” es una fuerza capaz de modificar el comportamiento de alguien, y en este sentido *Sendeban* es una reflexión sobre la literatura, un texto auto-reflexivo. Pero, claro, el privado no es el único que lo sabe, la mujer también es consciente de ello, y por ello desde ese momento se inicia una batalla entre los cuentos de los privados destinados a evitar que el rey mate a su hijo, y los cuentos de la mujer cuyo propósito es que el rey lo mate.

Cuando el consejero le cuenta la historia del marido celoso que compra un papagayo para que sea testigo de las infidelidades de su mujer, y ésta se las ingenia para quitarle crédito a lo que el animal cuenta, el narrador concluye de esta manera: “E yo, señor, non te di este enxemplo sinon por que sepas el engaño de las mugeres, que son muy fuertes sus artes e son

muchos, que non an cabo ni fin” (85). El resultado es que el rey decide cambiar su primera decisión y no matar a su hijo. ¿Por qué? Porque seducido por la narración, habiendo introyectado la visión del mundo que ella presenta, la hace suya y se comporta de acuerdo con su imagen construida. Por otra parte, cuando la mujer le cuenta la historia del tratante de pieles (“curador de paños”) que no prohibía jugar a su hijo en el agua, de forma que llegó un día en el que tratando de salvarle, se ahogaron los dos, la narradora finaliza de este manera: “E, señor, si tú non te antuvias a castigar tu fijo ante que más enemiga te faga, matarte á” (87). De inmediato, el rey cambia su conducta y vuelve a mandar que maten a su hijo. La razón es la misma: el regente, seducido por la narración, asimilando un modelo que determina su subjetividad, se ve llevado a actuar de un modo determinado. De todo ello podemos extraer las siguientes conclusiones:

Primero, en tanto discurso modelizante, la literatura no es diferente de un discurso ético, religioso, político o de otro orden semiótico. Son muchos los registros que emplea Çendubete, el principal instructor del *Sendebâr*, para educar al hijo del rey y quién sabe si antes también al rey (son lo que Çendubete llama “saberes” cuyos nombres escribe por las paredes del palacio, 72-73), de la misma manera que nosotros recibimos modelizaciones provenientes de diferentes lugares y discursos. Al igual que éstos encarna una ideología que modeliza la subjetividad de los receptores. Se diferencia de esos otros discursos en su modo retórico general: el ejemplo. Lausberg (1975: 204-205) reconoce en el “exemplum” una de las “figurae sententiae”, y dentro de éstas las que llama “figuras de la extensión semántica”: “El *exemplum* (παράδειγμα) es [...] una esfera infinita de lo *simile* y consiste en un hecho fijado [...] que es puesto en comparación con el pensamiento”. Nótese que la traducción latina del término griego παράδειγμα pone de relieve que el ejemplo es modélico y, por ello, incitativo, performativo.

Segundo, aunque la literatura sea un sistema más del polisistema modelizante, su modo retórico, el ejemplo, emplea un discurso no referencial como forma de expresión,⁴ o lo que es lo mismo: la metáfora. Lo *simile*, como la metáfora, está fundamentada en la analogía. Y la analogía, como bien sabía el pensamiento árabe en torno al siglo XIII (Al-Farabi, Averroes) es una estructura lógica del pensamiento que emplea el silogismo. Si algo bueno tuvo el que durante buena parte de la Edad Media no se conociera la *Poética* de Aristóteles, fue que permitió pensar la *artes poëtriae* en términos de la lógica aristotélica. El símil es lo que permite transitar al lector o receptor desde lo particular a lo general y desde lo particular a lo particular. ¿Por qué el consejero le dice al rey que le ha referido el ejemplo para que se cuenta de los engaños de las mujeres? Porque el relato de la mujer, que manipula al papagayo para quitarle credibilidad ante el marido, crea en la mente del rey el siguiente efecto

⁴ Esta no-referencialidad es común a todos los discursos en la medida en que una cosa es la realidad semiótica y otra la fenoménica, pero en la literatura está algunas veces puesta en evidencia de una manera radical.

silogístico: transita desde el caso particular de la mujer del papagayo al de la suya propia, equiparándolos. La modelización funciona silogísticamente, y en la medida en que ello induce a la acción podemos decir que el silogismo es lo que abre la dimensión incitativa y performativa de la literatura.

Por último, las palabras del consejero nos ponen ante una situación paradójica: la literatura emplea el tropo de la analogía como forma epistemológica y como tal no es referencial, pero como la analogía adopta una estructura silogística crea un efecto performativo real. Que la literatura no posee referente quiere decir que desarrolla una visión deformada del mundo (que contrasta con otras visiones deformantes previas o posteriores), y que, no obstante, posee una fuerza performativa real. Es claro que Alcos, el rey de Judea, sabe que posiblemente la mujer del cuento del papagayo no ha existido jamás en el plano fenomenal, pero eso no impide que su comportamiento para con el hijo sea un efecto de esas historias. En ello, ética y ficción van a la par.⁵

Tenían razón los estructuralistas y los semióticos para quienes la obra literaria carece de referente y no lo necesita en absoluto para significar, tenían razón los seguidores de la estética de la recepción, como Iser, que aseguraban que los actos performativos de una obra literaria y artística son fallidos. Nada que objetar. La fuerza ilocutiva de las palabras mediante las que una de las prostitutas del ventero nombra caballero a Don Quijote (“Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides”, Cervantes, 1987: 93), no consiguen nombrarlo caballero debido a que son pronunciadas en un contexto fingido, no serio, de chirigota. No hace falta invocar aquí la deconstrucción derridiana de la oposición “habla/escritura” que permite formular la siguiente idea: la repetición esencial del signo compromete la distinción entre signo efectivo y signo ficticio (Derrida, 1985). Si las palabras de la dama cortesana deben su condición de posibilidad a la misma causa que hace posible que esas palabras nombren de verdad caballero a alguien en un contexto serio, es decir, al hecho de poder ser repetidas en ausencia de quien las pronuncia, entonces está claro por qué no se puede mantener la oposición entre un signo con referente y un signo con referente imaginario.

