

## EL "SISTEMA LITERARIO"<sup>1</sup>

### *1. La extensión del "sistema literario"*

Ha de admitirse que el término "sistema" es problemático debido a sus muchos usos. Cuando hablamos del "sistema de la literatura" (o del "sistema literario") es fácil confundirse con el uso no técnico de "sistema" en expresiones tales como "el sistema político", que denota vagamente "el complejo asumido de las actividades políticas". El uso de este término en tales expresiones corrientes es claramente a-teórico: en él no hay compromiso con ninguna aproximación teórica específica a la investigación de este "sistema". En la teoría de los polisistemas, sin embargo, el término supone ya un compromiso con el concepto de "sistema" del funcionalismo (dinámico), esto es, la red de relaciones que pueden hipotetizarse (proponerse cómo hipótesis) respecto a un conjunto dado de observables ("hechos" / "fenómenos") asumidos. Esto implica que "el conjunto de observables asumidos" no es una "entidad" independiente "en la realidad", sino dependiente de las relaciones que uno esté dispuesto a proponer. A la luz de esta dependencia la teoría puede permitir un uso más laxo del término "sistema" como expresión abreviada, que ha de entenderse como sustituto de la expresión más larga.<sup>2</sup> En lugar de la expresión explícita [A]: "el conjunto asumido de observables que se supone gobernados por una red de relaciones (o sea, para los que se pueden hipotetizarse relaciones sistémicas), y que, en vista de la naturaleza de tales relaciones hipotetizadas, llamaremos 'literarios'", nos permitimos usar la expresión abreviada [B]: "el sistema literario".

Así, el uso "sistemístico" de esta expresión rechaza claramente la reificación a priori del "complejo" a que se refiere. De modo breve, el significado de "sistema literario" para la teoría de los polisistemas puede formularse así:

La red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas "literarias", y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red.

---

<sup>1</sup> Esta versión es la traducción de "The 'Literary System'", *Poetics Today* 11: 1 (Primavera 1990): 27-44. Traducción de Ricardo Bermudez Otero.

<sup>2</sup> En este sentido, el uso teórico de "sistema" es, frente a su uso corriente, no más que un caso particular de la diferencia entre cualquier concepto teórico en las ciencias modernas y el uso verbal corriente. Habiendo adoptado el enfoque contemporáneo que prevalece en las ciencias punteras, cualquier teoría de la literatura está comprometida a priori con una práctica teórica de no-reificación ante la "realidad".

O:

El complejo de actividades –o cualquier parte de él– para el que pueden proponerse teóricamente relaciones sistémicas que apoyen la opción de considerarlas "literarias".

La pregunta que surge a continuación no es "¿Qué es el sistema literario?", sino "¿Cuáles son las actividades que, desde un punto de vista teórico, podrían considerarse regidas por relaciones sistémicas literarias?" Desde la perspectiva de la teoría de los polisistemas, tal como ha sido descrita más arriba y en capítulos anteriores, "EL" sistema literario no "existe" fuera de las relaciones que se sostiene operan para/es él. De modo que, tanto si nos servimos de una concepción conservadora del "sistema", como si adoptamos el concepto dinámico de él (polisistema), no hay un conjunto a priori de "observables" que "sea" necesariamente parte de ese "sistema". Abogar por la inclusión o exclusión de ciertos hechos en el "sistema" no es una cuestión de la descripción sistémica de la literatura, sino un problema del éxito mayor o menor que puede alcanzarse mediante un procedimiento u otro desde el punto de vista de la adecuación teórica. "La adecuación teórica", por supuesto, debe defenderse en cada caso específico, por lo cual no puede haber acuerdo a priori acerca de las actividades que deben o no ser consideradas "parte de la literatura". "La elección entre considerar una variable exógena y hacerla endógena, una variable determinada por el sistema de funciones, es cuestión de relevancia y conveniencia". (Machlup 1981: 4).

¿Adónde nos lleva este argumento? Claramente, nos lleva a admitir que un acuerdo sobre la comprensión de nociones teóricas tales como "sistema" o "polisistema" no conduce necesariamente a un acuerdo acerca del abanico de fenómenos para los que se cree que el "sistema" está "en vigor". Junto a los distintos desarrollos de la teoría del (poli)sistema se han desarrollado efectivamente diferentes visiones de ese abanico, pero estas no han sido transformadas en parte integrante de la teoría. Inicialmente, la teoría de los polisistemas era capaz de desarrollar sus visiones de los procesos literarios incluso aunque la gama de factores que asumía como participantes en ese "polisistema" estuviese limitada a rasgos textuales tan sólo, mientras que todos los demás factores implicados se consideraban "restricciones" más que "factores" del polisistema. No obstante, dado que en el corazón mismo de la teoría de los polisistemas se halla la idea de que no puede darse cuenta de los conjuntos fructíferamente si se los considera aisladamente, la teoría de los polisistemas ha sido gradualmente empujada a ampliar el abanico de factores que se reconoce como "pertenecientes al sistema".

Creo que en el caso de Tynjanov, a quien está perfectamente justificado considerar el verdadero padre del enfoque sistémico, el abanico de observables para los que el "sistema literario" era una noción válida estaba

más o menos estrechamente ligado a la idea de "textos". La noción de pre-textos, esto es, "modelos", emerge en sus estudios en relación con la noción de "sistema" de un modo únicamente implícito. Así, hechos "más remotos" como el conjunto de actividades relacionadas con los diversos factores de la producción de textos están ligados con la idea sistémica sólo de manera implícita (aunque estén ampliamente discutidos en sus escritos). Sería correcto mantener que Tynjanov "concibe la literatura" como un "sistema" perteneciente a la totalidad de la producción y consumo literarios (cualquiera que sea la naturaleza de éstos) sólo como interpretación extendida (y adecuada, creo) de su obra, no como cita directa de éste. Basta con leer la mayoría de las descripciones estándar del Formalismo Ruso para darse cuenta en cuán implícitas en verdad están las ideas de Tynjanov. Si hubiesen estado más explicitadas, no hubiera habido necesidad de plantearlas una y otra vez frente a toda clase de erróneas lecturas miopes.

Una postura más clara, aunque en modo alguno completamente explícita, es la que adopta el colega más cercano de Tynjanov, el miembro del grupo Formalista de pensamiento más metodológico y teórico: Boris Ejxenbaum (Eikhenbaum). En su obra, la "literatura", claramente concebida en términos funcionalistas, ya no es "textos", como en los primeros años del Formalismo, ni, de modo vago, "textos cuya producción está constreñida por normas que rigen la actividad literaria dominante", sino la totalidad, o más bien la red, de esas actividades. Para enfoques retrógrados de la literatura, estas posturas (que cristalizaron a mediados de los veinte aproximadamente) se consideraban una "traición" al "verdadero espíritu del Formalismo", que presumiblemente debiera haberse concentrado en el producto "último" (y de ahí el más importante, como si así fuese) que resulta de la literatura: la "obra misma". Las descripciones estándar de esta porción de la obra de Ejxenbaum la describen como el resultado de la presión que ejercían los enemigos del Formalismo, sobre todo el "Marxismo vulgar" de la época. El hoy clásico ensayo de Ejxenbaum "Entorno literario" (1929) se describe, pues, como una hipócrita concesión a sus adversarios (como en un intento de sobrevivir y salvar el proyecto más valioso del Formalismo tardío, el Instituto para el Estudio de la Literatura de Leningrado).

Nada más lejos de la verdad. Ejxenbaum no hizo concesiones a adversarios políticos: estaba simplemente extrayendo de modo gradual las conclusiones del punto de partida de Tynjanov y de él mismo. Desde su primer "manifiesto" funcionalista (los papeles de alumnos reunidos y editados por él y por Tynjanov [Ejxenbaum y Tynjanov 1926]), el camino conduce directamente a obras posteriores en que el "producto" literario se discute, analiza y describe en términos de la intrincada red de relaciones que lo condicionan.

Este desarrollo no se produjo casualmente: Ejxenbaum estaba claramente insatisfecho con las soluciones más bien vagas que se habían propuesto para explicar las relaciones entre la "literatura" y otros sistemas en la cultura. Aunque Tynjanov dejó claro que la "literatura" es tanto autónoma como heterónoma, esto es, que a la vez se regula a sí misma y está condicionada por otros sistemas, no prestó atención suficiente a la formulación de esta heteronomía. Para Ejxenbaum, éste es precisamente el punto que puede arrojar más luz sobre las regularidades de la literatura. Así pues, lo más importante para él fue la clase de relaciones existentes entre las leyes que rigen la producción de textos literarios, en tanto que extraíbles de tales textos, y las fuerzas que generan estas leyes, las promueven o las hacen desaparecer. Fue de este modo como emergió la noción de "vida literaria" (*byt*), no como factor "ambiental" en el sentido de "trasfondo" (como puede concluirse erróneamente del título de la traducción inglesa del primer ensayo sobre el tema citado antes), sino como parte esencial de las intrincadas relaciones que rigen el agregado de actividades que constituyen la "literatura". Desde el verdadero punto de vista de Ejxenbaum, el "sistema literario" comprende de este modo una gama de hechos/factores mucho mayor de lo que se acepta normalmente en los estudios literarios estándar. Para él, carecía de sentido hablar de los famosos aspectos "extrínseco" e "intrínseco" en el sentido primitivo defendido por Wellek (quien, desgraciadamente, nunca se preocupó plenamente de estudiar el Formalismo Ruso).<sup>3</sup> En este sentido, como he defendido en el *Colloque International Ejxenbaum*,<sup>3</sup> Ejxenbaum desarrolló en realidad una visión muy próxima al *champs littéraire* de Bourdieu, esto es, la literatura como agregado de actividades, que en términos de relaciones sistémicas se comporta como un todo, aunque cada actividad separada de entre ellas (o cualquier parte de ellas) puede participar al mismo tiempo de algún otro todo y ser regida en él por leyes diferentes y estar correlacionada con diferentes factores. Son las leyes del "sistema" específico (el agregado de actividades para el que puede suponerse teóricamente sistemicidad) las que explican su naturaleza y comportamiento. Así pues, la "producción de textos" no se identifica sencillamente con "la producción de cualquier otra cosa", y lo mismo vale

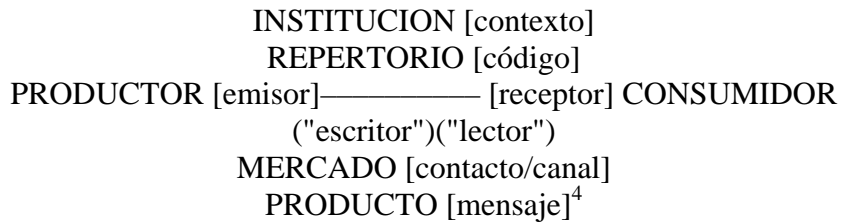
<sup>3</sup> Plenamente consciente de estos desarrollos, Ejxenbaum rechaza tajantemente predecibles críticas ortodoxas en su introducción a su monumental Lev Tolstoj:

Sé de antemano mucho de lo que dirán de mi libro [...] Algunos lamentarán que haya "abandonado el método formalista": precisamente aquéllos que antes solían lamentarse de que "me hubiera unido" a él. No es mi deseo responder a todo eso, después de haber dedicado notable esfuerzo a explicar en qué consiste "el método formal". La sorpresa de estos críticos ante la evolución de la ciencia de la literatura me deja perplejo ante su ingenuidad. Otros, más maliciosos y resentidos, dirán que he abandonado una postura antigua sin adoptar una nueva, deteniéndome así en el medio del camino. No sirve de nada mostrar a esa gente que la ciencia no es un viaje con un billete comprado por anticipado para una cierta estación, un lugar determinado: ellos creen que la ciencia clarifica sólo lo que ya de antemano se considera claro. (Ejxenbaum 1968: 6-7; la traducción es mía).

para el resto de los factores implicados. Escritores, revistas literarias, crítica literaria (en el sentido restringido) son todos factores literarios. Y no hay posibilidad de determinar de antemano qué actividad de entre éstas es, en un período dado, "la" literaria por excelencia.

## 2. *Esquema del sistema literario*

Quisiera tomar prestado el famoso esquema de la comunicación y el lenguaje de Jakobson (Jakobson 1980 [1956]; Jakobson 1960: esp. 353-356), adaptándolo al caso de la literatura. Puede producir así la siguiente tabla de factores implicados en el (poli)sistema literario (con los términos de Jakobson entre corchetes):



Por supuesto, no hay una correspondencia unívoca entre las nociones de Jakobson y las "sustituciones" sugeridas por mí, ya que el punto de partida de Jakobson es el enunciado aislado observado desde el punto de vista de sus constricciones. Lo que intenta lograr con su esquema es la presentación "de los factores constitutivos de cualquier hecho de habla, en cualquier acto de comunicación verbal" (Jakobson 1960: 353). La diferencia más importante reside quizá en mi introducción de la "institución" donde Jakobson tiene "contexto", con lo que él quiere significar "el CONTEXTO al que se hace referencia ("referente" en otra nomenclatura, en cierta medida antigua), abarcable por el receptor, y o bien verbal o bien capaz de ser verbalizado (íbid.). Desde el punto de vista de Jakobson, el hecho de que emisor y receptor tengan "un CODIGO total, o al menos parcialmente, común" a ambos (íbid.) es suficiente para comprender cómo pueden comunicarse, mientras que las constricciones de instituciones socio-culturales sobre la naturaleza de este "código", pueden considerarse marginales, o bien, de otro modo, puede decirse que están incluidas implícitamente en la noción misma de "código". Sin algún tipo de acuerdo, no hay forma de suponer un código común, y no se puede alcanzar acuerdo alguno sobre una base exclusivamente individual, esto es, sin la interferencia de algunas instituciones socio-culturales. Así pues, el esquema que sugiero, aunque puede ocuparse también de cualquier intercambio literario individual, está pensado principalmente para representar los macro-factores implicados en el funcionamiento del sistema literario.