Tampoco es necesario detenerse en el argumento demaniano según el que la distinción entre diferentes tipos de texto no se debe a la presencia o ausencia de un referente sino al modo retórico utilizado (De Man, 1990b: 283). Tampoco vale la pena demorarse en las críticas feministas o *queer* de la semiótica y el estructuralismo, especialmente en las obras de Monique Wittig y Judith Butler. Otro tanto se puede decir de los actos performativos que transcurren en la historia del *Sendeban*. Wittig lo vio muy claro cuando hablando del cine pornográfico al uso escribió: “este discurso no está divorciado de lo real, como lo está para los semiólogos. No sólo mantiene relaciones muy estrechas con la realidad social que es nuestra opresión

⁵ Una aproximación a la relación entre “ejemplo” y “literatura” es la que encontramos en J. Hillis Miller (1992).

[...], sino que él mismo es real, ya que es una de las manifestaciones de la opresión y ejerce un poder preciso sobre nosotras. El discurso pornográfico forma parte de las estrategias de violencia que se ejercen sobre nuestro entorno, humilla, degrada...” (2006: 50).

Aunque una obra de arte no tenga un referente necesario (para significar), aunque los actos performativos que se realicen en su plano del contenido, en su “historia”, carezcan de fuerza ilocutiva “efectiva”, su manera de “representar” la realidad es “real” por el hecho de que da a ver el mundo de un determinado modo ideológico y se convierte, por ello mismo, en un percepto a través del cual un sujeto percibe la “realidad”.⁶ A diferencia de Deleuze y Guattari no veo la posibilidad de separar el concepto del percepto y del afecto por mucho que en la filosofía predomine el concepto y en el arte el percepto y el afecto (Deleuze y Guattari, 1993). Es una separación pedagógica que, en la realidad, jamás se manifiesta en su pureza, pues los tres, en distintos grados y medidas, se dan conjuntamente en la filosofía, en la ciencia y en el arte. Por consiguiente, la fuerza ilocutiva de una obra de arte reside en proporcionar un filtro perceptivo-ideológico del mundo que refuerza o desmiente las bases perceptivo-ideológicas que ya posee el individuo, es decir, en modelizarlo. Quiero decir con ello que el sujeto es bombardeado ininterrumpidamente por una multiplicidad de perceptos-ideológicos del mundo de diversa índole semiótica desde su nacimiento hasta su muerte.

Lo he dicho anteriormente: uno va a la escuela o a la Universidad, ve la televisión, lee el periódico, los suplementos culturales, navega en internet, escucha murmuraciones, le comunican secretos, hojea revistas de moda o científicas, va al cine, asiste a bautizos, bodas y entierros, escucha a los padres o los hijos, lee novelas, visita los museos o asiste a un oficio religioso. De todos esos lugares recibe perceptos-ideologías que conforman su visión del mundo más o menos coherente, más o menos homogénea. En esto, repitámoslo, la literatura y el arte no se diferencian en nada de otros sistemas con los que forma el polisistema general que impone consignas. En lo que cambian es en su modo de organización retórica y semiótica. Podemos decir que todos esos perceptos-ideologías constituyen toda una estética trascendental en relación al modo como el sujeto piensa, ve y entiende el mundo que le rodea.

⁶ Y no pretendo utilizar aquí un concepto de “realidad” ingenuo. La “realidad” puede quedar identificada con aquello que Marx y Engels describen como objeto de su estudio en *La ideología alemana*: “Las premisas de que partimos [...] son los individuos reales, su acción y sus condiciones materiales de vida, tanto aquellas con que se ha encontrado como las engendradas por su propia acción. Estas premisas pueden comprobarse, consiguientemente, por la vía puramente empírica”, según la traducción de Wenceslao Roces en *La ideología alemana* de Marx y Engels (1970: 19). Para mí no cabe duda de que esa noción de “realidad” soporta perfectamente las manifestaciones kantianas, lacanianas o derridianas. Cuando Derrida escribió aquella frase, tan mal interpretada, según la que “no hay fuera-del-texto” (*Il n’y a pas de hors-texte*), en absoluto se estaba refiriendo a que todo en el mundo sea un texto verbal o de cualquier tipo, sino a que no hay experiencia empírica que no esté mediada por una marca, huella o gram (véase *De la grammatologie*, 1967), lo cual había sido ya la base de su crítica al pensamiento semiótico de Husserl en *La voz y el fenómeno* (1995).

Por tanto, quienes afirman el carácter “ficticio” de la obra de arte están en lo cierto si por ello entienden que realidad semiótica y realidad fenoménica nunca coinciden, pero entonces, siguiendo esa misma lógica, se van a ver obligados a reconocer que esa falta de coincidencia entre una realidad semiótica y una realidad fenoménica no es privativa del signo artístico, sino de todo signo (recuérdese, por ejemplo, a este respecto la crítica definitiva de Jakobson a la noción de “realismo artístico” y su continuación en los trabajos del Grupo μ a propósito del signo icónico) (Jakobson, 1965). Quienes, por otra parte, defienden el carácter “real” de la obra de arte aciertan en cuanto a que el efecto performativo de dicha obra es, en efecto, real, pero deberían admitir que la confusión de la realidad semiótica y la realidad fenoménica es lo que Althusser y Paul de Man (1998) han denominado “ideología”.