No obstante, creo que, junto a la conveniencia de adoptar un esquema tal, es la actitud de Jakobson lo que es más pertinente para mi propuesta en términos generales, a pesar de algunas diferencias de detalle. Lo que

cuenta sobre todo aquí es el enfoque general de Jakobson: la visión de Jakobson a lo largo de toda su vida fue la de que "el lenguaje debe investigarse en toda la variedad de sus funciones" (íbid.). Esta afirmación aparentemente trivial distingue inequívocamente la tarea lingüística, literaria y semiótica de Jakobson de varias otras tendencias de nuestro tiempo. Sus presuposiciones rechazan los reducidos modelos (perpetuados durante bastante tiempo) para los que un sistema de signos es una pura estructura (o al menos puede, o debe, ser estudiado como tal). Todas las constricciones posibles que pueden regirlo son "factores externos", su "trasfondo" o "entorno". En tales modelos, si uno llega finalmente a un punto en que está dispuesto a trascender los límites de la estructura pura, esto es, en que uno está dispuesto a tomar en consideración el papel de la relación entre el productor y el consumidor de un enunciado, eso puede hacerse sólo añadiendo una rama más a "la lingüística propiamente dicha"; en este caso particular la de la "pragmática"(la "socio-lingüística" y la "psico- lingüística" son ejemplos más de esta clase). Para Jakobson, al contrario, estudiar "el lenguaje" incluye ya tanto consciencia como consideración de todos estos factores, que habrán de ser investigados en sus relaciones mutuas más que como hechos discretos.

Por supuesto, puede defenderse que, en términos de "relevancia y conveniencia" (Machlup 1981: 4; citado más arriba), el comprehensivo modelo de Jakobson no es modo alguno superior a priori a los modelos implícitamente criticados aquí. Las fronteras entre la "relevancia" de una variable y su "irrelevancia" dependen de la clase de trabajo que uno esté interesado en hacer en un campo particular, esto es, ya en el nivel de las presuposiciones de una teoría. Mientras que para algunas tendencias, como la lingüística saussureana, difícilmente se concebía el estudio del lenguaje como una investigación de su variedad incoherente, porque lo que contaba era sólo entender cómo "el lenguaje funcionaba en principio", la tendencia representada por la ciencia del lenguaje jakobsiano ha estado siempre grandemente atraída precisamente por su incoherencia.

El porqué de una tan evidente cristalización de estas discrepancias cae fuera del ámbito de este ensayo, si bien los entornos socio-culturales han contribuido sin duda en gran manera a promover una u otra línea de pensamiento. Así, mientras heterogeneidad e incoherencia pueden haber formado parte de una forma trivial de conciencia en la propia imagen cultural de checos y rusos durante las primeras décadas de este siglo, en la francesa han sido (y siguen siendo) fuertemente ignoradas o consideradas irregulares (o "irrelevantes"). Con todo, una vez tales entornos han determinado algún punto opcional de partida de algunas teorías, pueden tener lugar modificaciones a nivel teórico en el ámbito mismo del pensamiento de la teoría. Parece que de esta naturaleza ha sido el camino que ha conducido al tipo de enfoque representado por el esquema de Jakobson. Después de todo, el Formalismo Ruso comenzó con un modelo

del hecho literario enormemente estrecho y reductivo, del que, de hecho, la "literatura" estaba, a todos los efectos, excluida. Ha sido principalmente siguiendo la lógica interna de la temprana teoría formalista de la literatura como el Formalismo Ruso se ha transformado de un enfoque a-histórico, claramente textocéntrico, en uno en que los hechos por encima del texto se consideran el factor principal, y el cambio se considera un rasgo interno del "sistema" más que "una fuerza externa", esto es, no-sistémico en términos saussureanos. Aunque Ejxenbaum (1927) exagera claramente la suavidad y totalidad de este proceso, su famosa descripción es bastante exacta en principio. Pues cuando Shklovskij llegó a la conclusión que la "automatización" es un procedimiento dependiente del tiempo, convirtió su hipótesis de la "des-automatización" en histórica y sobre esta iluminación construyó su famosa hipótesis del cambio literario ("la segunda ley de Shklovskij"). En esta fase, no podían considerarse ya rasgos individuales de uno u otro texto como fuerzas reales de tal mecanismo, de modo que, inevitablemente, Shklovskij comenzó a hacer generalizaciones sobre los hechos supra-textuales: normas y reglas generales, con la ayuda de las cuales puede generarse en una u otra fase cualquiera cualquier texto individual. Y cuando propuso explícitamente que la fuente de nuevas "formas" (con lo que en realidad quería decir unidades complejas, más que la cotidiana noción intuitiva de "forma") puede hallarse en secciones no reconocidas de la producción cultural, estaba en realidad estableciendo una visión de la presencia de cierto inventario consensuado en la cultura, cuya utilización es permitida o prohibida por ciertos poseedores de poder.

Shklovskij, generalmente presentado como el más textocéntrico de los teóricos del Formalismo Ruso, en realidad ha abierto caminos para la liberación del Formalismo Ruso de sus etapas iniciales. No es fácil explicar que una transformación tal haya ocurrido en el Formalismo Ruso y no, por ejemplo, en el "New Criticism" o en el "Estructuralismo Francés". Pero yo me aventuraría a decir que los marcos académicos en que operaban estos grupos eran completamente diferentes. Sólo el Formalismo Ruso trabajaba en cierta armonía con los procedimientos estándar de la ciencia por estar interesado en construir una ciencia de la literatura, mientras que los otros grupos no tenían esto en mente.

Cuando Shklovskij se dio cuenta de que sus sospechas respecto a la "automatización" eran insostenibles en términos a-históricos, no dudó en sacar conclusiones, aunque éstas fuesen marcadamente incompatibles con su propio punto de partida. Nada comparable ha ocurrido en otras tradiciones "literarias": cuando ocurrió que miembros más recientes de la comunidad literatológica descubrieron la rigidez del "Estructuralismo" (Francés), no pudieron encontrar un camino para avanzar dentro de sus confines (fuese modificando, ampliando o dando mayor elasticidad a su marco conceptual), sino que tuvieron que inventar el "post-

Estructuralismo" (sin saber que muchas de las generalizaciones de este enfoque ya habían sido claramente formuladas por partes del "Estructuralismo" en los años 20 de nuestro siglo.