No comparto, en cambio, las palabras de Étienne Balibar y Pierre Machery cuando escribían que “la literatura [añadamos: el arte] no es [...] ficción, sino más bien *producción de ficciones*, o mejor: *producción de efectos de ficción*” (1975: 38). La fórmula es más bien la siguiente: el arte es una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad fenoménica (una ideología), que produce efectos de realidad. Al hablar de “efectos de realidad” quiero decir que el espectador o lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico. Y es claro que la actuación queda automáticamente ligada a la dimensión ética y política. Volvamos al *Sendebarr*: unas obras ficticias, ideológicas, deformantes, como son los cuentos de los consejeros y de la mujer, tienen en el rey el efecto performativo de decidir matar o no matar a su hijo.

3. Crítica y sabotaje

3.1. Caracterización

Así las cosas ¿qué es, qué puede ser la crítica literaria como sabotaje? La “crítica *literaria*” no se ocupa ni de textos literarios ni de producir un sentido a partir de una forma.⁷ Por “literatura” entiende no la obra de arte verbal, sino todo lo que cae bajo el campo de la inscripción, de aquello que J. Derrida (1971) y G. L. Ulmer (1985) bautizaron como gramatología, la cual emerge, entre otras cosas, de la etimología greco-latina del término “literatura”. La “crítica *literaria*”, en la acepción que empleo aquí, es el ejercicio de un sabotaje de aquellas máquinas textuales lineales o no lineales (literarias, filosóficas, políticas, éticas, fílmicas, discursivas en general) que presentan la ideología como algo natural, o bien la cartografía de esos textos que funcionan como un sabotaje de la misma ideología. Esta distinción es importante porque subraya que la crítica literaria como sabotaje presupone que existen dos clases generales de textos: los textos téticos

⁷ Nada que ver, pues, con lo que Barthes (1966. Trad. Esp. 1983) llamaba “crítica”. En realidad, esta crítica como sabotaje está más cerca de las “mitologías” barthesianas.

cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter ideológico o sus fisuras y ejercer el silogismo, y los textos atéticos que en su disposición dan a ver la ideología y ponen en crisis la posibilidad del silogismo.

Los primeros necesitan un sabotaje por parte de la crítica, los segundos sabotean y sólo requieren que la crítica les siga en el acto de sabotaje. No es difícil ver que esta distinción entre textos téticos y atéticos es problemática y susceptible de ser sabotada ella misma, entre otras cosas porque cabe un quiasmo entre ambos: puede haber textos téticos que den a ver la ideología y pongan en crisis o no el silogismo, y textos atéticos que la oculten y creen un silogismo, situación que requeriría un cambio de estrategia por parte de la crítica: situarse en la onda del texto tético saboteador, y sabotear los textos atéticos. En este sentido, es una distinción estratégica y operativa con un valor marcadamente pragmático.

3.1. Breves sabotajes

Ilustraré brevemente esta compleja división con unos ejemplos textuales muy heterogéneos, pertenecientes a diferentes registros y géneros discursivos. No hace ni un año que el periódico *El Mundo* publicó una entrevista con Fraga Iribarne dentro de la serie que este diario dedicaba a los encuentros con la historia y, en concreto, al franquismo treinta años después. En ella, el conocido político conservador aseguraba lo siguiente: “el régimen [franquista] no era fascista, ni totalitario, sino sólo autoritario”. Esta afirmación apareció publicada en un periódico que, en general, realiza una propaganda de signo liberal y conservador, y se enmarcaba dentro de un movimiento global de “re-escritura” de la historia de España del siglo xx. Ante ella una conciencia acrítica puede acabar atrapada en este silogismo: ser autoritario no es igual a ser fascista o totalitario, Franco era autoritario, por tanto Franco no era fascista ni totalitario. De ahí que, como dice en otro momento de la entrevista, al final el juicio sobre Franco será positivo tanto en lo referido a 1936 como a 1975.

Nos encontramos ante un texto tético que crea una antítesis lingüística y conceptual con el fin de crear un modelo de mundo que incite a que el diagnóstico sobre Franco sea positivo. La antítesis es la que se da entre los términos “fascista” y “autoritario”, antítesis falsa por cuanto nada en la experiencia franquista autoriza a hacer esa diferencia. No, Franco no era fascista porque ese término proviene de la Italia de Mussolini y esto era España, pero he aquí que el régimen franquista y el fascismo eran equivalentes en su práctica política general: se trató de un levantamiento militar contra una proclamación democrática de la II República y contra los atisbos de una revolución social profunda, ejerció una represión brutal de todos los partidos que no comulgaran con el régimen, impidió la libertad de expresión y aplicó la pena de muerte en casos políticos o pretendidamente políticos. Este ejemplo obvio, banal (aunque no por ello menos peligroso), nos da la clave de un modo de funcionamiento de un texto tético y de la necesidad de un sabotaje, sobre todo porque demuestra que el silogismo

empleado en él (como, por lo demás, en buena parte de los discursos artísticos) es, en realidad, un entimema, un falso silogismo al que le falta una premisa o en el que alguna de las premisas no está demostrada. Ser autoritario no tiene por qué identificarse con el fascismo, pero –y aquí está el *quid* de la cuestión– no lo excluye, tal y como sucede en el caso del régimen social impuesto por Franco.

Dando un salto brutal e intencional digamos que una obra como *Fundamentación para una metafísica de las costumbres* de Kant también es un texto tético, si quiera porque se organiza retóricamente a partir de unas premisas (referidas al ser puro de la ley) y una conclusión general (el imperativo categórico). De ahí también la necesidad de un sabotaje como el que lleva a cabo Paul de Man en sus diferentes ensayos sobre Kant.⁸ Son textos cuya posición ideológica exige, cada uno en su nivel y en su plano, una defensa radical de la idea que se está defendiendo y, por ello, supone que la arquitectura del texto sea dura y cuidada.