En este enfoque, el "sistema literario" comprende, como "internos", más que como "externos", todos los factores implicados en el conjunto de actividades a las que la etiqueta "literarias" puede aplicarse con mayor conveniencia que ninguna obra. El "texto" ya no es el único, ni necesariamente el más importante a todos los efectos, de los aspectos, o incluso productos de este sistema. Además, este marco no requiere jerarquías a priori de importancia relativa de los factores supuestos. Basta con reconocer que son las interdependencias entre estos factores lo que les permite funcionar. Así, un CONSUMIDOR puede "consumir" un PRODUCTO producido por un PRODUCTOR, pero para que se genere el "producto" (el "texto", por ejemplo), debe existir un REPERTORIO común, cuya posibilidad de uso está determinada por una cierta INSTITUCION. Debe existir un MERCADO en que este bien pueda transmitirse. En la descripción de los factores enumerados, no puede decirse de ninguno de ellos que funcione aislado, y la clase de relaciones que pueden detectarse cruza todos los posibles ejes del esquema.

### *2.1. Productor y productores*

Se prefiere aquí "productor" a "escritor" porque la noción misma de "escritor" suscita ya imágenes muy específicas, que pueden ser muy inapropiadas (vid. Viala 1985).

Ha habido una gran ausencia de teorías de la literatura desde el punto de vista del extremo de la producción. Desgraciadamente, cuando se hubo extinguido la tradición cultural de colocar al escritor en el centro de la literatura, y comenzó a imponerse el estilo "textocéntrico", los viejos modelos exegéticos invadieron los nuevos métodos "interpretativos" emergentes para concentrarse en "la comprensión del texto". Esta clase de "comprensión", por supuesto, ha dado por sentado que el texto existe de cierta manera que no es necesario cuestionar en absoluto, mucho menos investigar, pues está "ahí", y todo lo que nos queda (a nosotros mortales) es descifrar sus secretos. Incluso ciertos intentos muy sofisticados de describir "cómo un entendedor entiende" un texto han mostrado ya completa falta de atención, ya indiferencia, ya activa oposición a una posible correlación entre la opciones de consumo y el productor. La "oposición activa", expresada en forma de pronunciado rechazo de los derechos del escritor, se ha basado en un papel más bien reducido otorgado al productor, que en realidad es concebido como una imagen especular del comprender. En calidad de tal, el papel del productor se ha reducido a lo que éste tiene que decir sobre su producto, lo que continuación se ha rechazado por no fiable.



Es comprensible, por supuesto, que las "explicaciones" triviales de los géneros del texto, de las "intenciones" del productor respecto a él, que se han dado en la tradición histórico-biográfica hayan repugnado a las nuevas generaciones de estudiosos de la literatura. Ya no podían considerarse procedimientos "seguros" ni la "inspiración" mística, por una parte, ni una psicología pretenciosa y simplificada, por otra. Por el contrario, parecía más fácil defender una correlación entre nuestra comprensión de los textos y sus hipotéticos rasgos "objetivos". No obstante, en cuanto surgieron de nuevo cuestiones de orden supra-textual, los parámetros de producción regresaron a la agenda de estudios literarios. Las nuevas teorías históricas sobre "el sistema literario" tenían que incorporar explícitamente al productor, intentando elaborar ahora explicaciones más convincentes. El que los padres de la teoría de los polisistemas (especialmente Boris Eichenbaum) fuesen capaces de ligar con éxito al productor –como fuerza a un tiempo condicionante y condicionado– a los otros factores que operan en el sistema, ha hecho posible intentar correlacionar las teorías de la literatura basadas en el "entendedor" con las basadas en el productor.

No obstante, mientras que en nuestra cultura contemporánea parece estar claro qué es lo que el "productor" produce, no es en absoluto así desde el punto de vista de nuestra teoría. Puede ser útil pensar los "textos" como el resultado último de la actividad del productor literario, pero, por otra parte, el papel de generador de textos en la suma total de la producción puede de hecho ser bastante pequeño: en períodos y culturas, por ejemplo, en que la tarea principal del productor literario es interpretar o recomponer textos establecidos, o cuando la "mercancía" principales "el texto" sólo, en realidad, aparente y oficialmente, mientras que la verdadera mercancía se halla en una esfera socio-cultural y psicológica completamente diferente: la producción política e interpersonal de imágenes, estados de ánimo y opciones de acción. De hecho, en períodos tales, el productor literario no es alguien mal pagado cuya función es entretener y que actúa más o menos forzado en el salón real en presencia de borrachos ruidosos, sino alguien que puede reivindicar una participación en el poder con justificación no menor que la de cualquier otro agente político central. Así, un productor tal está vinculado a un discurso del poder moldeado según un cierto repertorio aceptable y legitimado. Consecuentemente, no hay razón para aislarlo tan acusadamente de todas las clases co-presentes de discurso de productores adyacentes en la misma comunidad. De hecho, tal diferenciación no sólo da una imagen del pasado insosteniblemente anacrónica, sino que tampoco sería adecuada para el tiempo presente. Por supuesto, difícilmente puede hallarse un caso en que un productor se haya abierto camino a una posición segura sin producir textos, pero el número de textos y su circulación se han vuelto secundarios respecto a otros parámetros que rigen el sistema.

Obviamente, estos productores no están confinados a un solo papel en la red literaria, sino que pueden, y de hecho son empujados, a participar en un conjunto de actividades que, en ciertos aspectos, pueden volverse parcial o totalmente incompatibles entre sí. No nos encontramos con "un productor" meramente, o con un grupo de "productores" individuales tan solo, sino con grupos, o comunidades sociales, de personas involucradas en la producción, organizadas de diferentes formas y, en cualquier caso, no menos interrelacionadas unas con otras que con sus consumidores potenciales. Como tales, constituyen ya parte tanto de la institución literaria como del mercado literario.

Las actividades aparentemente grupales de los productores, en tanto que contradistintas de la individualidad prominente –de la obvia, ciertamente, pero también de la más sutil–, en modo alguno pueden dejarse a un lado al explicar los variados hechos literarios (a cualquier nivel, incluyendo el nivel más íntimo de la producción de textos singulares) como dependientes de la formulación de normas y del estado de cosas en el repertorio. Aunque muchos estudiosos de la literatura aceptarían una visión así sin demasiada resistencia, en la práctica presenciamos una renuencia a enfrentarse con las implicaciones de un enfoque semejante en otros niveles de análisis. Las condiciones y constricciones del mundo de los productos literarios, consideradas "externas" al sistema, efímeras o modos secundarios de organización, son o bien ignoradas o bien relegadas a los "sociólogos" de modo persistente, incluso por aquéllos para quienes el productor individual, aunque apenas deseable, es inevitable.

## 2.2. *Consumidor y consumidores*

La teoría literaria estándar supone teóricamente un "lector" como aquella entidad para la que se produce literatura. No obstante, sería altamente inadecuado pensar los modos en que la literatura funciona del lado del usuario, esto es, para sus "consumidores", sólo en términos de "lectura". Esto es debido no a que a lo largo de la historia gran parte del consumo de textos se haya llevado a cabo mediante la audición, sino a que el "consumo", como la producción, no está necesariamente confinado, ni siquiera ligado, ni a la "lectura" ni a la "audición" de "textos". El "consumidor", como el "productor", puede moverse en variados niveles como participante en las actividades literarias.

Para empezar, para la mayor de los consumidores de "literatura" "directos", por no hablar de los "indirectos", el consumo directo de textos íntegros ha sido y sigue siendo periférico. Todos los miembros de cualquier comunidad son al menos consumidores "indirectos" de textos literarios. En calidad de tales, nosotros, como miembros de la comunidad, consumimos sencillamente una cierta cantidad de fragmentos literarios, digeridos y transmitidos por variados agentes culturales e integrados en el discurso diario. Fragmentos de viejas narraciones, alusiones y frases

hechas, parábolas y expresiones acuñadas, todo esto y mucho más, constituye el repertorio vivo depositado en el almacén de nuestra cultura.

En cuanto a los consumidores "directos", esto es, las personas voluntaria y deliberadamente interesadas en las actividades literarias, no está del todo claro si el grueso de las personas de este grupo (más bien minoritario) están fundamentalmente preocupadas por el acto de leer o bien por participar de varias otras formas en el sistema literario. ¿Cuántos de quienes irían a conocer a un célebre escritor han leído en realidad su obra? ¿O cuántos lo han hecho de modo tal que les permita siquiera una discusión semi-profesional de ella hasta cierto punto? Los "consumidores" de literatura (como los de música, teatro, ballet y muchas otras actividades socio-culturales institucionalizadas) consumen a menudo la función socio-cultural de los actos implicados en la actividad en cuestión (que a veces toma abiertamente la forma de "acontecimiento" ["happening"]), más de lo que se concibe como "el producto". Realizar esta clase de consumo incluso cuando obviamente consumen "el texto", pero la cuestión aquí es que podrían realizarla incluso aunque no estuviese implicado ningún consumo de textos.

Pienso que no es necesario desarrollar extensamente este punto de vista de la contribución a este campo de varios sociólogos y estudiosos de la cultura (Vid. principalmente Bourdieu 1971, Viala 1985, Lafarge 1983).

No hay necesidad de ponerse cínico, como Baudelaire, para quien como dedujo Lafarge, "l'important est d'être au théâtre" (Lafarge 1983: 75), para reconocer el hecho de que (a) el consumo textual puede no ser más que un aspecto del consumo literario en general y (b) no se consume un único producto "puro", incluso en el caso de "consumo directo" por un grupo de devotos. En el planteamiento de Lafarge (íbid: 84), "[L'analyse de] la littérature comme lecture nous montre qu'il faut parler d'une activité comme ensemble et non pas du produit seulement. La consommation de la littérature fait parti des préférences culturelles générales. Comme la consommation des fictions dépend d'une compétence adaptée (autrement dit: de l'habitude de la consommation), on conçoit qu'il serait abusif de prétendre que les récits fictifs ont un intérêt pour eux-mêmes, indépendamment de la valeur dont ils sont crédités."

Como con los "productores", pero con mayor acuerdo en este caso (desde el punto de vista de las tradiciones culturales al menos), no sólo hay consumidores individuales en el sistema literario, sino también consumidores en grupo, para los cuales nuestra tradición cultural tiene una denominación común: el público. En general, pues, ha sido necesaria menos persuasión para que se reconociese el papel del "público" en el sistema. Menor acuerdo suscitan, por supuesto, las correlaciones entre "el público" y los otros factores del sistema, esto es, hasta qué grado su

existencia y pautas de comportamiento pueden o no determinar el comportamiento (y naturaleza) de los demás factores implicados.

### 2.3. *Institución*

La "institución" consiste en el agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural. Es la institución lo que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras. Con el poder de otras instituciones sociales dominantes de las que forma parte, remunera y penaliza a los productores y agentes. En tanto que parte de la cultura oficial, determina también quién y qué productos serán recordados por una comunidad durante un largo período de tiempo.

En términos específicos, la institución incluye al menos parte de los productores, "críticos" (de cualquier clase), casas editoras, publicaciones periódicas, clubs, grupos de escritores, cuerpos de gobierno (como oficinas ministeriales y academias), instituciones educativas (escuelas de cualquier nivel, incluyendo las universidades), los medios de comunicación de masas en todas sus facetas, y más. Naturalmente, esta enorme variedad no produce un cuerpo homogéneo, capaz –por así decirlo– de actuar armónicamente y con éxito seguro a la hora de imponer sus preferencias. Dentro de la institución misma hay luchas por el dominio, de modo que en cada ocasión uno u otro grupo logra ocupar el centro de la institución, convirtiéndose en el estamento rector. Pero dada la variedad del sistema literario, diferentes instituciones pueden operar a la vez en diferentes secciones del sistema. Por ejemplo, mientras cierto grupo de innovadores pueden haber ocupado ya el centro de la institución literaria, las escuelas, iglesias y otros cuerpos y actividades socio-culturales organizados pueden obedecer todavía ciertas normas que ese grupo ya no acepta.

Así, la institución literaria no está unificada. Y, desde luego, no consiste en un edificio en una calle determinada, aunque sus agentes puedan detectarse en edificios, calles y cafés (vid., por ejemplo, Hamon and Rotman 1981, con todas las reservas debidas; también Lottman 1981). Pero cualquier decisión tomada, a cualquier nivel, por un agente del sistema depende de las legitimaciones y restricciones hechas por secciones particulares de la institución. La naturaleza de la producción, así como la del consumo, está regida por la institución; naturalmente, en la medida en que, dadas las correlaciones con todos los demás factores operando en el sistema, sus esfuerzos tengan éxito. Nuevamente, la formulación de Bourdieu es muy pertinente en este asunto:

Ce qui "fait les réputations," ce n'est pas, comme le croient naïvement les Rastignacs de province, telle ou telle personne "influyente," telle ou telle institution, revue, hebdomadaire, académie, cénacle, marchand, éditeur, ce n'est même pas l'ensemble de ce qu'on appelle parfois "les personnalités

du monde des arts et des lettres," c'est le champ de production comme système de relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendrent continûment la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur. (Bourdieu 1977: 7)

#### 2.4. Mercado

El "mercado" es el agregado de los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo. Esto incluye no sólo instituciones abiertamente dedicadas al intercambio de mercancías, tales como librerías, clubes del libro o bibliotecas, sino también todos los factores que participan en el intercambio semiótico ("simbólico") en que éstas están implicadas, junto con otras actividades relacionadas. Mientras que es la "institución" literaria la que puede intentar dirigir y dictar las clases de consumo, determinando los precios (valores) de los varios artículos producidos, no es la clase de interacción que es capaz de establecer con el mercado lo que determina su éxito o fracaso. En la realidad socio-cultural, los factores de la institución literaria y los del mercado literario pueden naturalmente entrecruzarse en el mismo espacio: los "salones" literarios, por ejemplo, son tanto instituciones como mercados. Sin embargo, los agentes específicos que desempeñan el papel ya sea de una institución, ya sea de un mercado, esto es, o bien los mercaderes o bien sus clientes\*, pueden no coincidir en absoluto. Una escuela normal, por ejemplo, es un miembro de "la institución", dada su capacidad para vender el tipo de propiedades que el estamento dominante (esto es, la parte central de la institución literaria) desea vender a los estudiantes. Los profesores funcionan en realidad como agentes de mercado, esto es, mercaderes.