Pasemos ahora a un tipo de texto tético pero cuyo objetivo es realizar una parodia y subversión de modelos anteriores, de forma que la ideología es puesta en evidencia. Se trata del film *Shrek*, un producto que por ser un *cartoon* de la Dreamworks Pictures tiene como primer destinatario el público infantil y juvenil, si bien es un texto que posee diferentes niveles de lectura que implican un narratario más adulto. En cualquier caso, en el terreno de las modelizaciones del mundo, en el de la creación de perceptos que pueden llevar a la realización de determinadas acciones, el público infantil y juvenil es especialmente receptivo. El film comienza de una manera canónica, un primer plano de un libro de cuentos que se abre y leemos las palabras: “Once upon a time there was a lovely princess”, una princesa que sufría un terrible encantamiento por culpa del cual vivía dormida en un castillo, custodiada por un terrible dragón, a la espera de que un príncipe la despertara con un beso en los labios. En ese momento, una mano se proyecta sobre el libro interrumpiendo la narración. Se trata de una parábasis realizada por un lector que no se cree lo que el cuento dice, un lector que arranca la hoja y la utiliza presumiblemente para limpiarse el culo mientras exclama: “Y voy yo y me lo trago” (traducción del inglés “Like that’s even gonna happen”). Ese lector es Shrek, el ogro verde, anarquista, sucio y libre, que vive a sus anchas en una ciénaga, duchándose con excrementos, tirándose pedos que matan los peces que circulan por la charca en la que se está bañando, comiendo porquerías y utilizando velas que hace con la cera que producen sus orejas.

Así, pues, el inicio del film coincide con la destrucción de un modelo de cuento maravilloso fuertemente ideológico. Lo más llamativo es que la historia que había empezado a narrar el cuento, la de la princesa presa en un castillo bajo la guardia de un dragón, es la misma que precisamente va a vivir Shrek acompañado del asno. La misma, sí, porque le va a tocar liberar

⁸ Paul de Man (1998: 103-130 y 171-184 respectivamente): “Fenomenalidad y materialidad en Kant”, “El materialismo en Kant”.

a una princesa (Fiona) custodiada en un castillo por un dragón, pero puesta boca abajo, sabotada, porque ni él es un príncipe encantado de cuerpo estilizado (es un ogro panzudo, gordo y cargado de electricidad animal), ni le acompaña un bravo corcel (sino un burro cobardica), ni el dragón resultará fiero (es más bien una dragona que acaba poniéndose rimel en las pestañas), ni la princesa es en verdad una princesa (porque el hechizo la ha convertido en lo que no es, en una princesa, ella de hecho es una ogra, o por lo menos un ser "entre"), ni quien le envía allí es un rey padre desolado por la falta de su hija (sino un impostor malvado, enano y sin escrúpulos que sólo quiere desposar a una princesa para convertirse en rey).

El resultado de este planteamiento ya lo sabemos: es Shrek quien se enamora de Fiona, y la dragona hace lo propio enamorándose del burro. Téngase en cuenta el hecho de que el actante objeto (Fiona) invierte el proceso habitual que sigue un personaje de cuento maravilloso. Normalmente una bruja convierte a un príncipe o una princesa en un sujeto deforme (una rana, una bestia, etc.), mientras que, como descubrimos hacia el final, a Fiona, que era una ogra, la ha convertido en una bella muchacha dormida. Shrek es colocado como actante en el lugar que tradicionalmente ocuparía un caballero bien parecido, etc.

Shrek sigue un modelo narrativo bien codificado, comercial, fácil de ver y de consumir. Incluso en la contraportada del DVD se lee el siguiente halago: "¡El Mayor Cuento de Hadas Jamás Contado!". Y, sin embargo, el film, desde dentro de ese molde-mercancía, sabotea la modelización del mundo basada en estereotipos reiterados por los discursos de la moda, de la publicidad, de cierto cine, etc. Y el sabotaje consiste en proyectar una historia de amor sobre unos personajes anormales, diferentes, rechazados. Shrek es un ogro deforme, odiado por la gente del pueblo que desea matarlo. Cuando en el altar Fiona descubre su cuerpo de ogra, todos los asistentes alzan un murmullo de miedo y una señora se desmaya. ¿Y la dragona? ¿Qué o quién es exactamente la dragona? En su identidad se mezclan rasgos atribuidos por la tradición heteronormativa a lo masculino (fiereza, monstruosidad) y a lo femenino (es coqueta y sus gestos de enamorada son propios de una damisela), de forma que el dragón de los cuentos queda convertido aquí en un o una drag-queen con cuerpo salvaje pero con largas y espesas pestañas. En el percepto modelizador de este film, el espectador se ve incitado a la aceptación del otro que no cae dentro de la norma, y da igual que ese otro sea alguien con un defecto físico, con una piel diferente o una orientación sexual alejada del modelo heteronormativo. El detalle final del film en el que una carroza es convertida en un ajo y no en una calabaza es un pequeño símbolo de todo su funcionamiento. Por supuesto, la historia acaba dentro de un modelo familiarista, pero a fin de cuentas se trata de una familia diferente, que quizá habría ganado si la pareja no fuera exactamente de un ogro y de una ogra, pero que en cualquier caso sabotea los modelos de mundo al uso. La estructura fundamental de este film es la práctica de una metáfora que sabotea el plano figurado ideal sustituyéndolo por un plano figurado

escatológico. En vez de decir “tus dientes son perlas” dice “tus dientes son de ajo”, con lo cual la metáfora identificativa se rompe ya que deja de ocultar la realidad fenoménica del referente. Resulta claro, asimismo, que la estructura formal de este film, su montaje, su lenguaje cinematográfico, es cómplice de los modelos más codificados del cine de Hollywood. Ello le resta fuerza crítica, pero no obstante su sabotaje es remarcable.