Los clientes, que velis nolis se transformarán en consumidores de algún tipo, son los estudiantes. Los servicios que ofrece la escuela, incluidas las pautas de interacción construidas, constituyen en realidad el mercado strictu sensu. No obstante, todos estos factores pueden, para los fines de un análisis más de cerca, ser vistos como el "mercado."

Sea en un salón literario, en una corte real o en la plaza abierta de un mercado medieval donde los productores traten de hecho de vender sus productos, o sea por medio de agentes tales como críticos literarios, editores, profesores u otros promotores, en ausencia de un mercado no hay espacio socio-cultural alguno en que ningún aspecto de las actividades literarias pueda afianzarse. Además, un mercado restringido restringe naturalmente las posibilidades de la literatura de desarrollarse como actividad socio-cultural. De este modo, hacer que el mercado florezca está en el interés mismo del sistema literario.

### 2.5. *Repertorio*

"Repertorio" designa el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto. Estas reglas y materiales son así indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo. Cuanto mayor sea la comunidad que confecciona y usa ciertos productos, tanto mayor debe ser el acuerdo sobre semejante repertorio. Aunque los interlocutores ("emisor" o "receptor") en una situación específica de intercambio (comunicación) no necesitan obligatoriamente un grado absolutamente idéntico de familiaridad con un repertorio específico, sin un mínimo de conocimiento compartido no habrá virtualmente intercambio. "Pre-conocimiento" y "acuerdo" son, pues, las nociones clave del concepto de "repertorio".

Usando términos lingüísticos tradicionales, un repertorio es, pues, la combinación de la "gramática" y el "léxico" de una "lengua" dada. El término de la comunicación adoptado por Jakobson, CODIGO, podría haber servido para el mismo propósito de no ser por tradiciones existentes en que "código" se aplica sólo a "reglas", no a "materiales" ("elementos", "unidades", esto es, "léxico"). Lo mismo vale para la langue de Saussure, o para términos tales como "paradigmática" o "eje de selección".

Si los "textos" se consideran la más evidente manifestación de la literatura, el repertorio literario es el agregado de reglas y unidades con las que se producen y entienden textos específicos. Es, en expresión de Avalle, "el universo de los signos literarios, en tanto que agregado de materiales utilizables para la confección de ciertos tipos de discurso" (Avalle 1972: 218).<sup>4</sup>

Si, por otra parte, se considera que las manifestaciones de la literatura existen a varios niveles, el "repertorio literario" puede concebirse como un agregado de repertorios específicos para cada uno de esos varios niveles. Un "repertorio", por tanto, puede ser el conocimiento compartido necesario tanto para producir (y entender) un "texto", como para producir (y entender) varios otros productos del sistema literario. Puede haber un repertorio para ser "escritor", otro para ser "lector" e incluso otro para "comportarse como se esperaría en un agente literario", y así en adelante. Todos éstos deben ser claramente reconocidos como "repertorios literarios".

Mientras que la naturaleza, volumen y amplitud de un repertorio determinan con toda seguridad la facilidad y libertad con que un productor y/o consumidor puede moverse en el entorno socio-cultural, no es el repertorio mismo lo que determina estos rasgos. Es más bien la interacción

---

<sup>4</sup> "L'universo dei segni letterari, in quanto insieme di materiali utilizzabili per l'elaborazione di certi tipi di discorso [...]".

con los otros factores prevalentes en el sistema lo que determina estos rasgos. La edad de un sistema puede ser también un factor decisivo respecto a la selección de las estrategias de elaboración, adopción y préstamo que deben tomarse para que el sistema funcione. Cuando el sistema es "joven", su repertorio puede ser limitado, lo que le da mayor disposición para usar otros sistemas disponibles (por ejemplo, otras lenguas, culturas, literaturas). Cuando es "viejo", puede haber adquirido un repertorio rico, de modo que en períodos de cambio intentará con más probabilidad usar métodos de reciclaje. No obstante, incluso un sistema "viejo" con un repertorio "rico" puede no ser capaz de cambiar dentro de sus propias opciones domésticas, si los otros factores que prevalecen en el sistema lo impiden. La existencia de un repertorio específico no es suficiente per se para asegurar que un productor (o consumidor) hará uso de él. Debe estar también disponible, esto es, ser legítimamente utilizable, no sólo accesible.

### *2.5.1. La estructura del repertorio*

En términos generales, la estructura del repertorio puede analizarse en tres niveles distintos:

(1) El nivel de los elementos individuales. Éste incluye elementos simples dispares, como morfemas o lexemas.

(2) El nivel de los sintagmas. Éste incluye cualesquiera combinaciones hasta el nivel de la "oración". Por "combinaciones" entiendo no sólo expresiones ligadas –sea estrecha o débilmente–, tales como modismos y regímenes, sino también expresiones "combinables" más libres en el nivel citado.

(3) El nivel de los modelos. Éste incluye cualesquiera porciones potenciales de un producto entero, esto es, la combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas ("temporales") que pueden imponerse al producto.

Si el caso en cuestión es el de un "texto", el "modelo" significará "los elementos + las reglas aplicables al tipo de texto dado + las relaciones textuales potenciales que pueden llevarse a cabo durante una actuación real". Por ejemplo, si la red de posiciones en que pueden colocarse los varios elementos es uno de los posibles tipos de relaciones textuales, entonces el "modelo", desde el punto de vista del productor potencial, incluirá alguna clase de pre-conocimiento relativo a estas posiciones. Para el consumidor potencial, por otra parte, el "modelo" es aquel pre-conocimiento según el cual se interpreta ("entiende") el texto. Aquí debería quizá notarse que los modelos usados para producir no han de coincidir –y por regla general no coinciden– con los modelos necesarios para entender o con ningún otro uso del lado del consumidor.

No es necesario intentar una clasificación según el nivel del "modelo". Puede haber modelos operantes para el conjunto de un texto posible (un "pre-texto", como lo denominan ciertas tradiciones), pero puede haber también modelos específicos para un segmento o porción de este todo. Por ejemplo, puede muy bien haber un modelo para "una novela", pero habrá otro también para el "diálogo", la "descripción de la fisonomía del héroe", etc.

La idea de modelo no es modo alguno nueva: ha sido usada tanto por escritores y artistas como por artesanos desde la antigüedad. Únicamente, desde el Romanticismo se ha vuelto un concepto evitado en las poéticas oficiales. No obstante, todavía empapa parcial e indirectamente los estudios literarios mediante conceptos tales como "estilo" y "género".

La hipótesis del modelo recibe firme respaldo del trabajo actual en diversas áreas como los estudios de la memoria, los estudios cognitivos (con su concepto de "esquemas"), los estudios de la traducción, la labor editorial, los estudios de estilo y composición escolar, y muchos otros campos. La creciente consciencia de hasta qué punto son dados los tipos cotidianos de discurso (como la conversación y la narración cotidianas) ha contribuido también en gran medida a liberarnos de los conceptos románticos de "creación libre".

Desde la perspectiva romántica, la "creación" es siempre "libre" y, de ahí, "original". La limitación es, pues, una restricción negativa sobre la libertad: un "verdadero creador" (en literatura y en cualquier otra actividad creativa) no puede estar limitado por "modelos" pre-existentes. Pero semejante idea simplemente no se sostiene, no sólo ante las nuevas pruebas y los estudios modernos en los diversos campos arriba mencionados, sino también ante las actitudes corrientes antes de la Era Romántica. No sólo se entendía entonces el acto de la creación en el contexto de la aplicación de modelos conocidos, sino que además la noción misma de logro artístico estaba ligada a la capacidad del productor de aplicar con éxito tales modelos (y la capacidad del consumidor de descifrarlos).

Como lo ha expresado Zink a propósito de la poesía medieval, "[c]ette poésie est une poésie formelle qui dans tous les domaines, tire ses effets, non de son originalité, mais de la démonstration qu'elle fait de sa maîtrise d'un code qu'elle applique minutieusement et qu'elle soumet à des transgressions calculées et menues" (Zink 1980: 73-74).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Una muestra notable de las normas que prevalecen en relación con la comprensión de la poesía es la historia del islandés Gísli Sursson, quien, confiando en la oscuridad del modelo poético de que es capaz de servirse, se toma la libertad de contar al mundo con toda impertinencia, en un momento decididamente crucial de su vida, que ha sido él quien ha matado a su adversario, algo "que nunca debiera [haber dicho]" ("er aeva



La teoría del habitus de Bourdieu es una significativa contribución a la conexión entre el repertorio generado socialmente y los procedimientos de inculcación e internalización individual. Bourdieu defiende la hipótesis de que los modelos puestos en funcionamiento por un individuo o grupo de individuos no son esquemas universales o genéticos, sino "esquemas o disposiciones adquiridos mediante la experiencia, esto es, dependientes del tiempo y el lugar" (Sapiro, en prensa). Este repertorio de modelos adquiridos y adoptados (así como adaptados) por individuos y grupos en un medio dado, y bajo las constricciones de las relaciones sistémicas vigentes que dominan este medio, se denomina habitus. Es "un sistema de esquemas internalizados incorporados que, habiéndose constituido en el curso de la historia colectiva, se adquieren en el curso de la historia individual y funcionan en su estado práctico, con fin práctico (y no por el

---

skyldi"; *Gísla saga Súrssonar* [in *Íslensk fornrit VI* (Reykjavík: Hid íslenska fornritafélag), 1943, 3-118], cap. 18). Como era de esperar, nadie entiende su mensaje, excepto una única persona: su hermana, Thordis, que resulta ser la esposa de su adversario. Ella "se aprendió los versos de memoria esa única vez que los oyó, y se va a su casa, y por entonces ha descubierto ya su significado", con la única intención de revelarlo poco después a los enemigos de Gisli. Incluso ella, no obstante, necesitó un poco de tiempo para descifrar el mensaje ("Thórdís nam þegar vísuna, gengr heim ok hefir ráðit vísuna," cap. 18; traducción al inglés, *The Saga of Gisli* 1984, trad. de George Johnston [London and Melbourne: Dent and Sons; = Everyman's Library 1252], 26). Digno de consideración, como ejemplo de hasta qué punto esta apreciación aparentemente trivial no ha sido todavía aceptada como hipótesis fundamental acerca del comportamiento de la semiosis en la cultura, es el siguiente pasaje, que concluye el clásico análisis de la cultura isabelina de Greenblatt:

Cuando concebí por primera vez este libro, hace ya varios años, mi intención era explorar de qué maneras los más importantes escritores ingleses del siglo XVI crearon sus producciones, analizar las elecciones que hicieron al representarse a sí mismos y al dar forma a sus personajes, comprender el papel de la autonomía humana en la construcción de una identidad. Me pareció el marchamo mismo del Renacimiento el que los varones de clase media y de la aristocracia comenzasen a sentir que poseían tal poder para moldear sus vidas, y vi en este poder y en la libertad que entraña un importante elemento de mi propia conciencia de mí mismo. Pero conforme progresaba mi trabajo, percibía que darse forma a uno mismo y ser moldeado por las instituciones culturales –familia, religión, estado– estaban inseparablemente entrelazadas. En todos mis textos y documentos no había, hasta donde yo era capaz de ver, momentos de subjetividad pura y desvinculada; de hecho, el sujeto humano mismo empezaba a parecer notablemente carente de libertad: el producto ideológico de las relaciones de poder en una sociedad particular. Siempre que me concentraba marcadamente en un momento de auto-moldeado aparentemente autónomo, me encontraba no con la epifanía de una identidad libremente elegida, sino con un artefacto cultural. Si quedaban vestigios de libre elección, era una elección entre posibilidades cuya variedad estaba estrictamente delimitada por el sistema social e ideológico en vigor. (Greenblatt 1980: 256)

puro conocimiento)" (Bourdieu 1984: 467; originalmente en Bourdieu 1979: 545).<sup>6</sup>

### 2.6. *Producto*

Por "producto" entiendo cualquier conjunto de signos realizado (o realizable), esto es, con la inclusión de un "comportamiento" dado. Todo resultado de una actividad cualquiera, pues, puede ser considerado "producto", sea cual sea su manifestación ontológica.

La cuestión es: ¿cuál es el producto de la "literatura"? ¿Existe, para comenzar, un "producto por excelencia" para toda actividad (sistema) dada? ¿Puede aceptarse como respuesta satisfactoria la idea corriente de que los "textos" son el producto evidente –en muchas concepciones el único producto– de la "literatura"?

La respuesta depende del nivel de análisis. Es claramente aceptable sostener, por ejemplo, que el producto más evidente (y obvio) del habla es la "voz" (o el "material fónico"\*), o el(los) "sonido(s)". No obstante, convencionalmente consideramos la "voz" el mero vehículo de otro producto más importante: el mensaje verbal, el "lenguaje" en el sentido de "comunicación". De modo similar, por poner otro ejemplo, "los estudiantes" pueden definirse como el producto de las escuelas. De nuevo, ésta no es una respuesta inaceptable, en el sentido de que, oficial y visiblemente, es en los estudiantes donde se invierte la energía de las escuelas. Se habla del número de estudiantes (y la sociedad calcula en consecuencia presupuestos), de la vida y trato de los estudiantes en la escuela, de las relaciones entre profesores y alumnos, etc. Pero incluso en las visiones más convencionales de las escuelas los estudiantes se conciben normalmente como vehículos, y/u objetivos de ciertos otros productos de los que se supone que las escuelas son responsables: un cierto cuerpo de conocimiento deseable y un cierto cuerpo de normas y opiniones deseables. En este sentido, a los "estudiantes" se los analiza sólo en relación con estos productos. El éxito en estas cuestiones se evalúa según la capacidad de las escuelas de inculcarlas en los estudiantes, y el grado de distribución y perpetuación de ellas en la sociedad que los estudiantes logran alcanzar.