Algo semejante, aunque en otro contexto discursivo y en otro contexto histórico, es lo que sucede con los textos de Antonin Artaud donde el campo metafórico, lejos de cubrir con un velo el referente corporal, lo subraya. En “Van Gogh, le suicidé de la société” nos dice: “On peut parler de la bonne santé mentale de van Gogh qui, dans toute sa vie, ne s’est fait cuire qu’une main et n’a pas fait plus, pour le reste, que de se trancher une fois l’oreille gauche, dans un monde où on mange chaque jour du vagin à la sauce verte ou du sexe de nouveau-né flagellé et mis en rage, tel que cueilli à sa sortie du sexe maternel” (Artaud, 1976: 123).

Y ahí se revela cómo su posición tética en defensa de van Gogh y en contra del *socius* se manifiesta textualmente en forma de un conjunto de metáforas que van en una dirección muy distinta a la del consuelo y la ocultación: “on mange chaque jour du vagin à la sauce verte” es un claro ejemplo basado en la idea de una sociedad antropófaga y enferma cuyos actos son los que, en realidad, pueden ser calificados de insania mental.

Ejemplos de textos no téticos y resistentes a la ideología son los que Derrida y Paul de Man, cada uno a su modo y siguiendo diferentes estrategias, han analizado como indecidibles: Mallarmé, Sollers, Ponge, Baudelaire, Shelley, Keats (y nosotros añadiríamos: Góngora, ciertas vanguardias, Alain Resnais, etc.). La crítica como sabotaje acepta las tesis derridiana y demaniana según las que esos textos funcionan como potentes agentes deconstructores con un nivel de formalización más elevado que el de ciertos metalenguajes. En palabras del propio Derrida: “su poder formalizador es mayor, incluso si es de apariencia ‘literaria’ o en apariencia tributaria de una lengua natural, que el de una proposición de forma lógico-matemática” (1975: 334).⁹ Naturalmente un texto atético puede adoptar muchas modalidades retóricas y expresivas, al igual que los textos téticos, pero siempre de una forma u otra desarrolla alguna clase de contradicción lógica u oposición real¹⁰ que vuelve imposible el mantenerse en una *posición*. Y esto es algo que puede darse en los diferentes niveles del lenguaje: en el fonológico, en el sintáctico, o en el semántico. Pongamos un

⁹ En este mismo libro encontramos una afirmación que condensa muy bien la característica fundamental de estos textos no-téticos: su resistencia a la crítica: “Ahora bien, a la crisis de la literatura así observada, una crítica –cualquiera, como tal– ¿podría *hacerle frente*? ¿Podría pretender a un objeto? El solo proyecto de un *crinein*, ¿no cede por lo mismo que se deja amenazar y poner en cuestión en el punto de la refundición o, con una palabra más mallarmeana, del re-templado literario?” (Derrida, 1975: 336).

¹⁰ Me refiero, como ya se habrá adivinado, a la distinción introducida por Kant (1922) entre “oposición real” y “contradicción lógica”, en *Kant's Briefwechsel* (Berlín, Walter de Gruyter).

pequeño ejemplo de “suspensión” semántica, el relato de Kafka “La desdicha del solterón” (2004: 22-23)

¡Parece tan duro quedarse soltero! Poniendo mucho cuidado –ya que uno es un hombre viejo– de salvaguardar la dignidad, rogar se lo admita cuando uno quiere pasar una velada entre la gente; estar enfermo y contemplar durante semanas desde el rincón de su cama la pieza vacía; despedirse siempre ante la puerta de la calle; no subir nunca airosamente la escalera junto a su señora; en su cuarto tener únicamente puertas laterales que llevan a viviendas de extraños; llevar a su casa la cena en una mano; tener que admirar los niños de los otros y no tener el derecho de poder decir “yo no tengo ninguno”; esforzarse en mantener un aspecto y comportamiento de acuerdo con uno o dos solteros de los recuerdos de juventud.

Así será; sólo que será uno mismo quien esté allí hoy y quizá después, con un cuerpo y una cabeza real, por lo tanto también con una frente para golpeársela con la mano.

Hay dos aspectos en este “relato” que llaman poderosamente la atención. Por una parte, atribuye al estado de soltería-vejez toda la carga negativa de la soledad: en las reuniones sociales, en la enfermedad, en las despedidas, en las llegadas a casa, en la distancia con respecto a los niños y en lo que se refiere al aspecto y al comportamiento. Por otra parte, sin embargo, el último párrafo se refiere a ese mismo estado de soltería-vejez en términos de realidad y de identidad. Se está oponiendo, pues, la dimensión negativa del estado de soltería-vejez a su dimensión positiva, hecho éste que crea una tensión semántica fruto de la paradoja. Lo importante es que la narración no se inclina de forma nítida hacia un lado de la balanza sino que afirma las dos cosas al mismo tiempo. Que el ser viejo y soltero suponga el ser real y propio no elimina que durante la enfermedad no vaya a sentirse acompañado sólo por las paredes, sino que se da todo al mismo tiempo. El carácter no tético viene reforzado precisamente por la afirmación conjunta de dos hechos incompatibles.

Pero hay más: mientras el primer párrafo exhibe una claridad semántica irreprochable, el segundo, más escueto, resulta ambiguo, porque lo bien cierto es que no desarrolla lo suficiente el significado de ser uno mismo, ser real o el de golpearse la frente. ¿Está este golpearse la frente vinculado a alguna forma de “satori”, de percepción de lo que verdaderamente es, de “iluminación”? ¿O es el gesto que un soltero viejo puede hacer por el hecho de tener su cabeza ahí, cosa que no podría hacer en el caso de haber entrado a formar parte de la comunidad burguesa? Tanto la paradoja de las dos maneras de concebir la soltería-vejez, como la incertidumbre del último párrafo encabezado por la conjunción “pero”, colaboran en hacer de este

relato una parábola no tética en clara oposición a las parábolas propias de un pensamiento religioso o moral.

En cualquier caso, lo importante es su gesto de sabotaje consistente en configurar un percepto, respecto a una relación social como la soltería, contrario al del orden burgués. Mientras éste crea discursos que incitan a adoptar un modelo reproductivo, la propuesta de Kafka va en la dirección de sustraerse a dicho modelo, frente a un percepto alienante sitúa un percepto-modelización de fuga. En un primer movimiento, el texto señala uno por uno todos los inconvenientes de la soltería, especialmente en la vejez, y con ello adopta el punto de vista de lo que Deleuze y Guattari denominan el *socius*. Reproduce con ello el silogismo entimemático que establece una equivalencia entre soltería, vejez, soledad y desdicha. Pero en un segundo movimiento, el relato opone a la óptica vigilante y panóptica del *socius* un criterio de verdad e identidad que señala a aquél como hipócrita. Y no sólo se opone en el plano ideológico, también lo hace en el semántico, pues mientras el primer movimiento se expresa con una claridad y una perspicuidad propias del *socius*, el segundo se cierra sobre sí mismo volviéndose opaco e intransitivo. Ante este meandro discursivo la crítica como sabotaje realiza una labor cartográfica tratando de potenciar su gesto subversivo.

Un texto no-tético como el que acabamos de ver ejerce una función sabotadora de las consignas que colaboran en el mantenimiento de estructuras molares, pero ello no quiere decir que todo texto no-tético haga lo mismo. Por definición, un texto esteticista es atético, pero eso no le confiere en absoluto un poder sabotador, puede suceder al contrario. En efecto, unos versos como los que siguen (Gimferrer, 2000): “Óscar Wilde llevaba/ una gardenia sobre el pico [...] / Hay orden de llorar sobre el bramido estéril de los acantilados [...] / Y aquel pijama rosa en pie bajo la lluvia” (de *Pequeño y triste petirrojo*), “[...] / Una dalia de cristal/ trazó una línea verde en mi ojo gris/ El cielo estaba afónico como un búho de níquel” (de *Puente de Londres*), “Tanto mano olvidada como musgo en la arena” (de *Primera visión de marzo*).

Unos versos como éstos son atéticos porque crean, como el modernismo, un mundo en el que no rige la lógica de la verosimilitud, pero su capacidad de sabotaje sólo podría tener un valor muy contextual, por ejemplo como desautomatizador de fórmulas poéticas como las de la poesía social o de la poética de la intrahistoria propias de las décadas anteriores a los setenta. Pero en tanto se cierra sobre sí mismo en una mera función poética que sólo busca provocar sensaciones de placer estético su modelización del mundo es estéril, no sabotea nada, es como mucho una protesta muda para diversión y solaz de los estetas de turno. Decir “Tanto mano olvidada como musgo en la arena” no sólo es una repetición de una fórmula sintáctico-semántica empleada hasta la saciedad por Vicente Aleixandre, sino que resulta autofágica, vuelta sobre sí misma y al servicio de una limpieza esteticista (¡qué lindo el búho de níquel!) que no apunta a nada. Al contrario de lo que sucede en el texto anterior, una crítica

saboteadora debe aislar la metáfora o imagen visionaria de la “mano (como) musgo en la arena” con el fin de deshacer el silogismo que equipara el olvido a un elemento natural como el musgo y oponerle una metonimia de la labor poética y genotextual.

3.3. El punto de vista heterogéneo de la crítica como sabotaje

En términos demanianos, diríamos que la crítica como sabotaje es el trabajo de la negatividad consistente en dismantelar la metáfora y el silogismo (entimemático) mediante una visión metonímica que incita a actuar en una dirección política diferente a la sistémica (Wallestein, 2004), aunque no se la pueda calificar sólo de antisistémica. No es sólo una crítica de las ideologías porque el lugar desde el que realiza su crítica ni es central ni tiene más privilegio que el de mantener constantemente un desacuerdo en relación a ese estado de cosas que la deconstrucción y el feminismo llamaron “falocentrismo”, al que W. Benjamin se refirió en términos de dominio de los vencedores sobre los vencidos y que en nuestros días Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2004) han denominado “ofensiva anti-democrática”.

Tal y como afirma Althusser del marxismo y de la manera como Lenin lee a Hegel, lo importante de este proyecto crítico-político no son sus conceptos, sino el hecho de haber adoptado un punto de vista de clase, el del proletariado (Althusser, 1974: 88-89). En esta misma línea, diremos que la “crítica literaria como sabotaje” adopta el punto de vista operativo de un grupo heterogéneo: el de los subalternos o vencidos. Y no se trata de hablar por ellos, ni de representarles,¹¹ sino de *adoptar su punto de vista heterogéneo, plural*, lo cual debe hacerse en medio de la vigilancia y de la auto-reflexividad más estrictas. Puede que estén en lo cierto Luc Boltanski y Ève Chiapello (2002: 46) cuando escriben que “podemos hablar [...] de *ideología dominante* con la condición de que renunciemos a ver en ella un simple subterfugio de los dominantes para asegurarse el consentimiento de los dominados”, pero habría que responder que la ideología dominante no es un “simple subterfugio”, y que el hecho de que tanto unos como otros se apoyen en los mismos esquemas para representarse el funcionamiento, las ventajas y las servidumbres del orden en el cual se encuentran inmersos, no puede hacernos olvidar, salvo que queramos hacer una broma de mal gusto, que esos esquemas (lo que aquí llamo “modelo”) favorecen a unos y no tanto a otros, ensalzan a unos y desprecian a otros. Por muchos cambios que haya sufrido el modo de la lucha de clases, suena a obscenidad todo aquello que trata de sugerir su desaparición.