Creo que lo mismo vale para la "literatura". Incluso en aquellos períodos en que el principal esfuerzo de las actividades literarias se orientaba a producir "textos", el status de estos "textos" era, a todos los efectos, análogo al de la "voz" o los "estudiantes" en los ejemplos arriba citados. Esto no quiere decir que los "textos" sean en sentido alguno transparentes, sino sólo que, en tanto que entidades para el consumo, deben considerarse en ellos diferentes niveles. Por ejemplo, mientras que, desde un punto de vista literatológico, puede bastar con analizar las pautas de composición

---

<sup>6</sup> Más sobre la noción de *habitus* en Accardo 1987, Accardo y Corcuff 1986.

e "historia", estados de ánimo y "oficio" manifestados en un "texto", un análisis culturoológico (o semiótico) tendería a resaltar los modelos de realidad como productos más poderosos de la literatura, alcanzados, entre otros procedimientos (pero no necesariamente de modo exclusivo), mediante la confección de textos.

Como se afirmó más arriba (§2.2.), desde el punto de vista del consumo, los "textos" circulan en el mercado de modos variados y apenas nunca – especialmente si están altamente canonizados y almacenados finalmente en el canon histórico– como los ven los críticos literarios, esto es, como textos íntegros. Uno podría también sostener, por tanto, que los fragmentos (segmentos) para uso diario son un muy notable producto literario. Citas, parábolas cortas y episodios a los que puede hacerse referencia fácilmente son algunos ejemplos de estos fragmentos.

De nuevo, estos fragmentos pueden ser tratados como un inventario listo para usar en la comunicación diaria o como trasfondo permanente frente al que pueden generarse y con el que pueden compararse nuevos textos y fragmentos. ¿Pero qué es lo que en realidad hacen en sentido socio-cultural? Aquí también, un enfoque semiótico trataría estos fragmentos no como una reserva neutra, sencillamente, sino como una que ayuda a la sociedad a mantener sus modos de realidad, que a su vez rigen los modelos de interacción interpersonal. Constituyen, pues, una de las fuentes de las clases de habitus que prevalecen en los distintos niveles de la sociedad, contribuyendo a conservarla y estabilizarla.<sup>7</sup>

Afirmar que los "textos" pueden tratarse de modo más convincente como vehículo formal de un(unos) producto(s) más poderoso(s) no refuta o contradice necesariamente ciertas visiones literaturoológicas corrientes respecto de la diferencia entre textos "no literarios" ("cotidianos") y "literarios". Pero la cuestión en conjunto pierde quizá mucha de su importancia, y la hipótesis de la función "orientada hacia sí misma" de la comunicación literaria se convierte en un rasgo secundario: es uno de los procedimientos de la "industria" para colocar sus productos en el mercado con éxito.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> En ciertas culturas, como la francesa, casi lo único que se le da a uno en la escuela del inventario del canon nacional son fragmentos. Apenas nunca se tiene contacto alguno con textos íntegros antes de haber alcanzado un estadio más avanzado en el proceso educativo.

<sup>8</sup> De todos modos, me gustaría dejar constancia aquí de mi escepticismo en relación con esta hipótesis. No es que no vea los casos evidentes suministrados por el Formalismo Ruso temprano o por Jakobson (por ejemplo, en su obra más famosa, "Lingüística y poética" [1960], aunque ésto sea más que una réplica de trabajos muy anteriores). Soy escéptico sólo respecto del grado de validez y de la utilidad futura de esta observación para establecer un rasgo distintivo convincente de una actividad particular frente a otra (en este caso, de la "literatura" frente a "otras actividades verbales"). La investigación ha señalado, no en el menor de los grados en el caso de la antropología clásica, que muchas

## Referencias Bibliográficas

- Accardo, Alain 1983. *Initiation à la sociologie de l'illusionisme social: Lire Bourdieu* (Bordeaux: Ed. Le Mascaret).
- Accardo, Alain and P. Corcuff 1986. *La sociologie de Bourdieu: Textes choisis et commentés* (Bordeaux: Ed. Le Mascaret).
- Avalle, D'Arco Silvio 1972. *Corso di semiologia dei testi letterari (1971-1972)* (Torino: Einaudi).
- Bourdieu, Pierre 1971. "Le Marché des biens symboliques," in *L'année sociologique* 22: 49-126.
- Bourdieu, Pierre 1977. "La production de la croyance." *Actes de la recherches en sciences sociales*, 13: 3-43.
- Bourdieu, Pierre 1979. "L'habitus et l'espace des styles de vie," in *La distinction*, 189-230 (Paris: Minuit).
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice (Cambridge: Harvard University Press).
- Ejxenbaum, Boris 1927. *Literatura* (Leningrad: Priboj).
- Ejxenbaum, Boris 1968. *Lev Tolstoj*, I-II (München: Fink) (Rep. of original vols. 1 + 2, 1928 & 1931) [= Slavische Propyläen, 54]
- Ejxenbaum, Boris, & Jurij Tynjanov, eds. 1926. *Russkaja proza* (Leningrad: Akademia) (Rep. The Hague: Mouton, 1963).
- Greenblatt, Stephen 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press). *semiotics, culture, theory of culture, self-image*.
- Hamon, Hervé, & Patrick Rotman 1981. *Les intellocrates: Expéditions en haute intelligentsia* (Paris: Ramsay).
- 1960 "Linguistics and Poetics," in *Linguistics and Style*, edited by Thomas A. Sebeok, 350-377 (Cambridge: MIT Press).
- Jakobson, Roman 1980 <1956>. "Metalanguage as a Linguistic Problem." In Jakobson, Roman, 1980 *The Framework of Language*, 81-92 (Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities).
- Lafarge, Claude 1983. *La valeur littéraire: Figuration littéraire et usages sociaux des fictions* (Paris: Fayard).
- Lottman, Herbert R. 1981. *La rive gauche: Du front populaire à la guerre froide* (Paris: Seuil).
- Machlup, Fritz 1981. *Knowledge and Knowledge Production* (Princeton: Princeton University Press).
- Tynjanov, Jurij 1929. *Arxaisty i novatory* (Moscow: Akademia) [rep. München: Fink, 1967].
- Viala, Alain 1985. *Naissance de l'écrivain: Sociologie de la littérature à l'âge classique* (Paris: Minuit).
- Zink, Michel 1980. "Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à formes fixe au moyen age," *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 32: 71-90.

---

porciones de nuestras actividades institucionalizadas (y menos institucionalizadas) se caracterizan por una marcada disposición (*Ausstellung*, en la tradición mencionada) hacia los componentes formales de la actividad en cuestión. Esto vale no sólo para los casos obvios de ritual, sino también para la interacción cotidiana, aparentemente "libre".