No obstante, habría que introducir ciertos matices: la crítica como sabotaje se distancia del marxismo en el sentido de no presuponer un apriorismo esencialista de sujeto, clase, estado o economía, si bien mantiene una visión de la historia como conflicto no necesariamente

¹¹ En este sentido asumo la crítica que Gayatri Chakravorty Spivak (1999: 248-311) hace al intento de hablar en nombre de los subalternos.

dialéctico. Asume el planteamiento de Laclau y Mouffe (2004: 224) según el que aunque una democracia radical trate de poner fin a las relaciones capitalistas de producción, requiere a la vez una “multiplicación de los espacios políticos” incompatible “con la concentración de poder y saber que el jacobismo clásico y sus diversas variantes socialistas suponen”. No obstante, se distancia de su idea de que no es el liberalismo como tal el que hay que poner en cuestión debido a su principio ético que defiende la libertad del individuo (Laclau y Mouffe, 2004: 230), porque entiende que esa defensa es sólo una cobertura del capitalismo salvaje basado en un individualismo de acumulación y posesión de riqueza. No hay actitud libertaria que no vaya acompañada del apoyo al colectivismo.

Adoptar el punto de vista del subalterno es una idea y un acto complejo por cuanto no entiendo la subalternidad como una posición fija y esencial. Donde no hay garantía trascendental no puede haber ninguna clase de esencialismo. De hecho, se obtiene un mayor rédito político si comprendemos el/la “subalterno/a” como una pluralidad móvil, como un efecto de discurso de las relaciones antagonísticas. Aunque no sea éste el lugar para desarrollar esta idea, digamos que la posición de subalterno se obtiene allí donde un individuo sufre un proceso de subalternización ejercida por otro individuo. Así las cosas, el subalterno no es sólo el que no puede hablar (Spivak), entre otras razones porque entre los que “no pueden hablar” o realizar “actos de habla” sancionables hay también subalternizadores. Por ejemplo, puede haber un subalterno económico, un lumpen, que subalternice a una mujer, la cual queda en posición de subalterna en razón de su sexo. La “literatura” nos muestra este problema continuamente. En la novela *Últimas tardes con Teresa*, Manolo Pijoaparte es un subalterno en relación a la clase dominante, pero a su vez subalterniza a Hortensia (la Jeringa), que queda en posición de subalterna del subalterno. La novela de tradición picaresca no cesó de contar este proceso de subalternización. Lo que esto quiere decir es que el subalterno nombra esa posición resultante de una violencia procedente de distintos niveles y espacios sociales: económica, raza, género, religión, etc.

Por consiguiente, la crítica como sabotaje adopta el punto de vista del subalterno, sí, pero es consciente del carácter móvil, sin centro y variable de tal punto de vista. La propuesta hegemónica de Laclau y Mouffe me parece acertada, pero habría que objetar por una parte que la pura diferencia entre los distintos sujetos, grupos y pluralidades antagonistas no debe impedir la efectividad de la lucha política, y, por otra, que la revolución de orden jacobino no debe rechazarse como principio, sobre todo debido a que hay situaciones que la requieren. A este respecto, la alusión foucaultiana al perpetuo estado de guerra en el capitalismo es bastante ilustrativa y a ella me remito (Foucault, 1979) Deberíamos añadir: capitalismo o fundamentalismo de cualquier clase.

“Crítica literaria” y desacuerdo es lo mismo, bien en relación a un texto, bien por sumarse a la disidencia del texto respecto a un línea molar. Tal crítica asume sin demasiadas modificaciones el sentido que el DRAE

atribuye a la palabra “sabotaje”: “daño o deterioro que en las instalaciones, productos, etc., se hace como procedimiento de lucha contra los patronos, contra el Estado o contra las fuerzas de ocupación en conflictos sociales o políticos”. El matiz que habría que introducir es que el daño o el deterioro funciona en el nivel de los textos, bien entendido que un texto supone siempre el establecimiento de una visión del mundo con un efecto performativo real en aquellos que los leen o los contemplan.¹² De ahí que el daño o deterioro provocado en la superficie y en la profundidad textual suponga una alteración de la manera como un individuo se representa su propia situación y la de los demás. Como ha dicho Foucault (1979: 27): “el término *poder* [...] no hace otra cosa que recubrir toda una serie de mecanismos particulares, definibles y definidos, que parecen susceptibles de inducir comportamientos o discursos”, y ello asumiendo que “saber y poder no son más que rejillas de análisis”.

Las deudas de la crítica saboteadora con la deconstrucción son obvias, pero no es éste el lugar para elucidar las diferencias (*différance*, quizá) entre ellas, sobre todo en lo que se refiere al papel diferente que una y otra confieren a la tradición metafísica y a la posición que mantienen respecto a ella. En cualquier caso, la diferencia fundamental entre una y otra reside en el hecho de que la deconstrucción no se quiere a sí misma ni como método ni como crítica (sólo una cierta andadura), mientras que la crítica como sabotaje se presenta como esencialmente crítica, una crítica que se arroga la potestad de decidir cuándo puede ejercerse y cuando no. Es por ello que, si en la deconstrucción la indecidibilidad ocupa un plano superior al de la posibilidad de decidir, la crítica como sabotaje invierte esa posición situando en un plano superior la capacidad de decisión. Decide cuándo se puede decidir y cuándo no. De ahí que la toma de una decisión ocupe un plano metacientífico.

Al decir que el daño o deterioro funciona en el nivel de los textos me refiero muy en especial a que sus análisis están referidos al modo de representación retórico exhibido. Cuando anteriormente he hablado del *exemplum* de los cuentos narrados por los consejeros y por la mujer, no me refería a un tema, sino a una modalidad tropológica, epistemológica y performativa, ubicada en su movimiento representativo-modelizador del campo fenoménico. Dicho de otro modo: lo que una crítica como sabotaje necesita localizar es el punto donde se origina el silogismo persuasivo, o la contradicción entre silogismo y conocimiento negativo. La breve narración de la mujer va enmarcada por un comienzo y un final claramente apelativos. En el comienzo se dice: “Señor, non debes tú perdonar tu fijo pues fizo cosa por que muera...”, y al final se concluye: “E, señor, si tú non te antuvias a castigar tu fijo ante que más enemiga te faga, matarte á”. Este es el plano del pensamiento de la mujer que trata de imponer al rey. En medio, se halla la modelización performativa, es decir, la historia del curador de paños y la

¹² En ese sentido se aparta de todas aquellas concepciones que ven en la literatura llamada de “ficción” un efecto performativo ficticio o inoperante.

de su hijo. La crítica como sabotaje aborda la analogía entre esa historia del curador de paños y su hijo y la historia del rey Alcos y su hijo, detectando la metáfora y oponiendo una metonimia que cree un cortocircuito entre esas dos historias, entre la realidad textual y la realidad fenoménica. Tal crítica deshace el silogismo. En el nivel en que se está tratando, un silogismo constituye la base de la ideología puesto que es el responsable de, por decirlo en términos demanianos, confundir la realidad lingüística y la natural, la referencia y la fenomenalidad.¹³

Que no nos pase como al rey Alcos, no nos dejemos llevar simplemente por la imposición de una mirada o por una narración, pues es demasiado lo que está en juego. Por eso, la crítica como sabotaje se hace siempre las mismas preguntas: ¿en qué dirección va este texto dentro de los polisistemas modelizadores? ¿Qué vende?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor W. (1962), "La crítica de la cultura y la sociedad", *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel.

— (1992), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.

Althusser, Louis (1974), "Ideología y Aparatos Ideológicos del estado (Notas para una investigación)", *Escritos*, Barcelona, Laia: 105-170.

Artaud, Antonin (1976), *Textos 1923-1946*, Buenos Aires, Caldén.

Barthes, Roland (1983), *Crítica y verdad*, Argentina / México / España, Siglo XXI. [Ed. original: *Critique et vérité*, París, Seuil, 1966]

Balibar, Étienne y Pierre Machery (1975), "Sobre la literatura como forma ideológica", Althusser *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal.

Boltanski, Luc y Ève Chiapello (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal.

Butler, Judith (2006), "¿Qué es la crítica? Ensayo sobre la virtud de Foucault", *Transversal*, Multilingual Webjournal, <<http://transform.eipcp.net/transversal/0806/butler/es>>

Cervantes, Miguel (1987), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Clásicos Castalia.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1993), *¿Qué es filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

¹³ Escribe Paul de Man (1990: 23): "Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística ["semiótica", diría yo] con la natural, de la referencia con el fenomenalismo".

- Derrida, Jacques (1971), *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI. [Ed. original: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967.]
- (1975), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- (1985), *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-textos. [1965]
- De Man, Paul (1990a), *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor [1986].
- (1990b), *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen.
- (1998), *La ideología estética*, Madrid, Cátedra.
- Foucault, Michel (1979), *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- (2006), “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”, *Sobre la ilustración*, Madrid, Tecnos.
- Gimferrer, Pere (2000), *Poesía 1960-1985*, Madrid, Visor.
- Grupo μ (1992), *Tratado del signo visual (para una retórica de la imagen)*, Madrid, Cátedra.
- Hardt, Michael y Antonio Negri (2002), *Imperio*, Barcelona, Paidós.
- Heidegger, Martin (1951), *Ser y Tiempo*, México, FCE, trad. José Gaos.
- Husserl, Edmund (1995), *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-Textos.
- Jakobson, Roman (1965), “Du réalisme artistique”, T. Todorov, *Théorie de la littérature du formalisme russe*, París, Seuil.
- Kafka, Franz, (2004), *Relatos completos*, Madrid, Losada.
- Lacarra, María Jesús (ed.) (2005), *Sendebarr*, Madrid, Cátedra, “Letras Hispánicas”.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2004), *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, México, Fondo de Cultura Económica (2ª ed.).
- Lausberg, Heinrich (1975), *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Lotman, Iuri (1978), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo “Fundamentos”.
- Miller, J. Hillis (1992), *The Ethics of Reading*, Nueva York, Columbia University Press.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (1970), *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo.
- Ronell, Avital (1992), *Crack Wars (Literature Adiction Mania)*, Nebraska, University of Nebraska Press.
- Schmidt, Siegfried J, (1990), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999), *A Critique of Postcolonial Reason (Toward a History of the Vanishing Present)*, Cambridge, Londres, Harvard University Press.

Lectora 13 (2007)

(d)

Ulmer, Gregory (1985), *Applied Grammatology (Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys)*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.

Wallerstein, Inmanuel (2004), *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos*, Madrid, Akal.

Williams, Raymond (2000), *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Wittig, Monique (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales.