

PROBLEMAS DEL ESTRUCTURALISMO

por

MARC BARBUT, PIERRE BOURDIEU,
MAURICE GODELIER, A. J. GREIMAS,
PIERRE MACHEREY Y JEAN POUILLON

traducción de

JULIETA CAMPOS, GUSTAVO ESTEVA
Y ALBERTO DE EZCURDIA

MÉXICO
ARGENTINA
ESPAÑA



Primera edición en español, 1967

© SIGLO XXI EDITORES, S. A.

Gabriel Mancera 65 - México 12, D. F.

Primera edición en francés, 1966

© *Les Temps Modernes* (núm. 246 de noviembre de 1966),
París

Título original: *Problèmes du structuralisme*

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN: UN ENSAYO DE DEFINICIÓN, POR JEAN POUILLON	1
EL ANÁLISIS LITERARIO, TUMBA DE LAS ESTRUCTU- RAS, POR PIERRE MACHEREY	25
SISTEMA, ESTRUCTURA Y CONTRADICCIÓN EN "EL CAPITAL", POR MAURICE GODELIER	50
I. Del funcionamiento visible del sistema ca- pitalista a su "estructura" interna oculta	51
II. Prioridad del estudio de las estructuras so- bre el de su génesis y su evolución	61
III. Dos nociones de contradicción en <i>El ca- pital</i>	70
IV. La oposición radical de la dialéctica de Marx y la dialéctica hegeliana	78
SOBRE EL SENTIDO DE LA PALABRA ESTRUCTURA EN MATEMÁTICAS, POR MARC BARBUT	94
ESTRUCTURA E HISTORIA, POR A. J. GREIMAS	120
Historia y permanencia	120
Duraciones y jerarquías	122
Sincronía y diacronía	124
La historización de las estructuras	127
Estructuras y usos	129
Las transformaciones de las estructuras	131
Las transformaciones diacrónicas	133

CAMPO INTELECTUAL Y PROYECTO CREADOR, POR PIERRE BOURDIEU	135
Los pájaros de Psafón	145
Profetas, sacerdotes, brujos	160
El inconsciente cultural	172

PRESENTACIÓN: UN ENSAYO DE DEFINICIÓN

JEAN POUILLON

Salvo en esta introducción sumaria, el presente número se consagra menos al estructuralismo que a sus problemas, menos a su definición abstracta que a sus aplicaciones, menos a la noción de estructura que a sus empleos. Desde luego, toda manera de actuar se apoya en una manera de pensar y, en principio, debería ser posible examinar ésta en primer término. Sin embargo, el sentido de lo que se hace a menudo sólo se descubre en la práctica, la cual, por otra parte, puede modificarlo, de tal modo que, al pretender deslindar la definición realmente implicada en el método, se querría mostrar que difiere sensiblemente de las que se utilizan en el momento actual, casi en todas partes, en una confusión tanto más difícil de evitar cuanto que la noción de estructura —aun en las obras que se le consagran expresamente— rara vez se define de manera directa. Incluso en Bourbaki (como lo hace notar M. Barbut en un artículo que aparece más adelante) la definición está en gran medida implícita. Así, la mayor parte del tiempo se limita a describir usos tan diversos que es posible llegar a preguntarse si no sería mejor diversificar igualmente el vocabulario. Sin duda, empero, no es fácil renunciar a un término tan de moda.

En efecto, el estructuralismo está de moda. Lo exasperante de la moda está en que al criticarla se cede a ella. Por otra parte, precisamente por eso es posible identificarla, ya que si algo se pone de moda no es porque se hable en su favor o en su contra: lo

importante es que se hable de ello. Así, por la etiqueta se aprecia la mercancía, y se busca el estructuralismo donde se afirma que lo hay, aunque no se le encuentre necesariamente allí, y al mismo tiempo no se le pone atención donde se practica efectivamente, pero sin proclamarlo a los cuatro vientos. En otras palabras, no se reduce al entusiasmo que suscita, y, sobre todo, es preciso librarlo de las falsas interpretaciones que tal entusiasmo propicia. Por tanto, esperamos mostrar que ciertas críticas que se enderezan contra él le conciernen tan poco como ciertas apologías a su respecto.

Se hablaba de estructura aún antes de que alguien soñara en considerarse estructuralista: cabe preguntarse si se era tal, sin saberlo, o si la teoría elaborada más tarde modificó el sentido de la palabra. El antiguo uso de la palabra es claro, y las explicaciones del Littré o del Larousse son breves: en primer término, es la forma en que se construye un edificio; en seguida, por extensión, la forma en que se "arreglan" entre sí las partes de un todo cualquiera —sustancia mineral, cuerpo vivo, discurso, poco importa. El diccionario de Lalande agrega la idea de solidaridad de los elementos, la cual ya está contenida en la definición anterior: el edificio se derrumbaría y el discurso carecería de sentido si sus partes no fueran solidarias entre sí. La estructura, pues, es lo que revela el análisis interno de una totalidad: los elementos, las relaciones entre estos elementos y la disposición, el sistema, de estas relaciones entre sí. Este análisis muestra cuáles relaciones son fundamentales y cuáles subordinadas, y en sentido estricto las primeras constituyen la estructura. Esta es, en suma, el armazón, el esqueleto del objeto, lo que permite distinguir en él lo esencial de lo accesorio. De acuerdo con la imagen a que se refiere la etimología, puede decirse que la estructura indica el plan según el cual se construye el objeto. Es posible reproducir

¿Es una descripción? ¿de las relaciones? ¿Desde qué punto de vista?

abstractamente este plan y a continuación reconocerlo en otras totalidades. Así, desde el principio puede verse que aparece un vínculo entre la noción de estructura y el método comparativo: la estructura permite la comparación, porque puede ser común a diversas realidades. Este vínculo persistirá después, y ésta es justamente la razón de que, al modificar la noción, se transforme el método. Agreguemos que estas relaciones fundamentales, estructurales, están al mismo nivel que las demás; se diferencian de ellas por su importancia, no por su ser: la observación basta para identificar la estructura, que es aquí, por tanto, una realidad empírica. Para ello sólo se requiere poner atención. En suma: estructura, organización, arreglo y disposición son sinónimos. Pero en tal caso la elección de las palabras es una cuestión de gustos o convenciones, y el uso del término "estructura" ya no es indispensable ni superfluo. Como decía Kroeber hace ya cerca de veinte años: "cualquier cosa —a condición de no ser completamente amorfa— posee una estructura. Así, parece que esta palabra absolutamente nada agrega a lo que tenemos en el espíritu cuando la empleamos, fuera de una agradable comezón".

Sea lo que sea, si la estructura se define simplemente así, no es necesario un *ismo* para sostener que las cosas están estructuradas, porque al decirlo sólo se afirma la vaga posibilidad de su conocimiento. Es preciso que la estructura pueda ser motivo de discusión, que sea posible dudar de la extensión de esta noción y de la realidad de lo que designa, para que el estructuralismo tenga sentido como teoría y como método. Por otra parte, la definición del diccionario evita los problemas en vez de plantearlos o resolverlos. Es válida, independientemente de que la totalidad sea o no temporal: las partes del edificio se dan simultáneamente, el discurso se desarrolla linealmente. Es igualmente válida para realidades discretas —un objeto material, un órgano—, encerradas en sí mismas, cuya totalidad

es aprehendida inmediatamente como tal, antes que el análisis la desagregue, y para conjuntos —que no resultan más ~~laxos~~, porque sus vínculos constitutivos, para ser distintos a los del caso precedente, pueden no ser menos rigurosos— que no se dan totalmente a primera vista, sino que más bien tienen que recorrerse (en el espacio y/o en el tiempo), cuyas partes tienen o parecen tener una existencia autónoma, y cuya red interna se percibe antes de poder determinar exactamente los límites que permitirán la captación, en primer término problemática, del conjunto como tal. Este segundo caso es el de los conjuntos lingüísticos, sociales o culturales; se trata, en efecto, de multiplicidades evidentemente articuladas, pero en cuyas fronteras no se repara de inmediato y donde una aprehensión parcial parece a veces más segura. Es correcto, por ejemplo, decir que no se debe aislar un fenómeno social de su contexto, pero esto se dice precisamente porque es posible ~~hacerlo: es sin duda un error, pero no una imposibilidad.~~ Bien sabe y ve todo etnólogo que los fenómenos que observa son función unos de otros; pero ¿en qué momento y según cuáles límites la serie de las remisiones que el análisis le impone se cierra en círculo o termina en una explicación global? Es preciso determinar la unidad social y geográfica de su estudio: ¿es posible, y en qué condiciones, estudiar una sola aldea, un solo clan, una sola tribu? A menudo es difícil establecer cuáles son los límites, variables según el caso, que debe tener una monografía. Por otra parte, si bien los fenómenos sociales están ligados entre sí, no todos lo están de la misma manera. ¿Es posible aislar el sistema de parentesco, o bien las creencias religiosas? Y si esto no se hace ¿hasta dónde es preciso extender el análisis?]

El primer problema radica menos en analizar las unidades que en reconocerlas. [En otras palabras, no se trata de desagregar un todo cuya existencia es indiscutible, sino de poner en relación lo que se convertirá

ca las partes de un todo postulado previamente, sólo cuando se sepa dónde y cómo detenerse.]

Sólo los conjuntos de este segundo tipo se consideran aquí. En efecto, respecto a ellos se encuentra la primera definición de estructuralismo (y no la de estructura): por oposición al atomismo, que aísla términos cuyo conjunto es simplemente su yuxtaposición, consiste en buscar las relaciones que dan a los términos que unen un valor "de posición" en un conjunto organizado, y en aprehender conjuntos cuya articulación los hace significativos. Ese estructuralismo implica, pues, dos ideas: la de totalidad y la de interdependencia. [Estos conjuntos, en efecto, sólo son tales si efectivamente es posible articularlos, darles una estructura que revele sus límites y su disposición interna, y se habla de estructuralismo precisamente porque se encuentra ahí un problema cuya solución se afirma antes de presentarla. No se pensaría siquiera en hacerlo si cada conjunto estuviese pura y simplemente dado y si las vías de su análisis estuvieran, por así decirlo, dibujadas con líneas punteadas. Hablar de estructuralismo es decir también que estos conjuntos no son el fruto de una acumulación de azares, la unificación accidental de una "pluralidad de factores independientes y exteriores".¹ Como lo dice Sartre, aunque a propósito del método dialéctico —lo cual, como es natural, indica una base común bajo una oposición tan a menudo y tan fuertemente marcada—, el estructuralismo consiste en "tomar en todo caso la actitud totalizadora".² Para totalizar, empero, es preciso poner en relación lo que se debe mostrar también como separable. De este modo, el término apareció cuando se necesitó designar un método que fuera a la vez analítico y totalizador.] Tal fue la inspiración inicial del estructuralismo, pero es preciso ir más lejos para que siga de ello alguna práctica. Ateniéndose sólo a esto,

¹ J.-P. Sartre: *Critique de la raison dialectique*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 116.

en efecto, no se plantea aún un problema de principio; por otra parte, no se ha puesto en duda la noción tradicional de estructura como "arreglo" y nada tiene el método de sorprendente. Permite definir lo que determina la singularidad de un conjunto —su estructura— y al mismo tiempo proporciona el medio para no encerrarse en ello. Los modos de composición, en efecto, son recurrentes y al ponerlo al descubierto se llega naturalmente a establecer tipologías fundamentales en estas recurrencias: así, por ejemplo, se clasificarían en función de sus semejanzas, sistemas de parentesco, sistemas políticos, etc. Sin embargo, no se entendería la pasión de las discusiones actuales si sólo se tratara de esto. En efecto, tomado en este sentido el estructuralismo, bajo este nombre o con cualquier otro, siempre se practicó sin suscitar otra cuestión que la de saber si agotaba la actividad del conocimiento o si en este asunto no tenía más que hacer que poner la realidad en casilleros.

¿En qué condiciones puede ser de otro modo? Precisamente al discutir los dos supuestos previos de la actitud anterior, que por otra parte son correlativos: el que asimila estructura y organización interna de un conjunto; el que hace que se defina el tipo mediante el agrupamiento de rasgos recurrentes en cierto número de organizaciones cuyas diferencias se eliminan por no considerarse esenciales —se pasa por encima de ellas— o bien se retienen solamente como si indicaran un límite —se separa... demasiado, lo que difiere. De hecho, son los estructuralistas —en el sentido que ahora estoy tratando de definir— quienes más vigorosamente han criticado esta confusión y este método de coleccionista.³ Sin duda, siempre habrá que tratar de comparar para definir tipos o reconocer evoluciones. Pero no se tratará ya de observar las mismas

³ Desde luego, ver C. Lévi-Strauss, así como E. R. Leach, *Rethinking Anthropology*, Londres, 1961.

cosas, sino de pensar en los vínculos que unen otras cosas.

[El estructuralismo propiamente dicho comienza cuando se admite que es posible confrontar conjuntos diferentes, en virtud de sus diferencias (que se trata entonces de ordenar) y no a pesar de ellas. Se explica así la afinidad del método estructural con la lingüística y la etnología. El lingüista ordena oposiciones en vez de agrupar parecidos. En cuanto al etnólogo, al interesarse más en las diferencias entre las sociedades que en sus rasgos comunes, trata de dar una explicación de las primeras que no las absorbe de nuevo en beneficio de los segundos. Lo que fundamenta la comunicación de una cultura con otra y primero la del etnólogo con sus informadores, y por tanto la etnología misma, es la posibilidad de una traducción recíproca entre culturas distintas y que pueden estar muy alejadas unas de otras, y no la generalidad postulada de una "naturaleza humana" que sería, por así decirlo, exterior a su propia diversidad.]

[El método consiste pues, primeramente, en reconocer entre los conjuntos organizados, que se comparan precisamente para verificar la hipótesis, diferencias que no sean simples otredades, sino que indiquen la relación común según la cual se definen. Consiste, en segundo lugar, en ordenarlos en el eje (en los ejes) semántico así precisado, de tal suerte que los conjuntos considerados aparezcan como variantes entre sí y el conjunto de estos conjuntos como el producto de un arte combinatoria.] Sin duda, nunca o raras veces se han dado ya todos los casos que así resultan teóricamente concebibles, pero esto, lejos de ser una objeción

* Simplemente como ejemplo, puede consultarse mi artículo sobre "la estructura del poder entre los hadjerai" (*L'homme*, IV, 3, sept.-dic. 1964). Desde luego, no porque sea el mejor: me refiero a él solamente por precaución, para no correr el riesgo de que se me desmienta al afirmar que este estudio intenta aplicar el método definido aquí.

contra el método, es por el contrario lo que lleva a la definición de estructura. El estructuralismo supone, como se acaba de ver, la pluralidad de las organizaciones. Ya no tiene sentido hablar de una estructura propia de cada conjunto o de una estructura-tipo que sería de alguna manera su imagen compuesta: cada variante lo es de las demás y no de una de ellas, que sería privilegiada, ni de un "tipo ideal"; las variables, que explican las diferencias, no se refieren a más invariable que a su regla de variabilidad; la estructura es esencialmente la sintaxis de las transformaciones que permiten pasar de una variante a otra, y es esta sintaxis la que informa sobre su número limitado, sobre la explotación restringida de las posibilidades teóricas. Esta eventual restricción no se explica, por tanto, por azares de hecho ni se abandona la historia a una pretendida e incomprensible contingencia. Se dan ciertos casos y no otros en virtud de las reglas estructurales de su coexistencia o de su sucesión. Sin duda, se realiza primero una constatación empírica, y esto es lo que hace creer en la contingencia, pero a través del análisis la historia revela la estructura que la explica. En cuanto al tipo, reagrupa organizaciones que obedecen a una misma sintaxis, es decir, variables diferentes, no ejemplares parecidos.

Quizás estas definiciones parezcan tener un formalismo exagerado y sin relación con lo real. No hay tal cosa. En primer término, porque al distinguir la noción de estructura de la de organización —distinción capital porque por ahí pasa la línea de demarcación entre apariencia y realidad del estructuralismo, y surgen muchas querellas cuando esto no se toma en cuenta— se ve al mismo tiempo su relación, es decir, en qué sentido la estructura es estructura de lo real: en segundo lugar, porque independientemente de lo abstractas que sean las definiciones, no eluden los problemas concretos, sino que por el contrario los enfrentan, como se verá en los artículos que siguen.

[Una organización es una combinación de elementos; es del *orden* de los hechos, y no es inteligible, por sí misma, mientras uno se limite a describirla aparte de cualquier otra. Sólo se vuelve inteligible cuando, por el contrario, es posible captar su arreglo interno (la estructura en el sentido del diccionario) como uno entre otros, porque es la única forma de plantear el problema de su significación. Sin embargo, para poder considerar una organización dada como un caso particular, es preciso, por decirlo así, poder “declinar”, o como se ha dicho ya antes sin indicar cómo, poder ordenar la pluralidad de los arreglos reales. No se podría llegar ahí si todos los elementos de la organización desempeñasen un papel equivalente y si todos variasen al mismo tiempo de manera igualmente significativa. Pero ningún arreglo es totalmente libre: cada uno se define por las restricciones que ejercen en su seno ciertos elementos, cuyas diferentes relaciones posibles en varios arreglos caracterizan estos últimos, porque son determinantes con respecto a los demás elementos y a sus eventuales variaciones. Digamos de paso que es posible convenir en que se llame “sistema” esta jerarquía en la organización: reconocer en ella estas relaciones más o menos complejas y la forma en que operan, es sistematizarla. En cada conjunto organizado y sistematizado, existe por consiguiente una configuración de elementos más restringida que lo define a la vez en su singularidad y en su comparabilidad, puesto que es la variabilidad de esta configuración la que lo sitúa entre otros conjuntos definidos según el mismo procedimiento.]

[En este punto, es preciso atajar un malentendido. Esta configuración no es una parte privilegiada de la organización, no es el núcleo o el esqueleto de ella, y no se retorna así a la definición tradicional de estructura. No se precisa esta configuración reteniendo, entre las relaciones que constituyen el conjunto organizado, algunas que, independientemente de lo esenciales

que se considerasen, se encontrarían en todo caso en el mismo plano y serían de la misma naturaleza que las demás, visibles como ellas. En suma, no es el producto de una reducción o de una abstracción. Sus elementos forman parte de la organización, y al nivel de ésta, sostienen entre sí relaciones observables, pero no son éstas las que constituyen la configuración. Esta última está formada por relaciones distintas de las que aparecen en la organización y es preciso, como lo indica más adelante M. Godelier, romper las relaciones aparentes para definir las relaciones realmente determinantes. Por ejemplo, se observan relaciones de amistad entre tío y sobrino carnales o la elusión entre yerno y suegra en su sistema de parentesco; el salario se ve como el precio del trabajo del obrero en la organización capitalista. Estas relaciones no son más notables que otras; ateniéndose a esto, nada justifica que se las considere de manera especial. Sin embargo, bajo estas relaciones observables, el análisis descubre otras que informan sobre las primeras y explican por qué son éstas las que aparecen a la observación. La diferencia entre estos tipos de relaciones consiste en que las visibles se absorben de nuevo, por decirlo así, en la realidad empírica de los términos que unen, mientras que las segundas importan más que estos mismos términos, los cuales pueden, en efecto, variar de una organización a otra. Así, se constata que el tío y el sobrino uterinos son amigos y es esta calidad la que, por ser en apariencia intrínseca, parece fundamentar su relación, cuando en realidad se expresa así una relación entre linajes, relación que aquélla disimula al darle una apariencia singular y aparentemente específica de un grupo particular, aun cuando esta misma relación puede traducirse —y por ello, parejamente, disimularse— en otra parte y de otro modo. De la misma manera, como lo muestra M. Godelier (cf. *infra*, pp. 50 ss) la ecuación $\text{salario} = \text{precio del trabajo}$, que la observación de la práctica capitalista parece

revelar, sólo es la apariencia bajo la cual es preciso descubrir una relación de explotación. La configuración de estas relaciones subyacentes no es, pues, una parte privilegiada de la organización aparente, sino que es el apoyo que la explica y que puede ser muy distinto a lo que capta el observador. En la misma línea de pensamiento, otro ejemplo etnológico permitirá comprenderla mejor. Se sabe qué es lo que Lévi-Strauss denomina intercambio generalizado: en tanto que en el intercambio restringido un hombre del grupo A se casa con una mujer del grupo B, al tiempo que, recíprocamente, un hombre del grupo B se casa con una mujer del grupo A, en el intercambio generalizado un hombre de A toma una mujer de B, un hombre de B una de C, un hombre de C una de D, y así se sigue hasta que el ciclo se cierra, cuando un hombre de X toma una esposa de A. El intercambio generalizado, que requiere la existencia de por lo menos tres grupos distintos, implica, por tanto, cierta orientación de los intercambios matrimoniales. El hermano de la madre de un hombre de A se halla en B y la hija de este tío maternal es una esposa potencial para su sobrino. Efectivamente, a menudo es la esposa que se prefiere y el intercambio generalizado explica así el matrimonio con la primera cruzada matrilateral, forma de matrimonio que se encuentra en sociedades por otra parte diferentes. Ahora bien, el principio mismo de esta explicación fue rechazado por Homans y Schneider⁵ para los cuales las preferencias matrimoniales deben interpretarse al nivel mismo en que se las observa, es decir, al nivel sicosociológico: en una sociedad de filiación patrilineal, la preferencia por la prima cruzada matrilateral resultaría, por una especie de transferencia, del apego sentimental del varón a su tío maternal, cuya actitud familiar contrasta con la severidad del padre. Resulta inútil entrar aquí en detalles de esta

⁵ *Marriage, authority and final causes. A Study of unilateral cross-cousin marriage*, 1955.

discusión y refutar la tesis sicologista: basta subrayar su oposición a la tesis estructuralista. En los dos casos se trata de la misma constelación de relaciones de parentesco, mas para Homans lo que ahí ocurre se reduce a los comportamientos observados, los cuales se explican por motivaciones individuales que el contexto social vuelve "naturales". (Para Lévi-Strauss, por el contrario, la explicación consiste en descubrir, tras esta constelación, una regla de intercambio que informa sobre la recurrencia de los comportamientos en el conjunto de la población y en el tiempo. Esta regla no excluye el juego de las motivaciones psicológicas, sino que se sitúa en otro nivel. Es posible que los interesados no la formulen y que el observador sólo la note bajo la forma de norma moral, sin que su significación estructural —el cierre de un ciclo— resulte consiente para los primeros y sea percibida por el segundo: un grupo puede dar sus mujeres a otro, siempre el mismo, sin pensar que cierra el ciclo que le permite recibirlas de un tercer grupo. Este ejemplo no sólo muestra que la estructura es distinta de lo que he llamado la organización, sino también que da la clave de un funcionamiento. Habrá que volver sobre este punto: el estructuralismo no define simplemente un orden, sino que fundamenta en él el dinamismo práctico.

Consiste, por consiguiente, en descubrir bajo los hechos observados esta razón oculta de su apariencia, en poner al descubierto esta configuración subyacente, que puede entonces llamarse estructura. En todo caso, es preciso no olvidar que, siendo subyacente a la organización, también la desborda, puesto que la convierte en una variante cuyas transformaciones explica, y ésta es la razón de que se haya comenzado por definir la estructura como una sintaxis. De hecho, la estructura es a la vez una realidad —esta configuración que el análisis descubre— y una herramienta intelectual —la ley de su variabilidad. En francés, dos ad-

jetivos distintos, *structurel* y *structural*, permiten mostrar que este dualismo (encerrado en una sola palabra en español) no es en modo alguno una ambigüedad: una relación es *structurelle* cuando se la considera en su papel determinante en el seno de una organización dada: la misma relación es *structural* cuando se la toma como susceptible de realizarse de varias maneras diferentes e igualmente determinantes en varias organizaciones. *Structural* remite a la estructura como sintaxis, y *structurel* remite a la estructura como realidad.¹

Pienso que esta concepción está ~~de acuerdo~~ con la de los autores cuyos trabajos aparecen en seguida, principalmente los de A. J. Greimas y Godelier.⁶ Me parece que también está de acuerdo con el uso matemático del término, tal como lo expone M. Barbut. Sin embargo, podría surgir un error al respecto y creerse que éste simplemente precisa la concepción tradicional de la estructura como esqueleto de la realidad. M. Barbut define la estructura como un conjunto de elementos cualesquiera para los cuales se definen una o varias leyes de composición. Es el "grupo abstracto", del cual se obtienen tantas realizaciones concretas, "representaciones", como de sentidos particulares que es posible dar a sus elementos. Es una "lengua" desprovista de "semántica". Parece entonces completamente natural, porque es muy sencillo, ver en la estructura el armazón interno común a un grupo (en el sentido ordinario, no matemático, de este término) de representaciones "homomorfas", o igualmente, para tomar la imagen inversa, la forma vacía o la reja que vienen a llenar, cada cual a su manera, las representaciones. De hecho, basta leer bien para comprender que una estructura matemática es una axiomática que permite operar los homomorfismos, es decir, los pasos, las traducciones de una representación a otra, sin que

⁶ Casi no hay necesidad de precisar que está sobre todo tan ampliamente inspirada en los trabajos de C. Lévi-Strauss que hubiera podido referirme a él en todo momento.

sea necesario sustantivar ni aún metafóricamente, esta estructura que se define aquí como sintaxis. Sin embargo, hay la tentación de hacerlo, porque en matemáticas el objeto y su concepto no pueden discernirse: todo concepto se realiza ahí inmediatamente como objeto de pensamiento matemático, y el "grupo abstracto" objeto del concepto de estructura, es real con el mismo derecho y la misma forma que cualquiera de sus representaciones; se encuentra en el mismo nivel de ellas. Sólo cuando se pasa a las demás ciencias, a las ciencias sociales por ejemplo, para utilizar en ellas los conceptos matemáticos, la relación de éstos con la realidad a que se refieren estas ciencias ya no es inmediata y debe desdoblarse de alguna manera: si las "representaciones" corresponden a las organizaciones existentes, el "grupo abstracto" no tiene por correlato objetivo una realidad singular y tangible que sería la estructura observable, sino que es el medio de análisis y la fórmula de las relaciones estructurales de dichas organizaciones.

Un malentendido del mismo género, que debe disiparse de la misma manera, puede producirse respecto a los modelos, a menudo utilizados en el análisis estructural. Consiste en tomar el modelo por la expresión misma de la estructura, por el armazón de la realidad empírica. Pero un modelo no es una estructura sino una simplificación de lo real, que se intenta para hacerle sufrir las variaciones que permitirán leer más fácilmente la estructura, y el diagrama, gracias al cual se diseña el modelo, remite al análisis, a su método, no a una realidad particular cuya reproducción sería.

Es posible ahora responder a la pregunta inicial: ¿ha cambiado el sentido de la palabra "estructura"? Desde luego que sí, si se admite lo anterior. En la definición clásica —la manera en que las partes de un todo cualquiera se arreglan entre sí— el acento está fuera de lugar; cuenta menos el arreglo objetivo, constatado, que

su "manera". Por otra parte, hablar de "manera" implica que haya varias —¿qué sería una manera si no hubiese otras?— y luego el estructuralismo se constituiría a partir de las consecuencias de esta pluralidad.

Nada en lo que precede arraiga al estructuralismo en un campo que le sea propio, fuera del cual no podría aplicarse válidamente. Por lo contrario, podría sostenerse que ningún campo le está prohibido, y no porque resuelva todos los problemas sino porque puede abordarlos. Para probar que lo real está estructurado, nada indica que sea necesario reducirlo. El estructuralismo no es el formalismo. Por el contrario, inquiere sobre la distinción entre la forma y la materia y no hay materia alguna que *a priori* le resulte inaccesible. Como escribió C. Lévi-Strauss: "la forma se define por oposición a un contenido que le es exterior; pero la estructura no tiene contenido: es el contenido mismo, apprehendido en una organización lógica concebida como propiedad de lo real".⁷ Por consiguiente, es indispensable mostrar que la noción de estructura no mutila la realidad, sino que permite, al contrario, comprender todos sus aspectos. Ahora bien, la crítica más frecuentemente enderezada contra el estructuralismo no se refiere tanto a su pretendido imperialismo, porque no excluye otras formas de abordar los problemas, como a una parcialidad que haría que le faltase lo esencial. Se reconoce que el método es aceptable, que da resultados, pero se agrega que éstos resultan limitados por el propio método. Podría concluirse al respecto que las consideraciones precedentes eran inútiles y que era preciso comenzar por esta cuestión. Sin embargo, eran necesarias, porque esta crítica tiene fundamento sólo respecto al estructuralismo puramente clasificador, como

⁷ C. Lévi-Strauss, "La analyse morphologique des contes russes", *International Journal of slavic linguistic and poetics*. 1960. Esta "organización lógica" es lo que se ha llamado antes "configuración"; es "propiedad de lo real" en el sentido de que tiene en sí su propia explicación.

se ha indicado antes: conocer no se reduce a poner una colección en orden.⁸ Sin embargo, es preciso preguntarse si esta crítica también es válida respecto al análisis estructural. Este último solamente conservaría un aspecto de las cosas, siempre el mismo: la sincronía. El estructuralismo se aplicaría a conjuntos estables, fracasaría al tratar de explicar los cambios y captaría lo constituido sin comprender lo constituyente: en suma, ignoraría la historia o no vería en ella más que una ilusión.

Subrayemos en primer término que esta objeción sólo sería válida respecto a la concepción que empezamos, precisamente, por rechazar: la de la estructura como armazón de una totalidad discreta dada entre otras. Entonces, en efecto, podría haber realidades estructuradas y otras que no lo fuesen. En una sociedad, por ejemplo, todo lo que se refiere a las normas y a las instituciones competería al estudio estructural, pero esto no sería igualmente cierto en cuanto al funcionamiento de la sociedad y menos aún en cuanto a su historia. Para Sartre, la estructura sólo se refiere a lo "práctico-inerte"; es la huella petrificada o el producto de una praxis, un "esqueleto",⁹ una cosa, en suma, que se estudia como tal. Pero la estructura, justamente, nunca es esta cosa o esa otra, ya que es un sistema de relaciones y ya que se ha definido el estructuralismo en función de su intento de aprehender como totalidad no totalidades dadas y encerradas en sí mismas, sino por el contrario conjuntos que es problemático cerrar. Para retomar el lenguaje de Sartre: el estructuralismo es por esencia totalizador, y lo que trata de totalizar no son necesariamente simetrías, recurrencias, sino también oposiciones y desequilibrios, no para desvanecerlos sino para comprender el vínculo que los sostiene.

Por otra parte, al ver en la estructura el medio de hacer aparecer conjuntos diferentes como variables en-

⁸ Lo cual, por otra parte, no es tan fácil ni tan inútil.

⁹ *Critique de la raison dialectique*, p. 487.

tre sí, se ha dejado abierta la cuestión de la relación misma entre estos conjuntos. Puede tratarse de una relación puramente conceptual: dos sociedades pertenecen a un mismo tipo y son como dos soluciones alternativas, aunque independientes de hecho, de un mismo problema. También puede tratarse de una relación real: los grupos considerados están emparentados y sus respectivos sistemas de organización son como los diversos dialectos de una misma lengua ideológica; el tipo se convierte aquí en una familia. Finalmente, puede tratarse de estados sucesivos de un mismo conjunto: la estructura es entonces la regla de las transformaciones históricamente reales, la explicación de un funcionamiento y de un devenir. En otras palabras, hablar de combinatorio y de variantes no excluye en modo alguno que la primera conlleve una regla de orientación ni que el orden de las segundas ya no sea indiferente sino determinado e irreversible. Aún con otras palabras, es inútil salir de los análisis estructurales para describir el dinamismo que impide que las cosas queden siempre en el mismo estado. Si por otra parte nunca se modificasen, el estructuralismo no tendría razón de ser: su objeto es informar sobre las variaciones; el cambio es un modo particular de variación; por tanto, no puede desmentir al estructuralismo. Éste, es cierto, se ha vinculado primeramente al estudio de organizaciones sincrónicas y sistemas cerrados. Pero su historia muestra que no hay razón alguna para condenarlo a ello.

Los artículos de A. J. Greimas y de M. Godelier muestran, entre otros aspectos de interés, el que se refiere a interrogarse sobre la pertinencia de la oposición tan repetida entre sincronía y diacronía. Esta oposición no es, por otra parte, suficientemente clara, porque la sincronía no es, evidentemente, la simultaneidad, ni la diacronía la simple sucesión. En todo caso, si plantea un problema, no introduce una objeción al estructura-

lismo y éste no carece de medios para tratar de resolverla. A. J. Greimas observa en primer término que una estructura no conlleva en sí misma referencia temporal alguna, sino que debe entenderse en los dos sentidos: no es diacrónica, y tampoco sincrónica; el calificativo "acrónica" sería más pertinente. Esto significa que el análisis estructural no está más abocado a los conjuntos sincrónicos que a los cambios diacrónicos, sino en virtud de una petición de principio que justamente es preciso poner en entredicho. Por otra parte, aquello de que trata está necesariamente situado en la historia; es preciso, por tanto, que entre estructuralismo e historia no haya oposición. Si a menudo se cree que hay una incompatibilidad, es porque se tiene una idea casi bergsoniana de la historia: ésta haría estallar los sistemas congelados, y sería una perpetua apertura. De hecho, observa además A. J. Greimas, lo inverso es más verdadero: la historia constituye permanencias, es ella la que cierra los sistemas, la que frena el juego teórico de la combinatoria, e impide que se manifiesten ciertas posibilidades teóricas; es un cercado, antes que ser, de vez en cuando, un estallido. En consecuencia, los fenómenos históricos pueden describirse estructuralmente: no es el estructuralista quien pone las estructuras en la historia, sino que ésta misma requiere el análisis estructural. Si la historia es totalización, como lo expone la *Crítica de la razón dialéctica*, lo es para Sartre porque remite a un agente totalizador, el cual no pertenece a una estructura cualquiera porque está en el principio de todas. Se volverá en seguida sobre esta cuestión —la cuestión capital— de la relación de la praxis con la estructura. Por ahora, basta subrayar que la totalización no es confusión de las diferencias o repetición de lo mismo, sino articulación de totalidades parciales y sucesivas. Que el orden de esta articulación sea irreversible no obliga, como hemos visto, a abandonar el punto de vista estructuralista, sino por el contrario: esta irreversibilidad es simplemente el carácter

de ciertos tipos de "sintaxis". Nos hallamos aquí en el tercer caso indicado antes: aquél en que las transformaciones sucesivas manifiestan en su sucesión misma este conjunto histórico y estructurado que Sartre denomina "totalidad de envolvimiento". Entonces, es el análisis estructural, aún si no se le bautiza así,¹⁰ el que permite comprender la sucesión y poner en su lugar los diferentes niveles en que ocurre, según ritmos que pueden diferir.

Subsiste, en todo caso, una cuestión: la historia no es solamente continuidad, sino también ruptura. Se admitirá que el estructuralismo se aplique de una cortadura a otra, pero ¿cómo describir y pensar la ruptura misma? Se dirá, sin duda, que una ruptura es también una articulación, pero esto no puede ser en el mismo sentido que antes. En otras palabras, ¿qué ocurre en el paso entre dos estados estructuralmente diferentes, es decir, aquél en que el análisis estructural sólo puede constatar una disyunción?

El artículo de M. Godelier aporta por lo menos un principio de respuesta a esta cuestión, tanto más interesante cuanto que lo halla en Marx, es decir, en una teoría de la historia. Por comodidad en la exposición, hasta ahora se ha razonado como si dos estructuras irreductibles sólo pudiesen sucederse pero no coexistir, como si un conjunto único sólo pudiera estar dotado de una estructura única y sólo pudiese manifestarse en sistemas homomorfos. M. Godelier muestra que las cosas son más complicadas. El problema de la relación entre dos estructuras irreductibles entre sí no es únicamente un problema de sucesión. Una totalidad histórica, un conjunto social, conllevan múltiples niveles y hacen coexistir subconjuntos que remiten a estructuras distintas. Ya C. Lévi-Strauss lo había subrayado, y al introducir la noción de "un orden de los órdenes" característico de una sociedad dada, precisaba que en

¹⁰ Creo que sería posible citar numerosos y bellos ejemplos de análisis estructural en la *Critique de la raison dialectique*.

modo alguno implicaba la homología de todas las estructuras; agregaba: "no postulo una especie de armonía preestablecida entre los diversos niveles de estructura. Pueden perfectamente estar —y a menudo lo están— en contradicción entre sí"¹¹ y se refería a la concepción marxista de relaciones dialécticas entre infra y superestructuras. Un conjunto social no es una simple suma, sino una combinación compleja que sólo puede entenderse por el análisis de las relaciones interestructurales. Por otra parte, tanto una relación estructural interna como una relación interestructural pueden ser una contradicción. Estas relaciones tienen su propia dinámica, que explica tan bien su funcionamiento y la evolución del sistema global como su eventual desagregación. Tratándose del sistema capitalista, el análisis de las relaciones entre la estructura de las relaciones de producción y la de las fuerzas productivas, de las contradicciones propias de cada una de ellas y de las que se desarrollan entre ellas, es el que simultáneamente permite elaborar la teoría, señalar las etapas de su desarrollo y explicar la posibilidad de su derrumbamiento.

De este modo se percibe quizás una dirección que sería interesante emprender. Se trataría, en suma, de elaborar una teoría general de las contradicciones y en primer término de establecer su tipología, a fin de fundamentar la descripción y el análisis de todas las relaciones interestructurales posibles. Se objetará que esta teoría ya existe y se denomina "dialéctica". En realidad, la dialéctica proyecta constituir esta teoría, pero el problema subsiste íntegramente —"Nos hemos quedado al nivel de la totalización sincrónica y no hemos considerado la profundidad diacrónica de la temporalización práctica... Es preciso, en el presente, dejar que estas estructuras vivan libremente, y que se opongan y arreglen entre sí", escribe Sartre en la última

¹¹ *Anthropologie structurale*, cap. XVI, p. 365.

página de la *Critique de la raison dialectique*— y los estructuralistas no llegan, pues, como los carabineros. La verdadera cuestión consiste más bien en saber con cuál método cabe esperar que se alcance el objetivo. El estructuralismo enfrenta aquí, aparentemente, su dificultad más grande. Que el análisis y la colocación de las realidades históricas puedan ser estructurales, como se ha tratado de demostrar, ¿acaso implica que en sí mismos también lo son? Que las relaciones sean estructurales no dice qué las plantea. Se vuelve así a la objeción fundamental: el estructuralismo permite analizar lo constituido, pero ¿dónde está el constituyente? Se ha indicado ya la respuesta de Sartre: la estructura sólo puede comprenderse por la praxis. Sin duda, no es simplemente una relación inerte, pero ello se debe a que es el producto de una totalización práctica. Así, en el momento mismo en que Sartre reconoce el carácter dinámico de la estructura rechaza el estructuralismo. En efecto, para hacerla inteligible, es preciso de alguna manera hacer revivir la praxis en ella, descubrir en ella el poder sintético de ésta bajo la necesidad del esqueleto.

El problema se ha planteado a menudo como si se tratase de establecer una prioridad, de describir una génesis: ¿la estructura es producto de la praxis y lleva su marca o la praxis está determinada por la estructura? Sin embargo, según parece, basta leer los análisis de Sartre o de Lévi-Strauss para convencerse de la complementariedad de las dos nociones: no es posible pensar una sin la otra, y su oposición no es quizá tan radical como para ser la de dos caras de una *misma* realidad. Se recordará, por otra parte, que en su uso actual, las dos proceden de Marx, quien no las consideraba incompatibles. En *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss ve en la praxis la totalidad fundamental que constituye el objeto de las ciencias humanas, y reconoce “en este punto al menos” que está de acuerdo con Sartre. Entre esta praxis y las prácticas concretas, observables, “se

intercala siempre un mediador, que es el esquema conceptual gracias al cual una materia y una forma, desprovistas ambas de existencia independiente, se realizan como estructuras".¹² Y Sartre, por su parte, no concibe la relación entre praxis y estructura como una relación fija entre causa y efecto, entre acción y producto, sino como un intercambio dialéctico que no se podría limitar haciendo privilegiado uno de sus términos: el hombre está siempre condicionado y siempre rebasa sus condicionamientos, pero sólo para instalarse en otros que a su vez serán rebasados. En estas condiciones, interrogarse sobre una prioridad se convertiría en la presentación de un nuevo avatar de la vieja y ridícula aporía del huevo y la gallina. No pretendo así esfumar la oposición, entre praxis y estructura, que debe seguir siendo irreductible, sino que por el contrario quisiera más bien sugerir que su misma relación es estructural, o, si se quiere —puesto que se trata ahora de una reflexión de segundo grado— metaestructural, y que no se puede ir más allá.

El artículo de P. Bordieu puede leerse en esta perspectiva. Desarrolla una idea que se halla también en el de M. Godelier, la de la determinación no lineal, de relación no limitada a los dos términos que une, sino siempre mediatizada por el conjunto estructurado de las relaciones donde se insertan, y lo hace con el ejemplo crucial de la acción creadora individual, mostrando así que dialéctica de la praxis y causalidad estructural no son antinómicos, y sugiriendo incluso que son complementarios y están inextricablemente vinculados. Es preciso, en efecto, tener presente a la vez propiedades intrínsecas de los elementos que se sitúan en un campo estructurado y propiedades de posición que se deben precisamente a esta situación, sin que sea posible dar prioridad, aún provisionalmente y por método, a unas sobre otras. Aparece entonces la idea de que praxis y estructura se implican recíprocamente.

¹² *La pensée sauvage*, p. 173. [Hay trad. española.]

Desde luego, no se pretende que así se haya dicho todo. La naturaleza de esta implicación aún debe determinarse, lo cual no es fácil. La solución ha de buscarse en la pluralidad de las praxis. El problema, en efecto, no es simplemente el de la relación entre una praxis y una (o varias) estructura; se refiere también, y acaso en primer término, a la multiplicidad de las praxis, y sin duda sería preciso examinar nuevamente la noción de relación transhistórica que Sartre introduce en el capítulo B del libro I de su *Crítica*. La pluralidad objetiva de estas subjetividades abiertas entre sí sólo puede ser, y ser pensada, bajo la forma de una estructura inestable, que se impone de entrada a cada una porque se refiere a la existencia de todas.

Toda esta discusión tiene por objeto práctico destruir una falsa idea de la estructura y del estructuralismo: la que hace de la primera la disposición de una realidad estable y cerrada, en la cual el segundo no podría hacer otra cosa que distinguir mediante una observación atenta la marca de fábrica. Pero en tal caso, ¿de qué manera el estructuralismo podría aplicarse a los resultados de la actividad humana, a las obras literarias por ejemplo? ¿Es posible decir de una obra considerada en sí misma que tiene una estructura? Aparentemente, esto es regresar a la definición tradicional a partir de la cual, pero también contra la cual, se constituyó el estructuralismo. De este modo, cabe preguntarse si P. Macherey tiene razón al poner en duda la concepción de la obra literaria que pretende que ésta tiene su significación en sí misma y puede ser estudiada por sí misma sin referencia a lo que no es, y al criticar la investigación de "la imagen en el tapiz". Pero se equivoca al identificar el estructuralismo con una investigación de este tipo: en la "tumba" hay esqueletos pero no estructuras.

Se vuelve a hallar así el tema inicial de esta presentación. Debe quedar claro que la interpretación de los

artículos y este esfuerzo por hacerlos corresponder, sin que sus autores lo hayan pensado, no compromete a estos últimos, los cuales, por otra parte, desarrollaron su pensamiento mucho más lejos de lo que acabo de decir. Debe quedar claro, sin embargo, que no creo haberlos traicionado. El lector podrá juzgarlo ahora.

EL ANÁLISIS LITERARIO, TUMBA DE LAS ESTRUCTURAS

PIERRE MACHEREY

La crítica literaria se adjudica como objetos obras que pertenecen al campo de la literatura: estas obras son, manifiestamente, obras de lenguaje. Así, esta actividad se distingue expresamente de las demás formas de crítica artística: las expresiones "lenguaje musical", "lenguaje pictórico" son evidentemente metafóricas; aunque esas obras no dejen de tener relaciones con el lenguaje en general, la palabra *relación* debe ser entendida en su sentido estricto: la relación supone una diferencia, una distancia inicial entre los términos que liga. Ni la pintura, ni la música son lenguas; la materia que trabajan no tiene nada que ver con el lenguaje tal como ha sido científicamente definido por la lingüística: entre todas las formas de expresión artística, sólo la literatura está directamente en relación con el lenguaje, aunque ella misma no sea tampoco *un lenguaje*.

El lenguaje es la materia elaborada por los escritores: la crítica literaria que tiene como programa elaborar cierto saber sobre esas obras de lenguaje (no obras del lenguaje, productos del lenguaje) tiene pues el deber, y el derecho, de apoyarse en una ciencia del lenguaje, que corresponde al campo de la lingüística. A esta ciencia le pedirá, no sólo que le enseñe hipotéticas reglas del lenguaje, sino sobre todo que le dé una respuesta a la pregunta: ¿qué es el lenguaje? Sólo entonces podrá pensar en responder a su pregunta: ¿cómo está hecha una obra (esta obra)? Tendremos que preguntarnos por qué la pregunta crítica rompe *formal-*

mente con la de la lingüística, y no pregunta: ¿qué es la literatura?

Pero los términos de esta obligación deben quedar bien determinados: hay que identificarlos y aislarlos. La literatura es obra: por tanto, pertenece al mundo del arte. Es el producto de un trabajo: lo que supone una materia trabajada, y medios que la trabajen, términos autónomos. La materia elaborada y el producto de ese trabajo son necesariamente distintos: el conocimiento de la obra y la ciencia del material no son la prolongación una de otra, ya sea esa prolongación lógica (deducción) o empírica (extracción); no pueden ayudarse, *enseñarse*, sino a partir de su separación, apoyándose en ella. Toda asimilación, por vergonzosa que sea, de la literatura al lenguaje, de la crítica literaria a la lingüística, está condenada por anticipado. Para que de una disciplina a otra pase cierto saber, es necesario que sea reconocida la autonomía de las dos búsquedas; autonomía del objeto y autonomía del método: aspectos recíprocos de una misma obligación. Es decir que los descubrimientos de la lingüística no podrán ser transpuestos simplemente a la crítica literaria: el préstamo científico no es una colonización (instalación de un mundo nuevo a partir de un punto emanado de la ciudad madre). Así sabemos ya que si el concepto de estructura, *tal como se define científicamente en el terreno de la lingüística*, puede aclarar con un sentido nuevo la actividad de la crítica literaria, no resolverá de un solo golpe todos los problemas; e, inclusive si llega a resolverlos, no habrá sabido plantearlos por sí mismo. Los contactos entre disciplinas diferentes tienen como función establecer una claridad nueva, no introducir la confusión.

Sin embargo, la distinción así establecida entre lenguaje y literatura sigue siendo muy insuficiente: la "literatura" no es la única obra de lenguaje. A partir del lenguaje se constituyen, mediante un trabajo específico: ideologías, mitologías, obras literarias, conoci-

mientos científicos, sistemas explícitos de representaciones sociales (a los cuales se les dará el nombre de *códigos*). Todos estos términos son distintos, y deben ser definidos en sí mismos: pueden clasificarse, sin embargo, dentro de un género común. Pertenecen al mismo universo puesto que, cada uno a su manera, remiten a la existencia del lenguaje, sin pertenecerle a pesar de ello, sin depender directamente de éste. Son únicamente productos *a partir* de él, y así se alejan de él, cada cual a su manera. La obra literaria se encuentra, pues, con dos determinaciones: por una parte es obra de lenguaje, por otra parte es "obra de arte" (expresión curiosamente pleonasmática: ¿no corresponde a la naturaleza de toda obra ser producida mediante arte? De manera análoga, en un redoblamiento significativo, se habla de un saber científico: esta redundancia puede ponernos en el camino de una reflexión autónoma sobre la naturaleza del saber). Así se la localiza precisamente, en el punto de intersección de dos actividades diferentes. Habrá que explicar este encuentro y preguntarse si es "homogéneo": ¿son los dos términos igualmente constituyentes?

Una vez planteados estos términos, es evidente que la crítica literaria se refiere al lenguaje: tanto más cuanto que a verdaderos discursos (producidos a partir del lenguaje) ella misma aplica un nuevo discurso. Es, pues, tanto en su forma como en su objeto que remite a la pregunta principal: ¿qué es el lenguaje? ¿Qué sucede con el lenguaje? A partir de un texto escrito, procede a una lectura: pero esta lectura no tiene consistencia crítica sino cuando da origen a un nuevo texto. Así la lectura engendra una escritura, en la misma medida, por lo menos, en que es engendrada por ella. De la lectura procede una escritura: a la inversa, la escritura puede ser considerada como cierta forma de lectura; de cierta manera, ya es lectura. Se reconoce en ello una idea a la cual dan gran importancia los estructuralistas literarios:

A diferencia del crítico de arte o del musicólogo el crítico literario utiliza el mismo instrumento que aquellos a los que juzga, lo que representa una confusión temible —y temible para quién sino para el crítico mismo? Así la crítica es a la vez exterior al campo de la literatura, puesto que la escritura es una cosa de la que ella habla, e interior a ese campo puesto que su palabra es escritura.¹

La obra es en cierta manera leída antes de ser escrita o, si se quiere, leída al mismo tiempo que es escrita: será, por ejemplo, la lección dada por la obra de Borges (véase el artículo de Genette en el número sobre Borges de la revista *l'Herne*).

Es alrededor de esta misma idea que está construida la célebre novela corta de Henry James, *La imagen en el tapiz*: pero aquí representa una mistificación y no ya una explicación. Este relato, que no hay que tomar en serio sino considerando el efecto corrosivo que produce la irrisión, presenta en una forma anecdótica el problema de las relaciones entre el autor y su crítica: toda obra está compuesta de tal manera que guarda entre sus hilos un "tesoro escondido"; si hay una función crítica, consiste justamente en liberar ese tesoro: hay que darle una categoría real al expresarlo. La obra no tiene precio para el autor sino a causa de ese depósito que conserva en espera de entregarlo: el autor espera en vano ser leído, es decir, ver a otros leer en su obra *lo que él mismo lee en ella*.² La continuación de la historia es conocida: un crítico tenaz, impulsado por ciertas confidencias del autor (confidencias no transmitidas directamente sino referidas), que le indican *la existencia del secreto*, pero no le comunican nin-

¹ G. Genette, "Réponse à une enquête sur la critique". *Tel Quel*, 14.

² Este "mito" no debe ser inmediatamente transpuesto a la realidad: aquí es el autor el que es estructuralista. No sucederá lo mismo con Racine, a menos que se produzca una insostenible paradoja. Pero la fábula pone en evidencia una reciprocidad entre lectura y escritura que, invertida, define al crítico estructuralista: el que hace de su lectura una escritura.

gún indicio real, llega a decubrirlo y hace reconocer al autor que ha revelado su tesoro (y nadie más). Pero el secreto no queda sin embargo divulgado: transmitido a una sola persona, acaba por desaparecer completamente con ella; el principal interesado, narrador del relato, que es también un crítico, pero infortunado, permanece tan ignorante al final como lo estaba al principio: esta conclusión aporética nos impone naturalmente la idea de que quizá no ha habido secreto. Esta mistificación es ejemplar, menos por la idea que exhibe que por la denigración, constante e implícita, que le aplica. En todas las líneas del relato aparece claramente que se burlan de alguien: probablemente de nosotros que lo estamos leyendo, y que le buscamos *un* sentido. En una reduplicación del estilo muy tradicional, James escribe una obra en la cual se trata de lo que hacemos al leerla: es nuestro proceso el que se desenvuelve. Pero es también una bella aventura "estructuralista".

Quedaba sin embargo un punto que yo quería aclarar a toda costa.

—¿Le sería posible poner, pluma en mano —pregunté—, usted mismo, negro sobre blanco, de qué se trata precisamente? ¿Con la ayuda de una denominación, de una definición, de comentarios?

—¡Ah! suspiró casi apasionadamente—, ¡si solamente yo fuera, pluma en mano, uno de ustedes!

—Sería muy afortunado para usted, sin duda. Pero ¿por qué nos desprecia por no poder hacer lo que usted mismo no puede hacer?

—¿Lo que yo no puedo hacer? (abrió mucho los ojos). ¡Señor! ¿No lo he hecho en veinte volúmenes? Lo hago a mi manera, continuó, ¡sigan ustedes no haciéndolo a su manera!

—Es que nuestra tarea es extremadamente difícil —afirmé débilmente.

—La mía también lo es. Cada cual escoge la suya. No hay ninguna obligación..." (*La imagen en el tapiz.*)

El autor y el crítico hablan de la misma cosa, cada cual a su manera. O: hablan un mismo lenguaje, lo que no quiere decir que *digan* la misma cosa. Esto puede ser entendido en dos sentidos: el autor es ya crítico; el crítico no hace sino repetir, volver a decir con otras palabras lo que ya ha sido dicho (sentido aparente). Pero también: si el autor es ya crítico, es porque el crítico es, a su manera, una especie de autor. Podemos demostrar lo que una representación semejante tiene de aberrante: por ejemplo, al estudiar la obra de Borges, donde *el mito de la lectura* debe ser interpretado, y no tomado al pie de la letra, donde el problema de la escritura es planteado antes que el de la lectura, e independientemente de él.³

Esta confusión entre la escritura literaria y la escritura crítica es particularmente significativa: caracteriza justamente —habrá que preguntarse por qué— a la crítica estructuralista. R. Barthes hace preceder sus *Essais critiques* de un prefacio muy “escrito”, en el que muestra cómo la actividad del crítico prolonga la del escritor. O más bien (pero ¿qué importa?, puesto que los términos son recíprocos), paradójicamente la precede: el crítico es un “escritor en aplazamiento”, alguien que rechaza indefinidamente la operación de escribir. De ahí el privilegio de la crítica: el acto de escribir (de leer) se manifestó allí en estado naciente, se anuncia sordamente en su verdadera naturaleza. Casi un escritor, el crítico deja de ser un doble: es una especie de modelo inicial, de guía, un anunciador de signos nuevos. En él mejor que ningún otro *se lee* la vocación del escritor: descubriendo allí estructuras, la crítica es en sí misma estructura del libro.

Observemos de paso que esta idea de la crítica se aplica electivamente a ciertos objetos, privilegiados. Sea o no nombrado (Genette se refiere a ello siempre; Barthes apenas si habla: pero ese silencio no es la señal

³ Sobre este punto, ver “Borgès et le récit fictif”, T.M., enero de 1966.

de una ausencia verdadera), Valéry es el modelo del escritor crítico, o del crítico escritor. Explícitamente ha dicho su voluntad *de escribir en vacío*, de escribir no para escribir sino para leer, de escribir esa lectura misma, es decir nada. Y se sabe que del comentario en forma de variaciones (variedades), ha querido hacer un *estilo*, aplicando a los demás lo que pretendía aplicarse a sí mismo, y tratando de escuchar en toda obra ese rigor formal que debe ser reflexionado (enunciado a través de un eco) antes de poder inscribirse. En este sentido Valéry es el primer estructuralista en literatura: nada de sorprendente tiene que el método estructural se aplique exactamente a su obra. Queda naturalmente por preguntarse si esta obra es de un escritor o de un farsante; Valéry, en su voluntad sin cesar repetida de imitarse a sí mismo y de no ser otra cosa que esa imitación, indica él mismo la segunda hipótesis. Observemos de paso que el método estructural, que conviene tan bien a la obra ilusoria de Valéry, parece no tener ningún dominio sobre lo que constituye todavía el acontecimiento esencial de *nuestra* historia literaria, el surrealismo,⁴ si se le escapa, es porque no está tan moribundo como algunos querrían. Tomemos ese *defecto* como un dato de hecho: no debe, sin embargo, de carecer de razón.

La noción de estructura, que parece venir de la lingüística donde se aplica justamente a los objetos literarios, es utilizada de hecho por el análisis literario en un sentido muy diferente. Remite a una hipótesis que no

⁴ Sin embargo, R. Barthes asimila "la actividad estructuralista" a la actividad surrealista. La una habría reemplazado a la otra: sería interesante saber lo que pensaba de ello Breton. En la página 214 de los *Essais critiques*, se encuentra esta misteriosa declaración: "El surrealismo produjo quizá la primera experiencia de literatura estructural, habrá que volver sobre ella algún día." Este enigma probable ("quizás") contiene más de un secreto: ¿se habría llegado ya a esa idea? ¿Cuándo? ¿Y cuándo se volverá a ella?

tiene nada de científica: la obra lleva su sentido en sí misma (lo que no significa que lo diga explícitamente); es lo que le permite ser paradójicamente leída por anticipado, aun antes de ser escrita. Entonces (y volvemos a encontrar a Henry James), descubrir una estructura es descifrar un enigma, revelar un sentido oculto: la lectura crítica practica sobre la obra la operación que la escritura ha debido practicar por sí misma sobre los signos (o sobre los temas) que agencia. La crítica no produce sino una verdad dada por anticipado: pero como esta producción precede idealmente a la de la obra, puede decirse que de cierta manera innova.

El nombre de análisis que se da a ese "trabajo" es significativo: el crítico es un analista; procede a análisis estructurales, como lo hacen, cada uno en su campo, Lacan, Lévi-Strauss y Martinet. Sin embargo, esta analogía es manifiestamente engañosa. El análisis que descubre un sentido depositado y escondido no es sólo una imagen muy deformada del análisis científico: es exactamente lo opuesto, como se verá.

No obstante, este análisis, que aplica a la literatura un tratamiento particular, no la considera absolutamente como un dato empírico: la reconstruye, aun antes de ser analizada, para convertirla en *el objeto de un análisis*. Así la obra literaria está constituida como un mensaje: su valor está en cierta información que nos *transmite*; el análisis crítico consiste en aislar el mensaje.⁵ La obra no tiene un valor absolutamente autónomo: cuando más es un intermediario, algo por lo que hay que pasar para recibir la comunicación de un secreto. Entre el mensaje y la clave que sirve para descifrarlo, no es sino un compuesto, una *resultante*, en la que el análisis separará los elementos. La clave es ella misma ese ma-

⁵ Se ve, pues, que entre el método estructural y el método tradicional la oposición, aunque es afirmado por una y otra parte de manera escandalosa, no deja de ser formal: tanto una como otra, con medios diferentes, buscan en la letra de la obra su interpretación. La discusión no es sobre el fondo.

terial común sobre el cual se funda la comunicación: realiza esa *complicidad* sin la cual ninguna literatura sería posible. Está escondida si se quiere, en la medida en que se encuentra en el fondo de la obra y la sostiene: pero sólo demanda ser traducida, llama a esa traducción con toda su muda elocuencia. Es porque existe esa clave que el trabajo del escritor es posible y *también* el del crítico.

La operación crítica se propone pues *devolvernos* a ese objeto inicial sin el cual no habría lectura, y, con mayor razón, tampoco escritura. Comprender es *reducir*, volver a la estructura depositada en el interior de la obra, de la que el discurso literario no se ha alejado sino en apariencia: la disfraza para encerrarla y protegerla mejor. Al mito de la anticipación, que ya hemos encontrado, hay que añadir, pues, el de la interioridad. Así la crítica estructuralista, que se sitúa (es ella la que lo afirma) entre las "críticas de significación", recusando los procedimientos burdos de la explicación (y en particular de la explicación histórica: "sobre este punto, Valéry es un precursor), se da como programa *un retorno*, la obra tal como es en sí misma. Este principio de la obra, "lo que compone cada línea, escoge cada palabra, pone un punto sobre todas las íes, traza todas las comas" (H. James, *op. cit.*). Analizar es descubrir la razón (secreto razonable, inteligible) de un objeto. Hegel no describe de otra manera el reino animal del espíritu.

El fin de toda actividad estructuralista, ya sea reflexiva o poética, es reconstituir un "objeto", de manera que se manifiesten, en esta constitución, las reglas de funcionamiento (Las "funciones") de ese objeto. La estructura es pues, de hecho, un *simulacro* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o si se prefiere ininteligible en el objeto natural. El hombre estructural toma

* El *Sur Racine* de R. Barthes intenta devolver un sentido a la idea de un valor "transhistórico" de las obras.

lo real, lo descompone y luego lo recompone; es en apariencia muy poca cosa (lo que hace decir a algunos que el trabajo estructuralista es "insignificante, ininteresante, inútil"). Sin embargo, desde otro punto de vista, esa poca cosa es decisiva; porque entre los dos objetos, o los dos tiempos de la actividad estructuralista, se produce algo nuevo, y eso nuevo no es nada menos que lo inteligible general: el simulacro, es el intelecto añadido al objeto, y esta adición tiene un valor antropológico, en tanto que es el hombre mismo, su historia, su situación, su libertad y la resistencia misma que la naturaleza opone a su espíritu. (R. Barthes, *Essais critiques*, p. 215.)

Esta página es particularmente representativa del "hombre estructural": hasta el *pathos* de la última frase, donde la confusión del pensamiento ("¿el intelecto añadido al objeto?") es el precio que hay que pagar para conmover. Por eso, y Saint-Exupéry habría podido escribirlo: la estructura es el hombre. Pero es también la condición de una actividad muy general, indiferentemente "reflexiva o poética": se encuentra siempre el mismo deslizamiento entre la producción literaria y la crítica literaria. No obstante, se añade ahora una determinación nueva: la estructura es un simulacro. Analizar es repetir, volver a decir en otra forma (una lectura) lo que ya ha sido dicho (escrito). Esta repetición es la garantía de una fidelidad: el crítico estructural no dirá nada que no esté ya contenido en la obra. Se nos dice que esta repetición no es absolutamente estéril: produce un sentido nuevo, lo que es manifiestamente contradictorio: el sentido no puede ser *descubierto* ("hacer aparecer algo que estaba invisible") sino porque ya está ahí. No obstante, esta contradicción merece ser interpretada: indica cierta representación de la estructura, pero la dice al revés. Basta con rectificar los términos para saber cómo procede el análisis estructural, tal como se lo representa R. Barthes.

No es difícil en efecto reconocer en ese texto, aun-

que muy vagamente representada, una reminiscencia platónica: allí donde Barthes nos dice que el análisis elabora una copia de la obra, hay que entender que la obra es ella misma una copia. El objeto analizado es considerado como el simulacro de una estructura: recuperar la estructura es fabricar el simulacro de ese simulacro. La técnica de análisis que permite confundir lectura y escritura devuelve de hecho a la muy tradicional teoría del modelo. La existencia de la estructura es postulada, pues, a partir de cierta concepción de la actividad literaria.

Por eso la crítica estructural considera a la literatura como una actividad de imitación: a partir de sus presupuestos metódicos, hará necesariamente de su objeto un objeto ilusorio. Volvemos a encontrar, en un sentido más completo, una idea conocida: el escritor no escribe, parece que escribe; su producción es la apariencia de una producción, puesto que el objeto de esta producción está *detrás* de ella. La crítica literaria puede ser considerada entonces como un aspecto de la teoría de las comunicaciones: su autonomía es ilusoria; su objeto supera infinitamente el campo particular de la actividad literaria: es el arte de transmitir y de interpretar mensajes.

Una de las consecuencias de esta actitud es la representación de la literatura como *actividad desrealizante*: por eso, a pesar de todo, pero dándole un sentido muy particular, Barthes destaca particularmente el tema de la escritura. El escritor (inútil volver sobre la distinción clave escritor-escribiente) se define no por la representación que da de lo real, sino por el dominio sobre el lenguaje que le da su clave particular. Escribir no es expresar cualquier cosa; es, al contrario, no expresar. Es comunicar un mensaje en un *estilo* a la vez original y convenido (puesto que remite a un código inteligible). La escritura de un escritor es evidentemente el objeto esencial de un estudio crítico (si, por escritura, se entiende que el escritor utiliza un lenguaje com-

puesto, lo que plantea un problema muy general): pero esto no debe impedir ver que ese lenguaje, al que da acceso una escritura es, no un objeto ilusorio (un artificio, un medio), sino un universo completo⁷ (una realidad, probablemente la realidad misma). Lo que da su dignidad a la producción literaria es que nos da a la vez cierta medida de las palabras y cierta medida de las cosas: no una y otra, como dice el método estructural.⁸

⁷ Al menos, completo a su manera: se verá más adelante que lo que caracteriza al texto literario, lo que caracteriza, pero con un sentido muy distinto, a la estructura, es su inacabamiento.

⁸ Por lo demás, esta disociación (abstracta) de dos términos solidarios da un medio fácil para distinguir la buena literatura de la mala: la primera es la que se sostiene, y se mantiene, al nivel del mensaje, la segunda la que pretende representar a lo real. Es significativo que la crítica estructural se duplique con una literatura estructural: en ese caso efectivamente, la producción literaria remite a lo previo de una crítica. No obstante, esta "prueba" quita todo valor científico (pero ¿qué importa?) al método que quiere ilustrar: si existe una literatura estructural es que toda literatura no es estructural y, por tanto, justificadora del método. Éste parece entonces como artificial y arbitrario, en la medida en que no puede explicar la totalidad de su campo:

"SÓCRATES. Pongamos un ejemplo: ¿hay un arte de la pintura en general?

IÓN. Sí.

SÓCRATES. ¿Existen y han existido una multitud de pintores, buenos y mediocres?

IÓN. Exactamente.

SÓCRATES. ¿Has visto a un hombre capaz, a propósito de Polignoto, hijo de Aglaofonte, de mostrar lo que está bien o mal en sus pinturas, pero incapaz de hacerlo con los demás pintores? ¿Y que, cuando se exponen las obras de los demás pintores, se adormece y permanece silencioso, sin encontrar ninguna idea que expresar, en vez de que, si se trata de dar la opinión sobre Polignoto o tal otro pintor que escojas, pero únicamente sobre él, se despierta, se vuelve atento y tiene una multitud de cosas que decir?

IÓN. ¡No! Indudablemente que no ¡por Zeus!" (Platón, *Íón* 532 e.)

Sólo una obra particular puede hacer salir del sueño crítico. Lejos

Por el contrario, a través de la representación de la literatura como mensaje puro, ésta es concebida como una forma particular de mitología. Su función propia remite a la de lo imaginario en general: el análisis literario es una forma entre otras de semiología. La obra parece decirnos algo, pero en realidad no dice nada: es esa apariencia la que hay que descubrir, que sacar a la luz. Pero el principio que hace posible el surgimiento de esa ilusión supera infinitamente los límites particulares en los cuales el acto del escritor permanece encerrado. El escritor es el hierofante de un misterio

de ser un método general, el estructuralismo contribuye a hacer del crítico un especialista.

En la medida en que cada obra puede ser referida a su principio, es buena en sí misma: es pues, a su manera, incomparable, e inigualable; el crítico no puede estudiarla sino en sí misma, en su individualidad. A menos que no la relacione, por encima de las obras particulares, con una definición general de la literatura (por ejemplo, la literatura como mensaje). La única generalidad que puede llegarse a conocer es, pues, una generalidad abstracta. En esa continuidad indefinida de la originalidad parcelaria, todas las obras son buenas, y todas las críticas son buenas también (de ahí su carácter gratuito, que está necesariamente ligado a su carácter abstracto). El crítico no se ocupará jamás del trabajo real del escritor (¿dónde habla R. Barthes de las dificultades particulares que Racine tuvo que resolver, de los medios de que disponía para resolverlos, de las condiciones reales en las que se encontraba, sin saberlo necesariamente?), sino del trabajo literario en general: ¿qué hace *uno* cuando escribe? La obra no será relacionada jamás con las condiciones reales de su producción, sino con su principio, es decir, con su posibilidad ideal (lo que es también su "simulacro"). La relación entre obra y operación es pues exactamente la que Hegel describe como correspondiente al reino animal del espíritu; por tanto, lo que caracteriza ese momento del proceso de constitución de la razón es que la creación y la teoría de la creación no son sino una sola; el autor es su propio crítico (es para él el único medio de preservar su originalidad). Invirtamos la proposición, puesto que también la creación depende de su teoría: la crítica es su propio autor; de ahí la idea de una literatura estructural. Hegel, pensando no en R. Barthes, y con razón, sino en los hermanos Schlegel, que le habían dado el modelo del animal intelectual, ya había identificado la ideología estructural y la había devuelto a su verdadero lugar.

más general. Interpretar es atacar directamente ese misterio, para no volver sino más tarde a las vías particulares de su manifestación; así el crítico, como el escritor, escribe, pero tiene sobre él la ventaja de poder plantear la pregunta: "¿qué es la literatura?" que el otro, por su estilo, elude sin cesar. Interpretar es también analizar el enigma, es decir, deshacerlo: es mostrarnos en que trampa hemos estado a punto de dejarnos atrapar. La crítica es, pues, una denuncia: el carácter ficticio del enigma aparece en su resolución. Se desmistifica, como se dice, sin percibir que esta operación supone una mistificación más radical. Artificial y provisional, la obra literaria, parecida a la heroína de un cuento de E. Poe (*El retrato oval*), pierde toda su realidad, que se ha evadido hacia la imagen, simulacro, que se traza de ella.

Semejante concepción de la crítica tiene un indudable valor *polémico*. La producción literaria es concebida, así, como la aplicación, la elaboración segunda, de un sistema preexistente, dato común, situado entre el lector y el autor, a partir del cual sólo una comunicación es posible: la obra producida se presenta entonces como una *combinación* que, para ser explicada, debe ser relacionada con la estructura que la habita. Así no es el efecto de una *creación* cualquiera, es decir, el producto representativo de una circunstancia o de una intención: expresión pura. El estructuralismo literario permite efectivamente hacer la economía de semejante mitología: al hacer (o al menos al formar el proyecto) de un estudio de la composición literaria, expulsa de ella las falsas incertidumbres de lo vivido (eso vivido ilusorio al que sólo le falta la vida). Pero ese programa, en lo que tiene de positivo, no es muy nuevo: Platón ya había sustituido al mito inútil de la creación, el mito crítico de la inspiración en el que el autor, en tanto que individuo, es desposeído de su obra desde el comienzo. Hay que observar, y será un nuevo encuentro entre estructuralismo y platonismo el que este

análisis se refiera al mismo tiempo al autor y a su intérprete, a Homero y a Ión. Se recordará también que esta definición de la condición del poeta va acompañada de un proceso del arte, en el que sólo cuentan las apariencias: "El artista tiende alrededor de las cosas el velo de la incertidumbre", como escribe Nietzsche en un texto sorprendentemente platónico (*le Voyageur et son ombre*, nº 32); arte ilusorio de la ilusión.

La actividad del rapsoda es doble: recita y comenta; no presenta la obra sino para transponerla en seguida. Hay que creer que para los griegos esas dos operaciones, si no estaban confundidas, al menos eran solidarias: mostrar la obra es también dar un doble de ella. La noción de comentario merece que uno se detenga en ella: por una simple repetición aparece en la obra una posibilidad indefinida de desdoblamiento. La operación crítica llega así a denunciar, en su objeto, el juego de un espejo: el libro estalla, disperso en sus reflejos. Hay, pues, una estructura general de las obras (de la literatura), de la que cada estructura particular es una imagen. Rodeada por las miradas dirigidas sobre ella, la obra no es sino el desarrollo de una ilusión fundamental. Confundidos, inclinados el uno sobre el otro, el análisis y su objeto se vuelven estrictamente intercambiables: es la señal de que no se trata de un análisis científico.

A propósito de esta fatalidad del comentario, hay que citar en su totalidad la página que le dedica Foucault en el prefacio de su más hermoso libro; *El nacimiento de la clínica*:

¿Es fatal, por lo mismo, que no conozcamos otro uso de la palabra que el del comentario? Este último, a decir verdad, interroga al discurso sobre lo que éste dice y ha querido decir; trata de hacer surgir ese doble fondo de la palabra, donde ella se encuentra en una identidad consigo misma, que se supone más próxima a su verdad; se trata, al enunciar lo que ha sido dicho, de volver a decir lo que jamás ha sido pronunciado. En esta actividad de comentar

que trata de hacer pasar un discurso apretado, antiguo y como silencioso para sí mismo a otro más parlanchín, a la vez más arcaico y más contemporáneo, se oculta una extraña actitud con respecto del lenguaje: comentar es admitir por definición un exceso del significado sobre el significante, un resto necesariamente no formulado del pensamiento que el lenguaje ha dejado en la sombra, residuo que es su esencia misma, impelida fuera de su secreto; pero comentar supone también que este no-hablado duerme en la palabra, y que, por una superabundancia propia del significante, se puede al interrogarlo hacer hablar a un contenido que no estaba explícitamente significado. Esta doble plétora, al abrir la posibilidad del comentario, nos entrega a una tarea infinita que nada puede limitar: hay siempre significado que permanece y al cual es menester dar aún la palabra; en cuanto al significante, se ofrece siempre en una riqueza que nos interroga a pesar de nosotros mismos sobre lo que ésta "quiere decir". Significante y significado toman, así, una autonomía sustancial que asegura a cada uno de ellos aisladamente el tesoro de una significación virtual: al límite, uno podría existir sin el otro y ponerse a hablar de sí mismo: el comentario se aloja en este espacio supuesto. Pero, al mismo tiempo, inventa entre ellos un vínculo complejo, toda una trama indecisa que pone en juego los valores poéticos de la expresión: no se considera que el significante "traduzca" sin ocultar, y sin dejar al significado en una inagotable reserva; el significado no se descubre sino en el mundo visible y pesado de un significante cargado, él mismo, de un sentido que no domina. Cuando el comentario se dirige a los textos, trata todo el lenguaje como una conexión simbólica, es decir, como una relación en parte natural, en parte arbitraria, jamás adecuada, desequilibrada por cada lado, por el exceso de todo lo que puede reunirse en un mismo elemento simbólico y por la proliferación de todas las formas que pueden simbolizar un único tema. El comentario se apoya sobre este postulado de que la palabra es acto de "traducción", de que tiene el peligroso privilegio de las imágenes de mostrar ocultando, y de que puede ser indefinidamente sustituida por ella misma, en la serie abierta de las repeticiones discursivas; es decir, se apoya en una interpretación psicológica del

lenguaje que señala el estigma de su origen histórico: la Exégesis, que escucha, a través de los entredichos, de los símbolos, de las imágenes sensibles, a través de todo el aparato de la Revelación, el Verbo de Dios, siempre secreto, siempre más allá de sí mismo. Comentamos desde hace años el lenguaje de nuestra cultura en este punto precisamente en el cual habíamos esperado en vano, durante siglos, la decisión de la Palabra. (*El nacimiento de la clínica*, Siglo XXI Editores, pp. 10-12.)

Es sabido que la empresa de Foucault es justamente arrancar la historia de las ideas a esa fatalidad. Hay que preguntarse si no es posible, y necesario, hacer lo mismo en el campo de la crítica literaria.⁹

¿Puede haber una crítica que no sea al mismo tiempo comentario, un análisis científico, que añada un saber verdadero al decir de la obra, sin retirarle sin embargo su presencia? O bien: ¿al proyecto de un arte de leer es posible sustituirle el de una crítica positiva?, ¿quién nos dice en qué condiciones se escribe un libro? La ciencia no da de sus objetos una interpretación en el sentido estricto del término: los transforma, atribuyéndoles una significación que no poseían en un principio. No hay en el movimiento de los cuerpos que "caen" ninguna vocación de soportar la ley de esa caída y aun menos de obedecerla (la naturaleza no es un reino con un rey que la someta a sus leyes); los cuerpos cayeron durante mucho tiempo y siguen cayendo sin enunciar la ley. Pero a la vocación del saber le correspondía producir esta ley: es decir que la ley no está en los cuerpos que caen, sino en otra parte, junto a ellos, aparecida en un terreno muy distinto que es el del saber científico; de ahí el fracaso de todo empirismo, que pretende extraer lecciones de la experiencia: escuchar

⁹ Foucault no escapa siempre, sin embargo, a esa tentación del comentario cuando habla de literatura: de ahí la ambigüedad de su libro sobre R. Roussel y, en cierta medida, de *Les mots et les choses*.

y extraer la "fábula del mundo", cuando éste está mudo. Esta transformación, teórica y ya no práctica, deja intacta a la realidad a la que finalmente se aplica: no la desrealiza, no la devuelve a sus orígenes, a un sentido profundo, sino que le da una dimensión nueva. Entonces, *conocer* una obra literaria no sería desmontarla, "desmistificarla", sino producir un saber nuevo: decir *aquello de lo que ella habla sin decirlo*.

En efecto, un análisis verdadero no puede quedarse en su objeto, decir en otras palabras lo que ya ha sido dicho: más que un dicho de otra manera (que no le opone por lo demás ninguna resistencia) debe encontrar un nunca dicho, un no-dicho inicial. No ese discurso anticipado e implícito, que va a hablar, se presta por sí mismo a la exposición que lo denuncia. Sino esa condición sin la cual la obra no podría existir, y que sin embargo es imposible de encontrar en ella en tanto que la precede radicalmente.

Analizar y constituir una estructura, o más lisamente estructurar, son dos nombres para una misma operación porque a través de un arreglo de los elementos, es otra cosa distinta de una presencia, una interioridad que es perseguida. El conocimiento no tiene como fin descubrir semejante razón, un secreto así escondido: a través de un encadenamiento de requisitos, tiende a esa otredad radical sin la cual ningún objeto recibiría su identidad, esa diferencia inicial que limita y produce toda realidad, la ausencia de obra que está detrás de toda obra, y la constituye. Si el término estructura tiene un sentido, es en la medida en que designa esa ausencia, esa diferencia, esa otredad.

Freud, a pesar de su proyecto ambiguo de un análisis "profundo", no busca en el fondo del discurso consciente un sentido latente; inaugura una nueva forma de racionalidad en la medida en que sitúa ese sentido *en otra parte*; en ese otro lugar, lugar de las estructuras, al que le da el nombre de inconsciente. El inconsciente, que no es propiamente hablando una rea-

lidad, sino un concepto (de ahí el peligro de una interpretación realista de la doctrina del inconsciente), lenguaje sin palabras que le pertenece propiamente, de donde no saldrá nada jamás, sino a partir del cual "se ordenan" las imágenes del discurso y las palabras del sueño. Analizar un enunciado no es buscar en él el principio de su manifestación, de su engendramiento, sino mostrar a partir de qué otra cosa se produce: así, y no de otra manera, la estructura se distingue radicalmente de la génesis. Hay que ver, pues, que el verbo estructurar es absolutamente transitivo: la estructura se aplica a sus objetos del exterior, los transforma en la medida en que, dejando de considerarlos como datos (empíricos), los construye. En el discurso científico de Martinet por ejemplo, si se ve el papel esencial que desempeña la teoría de la doble articulación, "estructura del significante" no quiere decir estructura en el significante, sino ese conjunto de segmentos del enunciado, definido independientemente de todo enunciado, que constituye la lengua, sin lo cual no habría ni significante ni significado, ni enunciado. La lengua así construida *no existe*, como ya lo había visto Saussure. Así aparece que la estructura es de una naturaleza distinta de sus objetos: no podría, pues, *copiarlos*. Y el análisis, en vez de repetirlo, produce un saber nuevo.

Si esta representación de la estructura es justa hay que preguntarse dónde deben situarse las estructuras del enunciado literario. Si hay estructura, no está en el libro, profunda o escondida: el libro le pertenece sin contenerla. Así, el hecho que la obra pueda relacionarse con una estructura no implica que esté en sí misma, en su letra, unificada; la estructura la sostiene tanto mejor cuanto que es diversa, dispersa, irregular: ver la estructura es ver esa irregularidad. Ahora bien, la concepción tradicional de la obra de arte gira alrededor de un concepto central (es su manera de ordenarse así alrededor de un concepto: o al menos de

quererse como tal), que es el de la armonía: ya sea esa armonía natural (reproduce la armonía de un lugar de un sentimiento: Lamartine) o artificial (el arte es el resultado de la aplicación de reglas, que son ellas mismas la garantía de una conformidad), reduce el juicio enunciado sobre la obra a no ser sino un juicio de orden. La obra no existe sino en la medida en que realiza un *conjunto*: es el producto de una disposición.¹⁰ Está ordenada, organizada: ese orden puede ser intuitivo o discursivo, poco importa; la obra se *presenta* (y no hay nada distinto en ella que esa presencia) como un todo conforme.¹¹

La idea de conformidad no es difícil de criticar: basta con extraer las antinomias del juicio estético. Pero la de totalidad es más tenaz, porque remite a un prejuicio más profundo: así sobrevive muy bien a la crítica de la estética clásica (que puede presentarse someramente como una doctrina de la creación: es una estética teológica).

Una totalidad: cierta relación *liga* a las partes y las hace *pertenecer* así a un conjunto.¹² La obra existe en la medida en que logra realizar esa convergencia: de lo contrario no es sino la sombra de una obra, un fracaso. De esta manera se representa el privilegio de la forma: la forma es lo que *da cuerpo*: hace existir a la obra como un organismo. La obra está ligada a ella misma por esa relación necesaria: así se debe la existencia. Ésta llena de ella misma: los *elementos* (son a ellos a los que se refiere el análisis) no entran en ella para componerla sino en la medida en que encuentran allí *su lugar*. Se trata de una representación del espacio

¹⁰ Es significativo que todo análisis genético acabe por constituir un objeto así ordenado y por tanto inmutable. La idea de estructura es, pues, la única capaz de explicar una temporalidad verdadera: porque sabe *pensar la irregularidad*.

¹¹ Al libro, como al niño, se le pide que esté bien conformado desde que nace.

¹² Una justa concepción de la estructura pondrá en evidencia al contrario: separación y desposesión.

literario que está tomada en su totalidad de la física de Aristóteles: física estética, en la medida en que identifica los objetos por sus cualidades. La diversidad de los elementos es relativa: no es sino un material previo, necesario para la afirmación del orden, pero que no tiene ninguna realidad independiente de ese orden. De esta manera, la literatura es fácilmente reintroducida en la serie de las artes: a condición de que éstas sean definidas como *actividades de producción de organismos imaginarios*. Esta unidad orgánica que construye la obra a partir de una exigencia formal, es también lo que le da un sentido: un contenido. La crítica es entonces necesariamente *interpretativa*: debe extraer el principio de esa unidad, la razón de ese conjunto.

Así procede Lévi-Strauss cuando analiza, o interpreta (estas dos operaciones van juntas) la gesta de Asdiwal, a la que se aplican sucesivamente una división y un remembramiento.¹³ En principio separa los diferentes niveles en los que se da el mito; después relaciona esos niveles con una "estructura *subyacente* y común a todos los niveles".¹⁴ El mito está construido como una "partitura musical";¹⁵ comprendamos que su diversidad aparente refleja una unidad. Sus elementos, secuencias horizontales y esquemas verticales, están arreglados para formar el texto de un *mensaje*:

Todas las antinomias, concebidas, en los planos más diversos, por el pensamiento indígena: geográfico, económico, sociológico, e inclusive cosmológico, son a fin de cuentas asimiladas a aquella, menos aparente, pero muy real, que el matrimonio con la prima matrilateral trata de superar sin lograrlo, como lo *confiesan* nuestros mitos, cuya función es ésa precisamente.¹⁶

¹³ Este texto de Lévi-Strauss es estudiado aquí a título de ejemplo, no porque sea particularmente representativo del método de Lévi-Strauss.

¹⁴ *Les Temps Modernes*, 1961, p. 1080.

¹⁵ *Les Temps Modernes*, 1961, p. 1101.

¹⁶ *Les Temps Modernes*, 1961, p. 1107.

El mito sólo se presta al análisis en la medida en que éste sabe reconocer en él una *intención*: a la inversa, constituyendo su estructura se sabrá lo que tiene que decir. Con las contradicciones de lo real, necesariamente diversas, dispersadas entre lugares diferentes, el mito tiene una relación de resolución: por eso pertenece al campo de lo imaginario. El mito presenta a la realidad a través de cierto número de deformaciones; pero el conjunto de éstas está estructurado: es, pues, significativo.

Se trata, por excelencia, de un análisis positivo: mejor que ningún otro, Lévi-Strauss sabe decir lo que hay en un mito. Pero, al menos en ese caso, no ve lo que se encuentra allí, sin lo cual quizá el mito no existiría. La estructura es pensada en su relación con una intención (ya sea que la produzca o que sea al contrario su producto), es el objeto de una psicología, pero no de una verdadera lógica. La lógica debe permitirnos comprender, precisamente, cómo una relación de términos cualesquiera puede establecerse sobre la base de su diferencia: si la unidad es postulada desde un principio, ya no hay problema. La estructura tomada en este nuevo sentido sería la sede misma de la diferencia: por principio, estaría ausente de la relación que sirve para explicar. En ese texto de Lévi-Strauss, la estructura está inevitablemente *presente*: aun si guarda un silencio provisional. En la medida en que sirve a la resolución imaginaria de una contradicción, afirma su permanencia. Esa contradicción no puede ser ella misma sino imaginaria: es imposible pensar la presencia real de una contradicción; no es posible concebirla sino como ausente. Se dirá entonces que el mito no existe sino para dar forma (y no cuerpo) a esa ausencia.

Aunque la concepción de la estructura postulada por Lévi-Strauss (*presencia* de una ausencia y no ausencia verdadera) resuelva convenientemente el problema del análisis de los mitos, lo que no puede ser discutido más largamente aquí, queda por preguntarse si puede aplicarse así al análisis literario.

Los conceptos de orden, de totalidad... permiten dar de las obras una *descripción* satisfactoria; plantean el problema de la interpretación de su objeto; sobre todo hacen aparecer en la obra cierto rigor, que la habita, que la sostiene y le pertenece en propiedad: así no corre el riesgo de ser desposeída de ella misma; se *produce* más que es producida: así, como se ha visto, se elimina la problemática de la creación. Pero este rigor no es necesario sino porque es también totalmente imaginario: la obra así descrita se distingue de todas las demás en que podría no existir.¹⁷ Se trata, pues, de una necesidad gratuita, frágil. Toda esta descripción descansa en una petición de principio: la obra es de una sola pieza; es como un objeto sólido, como un cuerpo, en ese espacio de la literatura donde tiene su lugar propio; el análisis debe justamente poner en evidencia esta presencia de la obra en sí misma.

A esta hipótesis podría sustituirse otra, más fecunda quizás, y que no parece haber sido explotada: la obra existe sobre todo por sus ausencias, por aquello que no dice, por su relación con lo que no es ella. No es que, propiamente hablando, pueda disimular algo: ese sentido no lo ha ocultado en lo más profundo de ella misma, disfrazado; la cuestión no es, pues, revelarlo mediante una interpretación. No está en la obra, sino al lado de ella: en sus márgenes, en ese límite donde deja de ser lo que pretende ser, porque allí está referida en las condiciones de su posibilidad. No está constituida ya por una necesidad ficticia (el producto de una intención, consciente o inconsciente).

Para retomar un vocabulario bien conocido de los aprendices de filósofos: la crítica estructural no es sino una variante metafísica de la estética teológica. En los dos casos, el programa es el de una explicación por las causas: intención personal, en el caso de una esté-

¹⁷ Esta distinción es también cierta forma de parecido. A partir de la pregunta: ¿qué es la literatura? todas las obras se parecen.

tica de la creación; intención abstracta, presente en la forma de una entidad, si se trata de un análisis estructural. Quizá ha llegado el momento de elaborar una crítica positiva; en la cual a la búsqueda de las causas se sustituyera la búsqueda de las leyes. La interrogación crítica es entonces: ¿por medio de qué relación, en relación con qué otra cosa distinta de ella, se produce la obra? Lo positivo, como se sabe, se opone también a lo negativo. Y Auguste Comte opone el análisis "desmistificante" de los científicos del estado metafísico (que construyen entidades absolutas: verdaderas caricaturas de la realidad) al conocimiento positivo, único capaz de extraer las relaciones reales. Como también se sabe, la ideología metafísica y la ciencia positiva no son respuestas diferentes a una misma pregunta: para pasar al estado positivo, hay que cambiar la pregunta misma. Ahora bien, el método estructural se contenta con dar una nueva respuesta a la vieja pregunta de la estética, tal como los escritores mismos la plantearon. La verdadera pregunta crítica no es: ¿Qué es la literatura? es decir: qué se hace cuando se escribe (¿o cuando se lee?); sino ¿a qué tipo de necesidad remite una obra?, ¿de qué esta hecha, qué le da su realidad? La pregunta crítica debe referirse a la materia trabajada, y a los medios que la trabajan.

La estructura es entonces lo que, en el exterior de la obra, la desposee de su falsa interioridad (la que le atribuye una causa íntima), y llega a manifestar ese defecto fundamental sin el cual no existiría. Aquí el acercamiento con la lingüística y el psicoanálisis adquiere todo su sentido. La obra literaria está, también, doblemente articulada: en el nivel de las secuencias (la fábula) y de los temas (las figuras) primero, que instituyen un orden, o más bien dan la ilusión de un orden; es en ese nivel donde se colocan las teorías estéticas que tratan la obra como un organismo. En otro nivel, la obra está articulada en relación con la realidad sobre cuyo fondo se destaca: no una realidad

"natural", dato empírico; sino esa realidad elaborada en la cual los hombres (los que escriben y los que leen) viven, que es su ideología. Es sobre el fondo de esta ideología, lenguaje ordinario y táctico, que se hace la obra: no para decirla, revelarla, traducirla, darle una forma explícita; sino para dar lugar a esa ausencia de palabras sin la cual no habría nada que decir. Así, conviene interrogar a la obra sobre lo que no dice, y no puede decir, puesto que está hecha para no decirlo, para que se produzca ese silencio. Que la obra refleje un orden, será entonces lo inesencial: es su desorden (su desarreglo) real lo que es significativo. El orden que se da no es sino un orden imaginado, proyectado allí donde no hay orden, y que sirve para resolver ficticiamente los conflictos ideológicos: resolución tan ficticia que su fragilidad aparece en la letra misma del texto donde, más que las concordancias, se destacan las incoherencias, lo inconcluso. No se trata ya entonces de defectos sino de reveladores insustituibles. Esa distancia que separa a la obra de la ideología a la que transforma se encuentra en su letra misma: la separa también de ella misma, deshaciéndola al mismo tiempo que la hace. Puede definirse un nuevo tipo de necesidad: por la ausencia, por la falta. La obra no existe sino porque con ella se produce un nuevo desorden, en relación (y esa relación no es de conformidad) con el desorden de la ideología (que no podría ser organizado como un sistema). La obra extrae su forma de ese inacabamiento, que permite identificar a su lado la presencia actuante de un conflicto. Más que el de estructura, el concepto esencial de ese análisis sería el de desequilibrio. Mediante la obra se exhibe un defecto tal que comienza a pronunciarse allí una verdad inédita: para quien trate de conocerla, establece una relación original con la realidad, inaugura la forma reveladora de un saber.¹⁸

¹⁸ Para un principio de aplicación de este método, véase *Pour une théorie de la production littéraire*, Tercera Parte (por aparecer en las ediciones F. Maspero).

SISTEMA, ESTRUCTURA Y CONTRADICCIÓN EN "EL CAPITAL"

MAURICE GODELIER

¿Es posible analizar las relaciones entre un acontecimiento y una estructura e informar sobre la génesis y la evolución de esta estructura sin condenarse a abandonar el punto de vista estructuralista? Estas dos preguntas están a la orden del día y hay ya quienes se arriesgan a responder afirmativamente. Se crea así una situación nueva, uno de cuyos aspectos es la reanudación del diálogo entre el estructuralismo y el marxismo. Esto no debe sorprender, puesto que Marx, hace más de un siglo, describía toda la vida social en términos de "estructurás", lanzaba la hipótesis de la existencia de "correspondencias" necesarias entre infraestructuras y superestructuras para caracterizar diversos "tipos" de sociedad, y pretendía, por último, ser capaz de explicar "la evolución" de estos tipos de sociedad por la aparición y el desarrollo de contradicciones entre sus estructuras.

Con la aparición de la palabra "contradicción", parece que la reanudación del diálogo ha de torcerse bruscamente, puesto que los "milagros" dialécticos de Hegel y de marxistas más o menos conocidos se hallan en la mente de todos. Empero, cabe preguntarse si el asunto puede enjuiciarse tan rápidamente y si la dialéctica de Marx es la de Hegel. Los propósitos del propio Marx sobre este punto son equívocos, puesto que, para él, bastaría "poner de nuevo sobre sus pies" la dialéctica de Hegel para que se volviera un instrumento "utilizable para la ciencia" y para despojarla de

todas las mistificaciones que el idealismo hegeliano hubiese podido introducir en ella.

Hemos querido enfrentar de nuevo el problema regresando al texto mismo de *El capital*. De hecho, pensamos poder demostrar que la dialéctica de Marx nada tiene que ver en sus principios fundamentales con la de Hegel, porque no remite a la misma noción de contradicción. Las exégesis tradicionales de Marx se derrumban ante nuestros ojos y de sus escombros emerge un Marx casi totalmente desconocido por los marxistas, capaz de proporcionar elementos inesperados y fecundos para la reflexión científica más moderna.

I. DEL FUNCIONAMIENTO VISIBLE DEL SISTEMA CAPITALISTA A SU "ESTRUCTURA" INTERNA OCULTA

Toda ciencia estaría de más si la forma de manifestarse las cosas y la esencia de éstas coincidiesen directamente.

El capital, t. III, p. 757.

¿Qué es un "sistema" económico para Marx? Es una combinación determinada de modos específicos de producción, de circulación, de distribución y de consumo de bienes materiales. En esta combinación, el modo de producción de los bienes desempeña un papel dominante. Un modo de producción es la combinación de dos estructuras irreductibles entre sí: las fuerzas productivas y las relaciones de producción. La noción de fuerzas productivas designa el conjunto de factores de producción, recursos, herramientas y hombres que caracterizan una sociedad determinada en una época determinada y que es preciso *combinar* de manera específica para producir los bienes materiales que esta sociedad necesita. La noción de relaciones de producción designa las funciones que cumplen los individuos y los grupos en el proceso de producción y en el control de los factores de producción. Las relaciones de

producción capitalistas, por ejemplo, son las relaciones entre una clase de individuos que tienen la propiedad privada de las fuerzas productivas y del capital, y de una clase de individuos que no tienen esta propiedad y deben vender a los primeros el uso de su fuerza de trabajo a cambio del salario. Cada clase es complementaria de la otra y supone a la otra.

El conocimiento científico del sistema capitalista consiste para Marx en descubrir, más allá de su funcionamiento visible, su estructura interna, oculta.

Para Marx, por tanto, como para Claude Lévi-Strauss,¹ las "estructuras" no se confunden con las "relaciones sociales" visibles, sino que constituyen un nivel de la realidad, invisible pero presente más allá de las relaciones sociales visibles. La lógica de éstas, y más generalmente las leyes de la práctica social, dependen del funcionamiento de estas estructuras ocultas, cuyo descubrimiento debería permitir "informar sobre todos los hechos observados".²

Resumiremos a grandes rasgos la tesis de Marx del siguiente modo. En la práctica del sistema capitalista, todo pasa como si el salario pagara el trabajo del obrero y como si el capital tuviera en sí mismo la propiedad de acrecentarse automáticamente y proporcionar una ganancia a su propietario. En la práctica cotidiana, no hay prueba directa alguna de que la ganancia capitalista sea trabajo obrero no pagado y no existe experiencia inmediata alguna de la explotación del trabajador por parte del capitalista.

Para Marx, la ganancia es una fracción del valor de cambio de las mercancías que queda en las manos de su propietario, una vez deducido el precio de costo. El valor de cambio de las mercancías supone una unidad de medida que las vuelve conmensurables. La utilidad de las mercancías no puede proporcionar

¹ C. Lévi-Strauss: "La notion de structure en ethnologie". *Anthropologie structurale*, cap. xv, p. 305.

² *Ibid.*, p. 306.

esta unidad común, puesto que nada hay de común, al nivel del valor de uso, entre las legumbres y una estilográfica... El valor de cambio de las mercancías sólo puede provenir de lo que tienen en común: ser productos del trabajo. La sustancia del valor es, en consecuencia, el trabajo socialmente necesario para la producción de las mercancías. La ganancia es una fracción del valor,³ creada por el uso de la fuerza de trabajo de los obreros y que no se paga con el salario. La ganancia es, pues, trabajo no pagado, trabajo gratuito. Sin embargo, en la práctica, todo ocurre para los capitalistas y los obreros como si el salario pagara todo el trabajo aportado por el obrero (prima, salario a destajo, cuotas por horas extra, etc.). El salario, por tanto, da al trabajo no pagado del obrero la apariencia de trabajo pagado:

En esta forma exterior de manifestarse, que oculta y *hace invisible la realidad, invirtiéndola*, se basan todas las nociones jurídicas del obrero y del capitalista, todas las mistificaciones del régimen capitalista de producción.⁴

En efecto, puesto que el salario aparece como el precio del trabajo, la ganancia ya no puede aparecer como trabajo no pagado. Aparece necesariamente como el producto del capital. Cada clase parece obtener de la producción el ingreso a que tiene derecho. No hay explotación visible alguna de una clase por otra. Las categorías económicas de salario, ganancia, interés, etc., expresan, por tanto, las relaciones visibles de la práctica cotidiana de los negocios y en tanto tales tienen una *utilidad pragmática*, pero carecen de valor científico. Cuando la ciencia económica parte de estas categorías se limita de hecho a "*sistematizar* y preconizar las ideas de los agentes de la producción cautivos de las

³ Simplificamos voluntariamente la exposición, porque la ganancia puede o no corresponder a la plusvalía realmente producida en una empresa.

⁴ *El capital*, I, p. 452.

relaciones de producción del régimen burgués. Por eso no debe causarnos asombro el que la economía vulgar se encuentre como el pez en el agua... y el que estas relaciones aparezcan tanto más *evidentes* cuanto más se esconde la trabazón interna entre ellas".⁵ La inteligibilidad y la coherencia introducidas por esta sistematización de las representaciones corrientes de los miembros de la sociedad sólo pueden desembocar en mitos. "Hablar de precio del trabajo es algo tan irracional como hacerlo de un logaritmo amarillo." El mito, aquí, consiste en una teoría coherente de las apariencias, de lo que *parece* ocurrir en la práctica. La representación científica de la realidad social no "deriva" pues, "por abstracción" de las representaciones espontáneas o reflexionadas de los individuos. Por el contrario, debe romper las evidencias de estas representaciones para hacer aparecer la lógica interna oculta de la vida social. Para Marx, el modelo construido por la ciencia corresponde por tanto a una *realidad disimulada* bajo la realidad visible. Por otra parte, va más lejos porque esta ocultación no resulta de la incapacidad de la conciencia de "percibir" la estructura, sino que resulta de la estructura misma. Si el capital *no es* una cosa, sino una *relación social*, es decir, una realidad no sensible, ésta *tiene que desaparecer* cuando se presenta bajo las formas sensibles de las materias primas, de las herramientas, del dinero, etc. No es, pues, el sujeto quien se equivoca, sino que la realidad lo engaña y las apariencias donde se disimula la estructura del proceso de producción capitalista son el punto de partida de las representaciones de los individuos. Para Marx, a una estructura determinada de lo real corresponde un modo de aparición determinado de esta estructura y este modo de aparición es el punto de partida de un tipo de conciencia *espontánea* de la estructura, del cual no son responsables ni la conciencia

⁵ *El capital*, III, pp. 756-7.

ni el individuo. En tal virtud, el conocimiento científico de una estructura no liquida la conciencia espontánea de esta estructura. Modifica su papel y sus efectos sobre la conducta de los individuos, pero no la suprime.⁶

De este modo, Marx, al suponer que la estructura no se confunde con las relaciones visibles sino que explica su lógica oculta, anuncia la corriente estructuralista moderna. Se une plenamente a esta corriente, al plantear la prioridad del estudio de las estructuras sobre el de su génesis y su evolución. Antes de abordar este nuevo tema, precisemos sin desarrollarla la comparación bosquejada de las prácticas científicas de Marx y de Lévi-Strauss, recordando las características principales del célebre análisis del sistema de parentesco murngin que se halla en *Estructuras elementales del parentesco*.⁷

Este sistema australiano de parentesco era considerado por los especialistas como "aberrante", porque no era posible clasificarlo exactamente en la tipología de los sistemas australianos considerados "clásicos". Estos últimos son de tres tipos, según que el número de clases matrimoniales sea de 2, de 4 o de 8. Se había constatado que un sistema de mitades admite el matrimonio de primos cruzados pero prohíbe el de primos paralelos. Ocurría lo mismo en el sistema kariera de cuatro secciones. Por tanto, nada cambia en materia de prescripciones y prohibiciones al pasar de un sistema de dos clases matrimoniales a un sistema de cuatro clases. Por el contrario, en el sistema aranda de ocho subsecciones, está prohibido el matrimonio entre todos los primos de primer grado, cruzados o paralelos.

⁶ Igualmente, en Spinoza, el conocimiento del segundo género, el conocimiento matemático, no suprime el del primer género, la experiencia cotidiana.

⁷ *Structures élémentaires de la parenté*, cap. xiv, pp. 216 a 246. Ver también el estudio algebraico de A. Weil, cap. xiv, pp. 278-287.

Por otra parte, el sistema murngin difiere tanto del sistema kariera como del aranda. Comprende ocho subsecciones, como el sistema aranda, pero, sin embargo, permite el matrimonio con la prima cruzada matrilateral como el sistema kariera. No obstante, mientras el sistema kariera permite el matrimonio con las dos primas cruzadas, el sistema murngin lo prohíbe con la prima cruzada patrilateral e introduce así una dicotomía entre los primos cruzados. Incluye además otros rasgos singulares: establece siete linajes, en tanto que el sistema aranda se contenta con cuatro y el sistema kariera con dos; su nomenclatura de parentesco comprende 71 términos, mientras que la de los aranda incluye 41 y la de los kariera 21.

En consecuencia, sería preciso explicar la dicotomía de los primos cruzados, el matrimonio preferencial con la prima cruzada matrilateral y los demás rasgos singulares del sistema. C. Lévi-Strauss demostró que es posible hacerlo cuando se supone la existencia y la acción —bajo el sistema explícito de intercambio restringido entre ocho subsecciones, que es la apariencia del sistema murngin— de un sistema implícito de cuatro secciones, de una estructura completamente diferente, de la cual los murngin mismos no tenían conciencia y que los etnólogos especialistas del parentesco no habían identificado verdaderamente ni vaciado en una teoría: estructura que Lévi-Strauss denomina “estructura de intercambio generalizado”.

En tanto que en un sistema de intercambio restringido el matrimonio se realiza siempre conforme a la misma regla, puesto que si un hombre de A se casa con una mujer de B, un hombre de B puede casarse con una mujer de A, en un sistema de intercambio generalizado, si un hombre de A se casa con una mujer de B, un hombre de B se casará con una mujer de C y un hombre de C con una mujer de A. A, por tanto, habrá tomado una mujer de B pero cederá “a cambio” una mujer a C. La reciprocidad se realiza aquí entre un

número cualquiera de miembros por el juego de relaciones orientadas en una dirección determinada e irreversible: $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow A$. De este modo, es posible demostrar que en un sistema de intercambio generalizado de cuatro secciones, la prima cruzada matrilateral está siempre en la clase que sigue inmediatamente a la de Ego, y donde él puede tomar esposa, mientras que la prima cruzada patrilateral está siempre en la clase que precede a la suya y que está prohibida. La estructura de tal sistema proporciona, pues, la fórmula teórica del matrimonio murngin y fundamenta la ley de la dicotomía de los primos cruzados.

A continuación, es posible demostrar con facilidad que cuando se agregan mitades matrilineales en un sistema de intercambio generalizado de cuatro secciones, cada sección se desdobra en dos subsecciones, y se obtiene así un sistema de ocho subsecciones que tiene las *apariencias* de un doble sistema de intercambio restringido del tipo aranda. En este punto, igualmente, todos los demás rasgos particulares del sistema, el número de linajes y la extensión enorme de su nomenclatura, aparecen como consecuencias necesarias del funcionamiento de esta estructura implícita, tanto como aspectos complementarios de su lógica interna.

Apenas puede percibirse el inmenso alcance de la demostración de Lévi-Strauss. Al tratar de informar de un caso singular, aberrante,⁸ inclasificable en los rubros de la tipología etnológica tradicional, Lévi-Strauss acababa de descubrir la existencia⁹ y de explicar la natura-

⁸ Esto se parece a las consecuencias de la experiencia de la radiación "del cuerpo negro", pequeño "detalle" (cf. Bachelard) que transformó todas las perspectivas de la física del siglo XIX emanada de Newton.

⁹ Esto no es completamente exacto. Lévi-Strauss atribuye a Hodson el mérito de haber descubierto la correlación entre la regla del matrimonio con la prima cruzada matrilateral y la existencia de una estructura social específica. Pero Hodson creía que esta estructura siempre tenía que ser tripartita y patrilineal, pudiendo incluir cualquier número de secciones y requiriendo sólo

leza de una nueva familia de estructuras, mucho más compleja que las conocidas entonces y sobre todo mucho más difícil de identificar, porque el ciclo de intercambio que determina no es "tan inmediatamente perceptible". Una nueva clasificación de los sistemas de parentesco se volvía necesaria y posible, y en ella vendría a ubicarse la antigua tipología de los sistemas de intercambio restringido, cuya particularidad era ahora manifiesta. Al nivel práctico, se disponía del instrumental necesario para abordar el estudio de ciertos sistemas complejos de parentesco de China, India, el sudeste de Asia y Siberia, que parecían ajenos a la noción de intercambio.

Al nivel epistemológico, los principios y conclusiones metodológicos de Lévi-Strauss no tenían menos importancia. Independientemente de que una estructura sea implícita¹⁰ como en el caso de los murugin, o explícita, como entre los katchin, nunca es directamente visible y legible al nivel empírico, sino que debe ser descubierta mediante un trabajo teórico productor de hipótesis y de modelos. El análisis estructural de Lévi-Strauss refuta, pues, en su principio mismo, el estructuralismo funcionalista de Radcliffe-Brown,¹¹ y en general toda la sociología empírica anglosajona para la cual la estructura forma parte de la realidad empírica.¹²

Para Lévi-Strauss la estructura forma también parte de lo real, pero no de la realidad empírica. Por tanto,

que fuera "armoniosa". *Structures élémentaires*, pp. 292-93. Hodson, *The primitive culture of India*, 1922.

¹⁰ Su descubrimiento en este caso se hacía aún más difícil, ya que la apariencia del sistema desviaba el pensamiento hacia otra estructura, la del sistema aranda. Pero "en lugar de la verdadera simetría de los sistemas kariera y aranda, nos encontramos una seudosimetría que se refiere en realidad a dos estructuras asimétricas superpuestas". *Structures élémentaires*, p. 242.

¹¹ Radcliffe-Brown, *Structure and function in primitive societies*.

¹² Lévi-Strauss, *On manipulated sociological models*. *Bijdragen*, 1960, del 116, p. 52.

no es posible confrontar una estructura y el modelo teórico construido para representarla. No existe, pues, solamente, en y para el espíritu humano, y esto refuta igualmente el estructuralismo idealista y formalista que se atribuye a Lévi-Strauss.¹³ La posición de este último se expresa, mucho más explícitamente que en *La antropología estructural*, en su respuesta a Maybury-Lewis que lo había acusado de descubrir pseudoestructuras que contradicen los datos etnográficos:

Naturalmente, la experiencia dirá esta última palabra. Sin embargo, la experiencia sugerida y guiada por el razonamiento deductivo no será la misma que las experiencias simples con las cuales había comenzado todo el proceso. La última prueba de la estructura molecular de la materia la proporciona el microscopio electrónico, que nos permite ver moléculas reales, pero no por ello, para el futuro, la molécula se ha vuelto más visible para el ojo desnudo. De la misma manera, esa experiencia cambia la percepción de las relaciones sociales concretas, sin la esperanza de llegar a un análisis estructural. Sólo las explicará mejor.¹⁴

Una de las consecuencias adicionales del método estructural es la crítica de todo psicologismo y de todo finalismo sociológico. Desde las *Estructuras elementales*, Lévi-Strauss mostraba que las consideraciones psicológicas de Warner daban una respuesta ilusoria al problema de la existencia de siete linajes entre los murngin.¹⁵ Warner quería explicar este hecho por la necesidad de resolver las tensiones que, sin esta multiplicación de los linajes, se producirían en el grupo entre Ego y el hermano de la madre, es decir, el padre de la

¹³ De ahí las numerosas críticas de Lévi-Strauss contra el idealismo y el formalismo que se han vuelto de hecho los principales adversarios del estructuralismo científico; cf. "La structure et la forme", *Cahiers de l'I.S.E.A.*, y prefacio de *Le cru et le cuit*.

¹⁴ *On manipulated sociological models*, p. 53.

¹⁵ *Structures élémentaires de la parenté*, p. 235.

prima cruzada matrilateral, futura esposa.¹⁶ Hemos visto que la respuesta nada debe a la psicología, sino que se halla en la lógica misma del sistema de intercambio generalizado, cuya posibilidad Warner ni siquiera sospechó.

De manera más fundamental, el análisis de la lógica de una estructura permite descubrir sus posibilidades y sus capacidades de evolución. Las investigaciones sobre el origen y la génesis de una estructura resultan entonces, de alguna manera, "guiadas" por el conocimiento de su mecanismo propio. En el caso de los murngin, Lévi-Strauss suponía que habían tomado prestado de otra parte un mecanismo de ocho subsecciones que se esforzaban en hacer coincidir con un sistema matrimonial original.¹⁷ Mostraba en seguida que tal sistema era "inestable", lo que determinaba sus formas y modos de evolución posibles. Demostraba que esta inestabilidad caracterizaba todos los sistemas de intercambio generalizado que, por principio, son de un régimen "armónico", ya que las reglas de filiación son en él iguales a las reglas de residencia para definir el estatuto social de un individuo, mientras que los sistemas de intercambio restringido son por principio "inarmónicos y estables".¹⁸ Concluía que en ello radicaba el fundamento de la desigual capacidad de aparición y de evolución de estas dos familias de estructuras.¹⁹

¹⁶ Warner: "Morphology and Function of the Australian Murngin Type of Kinship", *American Anthropologist*, vol. 32-33, pp. 179-182.

¹⁷ Los casos de préstamo de toda una institución social o de parte de ella en materia de parentesco, de mitos, de danzas, etc., son frecuentes en Australia. Stanner pudo observar directamente un caso de préstamo de una institución de parentesco entre los nangiomeri. *Structures élémentaires de la parenté*, p. 227.

¹⁸ El sistema kariéra, por ejemplo, es matrilineal y patrilocal.

¹⁹ "Este carácter (del régimen armónico) explica la razón de que la realización de un sistema de clases sea tan raro en dondequiera que el matrimonio esté determinado por una ley de intercambio generalizado." *Structures élémentaires de la parenté*, p. 272.

Estas capacidades son, pues, propiedades objetivas de las estructuras, propiedades que no dependen de los individuos y les resultan en lo esencial inconscientes. Por ejemplo, si el sistema murgin es el producto de un préstamo y de una adaptación, es por ello el producto de una actividad consciente y deseada, pero, en lo esencial, la lógica y las capacidades de evolución de su nuevo sistema siguen siendo inconscientes para los murgin y, de todas maneras, no dependen de sus intenciones. La evolución social, en esta perspectiva, deja de ser una serie de accidentes desprovistos de significación.²⁰

Este análisis demasiado breve de algunos fragmentos de la obra más antigua de Lévi-Strauss basta, en todo caso, para hacer legítima una comparación entre Marx y el estructuralismo moderno. Nos ha permitido aislar en la práctica de Lévi-Strauss dos principios del análisis estructural: el primero, que una estructura forma parte de lo real, pero no de las relaciones visibles; el segundo, que el estudio del funcionamiento interno de una estructura debe preceder y aclarar el estudio de su génesis y de su evolución. Ya hemos demostrado que el primer principio se vuelve a encontrar en Marx. Vamos a demostrar que no es posible comprender la arquitectura de *El capital* sin el segundo.

II. PRIORIDAD DEL ESTUDIO DE LAS ESTRUCTURAS SOBRE EL DE SU GÉNESIS Y SU EVOLUCIÓN

Una simple ojeada sobre la arquitectura de *El capital* hace aparecer esta prioridad. La obra no comienza con la teoría del capital, sino con la exposición de la teoría del valor, es decir, con la definición de un grupo de categorías necesarias para el estudio de cualquier sistema de producción mercantil, independientemente de que

²⁰ De ahí la crítica de Lévi-Strauss contra el evolucionismo asociacionista del siglo XIX. *Structures élémentaires de la parenté*, pp. 129, 185.

éste se apoye en el trabajo de un campesino libre, de un esclavo, de un siervo, de un trabajador asalariado, etc. Este grupo de categorías se desarrolla a partir de la definición del valor de cambio de una mercancía. El dinero aparece a continuación como una mercancía especial que tiene como función expresar y medir el valor de cambio de las demás mercancías. El dinero se define como una forma de moneda. El dinero deja de funcionar como simple medio de circulación de las mercancías y comienza a funcionar como capital cuando proporciona dinero, cuando su uso agrega valor a su valor inicial. La definición general de capital, independientemente de sus formas, capital comercial, financiero o industrial, es la de ser valor que valora y proporciona una plusvalía.

Al final de la 2ª sección del tomo I de *El capital*, Marx dispone, por tanto, de los instrumentos teóricos necesarios para identificar la estructura específica del sistema económico capitalista, la relación capital-trabajo asalariado, y para elaborar la teoría del capital. Para emprender la elaboración de esta teoría, era necesario disponer de la definición rigurosa de la noción de mercancía, puesto que, en el seno de la relación capital-trabajo, la fuerza de trabajo se presenta como una mercancía. Se vuelve posible el análisis de la estructura interna del sistema capitalista, es decir, el estudio del mecanismo de producción de la plusvalía a través de la relación capital-trabajo. El libro I analiza ampliamente las dos formas de la plusvalía: la plusvalía absoluta (obtenida por el aumento de la jornada de trabajo sin aumento de salario) y la plusvalía relativa (obtenida por la disminución de los gastos de mantenimiento del obrero, por el aumento de la productividad del trabajo en las ramas que producen los medios de subsistencia de los trabajadores y de sus familias).

Sólo al final del libro I el lector observa que Marx aborda el problema de la *génesis* de la relación de producción capitalista, a través de la discusión de lo que

los economistas clásicos llamaban "el problema de la acumulación primitiva". El avance de Marx, por tanto, rompe con todo el historicismo. El estudio de la génesis de una estructura sólo puede hacerse "con la guía" de un conocimiento previo de esta estructura. Estudiar la génesis de la estructura específica del sistema capitalista es determinar las circunstancias históricas particulares de la aparición de los individuos libres de su persona, pero privados de medios de producción y de dinero, y constreñidos a vender el uso de su fuerza de trabajo a otros individuos, poseedores de medios de producción y de dinero, pero constreñidos a comprar la fuerza de trabajo de otros para hacer funcionar sus medios de producción y lograr que su dinero fructifique. Pero Marx sólo esboza esta génesis con una rápida puesta en perspectiva de algunas condiciones, formas y etapas de aparición del capitalismo en Europa y no tenemos con ello realmente una historia del capitalismo. Entre estas etapas, citemos el licenciamiento de séquitos señoriales en Inglaterra, la expropiación y expulsión parcial de los cultivadores, los cambios en los límites de las propiedades, la transformación de los comerciantes en comerciantes-fabricantes, el comercio colonial y el desarrollo del proteccionismo. Todos estos hechos de los siglos xv, xvi y xvii aparecieron aquí y allá en Portugal, en España, en Holanda, en Francia y en Inglaterra y desembocaron en general en la aparición de un gran número de productores sin medios de producción y en su utilización en una nueva estructura de producción.

El régimen del capital presupone el divorcio entre los obreros y la propiedad sobre las condiciones de realización de su trabajo. Cuando ya se mueve por sus propios pies, la producción capitalista no sólo mantiene este divorcio, sino que *lo reproduce* y acentúa en una escala cada vez mayor. Por tanto, el proceso que engendra el capitalismo sólo puede ser uno: el proceso de disociación entre el obrero y la propiedad sobre las condiciones de su trabajo,

proceso que de una parte convierte en capital los medios sociales de vida y de producción, mientras que de otra parte convierte a los productores directos en obreros asalariados. La llamada acumulación originaria no es, pues, más que el proceso histórico de disociación entre el productor y los medios de producción. Se la llama "originaria" porque forma la prehistoria del capital y del régimen capitalista de producción. La estructura económica de la sociedad capitalista *brotó* de la estructura económica de la sociedad feudal. Al disolverse ésta, salieron a la superficie los *elementos necesarios para la formación* de aquélla.²¹

En consecuencia, analizar la génesis histórica de una estructura es analizar las condiciones de aparición de sus elementos internos y de su puesta en relación. La historia económica supone pues, para constituirse, que se identifiquen estos elementos y esta relación, es decir, supone la teoría económica. En el texto de Marx, la génesis de un sistema se describe al mismo tiempo como la disolución de otro, y estos dos efectos dependen de un mismo proceso, el desarrollo de las contradicciones internas en el antiguo sistema (del cual, igualmente, es preciso elaborar una teoría).

Este avance general que va de la identificación de la estructura al estudio de su génesis tropezará, según parece, con un obstáculo que el propio Marx ha erigido. En efecto, ¿cómo conciliar la hipótesis de la aparición de contradicciones internas en un sistema con la tesis de que el funcionamiento de este sistema *reproduce* necesariamente sus condiciones de funcionamiento? Por ejemplo, el mecanismo de funcionamiento del sistema capitalista reproduce sin cesar la relación capital-trabajo, sobre la cual está construido. Sin cesar, los mecanismos de las ganancias y los salarios permiten a la clase capitalista acumular nuevos capitales y reproducirse como clase dominante, y a la inversa constriñen a la clase obrera a poner en venta su fuerza de trabajo

²¹ *El capital*, I, p. 608.

y a reproducirse como clase dominada.²² La relación capital-trabajo se presenta, pues como el *elemento invariable* de la estructura económica capitalista, a través de todas las variaciones de ésta: paso del capitalismo de libre concurrencia al capitalismo de monopolio privado o de Estado, aparición de nuevas fuerzas productivas, modificación de la composición de la clase obrera, de sus formas de organización sindical o política, etc. El descubrimiento y la definición de este elemento invariable constituyen, pues, el punto de partida obligado del estudio científico del sistema, de su génesis y de su evolución. Éste se presenta como el estudio de las variaciones compatibles con la reproducción del elemento invariable de la estructura del sistema. A este nivel, el paso de la economía política a la historia económica se perfila una vez más. Resultan posibles estudios sincrónicos y diacrónicos (análisis de los diversos *estados* de una estructura que corresponden a diversos *momentos* de su evolución). Pero el análisis diacrónico de las variaciones compatibles con la reproducción de una relación invariable no hace aparecer posibilidad estructural alguna, ninguna condición de cambio estructural.²³

Sin embargo, cabe preguntarse si puede haber variaciones incompatibles que se produzcan *en el seno*

²² Los fenómenos de movilidad social que permiten a ciertos obreros convertirse en capitalistas o que nacen de la competencia y arruinan a tal capitalista o a cual categoría de empresas, no invalidan esta proposición.

²³ Esta diacronía parece siempre replegarse en lo sincrónico o al menos manifestar los múltiples modos de existencia de una misma estructura, habida cuenta de las variaciones locales de sus condiciones de funcionamiento. Cf. Marx: "La misma base económica —la misma, en cuanto a sus condiciones fundamentales— puede mostrar en su modo de manifestarse infinitas variaciones y gradaciones debidas a distintas e innumerables circunstancias empíricas, condiciones naturales, factores étnicos, influencias históricas que actúan desde el exterior, etc., variaciones y gradaciones que sólo pueden comprenderse mediante el análisis de estas circunstancias empíricamente dadas." *El capital*, III, p. 733.

del funcionamiento de un sistema, puesto que el mantenimiento mismo del sistema probaría que eran compatibles con su reproducción. Antes de analizar en detalle la noción de contradicción en Marx, desarrollemos más aún la de "compatibilidad estructural", porque desempeña un papel decisivo y doble que aclara todo el método y el plan de *El capital*. Permite a Marx informar de las formas visibles del funcionamiento del sistema capitalista que se habían descartado en el punto de partida. Le permite igualmente explicar el nuevo papel y las formas nuevas que toman las formas "antediluvianas" del capital,²⁴ el capital comercial y el capital financiero, cuando funcionan en el marco del capitalismo moderno. Resumiremos brevemente estos dos puntos para obtener las consecuencias metodológicas respectivas. Marx, como hemos visto, analizó ante todo el mecanismo de producción de la plusvalía y mostró que consiste en la producción de trabajo no pagado. Muestra en seguida que el vínculo interno y necesario de la plusvalía con el trabajo desaparece desde el momento en que ya no la pone en relación con el trabajo pagado al obrero sino con el conjunto del capital invertido por el capitalista, por lo que desaparece desde que la plusvalía se presenta como ganancia. Los resultados del libro II le permiten, en el libro III, analizar las condiciones complejas de la obtención de una ganancia máxima por parte del empresario capitalista. Sin afectar nuestro propósito, podemos dejar de lado estos problemas, que son los de las relaciones valor-precio, precio-ganancia, ganancia media y sobreganancia, tasa de ganancia por rama, al nivel de la economía nacional, etc. Lo esencial es recordar la conclusión de Marx. Sobre su ganancia, que parece en último término tener poca relación con la explotación real de sus propios obreros, un capitalista debe descontar una parte que se vuelve la renta de la tierra del propietario del suelo

²⁴ *El capital*, III, p. 555.

de la fábrica, otra parte que canaliza por concepto de interés a un prestamista o a un banco, y otra que debe por concepto de impuestos al Estado. El saldo constituye su ganancia de empresa. Al demostrar que el mecanismo de producción de la plusvalía es el origen común de las formas visibles de la ganancia capitalista, aunque ciertas categorías de capitalistas no parecen tener vínculo directo alguno con el proceso de la producción, Marx, por tanto, hace posible el análisis de la articulación de la estructura interna del sistema con las formas visibles que había descartado al principio de su avance por razones de principio.

Marx vuelve sobre estas formas visibles al definir a cada paso su función real en el sistema y su compatibilidad interna con las estructuras esenciales estudiadas con prioridad. En lenguaje moderno, su avance constituiría una especie de génesis ideal de los diversos elementos de un sistema con base en sus leyes de composición interna. El mismo Marx la definió a propósito del dinero.

Todo el mundo sabe, aunque no sepa más que eso, que las mercancías poseen una forma común de valor que contrasta de una manera muy ostensible con la abigarrada diversidad de formas naturales que presentan sus valores de uso: esta forma es el dinero. Ahora bien, es menester que consigamos nosotros lo que la economía burguesa no ha intentado siquiera: poner en claro la *génesis* de la forma dinero, para lo cual tendremos que investigar, remontándonos desde esta forma fascinadora hasta sus manifestaciones más sencillas y más humildes, el desarrollo de la *expresión* del valor que se encierra en la relación de valor de las mercancías. Con ello veremos, al mismo tiempo, cómo el enigma del dinero se esfuma.²⁵

Sin embargo, es preciso eludir una mala interpretación que podría surgir en cuanto a lo que hemos llamado la génesis ideal de las categorías económicas. En

²⁵ *El capital*, I, p. 15.

efecto, si un objeto deviene mercancía desde el momento en que se produce para intercambiarse, este intercambio podría realizarse mediante un trueque, sin implicar la existencia de moneda alguna. Para que el intercambio de mercancías haga necesaria la especialización de una mercancía en la función de expresar y medir el valor de cambio de las demás mercancías, es preciso que existan condiciones concretas determinadas (que esta mercancía-dinero sea cacao, conchas, ganado u oro no afecta en lo absoluto su función). Se requieren otras condiciones específicas para que un metal precioso se imponga como forma general de dinero. Marx no opera, pues, a la manera hegeliana, "deduciendo" una categoría a partir de otra. Hace explícitas las funciones de un elemento en el seno de una estructura o de una estructura en el seno de un sistema y explica el orden de estas funciones. Por tanto, no tiene que esperar que se haya descubierto finalmente dónde y cómo se inventó la primera moneda para resolver "el enigma del dinero". El objeto de la teoría económica consiste, pues, en hacer explícitas estas funciones y su orden en tal o cual estructura y así definir las categorías de la economía política y articularlas entre sí en una especie de génesis ideal lógica. Pero esta génesis no es la génesis real y no la remplaza. Una vez más, la teoría económica, sin confundirse con la historia económica, le proporciona el hilo conductor de su análisis, desarrollándose al mismo tiempo gracias a sus resultados. En este punto, el rechazo de todo historicismo o de toda prioridad del estudio histórico de un sistema sobre su estudio estructural es total en Marx y anticipa en más de medio siglo las crisis de la lingüística y de la sociología que llevaron a Saussure y Lowie a rechazar el enfoque evolucionista del siglo xix.

Es *posible* comprender el capital sin la renta de la tierra. El capital es la fuerza económica que lo domina todo. Constituye necesariamente el punto de partida, como el punto final, y debe explicarse antes que la propiedad

de la tierra. Después de haberlos estudiado por separado, es preciso examinar su relación recíproca. Por tanto, sería *imposible y erróneo* jerarquizar las categorías económicas en el orden en que han sido *históricamente determinantes*. Su orden, por el contrario, está determinado por las *relaciones* que existen entre ellas en la sociedad burguesa moderna, y es precisamente un orden *inverso* a lo que parece ser su orden natural o corresponder a su orden de sucesión en el curso de la evolución histórica. No se trata de la *relación* que se establece *históricamente* entre las *relaciones* económicas en la *sucesión* de las diferentes *formas de sociedad*. Todavía menos se trata de su orden de sucesión "en la idea" (Proudhon) (concepción nebulosa del movimiento histórico). Se trata de su *jerarquía* en el marco de la sociedad burguesa moderna.²⁶

Así, se explica que el funcionamiento de una estructura deba ser compatible con el funcionamiento de otras estructuras o deba llegar a serlo porque pertenecen a un mismo sistema. Esto aclara la importancia del análisis del capital comercial y del capital financiero en *El capital*. La producción mercantil no es, en efecto, la característica exclusiva del capitalismo moderno. En la medida en que existía un intercambio importante de mercancías en sociedades con relaciones de producción tan diferentes como las de los grandes Estados del Oriente antiguo, las sociedades esclavistas griegas o romanas y las sociedades feudales de la Edad Media, tenían que existir las funciones de comercio y en cierta medida las de crédito. Pero en cada caso cambiaban las formas y la importancia de estas relaciones mercantiles. Marx muestra, por ejemplo, que las tasas de usura del comercio de dinero o los inmensos beneficios del comercio internacional de mercancías, característicos de numerosas sociedades precapitalistas, eran incompatibles con el desarrollo del capitalismo industrial y que este último impuso la creación de nuevas formas de crédito y el establecimiento de tasas de in-

²⁶ *Contribution a la critique de l'économie politique*, p. 171.

terés mucho más bajas. La parte del valor de las mercancías que regresó al capital comercial o financiero cambió profundamente.

El desarrollo del sistema de crédito se opera como una reacción contra la usura. Pero esto no debe interpretarse de un modo falso... No *significa* ni más ni menos que la *supeditación* del capital a interés a las *condiciones* y a las *necesidades* del régimen capitalista de producción.²⁷

Así, la aparición de nuevas estructuras modifica las condiciones de existencia y el papel de las estructuras más antiguas, que se ven obligadas a transformarse. Al final de nuestro análisis, aparece la noción de *límite* en la compatibilidad funcional de estructuras diferentes. Regresamos, pues, al problema de la génesis de las nuevas estructuras y a la noción de contradicción en Marx.

III. DOS NOCIONES DE CONTRADICCIÓN EN "EL CAPITAL"

Repasemos primero las circunstancias en que Marx habla de contradicción. Tenemos, en primer término, los conflictos de intereses entre capitalistas y entre capitalistas y obreros. En seguida, las crisis a través de las cuales aparecen las contradicciones entre la producción y el consumo, entre las condiciones de producción del valor y la plusvalía, y las condiciones de su realización, y fundamentalmente una contradicción entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas. Tenemos, finalmente, las contradicciones entre capitalismo y pequeña propiedad campesina o artesanal, capitalismo y socialismo, etc. Este simple repaso pone de manifiesto diferencias de naturaleza y de importancia entre este sistema y otros sistemas. Es importante, pues, analizarlas teóricamente.

La primera contradicción que se presenta es la que

²⁷ *El capital*, III, p. 561.

existe entre capital y trabajo, clase capitalista y clase obrera. Una tiene la propiedad del capital, la otra carece de ella. La utilidad de una es el trabajo no pagado de la otra. ¿Cuáles son las características de esta primera contradicción? Es interna a las "relaciones de producción" capitalistas. Es, por tanto, una "*contradicción interna a una estructura*".

Esta contradicción es *específica*²⁸ del modo de producción capitalista. Lo caracteriza como tal y lo distingue de los demás modos de producción, esclavistas, feudales, etc. Al ser específica, caracteriza el sistema *desde su origen* y el propio funcionamiento del sistema *la produce* sin cesar. Por lo tanto, es originaria en el sentido de que se presenta desde el origen y permanece hasta la desaparición del sistema. Se desarrolla con el desarrollo del sistema, y se transforma con la evolución del sistema capitalista de libre competencia hasta los monopolios y la organización sindical y política de la clase obrera. Esta contradicción es antagónica: la función de una clase consiste en explotar a la otra. Se expresa por medio de la lucha de clases. Es hasta cierto punto visible y descifrable para el psicólogo y el sociólogo, que distinguen en los individuos y grupos funciones y caracteres diferentes, y por el economista y el historiador, y, finalmente, por el filósofo, que pueden tomarla como objeto cuando reflexionan acerca de la justicia, la desigualdad, etcétera.

¿Acaso este antagonismo fundamental que ocupa al parecer el frente del escenario de la historia es la contradicción fundamental del modo de producción capitalista?

No. Para Marx, la fundamental es la contradicción entre el desarrollo y la socialización de las fuerzas productivas y la propiedad privada de los medios de producción.

La contradicción, expresada en términos muy generales, consiste en que, de una parte, el régimen capitalista

²⁸ *El capital*, III, p. 811.

de producción tiende al desarrollo absoluto de las fuerzas productivas, prescindiendo del valor y de la plusvalía implícita en él y prescindiendo también de las condiciones sociales dentro de las que se desenvuelve la producción capitalista, mientras que, por otra parte, tiene como objetivo la conservación del valor-capital existente y su valoración hasta el máximo.²⁹

¿De qué modo es visible esta contradicción? “Se tiene una *visión parcial* de este conflicto en las crisis periódicas.”³⁰

En la crisis, la contradicción fundamental se muestra por medio de la contradicción entre la producción y el consumo y entre la producción y la circulación de mercancías. A un nivel más profundo, se muestra en la tendencia a la baja de la tasa de ganancia.

¿Cuáles son las características de esta contradicción?

No es una contradicción en el seno de una estructura, sino *entre dos estructuras*. Por lo tanto, no es directamente una contradicción entre individuos o entre grupos, sino una contradicción entre la estructura de las fuerzas productivas, su socialización cada vez más acentuada, y la estructura de las relaciones de producción, la propiedad privada de las fuerzas productivas.

Empero, la paradoja es que esta contradicción, fundamental porque debe explicar la evolución del capitalismo y la necesidad de su desaparición, *no es originaria* del sistema. No existe en el sistema en su origen. Aparece en cierta etapa de la evolución,³¹ en una “cierta fase de madurez”³² del sistema. Y esta etapa es la de la gran industria, es decir, de un cierto estado de desarrollo de las fuerzas productivas. En una carta a Kugelmann, Marx precisaba: “Habrá visto que represento la *gran industria* no sólo como la *madre* del antagonismo, sino también como la *creadora* de las

²⁹ *El capital*, III, p. 247.

³⁰ *El capital*, III, p. 276.

³¹ *El capital*, III, p. 241.

³² *El capital*, III, p. 816.

condiciones materiales y espirituales necesarias para la solución de este antagonismo."³³

Por el contrario, en su origen, lejos de contradecir el desarrollo de las fuerzas productivas, las relaciones capitalistas de producción las impulsan y las hacen progresar impetuosamente desde la organización de las manufacturas hasta la aparición del maquinismo y de la gran industria. La industria mecánica, al llevar a cabo la separación de la agricultura y de la industria doméstica en el campo, que por ello resulta aniquilada, "conquista el capital industrial que necesita el mercado interior íntegro", le da "las proporciones y la firmeza que necesita el régimen capitalista de producción" y se vuelve producción combinada y científica,³⁴ con los progresos de la división industrial del trabajo. Antes de las máquinas, la producción manufacturera no lograba realizar esta "revolución radical".

Por lo tanto, lejos de existir en el origen contradicciones entre el capitalismo y el desarrollo de las fuerzas productivas, existe una correspondencia y una compatibilidad funcionales, fundamento del dinamismo del progreso técnico y de la clase capitalista. Sin embargo, esta misma correspondencia estructural entre capitalismo y fuerzas productivas significa una no correspondencia de estas fuerzas productivas y las relaciones de producción feudales. Esta no correspondencia fundamenta, para Marx, la contradicción objetiva entre relaciones feudales y relaciones capitalistas y clase señorial y clase capitalista. Esto se debe, como hemos visto, a que para que exista el capitalista es necesario que existan frente a él trabajadores libres de su propia persona y obligados a poner en venta su fuerza de trabajo, es decir, privados de la propiedad de medios de producción.³⁵

³³ Carta a Kugelmann, 17 de marzo de 1868.

³⁴ *El capital*, I, pp. 636-7.

³⁵ *El capital*, I, pp. 121-2.

El productor directo, el obrero, no pudo disponer de su persona hasta que no dejó de vivir sujeto a la gleba y de ser esclavo o siervo de otra persona... El movimiento histórico que convierte a los productores en obreros asalariados representa la liberación de la servidumbre y la coacción gremial. ... Su ascensión [de los empresarios capitalistas] es el fruto de una lucha victoriosa contra el régimen feudal y sus irritantes privilegios, y contra los gremios y las trabas que éstos ponían al libre desarrollo de la producción y a la libre explotación del hombre por el hombre.³⁶

Por tanto, la contradicción fundamental del modo de producción capitalista *nació* del desarrollo de este modo de producción, pero *no es* el desarrollo de una contradicción presente *desde el origen* del sistema. Esta contradicción aparece sin que nadie lo haya querido. Esta contradicción es, por lo tanto, no intencional. Es un resultado de la acción de todos los agentes del sistema y del desarrollo del sistema en sí, pero nunca fue el proyecto de alguna conciencia, no fue una meta que persiguiera alguien. Marx pone así en evidencia la existencia de *aspectos de lo real que no se refieren a una conciencia y que no se explican por la conciencia*. Es el modo de producción en sí, la valoración del capital, lo que crea este resultado "sin proponérselo".³⁷

Sin embargo, esta contradicción fundamental, no intencional y no originaria, no es un residuo opaco, involuntario, de la acción intersubjetiva. Es no intencional y sin finalidad, pero transparente para la *ciencia* porque es "significativa". Significa los *límites* de las posibilidades de las relaciones de producción capitalistas, basadas en la propiedad privada, de corresponder al desarrollo de las fuerzas productivas que hicieron nacer.

Estos límites son "inmanentes" al régimen de pro-

³⁶ *El capital*, I, pp. 608-9.

³⁷ *El capital*, III, p. 256.

ducción capitalistas, e "infranqueables",³⁸ ya que la valoración del capital se apoya en la explotación de la masa de los productores. Son, por lo tanto, límites que expresan las *propiedades objetivas* del modo de producción capitalistas (o sea, no de los capitalistas como individuos o como agentes económicos ni de los obreros).

Tampoco éste [el modo de producción capitalista], es más que un modo de producción relativo, cuyos límites no son absolutos, aunque sí lo son para él y *a base de él*.³⁹

Estos límites son los límites de la invariabilidad de las relaciones de producción, teniendo en cuenta las variaciones gigantescas de las fuerzas productivas. Son, por lo tanto, las propiedades objetivas del sistema, y estas propiedades fundamentan la necesidad de su evolución y de su desaparición. Actúan, por lo tanto, sobre él y son la *causalidad de la estructura* sobre sí misma. "El verdadero límite de la producción capitalista es el mismo capital."⁴⁰

En consecuencia, esta causalidad de la estructura actúa en todas partes, sin que se pueda localizar en algún sitio su eficacia. Se inserta siempre entre un acontecimiento y otro, para dar a cada uno todas sus dimensiones conscientes o no, es decir, el campo de sus efectos intencionales o no. Para Marx, entre una causa y sus efectos siempre existe el conjunto de las propiedades de la estructura que confieren a la acción sus dimensiones objetivas.

Por tanto, al desarrollar las fuerzas productivas, el capital "crea precisamente, *sin proponérselo*, las condiciones *materiales* para una forma más alta de producción"⁴¹ y hace necesaria la transformación de las

³⁸ *El capital*, III, p. 248.

³⁹ *El capital*, III, p. 254.

⁴⁰ *El capital*, III, p. 248, subrayado por Marx.

⁴¹ *El capital*, III, p. 256.

condiciones capitalistas de la gran producción basadas en la propiedad privada en "condiciones de producción colectivas, sociales".⁴² Así pues, el desarrollo del capitalismo hace posible y necesaria la aparición de un sistema económico socialista, de "una forma más alta" de producción. Sin embargo, ¿qué significa aquí "más alta"? ¿qué criterio fundamenta este juicio de valor?

El criterio radica en el hecho de que la *estructura* de las relaciones de producción socialistas *corresponde* funcionalmente a las nuevas condiciones del desarrollo de las fuerzas productivas gigantescas, cada vez más socializadas, creadas sobre la base de las relaciones de producción capitalistas. Este criterio expresa, por lo tanto, las propiedades objetivas de una estructura históricamente determinada. Esta correspondencia es, por lo tanto, totalmente independiente de toda idea *a priori* de la felicidad, de la esencia del hombre, de la "verdadera" libertad, etc. Así pues, *sin partir* de un criterio *a priori* de lo racional, Marx demuestra la necesidad y la superioridad de un nuevo modo de producción y fundamenta por lo tanto un juicio de valor.⁴³ Pero este juicio de valor no es un juicio sobre "las personas", no demuestra un progreso de la "moralidad" ni una victoria de los "principios éticos" en la sociedad socialista con relación a la sociedad capitalista. Es un juicio sobre las "propiedades" de una estructura, sobre sus condiciones particulares de aparición y de funcionamiento.

La necesidad de la aparición de un nuevo modo de

⁴² *El capital*, III, p. 261.

⁴³ En una carta a Lafargue del 11 de agosto de 1884, Engels escribía: "Marx protestaría contra el 'ideal político, social y económico' que usted le atribuye. Cuando se es un 'hombre de ciencia', no se tiene un ideal, sino que se elaboran resultados científicos, y cuando además se es un hombre de partido, se combate para ponerlos en práctica. Pero cuando se tiene un ideal, no se puede ser hombre de ciencia, porque se tiene de antemano un partido." (*Correspondance Engels-Lafargue*, t. I, p. 235, Editions sociales.)

producción ya no remite a una finalidad escondida en los misterios de la esencia del hombre, revelada únicamente al filósofo, sea materialista o idealista, porque ya no se puede leer, en la contradicción históricamente determinada de las relaciones de producción capitalistas y de un nivel determinado de las fuerzas productivas, el drama filosófico de la rebelión de la "verdadera esencia" del hombre contra la existencia deshumanizada impuesta a los trabajadores por la burguesía.

En *El capital*, mediante el análisis de las contradicciones del sistema capitalista, la ciencia económica se separa radicalmente de toda ideología y Marx ya nada tiene que ver con el joven Marx. En efecto, la ideología consiste precisamente en transformar en un carácter de la "naturaleza humana" el carácter "puramente histórico, transitorio" de un modo de producción.⁴⁴ El análisis de Marx rechaza, pues, todas las justificaciones "humanistas" que se pueden dar de la superioridad del socialismo. Esto no significa que Marx rechazara los problemas reales que puede expresar una ideología humanista, aunque sea materialista. Pero analizar teóricamente estos problemas es determinar las nuevas posibilidades de evolución social específicas de las estructuras socialistas.⁴⁵ Al suprimir las relaciones de explotación y de dominación capitalistas, el sistema socialista crea nuevas condiciones de evolución social, como lo había hecho el sistema capitalista al destruir la antigua sociedad feudal y sus formas de servidumbre.

Hemos distinguido dos tipos de contradicción en *El capital* y mostramos que la contradicción fundamental para esclarecer la evolución de un sistema es la contradicción *entre sus estructuras* y que esta contradicción nace de los *límites* objetivos de las relaciones de producción de mantenerse invariables, mientras que

⁴⁴ *El capital*, III, p. 241.

⁴⁵ Ver toda la discusión de Marx del programa de Gotha y su desmenuzamiento de las declaraciones humanistas sobre el "derecho igual", la justicia en el trabajo, etcétera.

varían en ciertas proporciones las fuerzas productivas. Ahora, es preciso tratar de definir la teoría de la contradicción que está implícita en Marx y opone radicalmente, según nosotros, la dialéctica de Marx a la de Hegel.

IV. LA OPOSICIÓN RADICAL DE LA DIALÉCTICA DE MARX Y LA DIALÉCTICA HEGELIANA

Se conocen los términos del problema que oscurecen todavía las declaraciones de Marx y de Engels. Por un lado, Marx declara que su método dialéctico es el "contrario directo" del de Hegel, y Engels que el método dialéctico era "inutilizable bajo su forma hegeliana" y que sólo la dialéctica de Marx es "racional". Pero al mismo tiempo, Marx añade que "basta poner de nuevo [la dialéctica hegeliana] sobre sus pies", para que tenga "una fisonomía totalmente razonable", y ponerla de nuevo sobre sus pies es despojarla de los "aspectos mistificados" introducidos por el idealismo absoluto hegeliano. El asunto, pues, parece simple y tranquilizador. Sin embargo, en artículos recientes,⁴⁶ Louis Althusser ha desgarrado este velo de palabras, obligándonos a ver el carácter insólito y absurdo de la hipótesis de una "inversión de Hegel".

Es imposible que la ideología hegeliana no haya contaminado la esencia de la dialéctica en Hegel mismo. . . , que la dialéctica hegeliana pueda dejar de ser hegeliana y llegar a ser marxista por el simple milagro de una "extracción".

Para L. Althusser la diferencia específica de la dialéctica de Marx residiría en el hecho de que la contradicción en este último está "sobredeterminada" por principio. No nos parece que esta respuesta vaya a lo esencial de la cuestión planteada, aunque aporta ele-

⁴⁶ "Contradicción y sobredeterminación" y "Sobre la dialéctica materialista", reeditados en *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI Editores, México, 1967.

mentos positivos válidos a un nivel distinto. Retomemos el problema. Marx describe dos tipos de contradicción. Una, inherente a la estructura de las relaciones de producción, aparece *antes* que la otra, la cual se va creando poco a poco *entre las dos estructuras* del modo de producción capitalista, las relaciones de producción y las fuerzas productivas. La primera contradicción aparece con el sistema y desaparece con él. La segunda aparece con el desarrollo del sistema y gracias al efecto del funcionamiento de la primera contradicción, pero es ella la fundamental, porque crea las condiciones materiales de la posibilidad de la desaparición del sistema. Por tanto, la relación entre estas dos contradicciones muestra que la *primera* contradicción inherente a las relaciones de producción *no contiene en su seno el conjunto de condiciones de su propia solución*. Las condiciones materiales de esta solución sólo pueden existir fuera de ella, ya que las fuerzas productivas son una realidad *completamente distinta* a las relaciones de producción e *irreductible* a ellas, realidad que tiene sus condiciones internas de desarrollo y de temporalidad propias.

Las demás condiciones de la solución de la contradicción de las relaciones de producción se sitúan al nivel de las superestructuras, políticas, culturales, etc., y estas estructuras son igualmente irreductibles a las relaciones de producción y tienen su propia modalidad de desarrollo. Por lo tanto, en Marx la solución de una contradicción inherente a la estructura de las relaciones de producción no está creada por el solo desarrollo interno de esta contradicción. La mayor parte de las condiciones de esta solución se encuentra fuera de ella, y es irreductible a su contenido.

Por el contrario, la posibilidad de resolver la segunda contradicción entre las estructuras del sistema económico nace del desarrollo interno de este sistema (y como veremos del movimiento de todas las estructuras de la sociedad). La solución de esta segunda

contradicción consiste en cambiar la estructura de las relaciones de producción para *ponerla en correspondencia* con la de las fuerzas productivas. Empero, este cambio equivale a excluir la propiedad privada de los medios de producción, o sea, suprimir *la base misma de la contradicción* interna de las relaciones de producción capitalistas. Pero esta supresión sólo es posible en un cierto momento del desarrollo del modo de producción, en un momento del desarrollo de las fuerzas productivas. Por lo tanto, las contradicciones de las clases en el seno de las relaciones de producción pueden “ponerse en ebullición” pero no saldrá de ellas necesariamente la solución, si no hay un desarrollo de las fuerzas productivas (por el contrario, puede haber reproducción cíclica de los conflictos sociales, estancamiento, etc.).

En definitiva, nuestro análisis excluye la hipótesis de una teoría de “identidad de los contrarios” en Marx. De hecho, tal hipótesis fue inventada por Hegel para demostrar que existe una *solución interna* en la *contradicción interna de una estructura*. Para que tal solución pueda existir, es necesario que cada uno de los elementos que se contradicen en el seno de la estructura sea a la vez él mismo y su contrario. Es necesario que la tesis sea ella misma y su contraria, la antítesis, para que la síntesis se halle ya incluida en sus contradicciones. Pero en Marx esto está radicalmente excluido, ya que ni los elementos que se contradicen en el interior de una estructura, ni las estructuras que se contradicen en el interior de un sistema son *reductibles entre sí*, idénticos uno a otro.

Esto demuestra que la identidad de los contrarios, estructura fundamental de la dialéctica hegeliana, *sólo es necesaria* para suministrar las “pruebas” del idealismo absoluto, para *fundamentar el hegelianismo* como saber absoluto del espíritu absoluto, totalidad que se contradice a sí misma, en lo externo de la naturaleza y en lo interno del logos, y sigue idéntica a sí misma a

través de todas sus contradicciones. En efecto, la identidad de los contrarios es de hecho un operador mágico que se da Hegel para construir el "palacio de las ideas"⁴⁷ del saber absoluto y para dar una apariencia racional al exceso ideológico que sirve de punto de partida indemostrable al idealismo absoluto. Por lo tanto, el idealismo filosófico hegeliano determina el contenido interno específico de la acción de contradicción en Hegel y esta estructura, fundada en el principio de la identidad de los contrarios, es exactamente opuesta a la de Marx y hace la dialéctica *inutilizable para la ciencia*.⁴⁸ En efecto, con la hipótesis de la identidad de los contrarios se puede probar todo, es decir, demostrar nada.

Se entiende así que Marx declare, desde la *Contribución*: "*Nada es más simple entonces para un hegeliano que plantear la producción y el consumo como idénticos*",⁴⁹ y agrega: "El resultado al que llegamos no es que la producción, la distribución, el cambio y el

⁴⁷ Kierkegaard, en *El concepto de la angustia* saca de ello argumentos contra Hegel y el racionalismo y abre paso al existencialismo.

⁴⁸ Pensamos que cuando Lenin afirma que la dialéctica es "la teoría de la identidad de los contrarios" o "el estudio de la contradicción en la esencia misma de las cosas" plantea una equivalencia excesiva entre esas dos definiciones.

Igualmente, Mao Tse-tung confunde constantemente la unidad de los contrarios y la identidad de los contrarios.

"¿Por qué hablamos de la identidad de los contrarios y de su unidad? Es que los aspectos contradictorios no pueden existir aisladamente, el uno sin el otro. Si falta uno de los dos aspectos opuestos, contradictorios, las condiciones de existencia del otro aspecto desaparecen también... sin terratenientes no hay arrendatarios; sin arrendatarios no hay terratenientes. Sin burguesía, no hay proletariado; sin proletariado no hay burguesía... Así ocurre con todos los contrarios. En condiciones determinadas, por una parte se oponen, y por la otra están mutuamente vinculados, se *interpenetran*, se *impregnan* recíprocamente y *dependen* uno del otro. Es lo que se llama la identidad." *Écrits philosophiques*, Lausana, 1963, pp. 96-97.

⁴⁹ *Contribución*, p. 158.

consumo sean idénticos, sino que son los elementos de una totalidad, diferenciaciones en el interior de una unidad.”⁵⁰

Engels, asimismo, en el *Anti-Dühring*, defiende el método dialéctico de Marx mostrando que no se refiere al “*imbroglio* dialéctico, a la mezcla y a la caricatura de ideas de las cuales resulta finalmente que todo es uno”,⁵¹ donde la negación de la negación “*funge como* partera, dando a luz el futuro en el seno del pasado” y consiste “en este pasatiempo infantil de decir alternativamente de una cosa que es una rosa y que no es una rosa”.⁵²

⁵⁰ *Contribution*, p. 163.

⁵¹ *Anti-Dühring*, p. 165.

⁵² *Anti-Dühring*, p. 192.

En Hegel —Marx y Engels lo sabían perfectamente— el método no lleva a la confusión de todos los contrarios en su identidad y a la incoherencia del discurso filosófico. Ciertamente, la identidad de los contrarios es a la vez el *principio* y el *objeto* de este discurso, y por ende el *fundamento imaginario*, especulativo, de la validez teórica del idealismo absoluto. Pero no es el único principio invocado por Hegel, porque la identidad de los contrarios fundamenta *a fortiori* el principio de la unidad de los contrarios. En consecuencia, en la trama del discurso especulativo de Hegel pueden existir islotes positivos inducidos por una reflexión sobre la unidad de los contrarios. Por ejemplo, en la *Fenomenología del espíritu*, bajo la identidad especulativa del dueño y el esclavo (el dueño es el esclavo de su esclavo, el esclavo es dueño del dueño), la relación dueño-esclavo está constituida por dos relaciones asimétricas, del dueño al esclavo y del esclavo al dueño, que no se superponen ni se confunden. La relación dueño-esclavo, por ello, se orienta y evoluciona en una dirección determinada, irreversible.

Quizá lo que Marx designaba como el “núcleo” (*kern*) positivo de la dialéctica de Hegel es este grupo de propiedades: unidad de los contrarios, asimetría de las relaciones en el seno de esta unidad, relación orientada en una dirección y animada de un movimiento irreversible. Quizá, también, pueden corresponder a este grupo de propiedades algunos análisis hegelianos de alcance secundario, pero que parecen poseer cierta validez, por ejemplo la hipótesis de la transformación de la cantidad en calidad...

Esto esclarece el equívoco de las dos metáforas utilizadas por Marx para designar las relaciones de su método dialéctico con el

Aquí es donde los análisis de L. Althusser muestran su verdadero alcance. El postulado de la identidad de los contrarios garantiza en todo momento, para Hegel, una solución interna, imaginaria, en las contradicciones internas que analiza, y esta solución a menudo no es más que una operación mágica e ideológica en el seno de una dialéctica "simple".

¿Cómo explicar en estas condiciones la incapacidad de los comentadores de Marx para localizar la diferencia radical entre Hegel y Marx? La respuesta no es muy complicada. Marx y Engels nunca llevaron a cabo y desarrollaron, de manera explícita, la *distinción teórica* de los dos tipos de contradicción en el seno de una

de Hegel: la metáfora del "núcleo" y la de la "inversión". En efecto, no habría bastado invertir la dialéctica de Hegel para darle un sentido completamente "razonable", puesto que antes era preciso despojarla del principio de identidad de los contrarios, que era a la vez el primer principio del método y el fundamento último del idealismo absoluto. Pero esta fisión del núcleo muestra que éste no se conservó intacto en el seno de la dialéctica de Marx, lo cual disimula la metáfora.

Sin embargo, difícilmente puede imaginarse que Marx —el único de todos los pensadores de los siglos XIX y XX que simultáneamente transformó el saber filosófico y un campo del saber científico— se haya equivocado *por completo* sobre sus relaciones con Hegel. Probablemente, lo que Marx aprehendió como su deuda teórica con Hegel, como la herencia positiva recibida, fue este fragmento de núcleo, el concepto de unidad de los contrarios y el grupo de propiedades que se le vinculan. Pero en este caso, resulta obligado constatar —como el propio Marx lo hacía— que el método dialéctico, en tanto teoría explícitamente desarrollada de la unidad de los contrarios no existe aún científicamente, i.e., realmente. Todavía más: si, como lo veremos, las diversas variedades de contradicciones pueden vincularse al concepto de "límite", entonces ya existirían —como lo prueba la existencia misma de *El capital*— tantos análisis dialécticos *implícitos* como prácticas científicas que eluciden las condiciones-límite de funcionamiento de los campos de los "objetos" explorados por las ciencias. Pero nada asegura *a priori* que, una vez explicitados, los principios metodológicos de cada una de las prácticas (cuyas normas operativas actúan a la sombra del gesto científico) vendrán a ocupar un lugar en una dialéctica única y unificadora.

estructura y entre estructuras, y el esclarecimiento de su articulación recíproca. En tales condiciones, la contradicción que "saltaba a la vista" era la contradicción entre capitalistas y obreros y la segunda contradicción se confundía con ésta, es decir, con una contradicción interna de una estructura. De este modo, uno se encontraba entonces atraído en la órbita de la dialéctica mixtificada y mixtificadora de Hegel, la dialéctica fascinante de la identidad de los contrarios, de la solución interna, etc. Las fórmulas equívocas de Marx y Engels no ayudaban a disipar esta fascinación ni las costumbres anticientíficas del marxismo dogmático contribuían a ello: "El sistema de apropiación capitalista que brota del régimen capitalista de producción, y por tanto la propiedad privada capitalista es la primera negación de la propiedad privada individual, basada en el propio trabajo. Pero la producción capitalista engendra, con la fuerza inexorable de un proceso natural, su primera negación. Es la negación de la negación."⁵³

Pero lo que en Marx no es más que metáfora o modo de hablar del movimiento del capitalismo, se convierte en Engels en: "Ley de desarrollo de la naturaleza, de la historia y del pensamiento, en extremo general, y, precisamente por eso revestida de un alcance y de una significación extremas."⁵⁴

De hecho, mientras que el carácter específico de la noción de contradicción en Marx quedaba sin análisis, la noción de "negación de la negación" era el único concepto hegeliano que *parecía* seguir siendo *racional*, después de haber eliminado la mistificación de la identidad de los contrarios.

Tal como nosotros lo entendemos, el análisis de Marx de la noción fundamental de contradicción entre

⁵³ *El capital*, I, p. 649.

⁵⁴ *Anti-Dühring*, 171, cf. p. 169 el cuadro en 15 líneas de la evolución dialéctica de la humanidad desde el comunismo primitivo hasta el comunismo definitivo, pasando por la propiedad privada.

estructuras podría unirse a la práctica científica más moderna.⁵⁵ Esta noción haría explícitas ciertas propiedades objetivas de las estructuras, los *límites* objetivos de su posibilidad de reproducirse, de *quedar en lo esencial invariables*, teniendo en cuenta las variaciones de sus condiciones internas y externas de funcionamiento, y, *más profundamente*, de reproducir su relación y su *conexión con otras estructuras*. La aparición de una contradicción nace de hecho de la aparición de un límite, de un umbral para las condiciones de invariabilidad de una estructura. Más allá de este límite se impondría un cambio de estructura. En esta perspectiva, la noción de contradicción que presentamos quizá

⁵⁵ En el seno de esta práctica, las matemáticas y la cibernética exploran de manera privilegiada la noción de "límite". En ello radica una de las razones de su uso cada vez más general en las ciencias humanas. Pero la eficacia real de las matemáticas está por principio circunscrita al conjunto limitado de problemas que ya es posible formalizar y para el tratamiento de las cuales el poder operativo de las matemáticas es suficiente.

Para los problemas más complejos del análisis estructural —analizar, por ejemplo, las modalidades de la conexión de las estructuras de un sistema (social o de otro tipo) de tal suerte que sea posible explicar por qué estas modalidades inducen en el interior de una de las estructuras conectadas una *función dominante*— el concepto científico de estructura parece aún demasiado nebuloso. Además, pensar el concepto de límite es determinar el conjunto de las relaciones *permitidas* entre las estructuras de un sistema, el conjunto de las variaciones compatibles de estas estructuras. Asimismo, es determinar el conjunto de variaciones incompatibles que provocan la eliminación de una de las estructuras conectadas y el cambio del sistema. Si bien el primer punto ya parece en parte explorado (por ejemplo, el concepto matemático de *categoría* de conjuntos tiene por objeto un conjunto de objetos y el sistema de las aplicaciones permitidas sobre estos objetos), el segundo aún es ampliamente desconocido.

A partir del momento en que se aplican las matemáticas a un campo de problemas para los cuales todavía son demasiado débiles, se corre el riesgo de producir conocimientos ilusorios, fantasmas del conocimiento. Asimismo, se corre el riesgo de franquear, sin saberlo ni quererlo, y por tanto *sin intención* ideológica, la línea invisible pero real que separa siempre el saber científico de la ideología.

podría interesar a la cibernética. Ésta explora las posibilidades límite y las reglas internas que permiten a cualquier sistema fisiológico, económico, etc., mantenerse a través de los juegos determinados de variaciones de sus condiciones internas y externas de funcionamiento. Este análisis aproxima las ciencias de la naturaleza a las ciencias del hombre. En broma, se podría decir que si una era glacial hizo desaparecer al dinosaurio de la superficie del globo, esta especie no pereció por el desarrollo espontáneo de sus contradicciones internas, sino por una contradicción entre su estructura fisiológica interna y la de sus condiciones externas de existencia.

En consecuencia, la teoría de la contradicción que presentamos volvería a dar a la dialéctica su carácter científico y, por las mismas razones, esta dialéctica científica no podría ser más que materialista. En efecto, si el método dialéctico no depende ya de la hipótesis de la "identidad de los contrarios", si las contradicciones que surgen del funcionamiento de una estructura expresan así los "límites" y tienen en parte sus condiciones de aparición y de resolución en el *exterior* de esta estructura, si ninguna estructura es reductible a otra, *ninguna finalidad interna* regula la evolución de la naturaleza y de la historia.

Sobre esta base, debería ser posible establecer un nuevo diálogo —en torno a la hipótesis de una correspondencia necesaria entre estructuras— entre las ciencias y el marxismo y entre el estructuralismo y el marxismo. Para concluir, nos gustaría confrontar esta hipótesis con otra tesis de Marx que parece contradecirla o al menos reducir su alcance por un exceso ideológico: la tesis del papel determinante que desempeñarían "en última instancia"⁵⁶ las estructuras económicas en la evolución de la vida social.

⁵⁶ Engels, carta a Joseph Bloch, 21 de septiembre de 1890: "Si alguien tortura esta proposición para hacerle decir que el factor económico es el único determinante, la transforma en una frase vacía, absurda..."

Todos conocen la frase célebre del prefacio de la *Contribución a la crítica*:

Las relaciones de producción corresponden a un grado determinado de desarrollo de las fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad y la base concreta sobre la cual se levanta una superestructura jurídica y política, y a la cual corresponden formas determinadas de conciencia social... el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general... El cambio en la base económica transforma más o menos rápidamente toda la enorme superestructura.⁵⁷

Generalmente, se ha interpretado al revés la causalidad particular que Marx otorga a lo económico en el juego del conjunto de todas las causalidades recíprocas de la infraestructura y las superestructuras. Hemos visto que en el seno mismo de la infraestructura Marx distingue las relaciones de producción y las fuerzas productivas y nunca confunde las dos estructuras. Esta irreductibilidad de las estructuras no puede limitarse a la economía y es preciso partir del hecho de que, para Marx, cada estructura social tiene un contenido y un modo propios de funcionamiento y de evolución. Esta irreductibilidad excluye inmediatamente dos tipos de interpretación de la causalidad determinante de la economía.

Por una parte, las estructuras no económicas no pueden "surgir" de las relaciones económicas y la causalidad de lo económico no puede presentarse como la génesis de la superestructura fuera del seno de la infraestructura. Por otra parte, las estructuras no económicas no son simples "fenómenos" que acompañan la actividad económica y que sólo tienen una acción pasiva sobre la vida social, mientras las relaciones económicas sólo tienen una causalidad activa con efectos más o

⁵⁷ *Contribution*, p. 4.

menos “automáticos”.⁵⁸ En los dos casos, no se ve muy claro mediante qué alquimia milagrosa la economía se volvería parentesco, por ejemplo, o en virtud de cuál misteriosa razón la economía debería ocultarse —mal— detrás del parentesco. Por lo tanto, es preciso indagar en otras partes y estudiar de más cerca la noción de “correspondencia” entre estructuras.

Consideremos, por ejemplo, el proceso de producción en nuestra sociedad capitalista. Las relaciones de producción entre capitalistas y obreros y la obligación de éstos de trabajar para los primeros, parecen en gran medida independientes de los vínculos religiosos o políticos, y también familiares, que pueda haber entre ellos. Cada estructura social parece considerablemente “autónoma” y el economista tendería a tratar las estructuras no económicas como “variables exógenas”, a buscar una racionalidad económica “en sí”. Así, la correspondencia entre estructuras sería sobre todo “externa”. En una sociedad arcaica, la situación ya no es la misma. El economista marxista, por ejemplo, distinguirá fácilmente las fuerzas productivas de estas sociedades (caza, pesca, agricultura, etc.), pero no distinguirá relaciones de producción “aisladas”. Al menos, las distinguirá en el funcionamiento de las relaciones de parentesco. Éstas determinan los derechos de los individuos sobre el suelo y los productos, sus obligaciones de trabajar para otros, de recibir o dar. Determinan igualmente la autoridad de unos sobre otros en materia política y religiosa. Por tanto, en tal sociedad las relaciones de parentesco dominan la vida social. En la perspectiva de Marx ¿cómo entender a la vez el papel *dominante* del parentesco y el papel *determinante* en última instancia de la economía?

Esto parece imposible si economía y parentesco se consideran como infraestructura y superestructura. Pero en una sociedad arcaica las relaciones de parentesco *funcionan* como relaciones de producción, del mismo

⁵⁸ Engels, *Carta a Starkenberg*, 25 de enero de 1894.

modo que funcionan como relaciones políticas. Por tanto, en el vocabulario de Marx, las relaciones de parentesco son aquí, *a la vez*, infraestructura y superestructura,⁵⁹ y es posible suponer que la complejidad de las relaciones de parentesco en las sociedades arcaicas está en relación con las múltiples funciones que asumen en este tipo de sociedad.⁶⁰ Cabe suponer, igualmente,

⁵⁹ Engels, en *L'origine de la famille, de la propriété privée, de l'Etat* (p. 15, "prefacio"), al afirmar que "el factor determinante, en última instancia, en la historia, es la producción y la reproducción de la vida inmediata", permite suponer que el parentesco desempeña un papel determinante *al lado* de la economía, cuando, en este tipo de sociedad, es un elemento de la infraestructura económica.

⁶⁰ En virtud de esta plurifuncionalidad del parentesco, Beattie y otros antropólogos pretendieron que el parentesco no tiene un contenido propio, sino que es un continente, la forma simbólica a través de la cual se expresa el contenido de la vida social, las relaciones económicas, políticas, religiosas, etc., y por tanto que el parentesco sólo es un lenguaje, una forma de expresión. Sin poner en tela de juicio el hecho de que el parentesco funciona como un lenguaje simbólico de la vida social, Schneider objeta ese argumento, aduciendo que el parentesco también tiene un contenido propio que se hace aparecer sustrayendo de su funcionamiento sus aspectos económicos, políticos y religiosos. Así, aparece el conjunto de relaciones de consanguinidad y de alianza que sirven como medios de expresión de la vida social, y son los *términos* del lenguaje simbólico del parentesco. De este modo, el parentesco es aquí un contenido particular de la vida social y a la vez sirve de modo de aparición y de expresión de cualquier otro contenido.

Sin embargo, tratando de encontrar de nuevo, de esta manera, un contenido para el parentesco, Schneider difícilmente puede evitar caer en el biologismo que condena en Gellner. Como es sabido, el conjunto de relaciones biológicas de consanguinidad y de alianza no es el parentesco, puesto que un sistema de parentesco es siempre un "grupo" particular de estas relaciones en el seno del cual se regulan socialmente la descendencia y la alianza. En virtud de que estas relaciones se apartan y se "retienen", el parentesco real no es un hecho biológico sino *social*.

El error común de Beattie y de Schneider consiste en buscar *fuera* de lo económico, lo político o lo religioso el contenido de este tipo de parentesco, puesto que éste no es una forma exterior ni un contenido residual, sino que funciona *directamente*, en el

que el papel dominante y la estructura compleja de las relaciones de parentesco en las sociedades arcaicas están en relación con la estructura general de las fuerzas productivas y su bajo nivel de desarrollo que imponen la cooperación de los individuos, y por ende la vida en grupo, para subsistir y reproducirse.⁶¹

En este ejemplo abstracto la correspondencia economía-parentesco ya no se presenta como una relación externa, sino como una correspondencia interna, sin que las relaciones económicas entre parientes se confundan por tanto con sus relaciones políticas, sexua-

interior, como relaciones económicas, políticas, etc., y por ello funciona como modo de expresión de la vida social, como forma simbólica de esta vida.

El problema científico consiste, por tanto, en determinar por qué ocurre de este modo en diversos tipos de sociedades, y en el plano metodológico se impone la conclusión de que las parejas de conceptos forma/fondo, continente/contenido son inadecuadas para describir el funcionamiento de las estructuras sociales.

Gellner: "Ideal Language and Kinship Structure", *Philosophy of Science*, Vol. xxiv, 1957.

Needham: "Descent Systems and Ideal Language", *ibid.*, Vol. xvii, 1960.

Gellner: "The Concept of Kinship", Vol. xxvii, 1960.

Barnes: "Physical and Social Kinship", Vol. xxviii, 1961.

Gellner: "Nature and Society in Social Anthropology", Vol. xxx, 1963.

Schnieder: "The Nature of Kinship", *Man*, Nov-dic., 1964.

⁶¹ Ver al respecto C. Lévi-Strauss:

"La situación es muy diferente en los grupos en que la satisfacción de las necesidades económicas descansa enteramente en la sociedad conyugal y en la división del trabajo entre los sexos. No sólo el hombre y la mujer tienen distinta especialidad técnica, y dependen así uno del otro para la fabricación de los objetos necesarios para las tareas cotidianas, sino que se consagran a la producción de diversos tipos de alimentos. Una alimentación completa, y sobre todo regular, depende pues de esta auténtica cooperativa de producción que constituye un hogar... Sobre todo a los niveles más primitivos, donde el rigor del medio geográfico y el estado rudimentario de las técnicas hacen riesgosas tanto la caza y la jardinería, como la recolección, la existencia sería casi imposible para un individuo abandonado a sí mismo." En *Les structures élémentaires de la parenté*, 1949, p. 48.

les, etc. En consecuencia, en la medida en que, en este tipo de sociedad, el parentesco funciona realmente como relaciones de producción, el papel determinante de la economía no vendría a contradecir el papel dominante del parentesco, sino que se expresaría a través de él.⁶²

En esta perspectiva, cabe entrever una eventual aportación de Marx al estudio científico de las estructuras sociales y de sus múltiples evoluciones, profundamente diferente del que le atribuyen o niegan los exegetas habituales. En efecto, lo irreductible de hechos son las funciones y la evolución de las estructuras, y su diferenciación se explicaría por la transformación y la evolución de sus funciones. Es posible suponer, por ejemplo, que la aparición de nuevas condiciones de producción en las sociedades arcaicas modifica la demografía, exige nuevas formas de autoridad y acarrea nuevas relaciones de producción. Puede suponerse que más allá de cierto límite las antiguas relaciones de parentesco no podrán asumir estas nuevas funciones. Estas se desarrollarán fuera del parentesco y harán aparecer estructuras sociales distintas, políticas y religiosas, que ahora funcionarán a su vez como relaciones de producción. Por tanto, no serían las relaciones de parentesco las que se transformarían en relaciones políticas, sino que sería la función política de las antiguas relaciones de parentesco la que se desarrollaría sobre la base de los nuevos problemas. Las relaciones de parentesco se deslizarían hacia un papel diferente y tendrían otro peso social, y las relaciones políticas y religiosas, cargadas de nuevas funciones (a la vez in-

⁶² En relación con la "jerarquía e importancia" de las estructuras sociales en una sociedad caracterizada por una producción determinada, Marx escribía, en la introducción a la *Contribution a la critique de l'économie politique*: "Es como una iluminación general en que se sumergen todos los colores y en que se modifican las tonalidades particulares. Es como un éter particular que determina el *peso específico* de todas las formas de existencia que de ahí brotan" (p. 172).

fraestructura y superestructura) vendrían a ocupar el lugar central que había quedado libre.

Explicar el papel determinante de la economía sería, pues, explicar al mismo tiempo el papel *dominante* de estructuras no económicas en tal o cual tipo de sociedad, y sociedades distintas en el aspecto y en el tiempo pertenecerían a un mismo "tipo" si su *estructura de conjunto* fuese comparable, es decir, si la *relación* entre sus estructuras sociales determinada por *las funciones y la importancia* de cada una de ellas fuese comparable. En esta perspectiva, podrían abordarse de una manera novedosa las oposiciones habituales estructura-acontecimiento (antropología-historia), y estructura-individuo (sociología-psicología).

Un acontecimiento —proveniente del interior o del exterior— actúa siempre sobre toda la estructura, actuando sobre uno de sus elementos. Entre una causa y sus efectos, se inserta siempre el conjunto de las propiedades conocidas o desconocidas de una o varias estructuras. Esta causalidad de las estructuras da a un acontecimiento todas sus dimensiones, conscientes o no, y explica sus efectos, intencionales o no. Por tanto, no se tiene que abandonar el punto de vista estructuralista y salir de la estructura para informar sobre el acontecimiento. Cuando los hombres crean con sus actos las condiciones de aparición de nuevas estructuras, abren de hecho campos de posibilidades objetivas que en gran medida ignoran, que descubren por medio de los acontecimientos y cuyos límites sufren necesariamente, cuando las condiciones de funcionamiento de estas estructuras varían y éstas ya no desempeñan el mismo papel y se transforman. Por tanto, la racionalidad intencional del comportamiento de los miembros de una sociedad se inscribe siempre en la racionalidad fundamental, no intencional, de la estructura jerarquizada de las relaciones sociales que caracterizan esta sociedad. En lugar de partir de los individuos y de la jerarquía de sus preferencias e intenciones para

explicar el papel y la relación de las estructuras de una sociedad, sería preciso, por el contrario, explicar este papel y esta relación en todos sus aspectos, conocidos o ignorados por esta sociedad, y buscar en esta jerarquía de las estructuras el fundamento de la jerarquía de los "valores", es decir, de las normas sociales del comportamiento prescrito. Por medio de esta jerarquía de los "valores", se aclararían la jerarquía de las necesidades de los individuos que desempeñan tal papel y tienen tal estatuto en la sociedad.

Sería imposible lanzar a la antropología en desafío de la historia,⁶³ o a la historia en desafío de la antropología, y oponer estérilmente psicología y sociología, sociología e historia. En definitiva, la posibilidad de las "ciencias" del hombre descansaría en la posibilidad de descubrir las leyes de funcionamiento, de evolución y de correspondencia interna recíproca de las estructuras sociales. Estas ciencias del hombre podrían un día hacer que Aristóteles quedase como embustero, al devenir también ciencias de "lo individual". La posibilidad de las "ciencias" del hombre se apoya, pues, en la generalización del método de análisis estructural, capaz ya de explicar las condiciones de variación y de evolución de las estructuras y de sus funciones. Esta generalización es actualmente muy desigual, según se estudie lo económico, el parentesco, la política o la religión. Quizá la obra de Marx, libre de sus equívocos y falsificaciones, podría contribuir a apresurarla.

⁶³ Cf. Roland Marthes: "Les sciences humaines et l'œuvre de Lévi-Strauss", *Annales*, nov.-dic., 1964, p. 1086.

SOBRE EL SENTIDO DE LA PALABRA ESTRUCTURA EN MATEMÁTICAS

MARC BARBUT

Estructura, estructuralismo; estas palabras y la idea que recubren están, desde hace una decena de años, a la orden del día en las ciencias sociales, y ahora ya no hay ninguna entre éstas que no tenga su escuela estructuralista más o menos adelantada. Esto ya lo habrá advertido el lector si, por ventura, no estuviera ya informado de antemano.

Las matemáticas utilizan también esta palabra estructura en un sentido que, según creemos, puede proporcionar un cuadro preciso y cómodo a los investigadores de las ciencias humanas que pretenden expresarse en términos de estructura. Por otra parte, las matemáticas desempeñan, también aquí, la función de humildes servidoras de las otras ciencias: encuentran su justificación en la elaboración de instrumentos de análisis que pueden ser utilizados por las otras ciencias.

La utilización de la palabra estructura por las matemáticas es también un fenómeno reciente, aunque más antiguo que su uso en las ciencias sociales. Es decir, en matemáticas la idea no se impuso de un golpe, sino que fue menester una lenta maduración que va, *grosso modo*, de Evaristo Galios a Bourbaki, para que tomara la forma en la que la conoce ahora todo estudiante de esa especialidad.

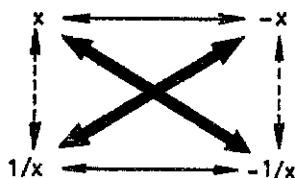
¿Cómo se ha constituido esta idea?, ¿qué sentido tiene ahora esa palabra? Un ejemplo responde mejor que largas explicaciones.

A todos nos ha sido enseñada la "regla de los signos": todo número tiene un opuesto, y tomar el opuesto

de un número x , opuesto que se anota $-x$, se llama "cambiar el signo de x ". Cambiar dos veces consecutivas el signo de x es volver a x . Sucede lo mismo si a un número x (diferente de cero, detalle técnico) se asocia su inverso $1/x$: el inverso del inverso es el número del que se ha partido.

Es posible también combinar las dos operaciones: si tengo un número x , tomo su opuesto $-x$, y después el inverso de su opuesto $-1/x$; pero se puede proceder de modo diferente, y tomar primero el inverso $1/x$, y después el opuesto del inverso $-(1/x)$. Se les enseña a los niños que cualquiera que sea de entre éstos el orden que se adopte para hacer estas dos operaciones, el resultado es el mismo.

Todo este procedimiento puede resumirse en el diagrama siguiente:

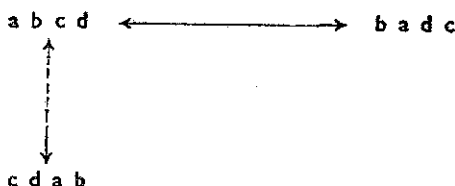


en el que la flecha $\longleftrightarrow$ simboliza la operación involutiva (es decir, aquella cuya repetición viene a reducirse a no haber cambiado nada) "tomar el opuesto": el opuesto de x es $-x$, y el de $-x$ es x ; el opuesto de $1/x$ es $-1/x$; el de $-1/x$ es $1/x$. De la misma manera, la flecha $\updownarrow$ simboliza la operación involutiva "tomar el inverso", y la flecha $\nwarrow \nearrow$ la operación "producto" de las dos precedentes: tomar el inverso del opuesto (o, lo que es lo mismo, el opuesto del inverso). Nótese que esta última operación también es involutiva, lo que se ve muy claro en el diagrama: yo puedo ir de $-1/x$ a x pasando por $1/x$, es decir, recorriendo una flecha $\nwarrow$ seguida de una flecha $\nearrow$. Pero un tal recorrido puede llevar de x a

$-x$, luego de $-x$ a $-1/x$. Paso pues de $-1/x$ a x como de x a $-1/x$.

Y ahora, he aquí un inocente juego: sean cuatro letras a, b, c, d , colocadas en ese orden. Regla del juego: se puede o bien dejar las letras en ese orden a, b, c, d , o bien ponerlas en otro orden, pero cambiándolas de dos en dos. Por ejemplo, se puede pasar la colocación b a d c , que cambia a y b por una parte, c y d por otra parte, es decir: las dos primeras letras y las dos últimas. Pero también se puede cambiar entre ellas la primera y tercera letras, y la segunda y la cuarta letras; y también la primera y la cuarta letras, y la segunda y la tercera. Y con esto se habrán agotado todas las posibilidades.

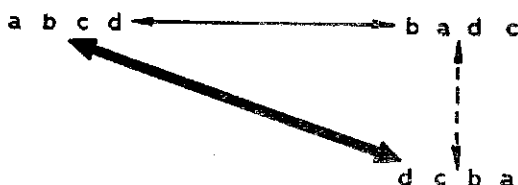
Partimos del ordenamiento $a b c d$ y modifiquémoslo según las dos primeras permutaciones descritas



Nótese que estas dos permutaciones son involutivas: cada una, repetida dos veces consecutivas, reconduce a la ordenación inicial. Además, si operamos la primera permutación (cambiar las dos primeras letras entre ellas, y las dos últimas entre ellas) sobre el ordenamiento $c d a b$, obtenemos el ordenamiento $d c b a$, es decir, aquel que habría obtenido, a partir de $a b c d$, la tercera permutación (primera y cuarta letras, segunda y tercera) que también es evidentemente involutiva,



Estamos muy cerca del diagrama precedente, el de los pasos al opuesto y al inverso de un número. Y es claro que se trata del mismo si se examina lo que sucede si, a partir de $a b c d$, se opera primero la primera permutación y después la segunda:



La ordenación final es aún $d c b a$, la que da la tercera permutación. Por otra parte, esta permutación hace que las ordenaciones $b a d c$ y $c d a b$ se correspondan mutuamente. Y así obtenemos sencillamente el diagrama:



que es el mismo que el del primer ejemplo; sólo han cambiado los objetos a los cuales se aplican las transformaciones simbolizadas por las flechas, y la naturaleza de estas transformaciones. Pero la combinatoria de las transformaciones es la misma, a saber: dos transformaciones que anotaremos α y β , sometidas a dos reglas de combinación:

1º cada una de las transformaciones es involutiva: si se repite dos veces consecutivas nada cambia.

Para anotar esta propiedad es menester un signo que simbolice "nada cambia", que es lo que se llama la transformación idéntica; adoptaremos el signo I .

De acuerdo con esta convención, anotamos:

$$\alpha\alpha = I \quad (\alpha \text{ seguido de } \alpha \text{ nada cambia})$$

$$\beta\beta = I$$

2º la primera seguida de la segunda es la misma transformación G que la segunda seguida de la primera; lo que se anota:

$$\alpha\beta = \beta\alpha (= \gamma)$$

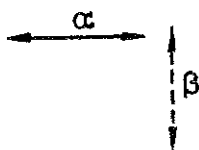
y se dice: α y β se conmutan entre ellas.

Estas dos reglas son suficientes para reconstituir el diagrama. Figuremos α y β por dos flechas; éstas deben estar orientadas en los dos sentidos (regla 1)

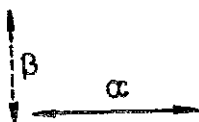


Y ahora figuremos la regla 2:

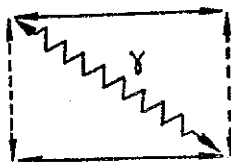
α seguido de β



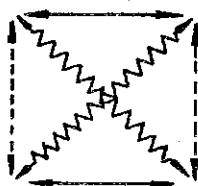
β seguido de α



es la misma transformación:



Si ahora efectuamos los recorridos $\alpha\beta$ y $\beta\alpha$ de todas las maneras posibles sobre el diagrama, se completa en:



Pero también hubiéramos podido expresar todo esto que está contenido en las dos reglas ya no por una gráfica, sino por un juego de escritura; α seguido de β , β seguido de α , es la misma transformación γ , de la regla 2. ¿Y γ seguido de γ ? Escribimos:

$$\gamma\gamma = \alpha\beta\alpha\beta = \alpha\beta\beta\alpha \text{ (regla 2)}$$

Pero según la regla 1, $\beta\beta = I$ (nada cambia). De donde:

$$\gamma\gamma = \alpha I \alpha$$

αI es lo mismo que α , puesto que esto significa la transformación α seguida de la transformación idéntica que nada cambia. De donde:

$$\gamma\gamma = \alpha\alpha$$

Ahora bien, $\alpha\alpha$ es I (regla 1). Por lo tanto:

¿qué es γ seguido de α ?

$$\gamma\alpha = \alpha\alpha\beta = \beta I = \beta$$

¿y α seguido de γ ?

$$\alpha\gamma = \alpha\alpha\beta = I\beta = \beta$$

Y así, tenemos otra consecuencia de nuestras reglas:

$$\alpha\gamma = \gamma\alpha = \beta$$

Y se demostraría igualmente:

$$\beta\gamma = \gamma\beta = \alpha$$

Y así concluimos a la tabla de composición de las cuatro transformaciones I , α , β , γ

	I	α	β	γ
I	I	α	β	γ
α	α	I	γ	β
β	β	γ	I	α
γ	γ	β	α	I

que es fácil de retener: I compuesto con cualquier otra transformación en nada cambia ésta; cada transformación compuesta con ella misma da I ; dos de las tres transformaciones distintas de I compuestas entre ellas dan la tercera.

Esta tabla es la del grupo de Klein, célebre en matemáticas, y presente en múltiples actividades humanas, como vamos a mostrarlo. Pero percatémonos primero de que acabamos de ver dos maneras de obtenerla, dos dominios muy distintos en los que se ha realizado: la aritmética elemental, y las permutaciones de cuatro objetos. Constátese que, en el nivel operatorio, es decir en la combinatoria de las operaciones, hay algo común a los dos dominios: y esta constatación es ya una primera abstracción.

* La reconstitución del diagrama, y la construcción de la tabla, han sido hechas con olvido de los objetos a los que se aplican las transformaciones, y reteniendo sólo las reglas específicas de composición de estas transformaciones. Pero, en cambio, sabíamos que los signos α y β representaban transformaciones. Ahora podemos olvidar también esto, y pasar así a un segundo nivel

de abstracción. Digamos: sea un alfabeto que contenga tres letras I , α , β :

1º Con este alfabeto se pueden construir palabras que tengan esas letras del principio al fin:

$\alpha I \alpha \beta$, $\beta \alpha I \beta I$, etc., son palabras (técnicamente esta regla se llama regla de la "asociatividad");

2º Si se borra la letra I de una palabra, esta palabra en nada cambia (I es llamado elemento neutro): αI , $I \alpha$, α son la misma palabra, cualquiera que sea la palabra α ;

3º Cada una de las letras α y β seguida de ella misma en una palabra puede ser remplazada por la letra I (y, por lo tanto, finalmente borrada);

4º Si en una palabra aparece la secuencia $\alpha \beta$ puede ser remplazada por $\beta \alpha$, y recíprocamente, sin que esa palabra se modifique.

Así, la palabra $\alpha I \alpha \beta$ llegará a ser, sucesivamente, por la aplicación de estas reglas: $\alpha \alpha \alpha \beta$, $I \alpha \beta$, $\alpha \beta$.

La palabra $\beta \alpha I \beta I$ llegará a ser: $\beta \alpha \alpha \beta I$, $\beta I \beta I$, $\beta \beta I$, II , I .

Ya es fácil ver —pues ya acabamos de hacer el cálculo, que el lenguaje regido por la "sintaxis" cuyas cuatro reglas acaban de ser explicitadas, sólo contiene cuatro palabras: I , α , β y $\alpha \beta$ (o $\beta \alpha$), y que su gramática es la que conocemos, la del grupo de Klein. Es necesario notar que, como lo hemos hecho, se deben enunciar explícitamente dos reglas, la de la asociatividad y la del elemento neutro, que estaban subentendidas cuando hicimos el cálculo, porque entonces habíamos dado una significación a α , β , e I , a saber: la de ser transformaciones. En consecuencia, ponerlas del principio al fin significaba: componer entre ellas transformaciones, y ya se sabe que esto es asociativo, y que la transformación idéntica nada cambia. Ahora, en cambio, no les damos ningún sentido, nuestro "lenguaje" no tiene "semántica".

Es aquí donde conviene pronunciar la palabra "estructura"; o más precisamente, la palabra "estructura

algebraica". Una estructura algebraica es un conjunto cuyos elementos son cualesquiera pero entre los cuales están definidas una o varias leyes de composición, o (sinónimo) operaciones (en nuestro ejemplo una sola ley). La manera según la cual los elementos se componen puede ser dada por una tabla (o por varias tablas si hay muchas operaciones) que indique por cada pareja de elementos cuál es el resultado de su composición (en nuestro ejemplo se trató de una ley de composición binaria, es decir, de elementos por parejas, es decir, por pares de elementos; también puede haber leyes ternarias, cuaternarias, etc.). Pero este procedimiento sólo es aplicable si el conjunto sobre el que se define la estructura algebraica considerada es finito. Si es infinito se podrá, cuando mucho, dar fragmentos de tabla, tales como las tablas de adición y de multiplicación de los números enteros (que constituyen un conjunto infinito) que aparecen en las pastas de los cuadernos de los escolares. Un procedimiento mucho más general, y universalmente empleado, consiste en dar las condiciones, las reglas (en nuestro ejemplo, las cuatro reglas enunciadas más arriba) a las que satisfacen la o las operaciones, y que permiten ya sea reconstruir la tabla (caso de los conjuntos finitos) o ya, más generalmente, determinar unívocamente el compuesto de tales elementos cualesquiera que se hayan dado. El conjunto de las condiciones a las que satisfacen las operaciones se llama frecuentemente los axiomas de la estructura.

Cuando ninguna de estas condiciones es redundante, es decir, cuando no puede ser deducida de las otras, su conjunto se llama la *axiomática* de la estructura.

Dicho de otra manera: una axiomática de una estructura algebraica es un conjunto de condiciones que sea, a la vez, necesario y suficiente para reconstruir la tabla, en el caso en que nos reduzcamos a las estructuras finitas. Pero entiéndase bien que una misma

estructura puede tener varias axiomáticas (varios sistemas de condiciones pueden conducir a la misma tabla): Por ejemplo, otra axiomática para el grupo de Klein, que hemos escogido como prototipo de estructura algebraica, sería la siguiente:

1º Hay cuatro elementos I, α, β, γ entre los que está definida una operación binaria (anotada por la yuxtaposición $x y$ designa el resultado de la operación entre x tomado como primer elemento y y tomado como segundo elemento);

2º I es elemento neutro: $Ix = xI = x$ cualquiera que sea x (en este ejemplo de cuatro elementos);

3º La operación es asociativa: $(xy)z = x(yz)$ cualesquiera que sean x y z en el conjunto;

4º Para cada elemento x existe un "inverso", es decir, un elemento x' que compuesto con x da el neutro $xx' = x'x = I$;

5º Cada elemento x posee un "orden de repetición" inferior a 4; es decir, que existe un número entero n (no necesariamente el mismo para dos elementos distintos, pero siempre inferior a 4: $n = 1, 2$ ó 3) tal que x compuesto n veces consecutivas consigo mismo da el neutro I .

A decir verdad, este sistema de reglas no constituye una axiomática: es redundante; el lector interesado podrá en todo caso divertirse construyendo la tabla definida por estas cinco reglas, y verá que no hay más que una, a saber: la que ya conoce, la del grupo de Klein.

La definición que hemos dado arriba de una estructura algebraica no ponía en juego más que un sólo conjunto, pero las cosas pueden complicarse y puede haber varios conjuntos. Citemos a Bourbaki (*Algèbre*, cap. I, "Structures Algébriques", 1951, pág. 41): "El objeto del álgebra es el estudio de las estructuras determinadas por el dato de una o varias leyes de composición, internas o externas, entre elementos de uno o varios conjuntos." Nótese que en esta frase, la primera del párrafo intitulado por nuestros autores "Defini-

ción de una estructura algebraica", la palabra "estructura" es definida implícitamente por su contexto. Y Bourbaki pasa casi inmediatamente a las nociones que son inseparables de la noción de estructura: la noción de isomorfismo y la noción de representación.

Digamos primero qué es una representación. El grupo de Klein, dado por su tabla o por una axiomática conveniente, pero sin precisar lo que son sus elementos (es decir, sin semántica) es lo que se llama el grupo "abstracto". Una representación de este grupo es dar una significación a cada elemento del grupo, es decir, es hacer objetos "concretos", que se combinan como los elementos del grupo "abstracto". Y así, cuando interpretamos los cuatro elementos I , α , β , γ del grupo de Klein, I como siendo la permutación idéntica, y α , β , γ las permutaciones

$$\alpha : a \ b \ c \ d \rightarrow b \ a \ d \ c$$

$$\beta : a \ b \ c \ d \rightarrow c \ d \ a \ b$$

$$\gamma : a \ b \ c \ d \rightarrow d \ c \ b \ a$$

de las cuatro letras, nos damos una representación de este grupo como grupo de permutaciones (y éste es un caso particular de un teorema muy general, debido a Cayley, según el cual todo grupo finito puede ser representado como grupo de permutaciones).

De la misma manera, la segunda interpretación que conocemos del grupo de Klein, en la que I es la transformación idéntica, y α , β , γ son las transformaciones:

$$\alpha : x \rightarrow -x$$

$$\beta : x \rightarrow 1/x$$

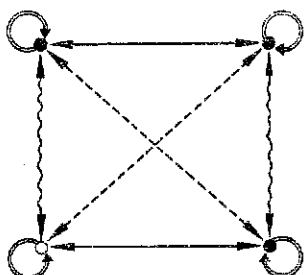
$$\gamma : x \rightarrow -1/x$$

sobre el conjunto de los números (con excepción de cero) constituye una segunda representación.

Ya se ve que en matemáticas hay constantemente un doble paso: paso de lo "concreto" a lo "abstracto"

(la estructura, la sintaxis) y paso de regreso de lo "abstracto" a un "concreto" (la representación, la semántica) que, dando un sentido a los objetos abstractos, ofrece, si este sentido es familiar, un soporte a la intuición, y permite mayor eficacia en los cálculos. Un buen ejercicio consiste en leer los resultados de las operaciones del grupo de Klein indiferentemente, tanto en la tabla (grupo abstracto) como en el diagrama (interpretación concreta: las flechas figuran las transformaciones):

I	α	β	γ
α	I	γ	β
β	γ	I	α
γ	β	α	I



Las dos representaciones que conocemos del grupo de Klein constituyen dos interpretaciones en dos lenguajes (dotados de semántica) distintos, y permiten una traducción fiel de uno de estos lenguajes al otro; la sintaxis es la misma, sólo cambia el sentido de las

α	Cambiar abcd en bacd	Cambiar el número x por su opuesto $-x$
β	Cambiar abcd en cdab	Cambiar el número x por su inverso $1/x$
γ	Cambiar abcd en dcba	Cambiar el número x por el inverso de su opuesto $-1/x$
I	no cambiar nada	no cambiar nada

palabras. Podemos confeccionar un diccionario: a la izquierda, como habla quien permuta objetos, y a la derecha, como habla quien opera sobre números (véase diagrama de la página anterior).

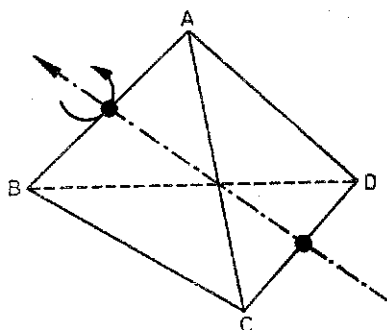
Estas traducciones es a lo que se llama *isomorfismos: dos grupos* (lo que decimos aquí de los grupos puede ser dicho también de cualquier otra especie de estructura) son isomorfos si los dos son representaciones del mismo grupo abstracto; o dicho de otra manera: si los dos tienen *la misma estructura*. Esto significa que se pueden poner sus elementos en correspondencia biunívoca, de manera que la imagen del compuesto de dos elementos cualesquiera del primer grupo sea el compuesto de las imágenes de esos dos elementos.

Isomorfismo, la palabra es clara: la forma, la "sintaxis", la "estructura" es la misma, sólo difieren los signos utilizados para anotar los elementos, esto es trivial, y también el sentido que se da a los elementos, y se les puede dar, según la conveniencia, tantos sentidos como se quiera.

En esto se ve el motivo por el que las matemáticas son llamadas frecuentemente instrumento de comunicación: gracias a las tres nociones ligadas de estructura, de representación y de isomorfismo, los hombres que ejercen sus actividades en dominios muy diversos, podrían según los casos, comprender y reconocer aquello que, desde cierto punto de vista, es lo más importante en su actividad: la combinatoria de sus actos, la de sus gestos, y la de las operaciones que llevan a cabo, es idéntica.

Se entenderá mejor la riqueza y el poder del procedimiento examinando algunas otras realizaciones de nuestro grupo de Klein, al que, como ya se ha visto, pertenecen las operaciones de quien no supiera más que las cuatro operaciones de la aritmética elemental, y de quien no supiera más que permutar, cambiar de lugar los objetos (por ejemplo, piedritas, como en el cálculo de los antiguos).

Y ahora, he aquí un geómetra: conoce el tetraedro: cuatro puntos A, B, C, D no coplanarios, las seis aristas que los juntan, las cuatro caras triangulares que lo determinan. Las aristas AB y CD no tienen vértice común (ver la figura); juntemos sus medios respectivos (eje de líneas y puntos —.—.—.).



Una media vuelta del tetraedro alrededor de este eje lleva A a B y B a A, C a D y D a C. Esta media vuelta permuta, pues, los vértices según la permutación:

a: ABCD $\longrightarrow$ BADC. Y si hacemos dos veces consecutivas esta media vuelta al tetraedro cada vértice vuelve a su posición inicial: es la permutación idéntica.

Considerando las medias vueltas alrededor de los ejes que juntan los medios AC y BD por una parte, y AD y BC por otra parte, también encontramos las permutaciones β y γ . El grupo de Klein puede, pues, ser representado como grupo de simetrías del tetraedro.

Y ahora pasemos a un lógico: trabaja con proposiciones ligadas entre sí por las conjunciones “y” y “o”, y opera frecuentemente sobre las proposiciones mediante la negación: si U es una proposición, NU será la negación de esa proposición. Veamos un ejemplo:

$$U = (X \text{ y } Y) \text{ o } Z$$

en donde X , Y y Z son proposiciones; se sabe que

$$NU = (NX \text{ o } NY) \text{ y } NZ$$

o dicho de otra manera, la negación de una proposición compleja se obtiene negando las proposiciones elementales que la constituyen, y cambiando las conectivas “y” y “o”. Pero también se puede negar las proposiciones elementales sin cambiar las conectivas; ésta es una nueva operación, R , sobre las proposiciones:

$$RU = (NX \text{ y } NY) \text{ o } Z$$

También se puede cambiar las conectivas sin negar las proposiciones elementales: operación S

$$SU = (X \text{ o } Y) \text{ y } Z$$

Y se ve que se tiene:

$$RS = SR = N$$

(S seguido de R , o R seguido de S , da la negación N).

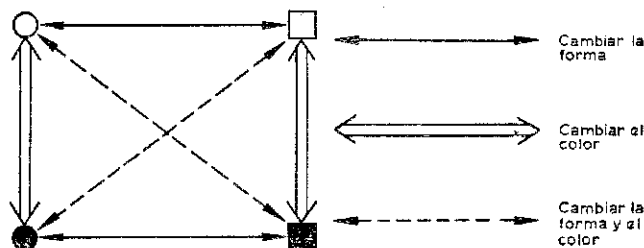
Además, es claro que $RR = SS = NN = I$, en donde I consiste en no cambiar nada; cada una de las dos operaciones es involutiva, repetirla dos veces consecutivas no cambia nada.

Esta vez hemos vuelto a encontrar el grupo de Klein ya no por su representación como grupo de permutaciones (como en el caso del tetraedro), sino por su axiomática. Agréguese que esta representación por operaciones de la lógica rudimentaria es frecuentemente llamada (por los psicólogos) grupo de Piaget.¹

Ya que hablamos de los psicólogos experimentales, sepamos que ellos suelen presentar a sus “sujetos” la situación siguiente: se toma un objeto, por ejemplo,

¹ Ver por ejemplo: J. Piaget, *Traité de logique* (P.U.F.).

redondo y blanco, y se modifica uno de sus calificativos (forma o color, en nuestro ejemplo). Se cambiará, por ejemplo, la forma, y esto transformará al objeto en un cuadrado blanco, o también por ejemplo, se cambiará el color, lo que lo transformará en redondo negro. Se puede cambiar también la forma y el color, lo que lo transforma en un cuadro negro. Si no hay más que dos formas (redondo y cuadrado) y dos colores (blanco y negro) no hay más que cuatro estados posibles para nuestro objeto, y estos cuatro estados están ligados entre sí por transformaciones elementales que resume el diagrama:



Es el diagrama del grupo de Klein.

Esto nos conduce a otra representación: cada estado posible del objeto está caracterizado por dos calificativos (forma y color) y cada uno de estos calificativos tiene dos valores posibles. Podemos anotar x y y un cambio de estado del objeto, en donde $x = 0$ si la forma no cambia, y 1 si sí cambia, y $y = 0$ si el color no cambia, y 1 si sí cambia. Lo que hay que retener en cuanto al juego de las transformaciones de un estado a otro es una regla de composición de los signos 0 y 1 dada por la tabla

	0	1
0	0	1
1	1	0

Si anotamos $+$ (pues es una adición, como se verá) esta ley de composición, se tendrá, por ejemplo:

$$01 + 11 = 10$$

Se adiciona entre ellas los valores del primer carácter:

$$0 + 1 = 1 \text{ según la tabla}$$

y esto significa: modificar la forma. Se procede de la misma manera respecto al segundo carácter:

$$1 + 1 = 0 \text{ según la tabla}$$

y esto significa cambiar dos veces de color.

De la misma manera: $01 + 01 = 00$ (no cambiar la forma y cambiar dos veces consecutivas el color), y así se puede construir una tabla completa:

	00	01	10	11
00	00	01	10	11
01	01	00	11	10
10	10	11	00	01
11	11	10	01	00

que es la del grupo de Klein, que justamente es un isomorfismo:

I se traduce por 00
 α se traduce por 01
 β se traduce por 10
 γ se traduce por 11

La regla de composición de los signos 0 y 1 se retiene fácilmente si se piensa que es la de composición por adición de números pares o impares:

par + par da par
 par + impar da impar
 impar + par da impar
 impar + impar da par

	P	I
P	P	I
I	I	P

Y así se dice siempre que se trata de la aritmética binaria.

El grupo de Klein es, pues, representable por la composición por adición, en aritmética binaria, de parejas de dos números. Esto se puede generalizar a tripletes de xyz de números:

$$011 + 110 = 1101$$

o a cuádrupletes *xyzt*, etc. Bajo la forma de cuádrupletes esta aritmética es efectivamente empleada en ciertos sistemas de adivinación por geomancia.² Los grupos obtenidos con los tripletes, los cuádrupletes, etc., presentan analogías con el grupo de Klein, del que son generalizaciones. Volveremos a este punto.

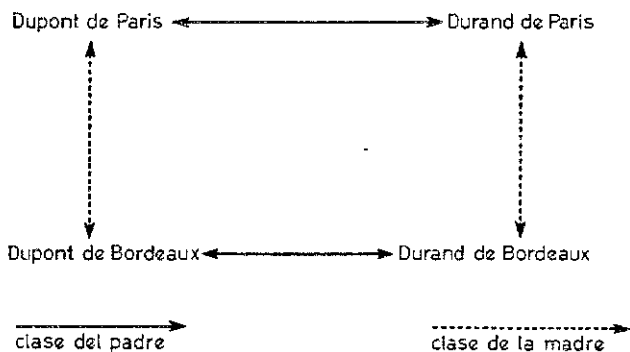
Pero ya que estamos en la etnología, o mejor dicho en una realización etnológica en nuestro grupo, citemos otro ejemplo en la misma disciplina. En *Les structures élémentaires de la parenté* (P.U.F., 1949), de Claude Lévi-Strauss, está descrito el sistema *kariera*: sean cuatro clases tales que cada individuo de la sociedad *kariera* quede colocado en una clase y sólo en una, y la clase de un niño quede determinada únicamente por las clases de sus padres. Para explicar cómo son escogidas

² Ver R. Jaulin: "La géomancie; essai d'analyse formelle", de próxima aparición en *Les Cahiers de l'Homme*.

estas clases C. Lévi-Strauss utiliza (p. 208, *op. cit.*) una analogía, y nos dice que todo sucede como si hubiera:

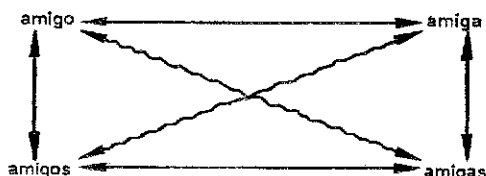
los Dupont de París
 los Dupont de Burdeos
 los Durand de París
 los Durand de Burdeos.

Éstas son las cuatro clases. Las reglas según las cuales un niño es clasificado según la clase de su padre y de su madre se pueden resumir en el diagrama:



La transformación diagonal, no representada aquí, representaría la clase de la madre del padre o del padre de la madre.

Antes de abandonar el tema de las realizaciones de la estructura del grupo de Klein, citemos una última, que es muy familiar para todos nosotros cotidianamente. Se trata de la combinatoria de ciertas categorías gramaticales en una lengua, como la lengua francesa. Un adjetivo, por ejemplo, en general es susceptible de poseer dos géneros (masculino y femenino) y dos números (singular y plural). Se puede, pues, transformarlo cambiando el género, o cambiando el número, o cambiando los dos, según el diagrama:



El lector encontrará muchos otros ejemplos del mismo tipo.

Hasta ahora no hemos hablado sino de la estructura de un grupo particular, el grupo de Klein, pero hay otras estructuras algebraicas; hay, en primer lugar, las que constituyen en su conjunto una *especie* de estructura, y que todas ellas tienen en común la definición siguiente: un conjunto provisto de una operación binaria, asociativa, que posee un elemento neutro, y de la que cada elemento admite un inverso. Entre las otras especies de estructuras algebraicas, citemos las más importantes: las monoides (o semigrupos), y los cuasigrupos, que son debilitamientos de la estructura de grupo (tienen menos axiomas). Los anillos, los cuerpos, las álgebras, las vectoriales y los módulos, cuyos reforzamientos son (más operaciones: dos o tres, y más axiomas). Los "trellis" (rejas, redes, latices), las álgebras de Boole, que pertenecen a otra "estirpe" de estructuras.

Fuera de las estructuras algebraicas, se distingue, por una parte, las estructuras combinatorias o relacionales, en las que las conexiones entre elementos de la estructura son dadas no ya por medio de operaciones, sino de relaciones en general binarias (es decir, conectando los elementos dos por dos), como son las relaciones clasificatorias, las relaciones de orden (o jerarquizantes), etcétera.

Por otra parte, están las estructuras llamadas topológicas, que formalizan las nociones intuitivas de vecindad, de proximidad, de interior, de exterior, de frontera, tomadas de nuestra percepción del espacio.

Explicar lo que son estas diversas estructuras es algo que no ayudaría mucho al propósito de esta nota. En cambio, nos parece importante mostrar cómo una estructura empieza poco a poco y engendra toda una familia (la palabra técnica es: categoría) de estructuras. Para esto vamos a partir, claro está, de una estructura que ya conocemos, el grupo de Klein. Examinemos su tabla:

	I	α	β	γ
I	I	α	β	γ
α	α	I	γ	β
β	β	γ	I	α
γ	γ	β	α	I

Pongamos nuestra atención sobre los dos elementos I y α

α	I	β	γ
I	α	γ	β
β	γ	I	α
γ	β	α	I

según la tabla.

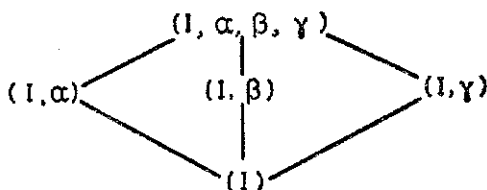
	I	α
I	I	α
α	α	I

ya la conocíamos: son justamente las notaciones de la adición del par y del impar, de la aritmética binaria.

Se dice que el conjunto constituido por I y α es una parte estable del grupo de Klein; por lo demás, la restricción a I y α de la operación del grupo da un grupo, que es un subgrupo del grupo de Klein.

La observación hecha a propósito de I y α vale igualmente para I y β y para I y γ . Y cada vez obtenemos la misma tabla de composición entre los dos elementos retenidos. Por el contrario, α y β compuestos entre sí dan I y γ : no constituyen, pues, una parte estable.

El lector puede asegurarse sin dificultad que los únicos subgrupos son aquí los tres que acaban de ser citados y aquel que está constituido por I solamente. Se puede visualizar el conjunto formado por el grupo y sus subgrupos mediante un diagrama de inclusión que es:



Una estructura algebraica posee, pues, en general, subestructuras. Pero la observación hecha a propósito de I y α va más lejos: si examinamos más de cerca la tabla, constatamos que el conjunto I, α, β, γ puede ser dividido en dos clases: I y α por una parte, y β y γ por la otra,

	I	α	β	γ
I	I	α	β	γ
α	α	I	γ	β
β	β	γ	I	α
γ	γ	β	α	I

tales que las clases se componen también entre sí según las reglas de la adición binaria.

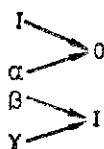
En efecto, consideremos la clase (I, α) como un objeto único y designémosla por el símbolo 0; la clase (β, α) será también identificada con un solo objeto, y será designada por 1. La tabla queda así:

	0	1
0	0	1
1	1	0

El grupo obtenido, el que resulta de la composición de las clases, es llamado *grupo cociente* del grupo de Klein por su subgrupo (I, α) ; tendríamos igualmente un grupo cociente asociado a los subgrupos (I, β) y (I, γ) .

Aquí, subgrupo y grupo cociente no difieren (tienen la misma estructura); en general no es así, como lo veremos dentro de un momento.

La conexión, el parentesco, entre una estructura y una subestructura y la estructura cociente se hace evidente por la noción de *homomorfismo*: estas formas, estas estructuras son semejantes. Pero, ¿cómo lo son precisamente? Al constituir el grupo cociente, hemos hecho corresponder al subgrupo (I, α) del grupo de Klein el elemento 0 de la aritmética binaria, y a (β, γ) hemos hecho corresponder el elemento 1 de esta aritmética. Hemos, pues, definido una correspondencia del grupo de Klein al grupo de la aritmética binaria, en la que las imágenes de cada elemento del grupo de Klein son estas que indica el diagrama:



Y esta correspondencia *respeto la estructura* en el mismo sentido que el isomorfismo definido arriba: el

compuesto de las imágenes de dos elementos cualesquiera es la imagen de los compuestos de estos dos elementos. Por ejemplo, α tiene por imagen 0, β tiene por imagen 1. El compuesto de α y β es, en el grupo de partida, γ . La imagen de γ es 1, que es el compuesto de 0 y 1 (imágenes de α y β , respectivamente) en el grupo de llegada.

Ya se ve que el homomorfismo generaliza el isomorfismo en cuanto que este último es un homomorfismo particular, en el cual la correspondencia entre las dos estructuras emparentadas es biunívoca. Pero hay otro procedimiento para construir estructuras homomorfas a una estructura dada, procedimiento que es, de alguna manera, un retorno del que acabamos de ver, el paso al cociente: es la construcción de un *producto* de estructuras (obsérvese la dualidad de los términos utilizados: cociente, producto).

Consideremos el grupo de Klein (I, α, β, γ) por una parte, y el grupo $(0, 1)$ por la otra; construyamos su producto "cartesiano" (un producto "combinatorio"): es el conjunto de las parejas xy donde x puede tomar los cuatro valores I, α, β, γ , y donde y puede tomar los dos valores 0 y 1. Obtenemos así las ocho ($8 = 4 \times 2$) parejas: $I0, \alpha 0, \beta 0, \gamma 0, I1, \alpha 1, \beta 1, \gamma 1$. Definamos ahora una operación, que anotaremos Δ , entre dos parejas de la manera siguiente: si xy y $x'y'$ son dos parejas, $xy\Delta x'y'$ es la pareja cuyo primer elemento es el compuesto de x y x' en el grupo de Klein (x y x' pertenecen a este grupo) y el segundo elemento el compuesto de y y y' en el grupo $(0, 1)$.

Por ejemplo:

$$\alpha 0 \Delta \gamma 1 = \beta 1$$

Se reconoce aquí el procedimiento que nos sirvió cuando se trató del paso del grupo $(0, 1)$ al grupo de Klein bajo la forma de las cuatro parejas $00, 01, 01, 11$; por donde se ve que el procedimiento del producto es claramente un retorno del procedimiento del cociente,

puesto que el cociente del grupo de Klein por el grupo $(0, 1)$ es precisamente el grupo $(0, 1)$.

Volvamos al producto que actualmente estamos construyendo: su tabla en la operación Δ se adereza mecánicamente por la lectura de las tablas de los dos grupos compuestos:

10	$\alpha 0$	$\beta 0$	$\gamma 0$	11	$\alpha 1$	$\beta 1$	$\gamma 1$
$\alpha 0$	10	$\gamma 0$	$\beta 0$	$\alpha 1$	11	$\gamma 1$	$\beta 1$
$\beta 0$	$\gamma 0$	10	$\alpha 0$	$\beta 1$	$\gamma 1$	11	$\alpha 1$
$\gamma 0$	$\beta 0$	$\alpha 0$	10	$\gamma 1$	$\beta 1$	$\alpha 1$	11
11	$\alpha 1$	$\beta 1$	$\gamma 1$	10	$\alpha 0$	$\beta 0$	$\gamma 0$
$\alpha 1$	11	$\gamma 1$	$\beta 1$	$\alpha 0$	10	$\gamma 0$	$\beta 0$
$\beta 1$	$\gamma 1$	11	$\alpha 1$	$\beta 0$	$\gamma 0$	10	$\alpha 0$
$\gamma 1$	$\beta 1$	$\alpha 1$	11	$\gamma 0$	$\beta 0$	$\alpha 0$	10

Esta tabla pone en evidencia ciertos cocientes del grupo obtenido; la división en dos clases: $(10, \alpha 0, \beta 0, \gamma 0)$, que es un subgrupo, e $(11, \alpha 1, \beta 1, \gamma 1)$ da como cociente el grupo $(0, 1)$; la división en cuatro clases $(10, \alpha 0)$, que es un subgrupo $(\beta 0, \gamma 0)$ $(11, \alpha 1)$ y $(\beta 1, \gamma 1)$, da como cociente el grupo de Klein. Hay, pues, un homomorfismo del grupo obtenido sobre el grupo de Klein.

En los subgrupos y en los cocientes de este nuevo grupo no se encontrará sino los grupos que han servido para construirlo. Pero podemos ahora fabricar otros grupos haciendo su producto con los grupos que ya conocemos, y luego recomenzar, y así *ad infinitum*; obtendríamos así una categoría completa de grupos de 2, 4, 8, 16, 32, etc., elementos, cuyo material elemental de construcción es el grupo $(0, 1)$, y que son tales que hay siempre una correspondencia homomorfa entre dos cualesquiera de entre ellos.

Hay, ciertamente, otros procedimientos de fabricación de estructuras a partir de una estructura dada; los que han sido indicados aquí son los más simples y los más usuales; en todo caso, darán al lector una información, siquiera superficial, del poder de los instrumentos que las matemáticas pueden poner a disposición de las otras disciplinas; pero acabar con esta nota optimista sería un abuso si se piensa en las ciencias del hombre.

Las estructuras matemáticas ofrecen un cuadro preciso y de medios operatorios cómodos. Pero sin duda el lector habrá quedado impresionado, al considerar en la estructura que acabamos de estudiar, por la pobreza de su vocabulario y de su sintaxis. Fue a propósito que hemos empleado esta analogía: la complejidad de las sintaxis de las lenguas naturales es un caso extremo de la oposición entre la riqueza de las estructuras de las ciencias del hombre y la pobreza general de las del matemático. Esta oposición pone en evidencia el hecho que la gran eficacia de los modelos matemáticos se paga con una reducción de los fenómenos a los que se aplican a una simplicidad que muy rara vez se encuentra en las ciencias humanas. Cuando lo real es complejo, como lo es también el de las ciencias físicas, es menester saber que si se le aplican las matemáticas, en su estado actual, se le mira desde un punto de vista que sólo retiene algunas características, las que interesan. Saber determinar cuáles sean éstas es algo que trasciende las ciencias matemáticas.

ESTRUCTURA E HISTORIA

A. J. GREIMAS

La desigualdad del ritmo de curiosidades e insistencias en las ciencias humanas, signo de su debilidad, no deja de ser inquietante: durante los últimos decenios, en que la reflexión filosófica y política había tratado, por lo menos en Francia, de cernir el concepto de historia y sacar de allí postulados metodológicos capaces de fundamentar una ciencia de la sociedad, la lingüística, ciencia social si las hay, abandonaba la dimensión histórica de su objeto y sólo trataba de explotar la noción saussureana de sincronía. En el momento actual, en que por razones en las cuales no conviene detenerse aquí el gran debate de la historia es ya desapasionado, se comienzan a reconocer —en lingüística y en la epistemología estructuralista en general— los primeros síntomas del creciente interés por la diacronía, los primeros esfuerzos tendientes a rebasar esta dicotomía cuyos términos parecían inconciliables. Por tanto, las páginas que siguen se consagrarán a consideraciones a contrapelo, que van de lo intemporal a lo temporal, a extrapolaciones más o menos justificadas, que parten de la lingüística e intentan aprovechar sus procedimientos de descubrimiento y sus modelos de descripción con vistas a una reflexión antropológica más amplia.

HISTORIA Y PERMANENCIA

La dicotomía saussureana de *lengua* y *habla* pareció durante mucho tiempo —y parece aún ahora— el cuadro explicativo que podía informar de la permanencia de una estructura que abarca la totalidad de los

acontecimientos-mensajes, contingentes y justificados a la vez. Este concepto de sistema, inmanente a un vasto conjunto de comportamientos lingüísticos, se completaba, por otra parte, con la evidencia de la temporalidad lineal del discurso: la estructura, indiferente al tiempo, era capaz de producir, en su manifestación, secuencias de significaciones fácticas y temporales a la vez, y era generadora de sucesos históricos.

Las dificultades, como en casi todos los casos, surgen cuando se trata de explotar los postulados básicos, integrándolos como elementos de explicación en análisis parciales. Así, el carácter temporal del discurso se desvanece en la descripción de la sintaxis de una lengua natural. Ésta, como se sabe, sólo opera con las unidades del discurso, sin rebasar las dimensiones de la frase: es un hecho que las estructuras sintácticas no organizan el discurso en su conjunto, sino solamente segmentos muy reducidos de éste. Así pues, el discurso no es una articulación de las estructuras sucesivas, sino la redundancia de una sola estructura jerárquica que es el enunciado. Desde este punto de vista limitado, el oyente no percibe la significación como un desarrollo en el tiempo, sino como iteración de cierto número de permanencias.

Aun en el caso de que, al abandonar la manifestación gramatical de la realidad lingüística, se la coloque en el plano transfrástico de las significaciones, cuyos elementos parecen bien distribuidos a todo lo largo de la línea del tiempo e integran el discurso como la manifestación temporal del sentido, se vuelven a encontrar ahí los mismos condicionamientos que transforman la temporalidad considerada como medio de transmisión, en simultaneidad, condición extralingüística de la recepción de los mensajes encadenados en discursos. Así, toda captación de significación tiene por efecto transformar las historias en permanencias: sea que se trate de la interrogación sobre el sentido de una vida o sobre el sentido de una historia (o de la historia), la

interrogación, es decir, el hecho de colocarse ante una manifestación lingüística en la actitud del destinatario de los mensajes, tiene como consecuencia presentar los algoritmos históricos como estados, o en otras palabras, como estructuras estáticas.

Es posible reservar el juicio en cuanto al valor limitativo de la concepción bröndaliana, según la cual la sincronización de la información, condición necesaria de su puesta en estructura y, por consiguiente, de su poder de significación, no puede rebasar la captación simultánea de más de seis términos: parece en todo caso imposible no tener en cuenta el hecho de que, en el nivel sintáctico, el enunciado se nos presenta siempre bajo la forma de un pequeño espectáculo cuyo número de actores (sujeto, objeto; remitente, destinatario) es demasiado limitado; por ello, también, la significación fundamental de una historia (relato, mito, cuento, etc.) se reduce a una articulación homologada simple. La temporalidad o la espacialidad —en el caso del discurso escrito— del plano de la expresión sólo son los medios de la manifestación de la significación que no es, por tanto, temporal o espacial.

En consecuencia, el problema debe plantearse de otro modo: de la temporalidad, aparente, de los comportamientos lingüísticos, no se puede inferir su historicidad; cuando la descripción lingüística enfoca sólo las estructuras, es posible tratar de comprender si están ancladas en la historia y cómo lo están.

DURACIONES Y JERARQUÍAS

Interrogarse, al salir de una función de cine, sobre el "sentido" de la película que se acaba de ver, consiste, pues, en organizar, en el cuadro del propio lenguaje interior, con vistas a una percepción totalizadora, un pequeño número de elementos esenciales, constitutivos de este relato. Todo avance ulterior sólo podrá escoger uno de estos elementos para desagregarlo: una

nueva articulación de la significación se sitúa en un nivel jerárquicamente inferior y es, simplemente, el análisis de uno de los términos ya planteados. Todas las teorías del lenguaje están de acuerdo en este punto: el lenguaje es una jerarquía. Poco importa que, siguiendo los hábitos adquiridos o el ejercicio de tal o cual disciplina, se designe, mediante un procedimiento de simbolización visual, el nivel elemental de esta permanencia como anagógica y subestructural o, por el contrario, como situada en la cumbre de la pirámide, metalingüística y superestructural: la significación elemental de una historia, tomada en los límites de su duración total (que, en la ciencia histórica, correspondería a las "largas duraciones" de Braudel), puede plantearse como algo invariable, considerándose las "duraciones medias" como variables, y las "duraciones cortas" como variaciones estilísticas y conjeturales.

Tal puesta en correlación de las duraciones y de los niveles estructurales puede parecer atractiva. Un modelo jerárquico único permitiría así informar de las transformaciones diacrónicas, interpretándolas como sustituciones paradigmáticas de variables situadas en un nivel estructural determinado. La duración histórica no quedaría, por tanto, enteramente abolida, sino transcodificada en un nuevo lenguaje descriptivo, y la historia misma se integraría en un universo semántico más amplio. Finalmente, la periodización, procedimiento de descripción heredado del siglo XIX, podría dominarse y reinterpretarse como un entrelazamiento de manifestaciones que corresponden a estructuras históricas diferentes.

Por desgracia, tal concepción no resiste enteramente el análisis. En primer término, no es posible ver de qué manera se fundamenta la ecuación que postula que lo que dura más tiempo es más esencial que lo que dura poco. Los contratiempos de antaño son instructivos al respecto: así, para explicar la permanencia de ciertos fonemas, se hacía referencia a la facilidad de su articu-

lación; en otros casos, se pretendía que la dificultad de su fonación, que exigía un esfuerzo adicional de atención, garantizaba su estabilidad. Según esto, la permanencia de la forma redonda del pan tendería a favorecer la integración de la "redondez" en la estructura fundamental de la civilización mediterránea: sin ser falsas, tales consideraciones corren el riesgo de provocar "revisiones problemáticas" de la historia.

De otro lado, la articulación de las duraciones en largas, medias y cortas ya subraya el carácter operativo y no real de tal conceptualización: los tres términos están semánticamente articulados según la categoría subjetiva (es decir, conllevan la referencia al locutor) de la "medición relativa". Si al partir del ejemplo del espectador que se interroga sobre la estructura de significación de una película-relato, hemos ampliado el problema al buscar la posible correlación entre los *corpus* colectivos y las estructuras sociales, no es menos cierto que la historia idiolectal de un Mallarmé podría igualmente concebirse de la misma manera, de tal modo que los niveles fundamental, histórico y estilístico correspondiesen a las mismas duraciones relativas. El establecimiento de la correlación entre las duraciones y las estructuras conserva, sin duda, su valor en el nivel de los procedimientos y facilita la elección estratégica del nivel homogéneo de descripción. La duración no parece capaz de servir como un puente que vincule la historia con la estructura.

SINCRONÍA Y DIACRONÍA

La dificultad de integrar la dimensión temporal en las consideraciones relativas al modo de existencia de las estructuras de significación, subraya simplemente la no-pertinencia de la dicotomía saussureana de sincronía y diacronía. Ya sea que se les tome en su etimología o bien en la situación histórica de su formulación, completamente impregnada aún del historicismo del

siglo XIX, los dos conceptos antinómicos se conciben esencialmente como dos aspectos complementarios de la temporalidad, siendo el eje "crónico" lógicamente anterior a la oposición que se supone que establecen. No ocurre ya lo mismo con las teorías del lenguaje postsaussureanas: la estructura de un lenguaje cualquiera no conlleva, para ellas, referencia temporal alguna y el término de sincronía sólo se conserva en ellas por tradición. La descripción de una estructura no es más que la construcción de un modelo metalingüístico, percibido en su coherencia interna y capaz de informar del funcionamiento, en el seno de la manifestación, del lenguaje que se propone describir. La dimensión histórica sólo es, en un modelo de este género, un fondo de tela sobre el cual se inscriben los comportamientos lingüísticos, pero cuyo estudio no parece a primera vista pertinente.

En virtud de las distancias a que se encuentra la lingüística actual de la diacronía, se produce un verdadero malentendido cuando un historiador se decide a incorporar la sincronía en el cuerpo de conceptos que maneja habitualmente. Para él, significa entonces la reunión del conjunto de sucesos que tienen lugar al mismo tiempo y la descripción de una sincronía lingüística implicaría, en último término, el registro de todas las palabras pronunciadas en un mismo instante por millares de sujetos que hablen. Aun cuando se ve obligado a admitir cierto desarrollo de los mensajes en la duración, nada le permite fijar los límites de ello. Habría que preguntarse si una frase, un párrafo o un capítulo constituyen unidades sincrónicas, y si se otorgaría un año o dos a la duración de una sincronía. Esto es ocioso y de uso corriente.

Hjelmslev ha precisado un poco la relación entre el funcionamiento de una estructura y el espacio histórico que ocupa, gracias a la profundización del concepto de estado lingüístico. Un modelo que trata de describir un estado lingüístico semejante al francés antiguo, por

ejemplo, se construye generalmente conforme a un doble procedimiento: aparece unas veces como una jerarquía de sistemas y de categorías, y otras como un conjunto de reglas de funcionamiento: de derivación, de producción, de conversión. Sería erróneo considerar estas últimas como diacrónicas, aunque esto se haga demasiado a menudo: que un danés, al llegar a la edad de veinte años, tenga la obligación de hacer su servicio militar, no quiere decir que en un momento dado los daneses se transformarán en soldados. La organización del servicio militar es una regla típicamente estática: la reglamentación, por consiguiente, forma parte del estado lingüístico. Entre la descripción categorial y la descripción reglamentaria hay una diferencia de formulación, y no de naturaleza, y la transcripción de un código a otro siempre es posible. La estructura de un estado lingüístico aparece, pues, como una especie de mecanismo acrónico que sirve para producir mensajes —y para operar las reconversiones de éstos en mensajes de un tipo diferente— en número indefinido y llenando así de sucesos el espacio histórico correspondiente.

Esta interpretación del estado lingüístico, aunque introduce cierto paralelismo entre la estructura y la historia, no establece por otra parte una relación entre los dos conceptos. Permite ver, es cierto, que un gran número de "cambios" que se tendía a considerar como transformaciones históricas no lo son en realidad; precisa, también, las condiciones de una descripción estructural de la historia. Sin embargo, no establece en lo absoluto la especificidad histórica de tal o cual estructura, que subsume por tanto una época histórica, y no indica por qué tal modelo informa precisamente del funcionamiento del francés antiguo, estructura histórica única, y no de otro estado o de otra lengua. En efecto, no es imposible concebir que exista, en alguna parte del Amazonas, una estructura lingüística idéntica o que ha existido alguna semejante en la prehistoria

lingüística. En vez de explicar el carácter histórico de la estructura, tal interpretación devuelve más bien su dignidad de estructura a las totalidades significativas localizadas en la historia.

LA HISTORIZACIÓN DE LAS ESTRUCTURAS

Parece que la relación entre la estructura y la historia y, al mismo tiempo, una metodología común a las ciencias sociales y a las ciencias históricas, sólo pueden definirse si es posible responder, de manera satisfactoria, a dos órdenes de preguntas: ¿en qué consiste el carácter histórico de las estructuras sociales?, ¿cómo informar de las transformaciones diacrónicas que se sitúan entre estructuras yuxtapuestas en una misma línea de sucesión temporal?

Como es sabido, el más bello triunfo de la lingüística del siglo XIX fue la reconstitución, fundándose en los criterios del parentesco histórico, de familias de lenguas que iban hasta la construcción de una lengua indoeuropea original no comprobada en su manifestación, es decir, en suma, de una estructura histórica que prescinde de la historia de los acontecimientos. Aunque fue un trabajo considerable, pacientemente elaborado por varias generaciones de lingüistas, su reinterpretación estructural sólo se intentó hasta 1943, por Louis Hjelmslev (y se publicó veinte años más tarde): esto basta para apreciar la incompatibilidad de ánimo que sigue separando a las dos lingüísticas. La importancia de la tentativa nos obliga a resumirla aquí a grandes rasgos.

El parentesco histórico (o genético, según la terminología de Hjelmslev) de las lenguas se reconoce como situado exclusivamente al nivel de lo significativo y consiste en el registro de las correlaciones entre las unidades elementales de éste nivel, los fonemas, definidos a la vez por su conmutabilidad y por su comportamiento en el seno de unidades de los significantes más

grandes, las sílabas. Las bases de comparación, al permitir establecer lo que antaño se llamaba la filiación, no son solamente, por consiguiente, las unidades constitutivas de lo significativo, sino también los marcos de contexto en el seno de los cuales aquéllas funcionan. Todavía más, el inventario de las sílabas del cual se extraen los fonemas en vista de esta comparación que correlaciona es restrictivo: sólo se toman en consideración las sílabas que, bien aisladas o bien combinándose entre sí, pueden funcionar como segmentos de lo significativo, al abarcar contenidos, es decir, las sílabas que sirven para la constitución de signos del lenguaje.

Tal definición del parentesco histórico posee un valor explicativo innegable. Permite ver, ante todo, que éste se distingue del parentesco puramente tipológico por el hecho único de la restricción del *corpus* de las sílabas retenidas para la descripción: entre un gran número de posibilidades combinatorias que posee toda lengua natural para constituir su reserva silábica, sólo las sílabas efectivamente realizadas como apoyos de significación se toman en consideración. El anclaje histórico de una estructura, su carácter de estructura realmente manifestada en un cierto *hic et nunc* histórico, se define, pues, en la formulación estructuralista, como una limitación de las posibilidades de su manifestación.

De otro lado, esta limitación de las virtualidades que conlleva la historización de las estructuras se sitúa al nivel de los signos, es decir, de los "efectos de sentido", apariencia que toma para nosotros toda manifestación de universos significantes. No es difícil trasponer nuestra reflexión del nivel de la expresión al del contenido y hablar de parentesco histórico, no respecto a unidades de lo significativo, sino de unidades de lo significado: las estructuras de significación sólo serán históricas en la medida en que el inventario de efectos de sentido sea restringido. Sin embargo, en el seno del universo humano el signo desempeña, toda proporción guardada,

el mismo papel que el pedazo de cera de Descartes en el universo natural: al mismo tiempo que presentan los caracteres de una realidad de alguna manera inmediata e indiscutible, su reunión instituye un nivel de realidad inutilizable, no pertinente para la descripción científica. Los signos —las palabras, los mensajes, los textos— constituyen para el semiólogo la misma pantalla de apariencias reales que los objetos del mundo y sus diversas reconversiones para el físico. Tal como la estructura atómica se concibe fácilmente como una combinatoria, cuyo universo actualmente manifestado sólo es una realización parcial, la estructura semántica, imaginada conforme a un modelo comparable, queda abierta y sólo la historia puede establecer sus límites.

Si este razonamiento exploratorio tiene algún valor, la historia, en vez de ser una apertura, como no ha dejado de repetirse, es por el contrario una delimitación; cierra la puerta a nuevas significaciones contenidas, como virtualidades, en la estructura a la cual pertenece: lejos de ser un motor, sería más bien un freno. Así se justifica nuestro asombro, constatado desde las primeras páginas, de hallar en todas partes, en la manifestación, sólo permanencias en lugar de innovaciones esperadas. La redundancia, el hábito que plasma en todo momento las estructuras en funcionamiento y las transforma en idiotismos, es ciertamente uno de los elementos explicativos de la historicidad, y la sabiduría de las naciones que pretende que “esto, mientras más cambia, más es la misma cosa”, contiene una gran parte de verdad.

ESTRUCTURAS Y USOS

A partir de la dicotomía de Hjelmslev, tan poco explorada, resultan posibles nuevas extrapolaciones, oponiendo la estructura (= el esquema) al uso. Puede entenderse por uso, operativamente, la utilización que hace una comunidad lingüística de la estructura de sig-

nificación de que dispone, y el concepto se identifica entonces con la historización de la estructura. Igualmente, puede servir, como en Hjelmslev, para designar la estructura delimitada por la historia, y en este caso el problema de las relaciones entre la estructura y su manifestación histórica parcial se encuentra situado a un nivel de reflexión homogéneo. Las relaciones entre estos dos conceptos pueden precisarse bajo la forma de una doble constatación: si se escoge como objeto de descripción cierto uso, sólo puede hacerse explícita, a partir de este uso, una sola estructura inmanente a él. Inversamente, una sola estructura puede manifestarse, en virtud de la diversidad de las limitaciones posibles, bajo la forma de varios usos, y dar lugar, en otras palabras, a la realización de varias estructuras históricas diferentes.

Si esto es así, se ve que una sola estructura social, el feudalismo, por ejemplo, puede manifestarse bajo la forma de usos particulares que se podrían designar como feudalismo francés, japonés o hindú. Desde este momento, parece más fácil concebir un comparatismo histórico y acrónico a la vez, que el comparatismo histórico y diacrónico. Surgirían máximas dificultades teóricas si se tratara de aplicar los mismos procedimientos de descripción a los dos estados estructurales situados sobre la misma línea del tiempo y sucediéndose uno a otro. Ya no se trataría, en este caso, de establecer la comparación entre dos usos, sino entre dos estructuras diferentes. En efecto, cada estado, tomado separadamente, justifica una estructura que le es inmanente, pero este estado está lejos de haberse agotado. Los cambios que permiten hablar de la sucesión de dos estados son transformaciones de estructuras y no extensiones de usos, en virtud de que, por definición, sólo puede haber en ellos una ruptura en el curso de la historia si el modelo existente no informa ya de los sucesos nuevamente manifestados y debe postularse un nuevo modelo. Las categorías de significación sobre

las cuales se operan estas transformaciones no son necesariamente las que se hallan ya realizadas en el estado *ab quo* ni las mismas en los dos usos que se suceden. Pero no llevemos demasiado lejos las cosas: no es del todo imposible que exista cierta correlación entre dos usos históricos sucesivos y desunidos, y en todo caso la metodología estructuralista no parece estar en condiciones, en el momento actual, de precisar su naturaleza.

LAS TRANSFORMACIONES DE LAS ESTRUCTURAS

La investigación propiamente histórica, que tratara de introducir en el catálogo de sus instrumentos operativos el concepto de estructura, no podría descuidar este orden de prioridades: la descripción de las estructuras estáticas inherentes a los usos es lógicamente anterior a los procedimientos de comparación de los estados estructurales sucesivos. Esta segunda etapa no difiere, a primera vista, de la metodología utilizada por el comparatismo tipológico. Tanto en un caso como en el otro, se trata de poner en paralelo contenidos históricos, reducidos a su forma de modelos. En los dos casos, sobre todo, el establecimiento de correlaciones entre dos estructuras de contenido constituye una operación metalingüística en relación a los mismos contenidos descritos. No deben inducirnos a error las diferencias de actitudes y de terminologías. En el primer caso, se trata de informar de las transformaciones reconocidas, entre dos modelos, con ayuda de una meta-teoría de la significación, que al mismo tiempo subsumiría los contenidos estructurados y las transformaciones efectuadas. En el segundo caso, hay que admitir —de manera más o menos explícita— un sujeto translingüístico cuya intervención justifica las transformaciones diacrónicas, desuniendo los estados estructurales en el seno de un continuo temporal. El que compara, cuidadoso de las herramientas de su descripción, hace lo más que puede para mantenerlos en niveles de gene-

ralidad homogéneos y se ve obligado a reconocer el carácter metalingüístico de los modelos de transformación; puesto que no quiere tomarse por el sujeto de las transformaciones que simplemente describe, multiplica los procedimientos de verificación en vista de la transferencia progresiva de responsabilidades hacia el modelo que trata de volver objetivo. El historiador, sobre todo el historiador marxista, plantea la historia como inmanencia: las estructuras del contenido y los modelos (dialécticos) de transformación son para él inmanentes a la manifestación de la historia: la tarea de hacerlas explícitas no se reduce por ello. La construcción y explicitación de los modelos se confunden en la praxis del descubrimiento y la descripción. Lo que más falta les hace, en orden de urgencia, es un mejor conocimiento de los modelos de transformación, que también necesitan. La praxis descriptiva conlleva un *savoir faire*, bajo la forma de un catálogo de modelos del cual sea posible disponer libremente.

Por tanto, en esta perspectiva es posible comprender el sentido de las exploraciones de Claude Lévi-Strauss. Sin renegar de la historia, como algunos pretenden, y sobre todo sin abandonar el comparatismo histórico, su investigación se propone, en definitiva, integrarlos en una tipología general de las estructuras de significación. Al poner en evidencia la existencia de "lógicas concretas", dio una idea precisa de la forma en que podrían concebirse los repertorios de elementos constitutivos de estas estructuras históricas de contenido, condición previa, como hemos visto, de toda descripción de sus transformaciones.

La comparación de relatos míticos pertenecientes a sociedades distintas que intenta actualmente, interesa al semántico desde un doble punto de vista: no sólo como una tentativa de rebasar los usos y al eliminar las estructuras, hacer posible una tipología de las superestructuras, sino también como una explicitación progresiva de los modelos y de los tipos de transformaciones

que se reconocen ahí. Lejos de constituir un enfoque ahistórico, o aun antihistórico, la metodología estructuralista prepara probablemente una renovación de las investigaciones históricas. Es necesario un mejor conocimiento de las reglas generales de las transformaciones estructurales antes de que sea posible pronunciarse con alguna certidumbre sobre el carácter específico de las transformaciones diacrónicas. El paso de la filosofía de la historia a la ciencia de la historia tiene este precio; la lingüística lo resintió, cuando carente de modelos de descripción se regodeó durante siglos en la contemplación de sus conceptos generales.

LAS TRANSFORMACIONES DIACRÓNICAS

En efecto, es posible que la originalidad de las transformaciones diacrónicas resida en el carácter irreversible de su avance: bastaría para ello poder definir con precisión cierto tipo de correlaciones que permitieran estatuirlo de la manera siguiente: dadas dos estructuras del contenido S_1 y S_2 y la correlación R que existe entre ellas, la estructura S_2 puede ser la transformación de la estructura S_1 y no a la inversa. Desgraciadamente, aún estamos lejos de poder imaginar tales reglas. Se sabe, es cierto, que existen compatibilidades e incompatibilidades entre los elementos y las categorías de la significación y que su conocimiento permitiría establecer reglas de selección y de restricción al nivel de la manifestación: es posible que el debate sobre el aseman-ticismo que se ha abierto hace poco en lingüística aporte al respecto cierta claridad. Se sabe, por otra parte, la turbación de los lógicos ante las relaciones orientadas que encuentran en su camino y que impiden la construcción de una lógica librada del discurso; quizá es en otro campo donde la historia podría buscar su justificación. Por tanto, es preciso reconocer que el enfoque dialéctico que parece, a primera vista, como el tipo mismo de modelo de transformación diacrónico, no pre-

senta suficientes garantías de irreversibilidad: parecería más bien, tras las primeras investigaciones que hemos intentado, que el enfoque dialéctico, considerado como destructor de las correlaciones míticas, en la medida en que niega la conjunción de los términos contrarios y afirma la posibilidad de nuevas articulaciones de contenidos discretos, tiene como corolario el enfoque mistificador inverso, creador de correlaciones consideradas simbólicas y que concilian los inconciliables.

Creemos haber agotado las principales posibilidades de extrapolación metodológica que se pueden considerar, sin un exceso de optimismo, en el momento actual. A este ensayo de aproximación ha tenido que faltarle poner en evidencia las lagunas y las carencias del estructuralismo, así como las de la conceptualización de la historia. La tarea de integrar la historia en la metodología de las ciencias sociales sólo podría ser bien llevada si la ciencia histórica muestra un celo semejante para acoger, entre sus conceptos básicos, el de estructura.

CAMPO INTELECTUAL Y PROYECTO CREADOR

PIERRE BOURDIEU

Las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran entre sí y con su lucha aseguran la continuidad de la vida.

M. PROUST, *Sodoma y Gomorra*

Para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual y para establecer, al mismo tiempo, sus límites, es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido). Irreducible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el *campo intelectual*, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él *propiedades de posición* irreducibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el *campo cultural*, como sistema de las relaciones entre los temas

y los problemas, y, por ello, un tipo determinado de *inconsciente cultural*, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un *peso funcional*, porque su "masa" propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él.

Tal enfoque sólo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonomía relativa, que permita la *autonomización metodológica* que practica el método estructural al *tratar* el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes. Ahora bien, la historia de la vida intelectual y artística de occidente permite ver de qué manera el campo intelectual (y al mismo tiempo lo intelectual opuesto, por ejemplo, a lo ilustrado) se ha integrado progresivamente en un tipo particular de sociedades históricas: a medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual. Dominada durante toda la Edad Media, durante una parte del Renacimiento, y en Francia, con la vida de la corte, durante toda la edad clásica, por una instancia de legitimidad *exterior*, la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron *instancias específicas de selección y de consagración* propiamente intelectuales (aun cuando, como los editores o los directores de teatro, quedaban subordinadas a restricciones económicas y sociales que, por su conducto, pesaban sobre la vida intelectual), y colocadas en situación de

competencia por la legitimidad cultural. Así, L. L. Schücking muestra que la dependencia de los escritores respecto a la aristocracia y sus cánones estéticos se mantuvo mucho más tiempo en el campo de la literatura que en materia de teatro, porque "quien quería publicar sus obras tenía que asegurarse el patrocinio de un gran señor" y, para conseguir su aprobación y la del público aristocrático al cual necesariamente se dirigía, tenía que plegarse a su ideal cultural, a su gusto por las formas difíciles y artificiales, y por el esoterismo y el humanismo clásico, propios de un grupo preocupado por distinguirse de lo común en todas sus prácticas culturales; por el contrario, el escritor de teatro de la época isabelina dejó de depender exclusivamente de la buena voluntad y la benevolencia de un solo patrón y —a diferencia del teatro cortesano francés que, como comenta Voltaire al pronunciarse contra una crítica inglesa que alababa la naturalidad de la expresión "Not a mouse stirring" de *Hamlet*, tenía un lenguaje tan noble como el de las personas de alto rango a las que se dirigía—, debía su sinceridad a las demandas de los diferentes directores de teatro y, por su conducto, a las cuotas de entrada pagadas por un público cada vez más diversificado.¹ Así, a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones (en los cuales, sobre todo en el siglo xvii, con la disolución de la corte y del arte de la corte, la aristocracia se mezcla con la *intelligentsia* burguesa adoptando sus modelos de pensamiento y sus concepciones artísticas y morales), y también las instancias de consagración y difusión cultural, tales como las casas editoras, los teatros, las asociaciones culturales y científicas, a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias

¹ L. L. Schücking, *El gusto literario*, tr. Margit Frenk Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 27-9.

externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural. "Sólo entonces [en el siglo XVIII] —observa además L. L. Schücking— el editor viene a sustituir al mecenas."² Los autores están plenamente conscientes de ello. Así, Alexandre Pope, al escribir a Wycherley el 20 de mayo de 1709, lanzó una pulla a Jacob Tonson, el célebre editor y autor de una antología que se consideraba como autoridad. Dijo que Jacob forjaba poetas tal como los reyes, antiguamente, hacían caballeros. Otro editor, Dodsley, detentaría más tarde una autoridad semejante, lo que le valió convertirse en el blanco de los versos espirituales de Richard Graves:

*In vain the poets from their mine
extract the shining mass,
till Dodsley's Mint has stamped the coin
and bids the sterling pass.*

De hecho, ¿quién podría imaginarse la literatura inglesa de ese siglo sin un Dodsley o la alemana del siglo siguiente sin un Cotta! Editoriales como éstas se van convirtiendo en una especie de autoridades. Cuando Cotta, por ejemplo, logró reunir en su editorial una serie de los más selectos espíritus clásicos, durante varios decenios fue casi una garantía de inmortalidad el hecho de que a un escritor le imprimieran algo en sus prensas.³

Schücking muestra igualmente que la influencia de los directores de teatro es mayor aún, puesto que, a la manera de un Otto Brahm, pueden orientar con sus elecciones el gusto de una época.⁴

Todo lleva a pensar que la integración de un campo

² Como lo señala Schücking (*ibid.*, p. 29), con una fase de transición en que el editor es tributario de suscripciones que dependen en gran medida de las relaciones entre el autor y los particulares.

³ L. L. Schücking, *op. cit.*, p. 76.

⁴ *Op. cit.*, pp. 77-8.

intelectual dotado de una autonomía relativa es la condición de la aparición del intelectual autónomo, que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador. En efecto, se olvida con demasiada frecuencia que el artista no siempre ha manifestado respecto a toda restricción exterior la impaciencia que nos parece que define el proyecto creador. Así, Schücking relata que Alexandre Pope, que fue considerado como un notable poeta durante todo el siglo XVIII, leyó su obra maestra, una traducción de Homero que sus contemporáneos consideraban una maravilla, a su patrón Lord Halifax, en presencia de una numerosa concurrencia y, según Samuel Johnson, aceptó sin protestar las modificaciones que le sugirió el noble señor. Schücking multiplica los ejemplos que tienden a demostrar que tales prácticas no eran en modo alguno excepcionales:

Ya Lydgate, famoso discípulo de Chaucer, toleró, al parecer, como la cosa más natural, que su protector, el duque Humphrey de Gloucester, hermano del rey Enrique V (1413-1422), "corrigiera" sus manuscritos. De la vida de Edmund Spenser, contemporáneo de Shakespeare, conocemos casos idénticos. El mismo Shakespeare encarece en su *Soneto 78* que su mecenas "purifica el estilo" de los otros poetas, y en el *Hamlet* presenta a un príncipe que, como director profesional, da lecciones de arte teatral a actores expertos.⁵

A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al

⁵ *Op. cit.*, p. 43. En otra parte (p. 65), Schücking relata además que Churchyard, un contemporáneo de Shakespeare, escribió en una de sus dedicatorias, con una franqueza que nos parece cínica, que, al tomar el pescado como modelo, había nadado en el sentido de la corriente; Dryden admitió en forma completamente abierta que no tenía más preocupación que conquistar al público, y que si éste esperaba de él la comedia o la sátira más fáciles, no dudaría en ofrecérselas.

público. Sin duda, con el siglo XIX y el movimiento romántico comienza el movimiento de liberación de la intención creadora que hallaría en los teóricos del arte por el arte su primera afirmación sistemática.⁶ Esta nueva definición revolucionaria de la vocación del intelectual y de su función en la sociedad no siempre se percibió como tal, en virtud de que lleva a la formación del sistema de representaciones y de valores constitutivo de la definición social del intelectual que nuestra sociedad admite como obvia. Según Raymond Williams, "el cambio radical en materia de ideas sobre el arte, y el artista y su lugar en la sociedad", el cual, con las dos generaciones de artistas románticos, Blake, Wordsworth, Coleridge y Southey de una parte, y Byron, Shelley y Keats de la otra, coincide en Inglaterra con la revolución industrial, presenta cinco características fundamentales:

En primer término, la naturaleza de la relación entre el escritor y sus lectores sufre una transformación profunda; en segundo lugar, se vuelve consuetudinaria una actitud diferente respecto al "público"; en tercer lugar, la producción artística tiende a considerarse como un tipo de producción especializada entre otras, sujeta a las mismas condiciones que la producción en general; en cuarto lugar, la teoría de la realidad "superior del arte" como sede de una verdadera imaginación, reviste una importancia creciente; en quinto lugar, la representación del escritor como creador independiente, como genio autónomo, se convierte en una especie de regla.⁷

Sin embargo, cabe preguntarse si hay que considerar la revolución estética que se afirma en la teoría de la

⁶ Sin duda, existen en épocas más lejanas, desde el siglo XVI y quizá antes, afirmaciones del desprecio aristocrático del artista por el mal gusto del público, pero nunca constituyen, antes del siglo XIX, una profesión de fe constitutiva de la intención creadora y una especie de doctrina colectiva.

⁷ R. Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin Books, 32ª ed., 1963, pp. 49-50.

realidad superior del arte y del genio autónomo, como una simple ideología compensatoria suscitada por la amenaza que la sociedad industrial y la industrialización de la sociedad intelectual hacen pesar sobre la autonomía de la creación artística y sobre la singularidad irremplazable del hombre cultivado. Ello implicaría dar como explicación total de la realidad una parte de la realidad total que es preciso explicar. En el pequeño círculo de lectores que frecuentaba, por prudencia, deferencia, buena voluntad o interés, o todo ello a la vez, el artista estaba acostumbrado a admitir consejos y críticas, y ese círculo se sustituye por un público, "masa" indiferenciada, impersonal y anónima de lectores sin rostro, que son también un mercado de compradores virtuales capaces de dar a la obra una sanción económica, la cual, además de que puede asegurar la independencia económica e intelectual del artista, no siempre está desprovista de toda legitimidad cultural; la existencia de un "mercado literario y artístico" hace posible la formación de un conjunto de profesiones propiamente intelectuales —sea porque aparezcan nuevos personajes o porque los antiguos reciban nuevas funciones—, es decir, la integración de un verdadero campo intelectual como sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual.⁸ La especificidad

⁸ R. Williams también pone en evidencia las relaciones de interdependencia que unifican la aparición de un nuevo público que pertenece a una nueva clase social, de un conjunto de escritores procedentes de la misma clase y de instituciones o formas artísticas creadas por esta clase. "El carácter de la literatura resulta visiblemente afectado por el sistema de comunicación y por el cambio de público. Cuando asistimos a la aparición de escritores de un nuevo grupo social, debemos considerar también las instituciones y las formas creadas por el conjunto del grupo al cual pertenecen. El teatro isabelino ..., como institución, fue en gran parte creado por especuladores procedentes de las clases medias y alimentado con obras de escritores procedentes en su mayor parte de familias de artesanos y de comerciantes, pero de hecho fue combatido sin cesar por

de este sistema de producción, vinculada a la especificidad de su producto, realidad de doble faz, mercancía y significación, cuyo valor estético sigue siendo irreductible al valor económico, aun cuando la sanción económica viene a redoblar la consagración intelectual, entraña la especificidad de las relaciones que ahí se establecen: las relaciones entre cada uno de los agentes del sistema y los agentes o las instituciones total o parcialmente externas al sistema, siempre están mediatizadas por las relaciones que se establecen en el seno mismo del sistema, es decir, en el interior del campo intelectual, y la competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado. Es significativo que la irrupción de métodos y de técnicas prestados por el orden económico y vinculados a la comercialización de la obra de arte, como la publicidad comercial para los productos intelectuales, coincida no sólo con la glorificación del artista y de su misión casi profética, y con el esfuerzo metódico de separar al intelectual y su universo del mundo común, aunque sea por extravagancias en el vestir, sino también con la declarada intención de reconocer solamente a ese lector ideal que es un *alter ego*, es decir, otro intelectual, contemporáneo o futuro, capaz de seguir, en su creación o comprensión de las obras, la misma vocación propiamente intelectual que define

la clase media de comerciantes y, al mismo tiempo que aceptaba un público popular, sobrevivió gracias a la protección de la corte y de la nobleza ... Es posible atribuir la formación, en el siglo XVIII, de un público organizado de clases medias, a ciertos escritores del mismo grupo social, pero también, y sobre todo, hay que ver en ello el resultado de un desarrollo independiente que ofreció una coyuntura a los escritores. La expansión y la organización de este público se prolongaron hasta el siglo XIX, atrayendo a nuevos escritores de diverso origen social pero homogeneizándolos con sus instituciones." (R. Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Pelican Books, 1965, p. 266.)

al intelectual autónomo, sin reconocer más legitimidad que la intelectual. "Es bello lo que corresponde a una necesidad interior", dice Kandinsky. La afirmación de la autonomía de la intención creadora lleva a una moral de la convicción que inclina a juzgar las obras con base en la pureza de la intención del artista, y que puede culminar en una especie de terrorismo del gusto cuando el artista, en nombre de su convicción, exige un reconocimiento incondicional de su obra. Así, la ambición de la autonomía aparece, desde entonces, como la tendencia específica del cuerpo intelectual. El alejamiento del público y el rechazo proclamado de las exigencias vulgares que fomentan el culto de la forma por sí misma, del arte por el arte —acentuación sin precedente del aspecto más específico y más irreductible del acto de creación y, por ello, afirmación de la especificidad y de la irreductibilidad del creador— vienen acompañados de un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística. De este modo, puede verse que se forman las que Schücking denomina "sociedades de bombos mutuos", pequeñas sectas cerradas en su esoterismo,⁹ al mismo tiempo que aparecen los signos de una nueva solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista.

Sólo se acepta a los críticos que tengan acceso al *sancta sanctorum* y estén iniciados, es decir, a aquellos que han sido ganados para la concepción estética del grupo. . . . Y de ello se desprende también que cada uno de estos grupos. . . . se convierta en una "sociedad de bombos mutuos". . . . Si el mundo contemporáneo se sorprendía de que los críticos, representantes en otro tiempo del gusto conservador, se pasaran sin más al lado del nuevo arte, es porque desconocía los procesos sociológicos.¹⁰

⁹ En la obra de Schücking (pp. 44-6) se halla una evocación de las principales tendencias del "movimiento estético".

¹⁰ L. L. Schücking, *op. cit.*, p. 47. Se puede encontrar también (p. 72) una descripción del funcionamiento de estas socie-

Inspirada por la convicción —tan profundamente inscrita en la definición social de la vocación de intelectual que tiende a admitirse sin discusión— de que el público está inevitablemente condenado a la incomprensión, o al menos a una comprensión diferida, esta “nueva crítica” (en el verdadero sentido, por única vez) se preocupa por hacer justicia al creador, y, al dejar de sentirse autorizada, como delegada del público cultivado, a discernir un veredicto perentorio en nombre de un código irrefutable, se coloca incondicionalmente al servicio del artista, cuyas intenciones y razones trata de descifrar escrupulosamente, porque no quiere ser otra cosa que una interpretación de experto. Con ello, evidentemente, saca al público del juego: y de hecho, puede verse que aparecen, bajo la firma de críticos dramáticos o artísticos que dejan progresivamente de aludir a la actitud del público en los estrenos o en las inauguraciones, expresiones tan elocuentes como: “La pieza tuvo éxito entre el público.”¹¹

Recordar que el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal; equivale también a disipar las ilusiones nacidas de la familiaridad, al poner al descubierto que, como producto de una historia, este sistema no puede dissociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales.¹² Una vez conocidas las condiciones históricas y

dades y en particular de los “intercambios de servicios” que permiten.

¹¹ L. L. Schücking, *op. cit.*, p. 90.

¹² Es obvio que las proposiciones que se desprenden del estu-

sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual —una vez definidos, al mismo tiempo, los límites de validez de un estudio de un estado de este campo—, este estudio adquiere entonces todo su sentido, porque puede captar “en acto” la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema.

LOS PÁJAROS DE PSAFÓN

Nunca se ha precisado por completo todo lo que se implica en el hecho de que el autor escribe para un público. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. “Existen cualidades —escribe Jean-Paul Sartre— que nos llegan sólo por los juicios de los demás.”¹³ Así ocurre con la cualidad de escritor, cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar; así ocurre también, de un modo todavía más evidente, con el renombre del escritor, es decir, con la representación que la sociedad se hace del valor y de la verdad de la obra de un escritor o de un artista. El artista puede aceptar o repudiar a este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta representación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene, en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su idiferencia. Independen-

dio de un campo intelectual integrado pueden proporcionar el principio de una interpretación estructural, ya sea de campos intelectuales procedentes de una evolución histórica diferente, como el campo intelectual de la Atenas del siglo v, o bien, incluso, de campos intelectuales en vía de integrarse.

¹³ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948, p. 98.

dientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados. En suma, inmerso en la angustia de la salvación, el autor está condenado a acechar en la incertidumbre los signos siempre ambiguos de una elección siempre pendiente: puede vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido y demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición histórica del artista consagrado o maldito), y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, la verdad del mismo que la acogida social le remite, porque el reconocimiento de esta verdad está encerrado en un proyecto que es siempre proyecto de ser reconocido.

El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera. Paul Valéry oponía "obras que parecen creadas por su público, cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, *tienden a crear su público*".¹⁴ Sin duda, es posible encontrar todos los matices, entre obras exclusivamente determinadas y dominadas por la representación (intuitiva o científicamente informada) de las expectativas del público, como los periódicos, los semanarios y las obras de gran difusión, y las obras enteramente sometidas a las exigencias del creador. De esto se siguen importantes consecuencias de método: éste será tanto más adecuado cuanto que las obras a las cuales se aplique (a costa de la autonomización metodológica, por la cual plantea su objeto como sistema) sean más autó-

¹⁴ Valéry, *Œuvres*. París, N.R.F., Col. Pléiade, I, p. 1442.

nomas; un análisis interno de la obra corre el riesgo de volverse ficticio y *equivocado* cuando se aplica a las "obras destinadas a actuar poderosa y brutalmente sobre la sensibilidad, y a conquistar al público aficionado a las emociones fuertes o las aventuras extrañas" de que habla Valéry, a obras creadas *por* su público porque fueron creadas expresamente *para* su público, como las revistas francesas *France-Soir*, *France-Dimanche* o *Paris-Match* o los retratos de *Parisiennes*, y casi totalmente reductibles a las condiciones económicas y sociales de su fabricación, y por tanto enteramente susceptibles de un análisis interno. Los que se llaman "autores de éxito" son sin duda los objetos más fácilmente accesibles a los métodos tradicionales de la sociología, puesto que puede suponerse que las restricciones sociales (voluntad de seguir fiel a una manera que ha triunfado, temor de perder el éxito, etc.) son más importantes, en su proyecto intelectual, que la necesidad intrínseca de la obra. La mística jansenista de los intelectuales que nunca ven sin suspicacia los éxitos demasiado estrepitosos puede justificarse en parte por la experiencia: cabe la posibilidad de que los creadores sean más vulnerables al éxito que al fracaso y ocurre, en efecto, que al no saber cómo triunfar sobre su triunfo, se subordinan a las restricciones que les impone la definición social de una obra consagrada por el éxito. Inversamente, las obras escapan tanto más completamente a estos métodos, cuanto sus autores, rehusando ajustarse a las expectativas de los lectores reales, imponen las exigencias que la necesidad de la obra les impone, sin hacer concesión alguna a la representación, anticipada o comprobada, de la representación que los lectores se hacen o se harán de su obra.

Sin embargo, ni siquiera la más "pura" intención artística escapa completamente de la sociología, ya que, como se ha visto, puede integrarse gracias a un tipo particular de condiciones históricas y sociales, y también porque se ve obligada a referirse a la verdad obje-

tiva que le remite el campo intelectual. La relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria, en la medida en que la obra intelectual, como objeto simbólico destinado a comunicarse, como mensaje que puede recibirse o rehusarse, reconocerse o ignorarse, y con él al autor del mensaje, obtiene no solamente su valor —que es posible medir por el reconocimiento de los iguales o del gran público, de los contemporáneos o de la posteridad—, sino también *su significación y su verdad* de los que la reciben tanto como del que la produce; aunque ocurre que la restricción social se manifieste a veces bajo la forma directa y brutal de las presiones financieras o la obligación jurídica, como cuando un comerciante en cuadros exige a un pintor que se atenga a la forma que le ha dado éxito,¹⁵ la restricción social opera por lo general de modo más sutil. Hay que preguntarse si aún el autor más indiferente a las seducciones del éxito y menos dispuesto a hacer concesiones a las exigencias del público, no debe tomar en cuenta la verdad social de su obra que le remiten el público, los críticos o los analistas y redefinir de acuerdo con ella su proyecto creador. Confrontada con esta definición objetiva, ¿no se estimula una reflexión y una explicitación de su intención y no se corre el riesgo de transformarla con ello? De un modo más general, ¿no se define el proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores? Hay pocas obras que no contengan indicaciones sobre las representaciones que el autor se hace de su empresa, sobre los conceptos en los cuales imaginó su originalidad y su novedad, es decir, lo que lo distinguía, a sus propios ojos, de sus contemporáneos y sus predecesores. Así, como observa Louis Althusser,

Marx nos dejó, de pasada, en el texto o las notas de *El capital*, toda una serie de juicios sobre su obra misma,

¹⁵ R. Moulin, *Le marché de la peinture en France, essai de sociologie économique*, que aparecerá en las ediciones de Minuit.

comparaciones críticas con sus predecesores (los fisiócratas, Smith, Ricardo, etc.), y por último observaciones metodológicas muy precisas, que relacionan sus métodos de análisis con el método de las ciencias matemáticas, físicas, biológicas, etc., y con el método dialéctico definido por Hegel . . . Al hablar de su obra y de sus descubrimientos, Marx reflexionaba en términos filosóficamente adecuados sobre la novedad, y por ende la distinción específica, de su objeto.¹⁶

Sin duda, no todos los creadores intelectuales tienen de su obra una representación tan consciente; y hay que pensar, por ejemplo, en Flaubert, que sacrifica, a instancias de Louis Bouilhet, muchas “frases parásitas” y “entremeses que moderan la acción”, las cuales expresaban quizá las tendencias profundas de su genio:

Flaubert fue, evidentemente, el primero en emprender este regreso; esta remisión del discurso a su reverso silencioso que es, para nosotros, en la actualidad, la literatura misma —pero que fue, para él, casi siempre inconsciente o penosa. Su conciencia literaria no estaba, y no podía estar, al nivel de su obra y de su experiencia . . . Flaubert no da ahí (en su correspondencia) una verdadera teoría de su práctica, que le resulta aún, en lo que tiene de audaz, completamente oscura. Él mismo encontraba *L'éducation sentimentale* estéticamente fallida, por falta de acción, de perspectiva, de construcción. No veía que este libro era el primero que lograba esta *desdramatización*, o como casi se quisiera decir, esta *desnovelización* de la novela en donde comenzaría toda la literatura moderna; o más bien, resentía como una falta lo que es para nosotros la cualidad principal.¹⁷

Para comprender que el proyecto creador de Flaubert y, al mismo tiempo, toda su obra, hubieran sido pro-

¹⁶ L. Althusser, *Lire le Capital*, París, Maspero, 1965, t. II, pp. 9-10.

¹⁷ G. Genette, *Figures*, París, ed. du Seuil, Col. “Tel quel”, 1966, pp. 242-243.

fundamente transformadas, basta pensar lo que hubiera sido su obra (y la comparación de las versiones de *Madame Bovary* permite imaginarlo) si no hubiera tenido que tomar en cuenta censuras que poco lo ayudaban a descubrir la verdad de su intención artística y si, en lugar de estar constreñido a referirse a una estética para la cual lo propio de la obra novelesca reside en la psicología de los personajes y en la eficacia del relato, hubiera encontrado en los críticos y en el público la teoría de la novela que viene al encuentro de los novelistas de hoy, a través de la cual los lectores contemporáneos leen la obra y sus silencios.

Desde la aparición de *L'année dernière à Marienbad* —observa Gérard Genette— se produjo en la reputación de Alain Robbe-Grillet una singular transformación de perspectiva. Hasta entonces, y a pesar de la extrañeza perceptible de sus primeros libros, Robbe-Grillet pasaba por un escritor realista y objetivo, que paseaba sobre todas las cosas el ojo impassible de una especie de cámara-estilográfica, recortando en lo visible, para cada una de sus novelas, un campo de observación que no abandonaba hasta agotar los recursos descriptivos de su *ser-ahí*, sin preocuparse de la acción ni de los personajes. Roland Barthes mostró, a propósito de *Les gommes* y de *Le voyeur*, el aspecto revolucionario de esta descripción, la cual, al reducir el mundo percibido a una exhibición de superficies, eliminaba a la vez “el objeto clásico” y la “sensibilidad romántica”: adoptados por el propio Robbe-Grillet, simplificados y popularizados bajo mil diversas formas, estos análisis desembocaron en la consabida *vulgata* sobre el *nouveau roman* [nueva novela] y la *école du regard* [escuela de la mirada]. Robbe-Grillet parecía entonces definitivamente encerrado en su papel de agrimensor puntilloso, denunciado y por tanto adoptado como tal por la crítica oficial y el espíritu público. *L'année dernière à Marienbad* modificó todo esto de una manera que tuvo una eficacia decisiva, gracias a la publicidad propia del evento cinematográfico: he aquí que Robbe-Grillet se vuelve de pronto una especie de autor fantástico, un espeleólogo de lo imaginario, un vidente, un taumaturgo. Lautréamont, Bioy Casares, Pirandello y

el surrealismo remplazan de pronto la Guía de los ferrocarriles y el Catálogo de las armas y los ciclos (...). ¿Era una conversión o bien era necesario reconsiderar el "caso Robbe-Grillet"? Releídas de prisa con esta nueva luz, las novelas anteriores revelaron una irrealidad turbadora, poco antes insospechable, cuya naturaleza parecía de pronto fácil de identificar: este espacio a la vez inestable y obsesionante, este enfoque ansioso, que pisotea, estas falsas semejanzas, estas confusiones de lugares y de personas, este tiempo dilatado, esta culpabilidad difusa, esta sorda fascinación de la violencia, eran reconocibles para todos: el universo de Robbe-Grillet era el del sueño y de la alucinación, y sólo una lectura inadecuada, poco atenta o mal orientada, nos había apartado de esta evidencia (...). Robbe-Grillet dejó de ser el símbolo de un neorrealismo "cosista" y el sentido público de su obra se inclinó irresistiblemente hacia la vertiente de lo imaginario y de la subjetividad. Es posible plantear la objeción de que este cambio de sentido sólo afecta el "mito Robbe-Grillet" y sigue siendo exterior a su obra; pero se observa una evolución paralela en las teorías profesadas por el mismo Robbe-Grillet. Entre el que afirmaba, en 1953: "*Les gommes* es una novela descriptiva y científica" (...) y el que precisa en 1961 que las descripciones de *Le voyeur* y de *La jalousie* "siempre las hace alguien" (...), para concluir que estas descripciones son "perfectamente subjetivas" y que esta subjetividad es la característica esencial de lo que se ha llamado el *nouveau roman*, ¿quién no percibe uno de estos desplazamientos de acento que expresan a la vez el giro de un pensamiento y el deseo de alinear las obras pasadas en la nueva perspectiva? ¹⁸

Gérard Genette concluye este análisis (que merecía citarse completo por su precisión etnográfica), reivindicando para el escritor el "derecho de contradecirse". Sin embargo, aunque se dedica a mostrar en seguida, mediante una nueva lectura de las obras mismas, la legitimidad de las dos interpretaciones concurrentes, cabría preguntarse si no ha escamoteado la cuestión

¹⁸ G. Genette, *op. cit.*, pp. 69-71.

propiamente sociológica que se plantea por el hecho de que Robbe-Grillet ha respaldado sucesivamente las dos *vulgatas* contradictorias. La evolución concomitante del discurso del creador sobre su obra, del "mito público" de su obra y quizá, incluso, de la estructura interna de la obra, lleva a preguntar si las pretensiones iniciales de la objetividad y la conversión ulterior a la subjetividad pura, no están separadas por una toma de conciencia y una confesión a sí mismo de la verdad objetiva de la obra y del proyecto creador, toma de conciencia y confesión que el discurso de los críticos y aun la *vulgata* pública de este discurso prepararon y propiciaron: no se ha subrayado suficientemente, en efecto, que por lo menos en la actualidad el discurso del crítico sobre la obra se presenta al creador mismo no tanto como un juicio crítico dirigido al valor de la obra sino como una *objetivación tal del proyecto creador* que puede desprenderse de la obra misma y se distingue por ello, esencialmente, de la obra como expresión prerreflexiva del proyecto creador, y aún del discurso teórico que el creador puede tener de su obra. Se sigue de ahí que la relación que vincula al creador (o, con más precisión, a la representación, más o menos consciente, que el creador se hace de su intención creadora) la crítica como esfuerzo de retomar el proyecto creador a partir de la obra en que éste sólo se descubre velándose (a los ojos del creador mismo), no podría describirse, aunque la evolución concomitante del discurso del crítico y del discurso del autor sobre su obra pueda inclinar a hacerlo, como relación de causa a efecto. ¿Significaría esto que la eficacia de la palabra crítica es nula? De hecho, el discurso del crítico que el creador reconoce porque en él se siente reconocido y porque se reconoce en él, no constituye un pleonismo con la obra, porque integra el proyecto creador diciéndolo, y, por ello, determina que sea según se le diga.¹⁹

¹⁹ Sólo un análisis de la estructura misma de las obras permitiría establecer si la conversión del proyecto creador que aparece

Por su naturaleza y su pretensión misma, la objetivación que realiza la crítica está sin duda alguna predispuesta a desempeñar un papel específico en la definición y la evolución del proyecto creador. Sin embargo, se realiza la objetivación progresiva de la intención creadora y se integra este *sentido público* de la obra y del autor, conforme al cual el autor se define y con relación al cual debe definirse, sólo en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado del tiempo —otros artistas, críticos, intermediarios entre el artista y el público, tales como los editores, los comerciantes en cuadros o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente las obras y de darlas a conocer al público (y no de analizarlas científicamente a la manera del crítico propiamente dicho), etc. Interrogarse sobre la génesis de ese sentido público es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas. ¿Es preciso admitir la opinión común según la cual esta tarea incumbe a ciertos “hombres de gusto”, pre-dispuestos por su audacia o su autoridad a moldear el gusto de sus contemporáneos? A menudo, en nombre de una representación carismática de su tarea, el editor de vanguardia, actuando a la manera de un “maestro de sabiduría”, se otorga la misión de descubrir, en la obra y la persona de quienes vienen a él, los signos imperceptibles de la gracia, y de revelarles a quiénes ha sabido reconocer entre quienes han sabido reconocerle. Es la misma representación que inspira a menudo la crítica ilustrada, el comerciante de cuadros audaz o el aficio-

en el discurso del creador sobre su obra se manifiesta también en sus obras más recientes, las cuales debería, en este caso —como la simple lectura permite intuir—, presentar la expresión más *acabada* y más *sistemática* de la intención creadora.

nado inspirado. ¿Qué ocurre en realidad? Se observa en primer término que los manuscritos que recibe el editor resultan afectados por diversas determinaciones: muy a menudo llevan ya la marca del intermediario (el cual, a su vez, se encuentra situado en el campo intelectual como director de colección, lector, "autor de la casa", crítico conocido por sus juicios certeros o audaces, etc.), a través del cual llegan al editor;²⁰ en segundo lugar, son el resultado de una especie de preselección que los autores mismos practicaron por referencia a la idea que se hacen del editor, de la tendencia literaria que éste representa —por ejemplo, el *nouveau roman*— y que ha podido orientar su proyecto creador.²¹ ¿Cuáles son los criterios de la selección que el editor practica dentro de este conjunto preseleccionado? Conciente de no poseer la criba que revelaría infaliblemente las obras dignas de conservarse, puede profesar a la vez el relativismo estético más radical y la fe más completa en una especie de absoluto del "olfato". De

²⁰ Las observaciones de L. L. Schücking permiten dar un alcance más general a esta proposición: "En cuanto a las editoriales, se hace manifiesta otra tendencia que, como tantas en este terreno, se encuentra ya en el siglo XVIII, si no antes: se favorece a aquel que tiene relaciones personales con los escritores de renombre, que son conocidos entre el público y gozan de cierto prestigio ante el editor. Su voz tiene suficiente peso para allanar el camino del principiante. Así es que, por regla general, la obra de éste no va directamente a la autoridad indicada sino que tiene que hacer el rodeo, a menudo harto dificultoso, por el escritorio del artista de renombre" (*op. cit.*, p. 78).

²¹ Puede verse también de qué manera el encuentro entre el autor y el editor puede vivirse e interpretarse en la lógica de la armonía preestablecida y de la predestinación. "¿Está contento de ser publicado en las ediciones Minuit? —Si hubiera sabido, hubiera ido ahí inmediatamente... Pero no me atreví a hacerlo, porque me parecía demasiado para mí... En cambio, envié primero mi manuscrito a las ediciones X. No es amable que diga eso de X, pero rehusaron mi libro y de todos modos lo llevé a las ediciones Minuit. — ¿Qué tal se entiende con el editor? — Comenzó por contarme el libro. Vio cosas que yo no creía haber mostrado, todo lo que concierne al tiempo, las coincidencias" (*La Quinzaine Littéraire*, 15 de septiembre de 1966).

hecho, la representación que tiene de su vocación específica de editor de vanguardia, consciente de no tener otro principio estético que la desconfianza respecto a todo principio canónico, forma parte, necesariamente, de la imagen que el público, los críticos y los creadores se hacen de su función en la división del trabajo intelectual. Esta imagen, que se define por oposición a la imagen de los demás editores, se confirma a sus ojos por la elección de los autores que se seleccionan en relación a ella. La representación que el editor se hace de su propia práctica (por ejemplo, como audaz e innovadora) y que la orienta por lo menos tanto como la expresa, la "postura" intelectual que se puede caracterizar muy burdamente como "vanguardista" y que es sin duda el principio último y a menudo indefinible de sus elecciones, se integran y se confirman por referencia a la representación que tiene de las representaciones y de las posturas diferentes a la suya y de la representación social de su propia postura.²² La situación de la crítica no es muy distinta; las obras ya seleccionadas que recibe llevan una marca adicional, la del editor (y a veces la del prologuista, la del creador o de otros críticos), de tal modo que la lectura que puede hacer de una obra específica debe tener presente la representación social de las características típicas de las obras que publica el editor respectivo (por ejemplo, *nouveau roman*, "literatura objetal", etc.), representación de la que él mismo y sus iguales pueden ser en parte responsables.²³ ¿No se ve a veces que la crítica

²² Existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en *marcas de distinción* (una manera, un estilo, una especialidad, etc.), equívocas diferenciales que pueden investigarse expresamente y que sacan del anonimato y de la insignificancia.

²³ "Con excepción de estas primeras páginas, que se presentan como un *pastiche* más o menos voluntario del *nouveau roman*, *Eauberge espagnole* relata una historia rocambolesca pero perfectamente clara, cuyo desarrollo obedece a la lógica del sueño y no a la de la realidad" (Étienne Lalou, *L'Express*, 26 de octu-

actúa como iniciada, remitiendo la revelación descifrada a aquel del que la ha recibido, el cual la confirma a su vez en su vocación de intérprete privilegiado, certificando la justeza del desciframiento? En la literatura y la pintura se han encontrado a menudo, y se encuentran hoy más que nunca, tales parejas perfectas. El editor, actuando como comerciante (que también lo es), puede utilizar técnicamente la representación pública de sus publicaciones —por ejemplo, la *vulgata* del *nouveau roman*— para lanzar una obra: el discurso que sostiene con el crítico, seleccionado no sólo en función de su influencia sino también en función de las afinidades que puede tener con la obra y que pueden ir hasta la sumisión declarada, es una mezcla en extremo sutil en que la idea que se hace de la obra se integra con la idea que se hace de la idea que el crítico, dada la representación que tiene de sus publicaciones, podrá tener de la obra.

¿No es el editor un buen sociólogo cuando observa que el *nouveau roman* no es otra cosa que el conjunto de novelas publicadas bajo la cubierta de las ediciones Minuit? Es significativo que lo que se ha convertido en el nombre de una escuela literaria, tomado por los propios autores, haya sido antes, como entre los "impresionistas", una etiqueta peyorativa pegada por un crítico tradicionalista a las novelas publicadas por las ediciones Minuit. Sin embargo, a los autores no les basta con asumir esta definición pública de su empresa; han sido definidos con ella en la medida en que han sabido definirse en relación con ella: del mismo modo que el público ha sido invitado a buscar y a inventar los vínculos que podían reunir las obras publicadas bajo la misma cubierta, ¿no se ha estimulado a los autores a que piensen que constituyen una escuela, y no un simple grupo

bre de 1966). Así el crítico que sospecha que el joven novelista ha caído, consciente o inconscientemente, en el juego de espejos, cae en él a su vez al describir lo que considera un reflejo del *nouveau roman* a la luz de un reflejo común del *nouveau roman*.

ocasional, por la necesidad de confrontarse y conformarse a la imagen que el público se hacía de ellos? De hecho, han retomado por su parte no sólo la denominación, sino también la *vulgata* que definía su imagen pública, identificándose con una identidad social impuesta desde afuera y surgida primero de un simple acercamiento, para hacer de ello un proyecto colectivo. Invitados a situarse en una relación entre sí, a ver en cada uno de los demás una expresión de su propia verdad, a reconocerse en los que reconociesen como miembros auténticos de la escuela, ¿no se les llevaba a constituir explícitamente el principio de lo que debía unirles, puesto que se les percibía como si constituyeran una unidad? Paralelamente, a medida que el grupo aparece y se afirma más claramente como una escuela, ¿no lleva cada vez más a los críticos y al público a buscar los signos de lo que une a los miembros de la escuela y que los separa de las demás escuelas, a distinguir lo que podría estar emparentado, y a emparentar lo que podría estar separado? El público está también invitado a entrar en el juego de las imágenes, indefinidamente reflejadas, que terminan por existir como reales en un universo en que no hay otra cosa real que los reflejos. La posición vanguardista (que no es necesariamente reductible a un esnobismo) debe forjar, acoger y llevar a cuestras las "teorías" capaces de fundamentar como razón una adhesión que nada debe a sus razones. Es preciso citar una vez más a Proust: "Porque se creía 'avanzada' y (en arte únicamente) 'nunca demasiado a la izquierda', decía (Mme. de Cambremer), se imaginaba que no solamente la música progresaba, sino que lo hace sobre una sola línea, y que Debussy era, en cierto modo, un poco más que Wagner, todavía un poco más avanzado que Wagner. No se daba cuenta de que si Debussy no era tan independien- te con respecto a Wagner de lo que ella misma había de creer al cabo de algunos años, porque, a pesar de todo, uno utiliza las armas conquistadas para acabar

de liberarse de aquello que momentáneamente ha vencido, trataba, sin embargo, después de la saturación que comenzaba a tenerse de las obras demasiado completas, en que todo está expresado, de contentar una necesidad contraria. Naturalmente, había teorías que apoyaban momentáneamente esta reacción, semejantes a aquellas que, en política, vienen en apoyo de las leyes contra las congregaciones, guerras en Oriente (enseñanza contra natura, peligro amarillo, etcétera, etcétera). Decíase que a una época de prisa era conveniente un arte rápido, absolutamente como se había dicho que la guerra futura no podía durar más de quince días, o que con los ferrocarriles se abandonarían los rinconcitos caros a las diligencias.”²⁴

Así, el sentido público de la obra, como juicio objetivamente instituido sobre el valor y la verdad de la obra (con relación al cual todo juicio de gusto individual se ve obligado a definirse), es necesariamente colectivo. Es decir, el sujeto del juicio estético es un “nosotros” que puede tomarse por un “yo”: la objetivación de la intención creadora, que podría denominarse “publicación” (entendiendo con ello el hecho de “volverse pública”), se realiza a través de una infinidad de relaciones sociales específicas, relaciones entre el editor y el autor, relaciones entre el autor y la crítica, relaciones entre los autores, etc. En cada una de estas relaciones, cada uno de los agentes empeña no solamente la representación socialmente constituida que

²⁴ M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, t. II, Sodoma y Gomorra, Barcelona, José Janés, Editor, 1952, p. 226. Las elecciones se dan a menudo justificaciones aún más sumarias; el mecanismo de báscula según el cual cada generación tiende a rechazar los postulados implícitos que fundamentaban el consenso de la generación precedente, toma prestada una parte de su eficacia del temor social de aparecer vinculado a una época superada y encontrarse situado por ello en una posición devaluada del campo intelectual; numerosos rechazos, aún en las materias menos acumulativas, sólo tienen este fundamento (“literatura de preguerra”, “sociología de la tercera república” o “arte caduco”).

tiene del otro término de la relación (la representación de su posición y de su función en el campo intelectual, de su imagen pública como autor consagrado o maldito, como editor de vanguardia o tradicional, etc.), sino también la representación de la representación que el otro término de la relación tiene de él, es decir, de la definición social de su verdad y de su valor que se integra en y por el conjunto de las relaciones entre todos los miembros del universo intelectual. Se sigue de ello que la relación que el creador mantiene con su obra está siempre mediatizado por la relación que mantiene con el sentido público de su obra, sentido que se le recuerda concretamente a raíz de todas las relaciones que mantiene con los autores miembros del universo intelectual, y que es el producto de interacciones infinitamente complejas entre actos intelectuales, como juicios a la vez determinados y determinantes sobre la verdad y el valor de las obras y de los autores. Así, el juicio estético más singular y más personal se refiere a una significación común, ya integrada: la relación con una obra, incluso la propia, es siempre una relación con una obra juzgada, cuya verdad y valor últimos nunca son sino el conjunto de los juicios potenciales sobre la obra, que el conjunto de los miembros del universo intelectual podrá o podría formular al referirse, en todos los casos, a la representación social de la obra como integración de juicios singulares sobre la obra.

En virtud de que el sentido singular debe siempre definirse en relación con el sentido común, contribuye necesariamente a definir lo que será una nueva realización de este sentido común. El juicio de la historia que será el juicio último sobre la obra y su autor, ya está encauzado en el juicio del primer lector y la posteridad deberá tomar en cuenta el sentido público que los contemporáneos le hubiesen legado. Psafón, joven pastor lidio, enseñó a los pájaros a repetir: "Psafón es un dios." Al oír que los pájaros hablaban

y lo que decían, los conciudadanos de Psafón lo aclamaron como un dios.

PROFETAS, SACERDOTES, BRUJOS

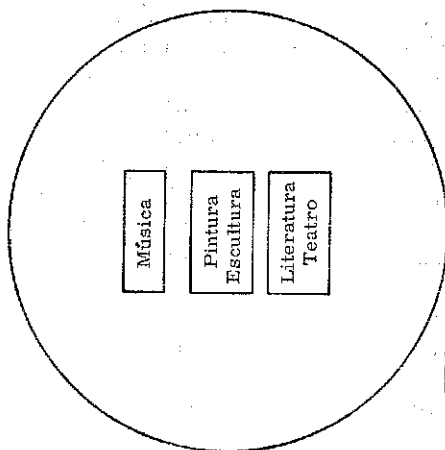
Si bien cada una de las partes del campo intelectual depende de todas las demás, no dependen todas, en el mismo grado, de todas las demás: como en el juego de ajedrez, en que la suerte de la reina puede depender del más insignificante peón, sin que la reina deje por ello de tener un poder infinitamente más grande que cualquier otra pieza, así las partes constitutivas del campo intelectual, que están colocadas en una relación de interdependencia funcional, resultan, sin embargo, separadas por diferencias de *peso funcional* y contribuyen de manera muy desigual a dar al campo intelectual su estructura específica. En efecto, la estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su *posición* en esta estructura y por la *autoridad*, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia por la consagración y la legitimidad intelectuales.²⁵ Ya sea que se trate de las clases altas, que sancionan por su rango social el rango de las obras que consumen en la jerarquía de obras legítimas, ya se trate de instituciones específicas, como el sistema escolar y las academias, que consagran por su autoridad y su enseñanza un

²⁵ "Como la política, la vida del arte consiste en una lucha por ganar adhesiones." La analogía que sugiere Schücking entre el campo político y el campo intelectual se apoya en una intuición parcialmente justa, pero simplificadora.

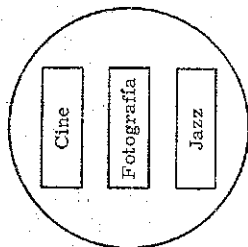
ESFERA DE LA LEGITIMIDAD

ESFERA DE LO LEGITIMABLE

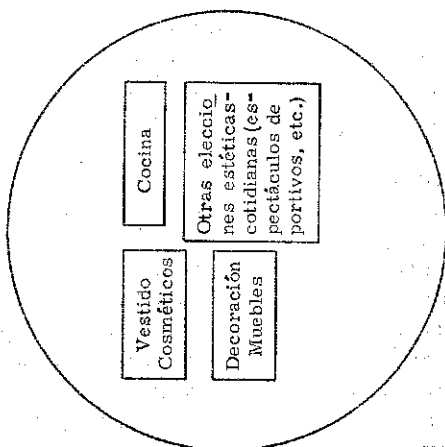
ESFERA DE LO ARBITRARIO
bajo la relación de la legitimidad
(o esfera de la legitimidad fragmentaria)



Instancias legítimas de legitimación (universidad, academias)



Instancias de legitimación concurrentes y que pretenden la legitimidad (críticos, clubes)



Instancias no legítimas de legitimación (creadores de alta costura, publicidad)

género de obras y un tipo de hombre cultivado, ya se trate incluso de grupos literarios o artísticos como los cenáculos, círculos de críticos, "salones" o "cafés", a los cuales se reconoce un papel de guías culturales o de *taste-markers*, existe casi siempre, hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y que reivindican, *ipso facto*, una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten. Cuando se sujetan a discusión, es también en nombre de la pretensión de detentar la ortodoxia, y cuando se reconocen, en su pretensión a la ortodoxia la que se reconoce. Todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se atribuye. De este modo, el creador mantiene con su obra una relación completamente diferente, cuya marca lleva necesariamente la obra, según ocupe una posición marginal (en relación a la universidad, por ejemplo) u oficial. Feuerbach respondió a un amigo que le aconsejaba solicitar una cátedra universitaria: "Sólo soy algo mientras pueda seguir siendo nadie", traicionando así, a la vez, su nostalgia de la integración a la institución oficial y la verdad objetiva del proyecto creador, constreñido a definirse por oposición a la filosofía oficial que lo había rechazado. Desterrado de la universidad a raíz de sus *Pensées sur la mort et l'immortalité*, sólo escapaba a las restricciones del Estado para asumir un papel de filósofo libre y de pensador revolucionario que, por su rechazo, la filosofía oficial le había incluso asignado.

La estructura del campo intelectual mantiene una

relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad. Se observa, en efecto, en una sociedad dada, en un momento dado del tiempo, que todas las significaciones culturales, las representaciones teatrales, los espectáculos deportivos, los recitales de canciones, de poesía o de música de cámara, las operetas u óperas, no son equivalentes en dignidad y en valor y no exigen con la misma urgencia la misma aproximación. En otras palabras, los diferentes sistemas de expresión, desde el teatro hasta la televisión, se organizan objetivamente según una jerarquía independiente de las opiniones individuales que define la *legitimidad* cultural y sus grados.²⁶ Ante las significaciones situadas fuera de la esfera de la cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente; por el contrario, en el campo de la cultura consagrada, se sienten sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada. Así, por ejemplo, el jazz, el cine o la fotografía no suscitan (porque no la demandan con la misma urgencia) la actitud de devoción que es moneda corrien-

²⁶ Legitimidad no es legalidad: si los individuos de las clases menos favorecidas en materia de cultura reconocen casi siempre, por lo menos de labios para afuera, la legitimidad de las reglas estéticas propuestas por la cultura ilustrada, esto no excluye que puedan pasar toda su vida, *de facto*, fuera del campo de aplicación de estas reglas, sin que por ello éstas pierdan su legitimidad, es decir, su pretensión de ser universalmente reconocidas. La regla legítima puede no determinar en modo alguno las conductas que se sitúan en su zona de influencia, e incluso puede tener solamente excepciones, pero no por ello define menos la modalidad de la experiencia que acompaña estas conductas y no puede ser pensada y reconocida, sobre todo cuando se ha transgredido, como la regla de las conductas culturales cuando se pretenden legítimas. En suma, la existencia de lo que se llama legitimidad cultural consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura.

te cuando se trata de obras de cultura ilustrada. Es cierto que algunos virtuosos transfieren a estas artes en vía de legitimación los modelos de comportamiento que tienen curso en el campo de la cultura tradicional. Pero a falta de una institución encargada de enseñarlos metódica y sistemáticamente, y de consagrarlos por ello como partes constitutivas de la cultura legítima, la mayor parte de las personas las viven de un modo completamente diferente. El conocimiento erudito de la historia de estas artes y la familiaridad con las reglas técnicas o los principios teóricos que las caracterizan sólo se encuentran excepcionalmente, porque no existe la necesidad, como en otros casos, de realizar un esfuerzo por adquirir, conservar y transformar este grupo de conocimientos, que forman parte de los requisitos previos y de los acompañamientos rituales de la degustación ilustrada.

Se pasa, pues, paulatinamente, de las artes plenamente consagradas, como el teatro, la pintura, la escultura, la literatura o la música clásica (entre las cuales también se establecen jerarquías que pueden variar en el curso del tiempo), a sistemas de significaciones abandonados (al menos a primera vista) a lo arbitrario individual, ya se trate de la decoración, los cosméticos o la cocina. La existencia de *obras consagradas* y de toda una serie de reglas que definen la aproximación sacramental, supone una institución cuya función no sea solamente de transmisión y de difusión, sino también de legitimación. En efecto, el jazz o el cine se presentan a través de medios de expresión por lo menos tan poderosos como los que se utilizan para las obras de cultura más tradicionales; existen cenáculos de críticos profesionales, que cuentan con revistas eruditas, y tribunas en radio y televisión y que, como signo de su pretensión a la legitimidad cultural, a menudo tratan de imitar el tono docto y fastidioso de la crítica universitaria, y de tomar prestada de ella el culto a la erudición por la erudición como si, perseguidos por la in-

quietud de su legitimidad, sólo pudiesen adoptarla exagerando los signos exteriores, a los cuales se reconoce la autoridad de los detentadores del monopolio de la legitimación institucional, esto es, los profesores. A menudo, empujados hacia artes "marginales" por una posición marginal en el campo intelectual, estos individuos aislados y desprovistos de toda garantía institucional, que por estar colocados en una situación de competencia son propensos a emitir juicios muy divergentes y, si es posible decirlo, insustituibles, nunca logran tener mayor alcance que el de capillas restringidas de aficionados, tales como círculos de jazz o clubes de cinéfilos. Así, por ejemplo, la situación de la fotografía en la jerarquía de las obras y las prácticas legítimas, a medio camino entre las prácticas "vulgares", abandonadas aparentemente a la anarquía de los gustos y de los colores, y las prácticas culturales nobles, sometidas a reglas estrictas, explica la ambigüedad de las actitudes que suscita, sobre todo entre los miembros de la clase cultivada. A diferencia de una práctica legítima, una práctica en vía de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad. Los que quieren romper con las reglas de la práctica común y rehusan conferir a su actividad y a su producto la significación y la función acostumbradas, se ven constreñidos a crear íntegramente el sustituto (que no puede aparecer como tal) de lo que se ha dado, con la forma de certidumbre inmediata, a los fieles de la cultura legítima, a saber, el sentimiento de la legitimidad cultural de la práctica y todas las reiteraciones que le son solidarias, desde los modelos técnicos hasta las teorías estéticas. Puede verse así que la forma de la relación de participación que cada sujeto mantiene con el campo de las obras culturales, y, en particular, el contenido de su intención artística o intelectual y la forma de su proyecto creador (por ejemplo, el grado en el cual está reflexionado y explicitado), dependen estrechamente de su posición en el campo intelectual.

Así ocurre también con la temática y la problemática que define la especificidad del pensamiento de un intelectual, y que un análisis lexicológico, entre otras técnicas, podría captar de nuevo; según la posición que ocupa en el campo intelectual, cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos, y a sostener cierto tipo de relación, más o menos fácil o laboriosa, natural o dramática, con las significaciones, más o menos consagradas, más o menos nobles, más o menos marginales, más o menos originales, en fin, que forman esta región del campo cultural. Bastaría sujetar a un análisis metódico las referencias a los autores, su frecuencia, su homogeneidad o su disparidad (adecuadas para revelar el grado de autodidaxia), la amplitud y la diversidad de las regiones del campo que designan, la posición en la jerarquía de los valores legítimos de las autoridades o de las garantías invocadas, las remisiones implícitas o tácitas (suprema elegancia o suprema ingenuidad), poniendo particular atención a la modalidad particular de la cita, irreprochablemente universitaria o negligente, humilde o soberbia, ostentosa o necesaria, para hacer aparecer "familias de pensamiento" que son en realidad *familias de cultura*, y que fácilmente podrían vincularse con posiciones típicas, actuales o potenciales, adquiridas o profesadas, en el campo intelectual, y más precisamente, con las relaciones típicas, pasadas y presentes, con la institución universitaria.²⁷

Si bien es cierto que la estructura del campo intelectual puede ser más o menos compleja y más o menos diversificada según las sociedades o según las épocas, y el peso funcional de las diferentes instancias legítimas o que pretenden la legitimidad cultural se encuentre

²⁷ Es obvio que la aprehensión del campo intelectual como tal y la descripción sociológica de este campo son más o menos accesibles según la posición ocupada en el campo.

en cada caso modificado, no es menos cierto que algunas relaciones sociales fundamentales se encuentran a partir del momento en que existe una sociedad intelectual dotada de una autonomía relativa respecto a los poderes político, económico y religioso: relaciones entre los creadores, contemporáneos o de épocas diferentes, igual o desigualmente consagrados por diferentes públicos y por instancias desigualmente legitimadas y legitimantes, relaciones entre los creadores y las diferentes instancias de la legitimidad, instancias de legitimación legítimas o que pretenden la legitimidad, academias, sociedades de sabios, cenáculos, círculos o grupos minúsculos más o menos reconocidos o malditos, instancias de legitimación y de transmisión como las revistas científicas, con todos los tipos mixtos y todas las dobles pertenencias posibles. Se sigue de esto que las relaciones que cada intelectual puede mantener con cada uno de los demás miembros de la sociedad intelectual o con el público, y, *a fortiori*, con toda realidad social exterior al campo intelectual (como su clase social de origen y de pertenencia o poderes económicos tales como los comerciantes o los compradores), están mediadas por la estructura del campo intelectual, o más exactamente, por su posición en relación a las autoridades propiamente culturales, cuyos poderes organizan el campo intelectual: los actos o los juicios culturales encierran siempre una referencia a la ortodoxia. Sin embargo, más profundamente, en el seno del campo intelectual como sistema estructurado, todos los individuos y todos los grupos sociales que están específicamente y duraderamente abocados a la manipulación de los bienes de cultura (para trasponer una fórmula weberiana), sostienen no sólo relaciones de competencia sino también relaciones de complementariedad funcional, de modo que cada uno de los agentes o de los sistemas de agentes que forman parte del campo intelectual debe una parte más o menos grande de sus

características a la posición que ocupa en este sistema de posiciones y de oposiciones.

Así, encargada de perpetuar y de transmitir un capital de significaciones consagradas, a saber, la cultura que le ha sido legada por los creadores intelectuales del pasado, y de plegar a una práctica modelada según los modelos de esta cultura a un público bombardeado por mensajes competitivos, cismáticos o heréticos —por ejemplo, en nuestras sociedades, los medios de comunicación modernos—, constreñida a fundamentar y delimitar de manera sistemática la esfera de la cultura ortodoxa y la esfera de la cultura herética, al mismo tiempo que a defender la cultura consagrada contra los desafíos incesantes que le lanzan, por su sola existencia o por sus agresiones directas, los nuevos creadores, capaces de suscitar en el público (y sobre todo en las capas intelectuales) nuevas exigencias e inquietudes competidoras, la escuela se halla investida de una función completamente análoga a la de la Iglesia, la cual, según Max Weber, debe “fundamentar y delimitar sistemáticamente la nueva doctrina victoriosa, o defender la antigua contra los ataques proféticos, establecer lo que tiene o no valor sagrado, y hacerlo penetrar en la fe de los laicos”. Se sigue de esto que el sistema de enseñanza, en tanto institución especialmente diseñada para conservar, transmitir e inculcar la cultura canónica de una sociedad, debe muchos de sus caracteres de estructura y de funcionamiento al hecho de que debe cumplir estas funciones específicas. Se sigue también que muchos rasgos característicos de la enseñanza y de quienes enseñan, que las descripciones de muchos críticos sólo perciben para denunciarlos, pertenecen a la definición de la función de enseñanza. Así por ejemplo, sería fácil mostrar que la rutina y la acción rutinizante de la escuela y de los profesores que estigmatizan tanto las grandes profecías culturales como las pequeñas herejías (a menudo desprovistas de cualquier otro contenido aparte de esta denuncia) perte-

necen sin duda, inevitablemente, a la lógica de una institución investida fundamentalmente de una función de *conservación cultural*.

Lo que se describe a menudo como competencia por el éxito es en realidad una competencia por la *consagración*, que tiene por campo un universo intelectual dominado por la competencia de las instancias que pretenden el monopolio de la legitimidad cultural y el derecho a detentar y discernir esta consagración en nombre de principios profundamente opuestos, *autoridad de la persona* que reivindica el creador, *autoridad institucional* que se atribuye el profesor. Se sigue de esto que la oposición y la complementariedad entre los creadores y los profesores constituyen sin duda la estructura fundamental del campo intelectual, por la misma razón que la oposición entre el sacerdote y el profeta (con la oposición secundaria entre el sacerdote y el brujo) domina, según Max Weber, el campo religioso. Los *conservadores de la cultura*, responsables de la prédica cultural y de la organización del aprendizaje capaz de producir la devoción cultural, se oponen a los *creadores de cultura*, *auctores* capaces de imponer su *auctoritas* en materia artística o científica (como otros lo hacen en materia ética, religiosa o política), de la misma manera que la permanencia y la omnipresencia de la institución legítima y organizada se oponen a la fulguración única, discontinua y puntual de una creación que en sí misma tiene todo su principio de legitimación. Estos dos tipos de proyectos culturales están tan manifiestamente opuestos, que la denuncia de la rutina profesoral, consustancial de alguna manera a la ambición profética, hace las veces, muy a menudo, de patente de calificación profética. Conflicto entre sacerdote y brujo que quiere ser conflicto entre sacerdote y profeta o —quizá— conflicto entre profetas que compiten, el debate sobre la “nueva crítica” que ha contrapuesto a Raymond Picard y a Roland Barthes proporciona la mejor ilustración de estos análisis. Cabe preguntarse si el pro-

yecto intelectual de cada uno de los oponentes tiene otro contenido que la oposición al proyecto del otro. El sacerdote denuncia "las revelaciones de oráculo" y "el espíritu sistemático", en suma, el espíritu profético y "de vaticinio" del brujo;²⁸ el brujo, denuncia el arcaísmo y el conservatismo, la rutina y la rutinización, la ignorancia pedante y la prudencia mezquina del sacerdote.²⁹ Los dos están en su papel: de un lado, el orden y del otro el desorden.³⁰ *

Cada intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el campo intelectual y en particular en relación con la universidad, detentadora en última instancia de los signos infalibles de la consagración: mientras la academia, que pretende el monopolio de la consagración de los creadores contemporáneos, contribuye a organizar el campo intelectual bajo la relación de la ortodoxia, por una jurisprudencia que combina la tradición y la innovación, la universidad pretende el monopolio de la transmisión de las obras consagradas del pasado, que consagra como "clásicas", y el monopolio de la legitimación y de la consagración (entre otras cosas con el diploma) de los consumidores culturales más conformes. Se comprende por ello la agresividad ambiva-

²⁸ Cf. R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, París, Jean-Jacques Pauvert, col. "Libertés", pp. 24, 35, 58, 76.

²⁹ Cf. R. Barthes, *op. cit.*: "La verdadera crítica se emplea para rebajar un punto: lo que es banal en la vida no debe revelarse; por el contrario, lo que no está en la obra debe hacerse banal" (p. 22); "¿qué sabe de Freud aparte de lo que ha leído en la colección *Que sais-je?*" (p. 24).

³⁰ "Ciertamente, estas tareas rigurosas y modestas resultan absolutamente indispensables; pero el desorden de Barthes y de sus amigos debe ser también una oportunidad para todos de hacer un serio examen de conciencia" (R. Picard, *op. cit.*, p. 79).

* Juego de palabras sin equivalente exacto en español: *ménage* vs. *remue-ménage*, como sentido de orden vs. sentido de trastorno. [T.]

lente de los creadores que, atentos a los signos de su consagración universitaria, no pueden ignorar que la confirmación no puede llegarles en última instancia de una institución en que toda su actividad creadora, sin dejar de estar sometida a esta instancia, desafía la legitimidad. Igualmente, más de una agresión contra la ortodoxia universitaria procede de los intelectuales situados en los márgenes del sistema universitario y llevados a desafiar la legitimidad, probando así que reconocen suficientemente su veredicto como para reprocharle que no los haya reconocido.³¹

En efecto, cada uno tiene la intuición de que numerosos conflictos, que se emprenden en apariencia en el cielo puro de los principios y de las teorías, deben siempre la parte más oscura de sus razones de existencia, y a veces toda su existencia, a las tensiones latentes o patentes del campo intelectual. ¿Cómo comprender, de otro modo, que tantas querellas ideológicas del pasado nos resulten incomprensibles? La única participación real en los conflictos antiguos asequibles es quizá la que permiten las homologías de posición entre campos intelectuales de épocas diferentes: cuando Proust se dirige a Saint-Beuve, ¿no es acaso Balzac denunciando al que denominaba Saint-Bévue? * La razón última de los conflictos, ficticios o fundamentados, que dividen el campo intelectual de acuerdo con sus líneas de fuerza, y que constituyen sin duda alguna el factor más decisivo del cambio cultural, debe buscarse al menos tanto en las determinantes objetivas de la posición de los que a ella se vinculan como en las razones que dan y se dan para vincularse.

³¹ Este tipo de actitudes ambivalentes es particularmente popular entre las capas inferiores de la *intelligentsia*, entre los periodistas, los vulgarizadores, los artistas en entredicho, los productores de radio y televisión, etc.; muchas conductas y opiniones tienen su raíz en la relación que los intelectuales mantienen con su pasado escolar y al mismo tiempo con la institución escolar.

* Juego de palabras intraducible: Saint-Bévue, fonéticamente semejante a Saint-Beuve, significa "San Error". [T.]

EL INCONSCIENTE CULTURAL

Por último, el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos —temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etc. Sus elecciones intelectuales o artísticas más conscientes están siempre orientadas por su cultura y su gusto, interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase. La cultura que incorpora en sus creaciones no es algo que, agregándose de alguna manera a una intención preexistente, permanezca irreducible a su realización, sino que constituye, por el contrario, la condición de posibilidad de la integración concreta de una intención artística en una obra, por la misma razón que la lengua como “tesoro común” es la condición de la formulación de la palabra más específica. Por tanto, la obra es siempre elipse, elipse de lo esencial; sobreentiende lo que sostiene, es decir, los postulados y los axiomas que asume implícitamente, cuya axiomática debe elaborar la ciencia de la cultura. Lo que traiciona el silencio elocuente de la obra es precisamente la cultura (en sentido subjetivo) con la cual el creador participa de su clase, de su sociedad y de su época, y que incorpora, sin saberlo, en sus creaciones en apariencia más irremplazables; son los credos tan obvios que están tácitamente presupuestos, más que explícitamente postulados; son las formas de pensar, las formas de lógica, los giros estilísticos, y las contraseñas, existencia, situación y autenticidad ayer, hoy estructura, inconsciente y praxis, que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen, propiamente hablando, el objeto de una elección consciente; es el “*pathos* meta-

físico" conforme al término de Arthur O. Lovejoy,³² o, si se quiere, la tonalidad de humor que colorea todas las expresiones de una época, aún las más remotas en el campo cultural, por ejemplo la literatura y el arte de los jardines. El acuerdo sobre esta axiomática implícita del entendimiento y de la efectividad es lo que fundamenta la *integración lógica* de una sociedad y de una época. Si la "filosofía sin sujeto" que regresa actualmente con gran estruendo al frente del escenario intelectual, bajo la forma del estructuralismo lingüístico o antropológico, parece ejercer una verdadera fascinación sobre quienes apenas ayer se consideraban en el extremo opuesto del horizonte ideológico, y que la combatían en nombre de los derechos imprescriptibles de la conciencia y de la subjetividad, se debe a que, a diferencia del durkheimismo que resucita bajo la apariencia nueva, desprende menos metódica y brutalmente todas las consecuencias antropológicas de sus descubrimientos, de suerte que es posible olvidar que lo que es cierto del pensamiento salvaje es cierto de todo *pensamiento culto*. "Para que los juicios y los razonamientos de la magia sean válidos, escribía Mauss, es preciso que tengan un principio sustraído al examen. Se discute sobre la presencia aquí o allá y no sobre la existencia del maná. En cambio, estos principios de juicios y de razonamientos, sin los cuales no se les cree posibles, es lo que se llama categorías en filosofía. Constantemente presentes en el lenguaje, sin que sean en él necesariamente explícitas, existen de ordinario más bien bajo la forma de hábitos que dirigen la conciencia, en sí inconscientes."³³ Son también principios sustraídos al examen y categorías de pensamiento inconscientes las que fundamentan nuestra aprehensión común del mundo y que tratan siempre de insinuarse en la visión científica.

³² A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being, A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, 1961, p. 11.

³³ M. Mauss, "Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux", en *Mélanges d'histoire des religions*, xxix.

Bachelard habla el mismo lenguaje de Mauss cuando señala que los "hábitos racionales", ya se trate de la "mentalidad euclidiana", del "inconsciente geométrico" vinculado al aprendizaje de la geometría euclidiana, o incluso de la "dialéctica de la forma y de la materia", "son todos ellos anquilosamientos que es preciso superar para volver a encontrar el movimiento espiritual del descubrimiento".³⁴ Sin embargo, en virtud de que el proyecto científico y el progreso mismo de la ciencia suponen el retorno reflexivo sobre los fundamentos de la ciencia y la explicitación de los postulados y de las operaciones que la hacen posible, es sin duda en las obras de arte que las formas sociales del pensamiento de una época se expresan más ingenua y completamente. También, como lo observa Whitehead, "es en la literatura donde se expresa la visión del mundo concreto. Es, por tanto, la literatura la que debemos considerar, y sobre todo sus formas más concretas, si queremos descubrir los pensamientos profundos de una generación".³⁵ Así, por tomar sólo un ejemplo, la relación que el creador sostiene con el público y que está estrechamente ligada, como se ha visto, a la situación del campo intelectual en la sociedad y a la situación del artista en este campo, obedece a modelos profundamente inconscientes, en tanto que relación de comunicación naturalmente sometida a las reglas que rigen las relaciones interpersonales en el universo social del artista o de aquellos a los cuales se dirige. Como observa Arnold Hauser, el arte del Oriente antiguo, con la representación frontal de la figura humana, es un "arte que manifiesta y exige respeto"; dirige al espectador un testimonio de deferencia y de cortesía conforme a una etiqueta. Todo arte de corte es un arte cortés que manifiesta en la sumisión al principio de la frontalidad

³⁴ G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, París, P.U.F., 1949, pp. 31 y 37-38.

³⁵ A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, 1926, p. 106.

el rechazo de las supercherías de un ilusionismo fácil. "Esta actitud tiene una expresión tardía, pero aún completamente clara, en las convenciones del teatro clásico de corte, en que el autor, sin hacer concesión alguna de las exigencias de la ilusión escénica, se dirige al público directamente, lo apostrofa, de alguna manera, con cada uno de sus gestos y de sus palabras, y no se contenta con evitar volver la espalda al público, sino que manifiesta por todos los medios que toda la acción es una pura ficción, una diversión realizada según las reglas convenidas. El teatro naturalista es una transición hacia el absoluto opuesto de este arte 'frontal', es decir, la película, que, al movilizar al público, lo lleva a los sucesos en lugar de llevar los sucesos a él y de presentárselos, y esforzándose en representar la acción de tal forma que sugiera que los actores se han tomado en vivo, reduciendo la ficción al mínimo."³⁶ Estos dos tipos de intención estética que la obra traiciona en su forma de dirigirse al espectador, se encuentran en afinidad electiva con la estructura de las sociedades en las cuales se integran y con la estructura de las relaciones sociales, aristocráticas o democráticas, que estas sociedades propician. Cuando Scaliger encuentra completamente ridículo que "los personajes nunca abandonen la escena y que los que permanecen silenciosos se consideren como si estuviesen presentes", cuando considera absurdo "comportarse sobre la escena como si no se pudiera oír lo que una persona dice a la otra",³⁷ ha dejado de comprender las convenciones teatrales que los hombres de la Edad Media consideraban obvias, porque eran solidarias de un sistema de elecciones implícitas, las mismas que, según Panofsky, se expresaban en el espacio "agregado"³⁸ de la figuración pictórica o

³⁶ A. Hauser, *The Social History of Art*, trad. S. Godman, Nueva York, Vintage books, 1957, t. I, pp. 41-42. [Hay trad. española.]

³⁷ Citado por A. Hauser, *op. cit.*, t. II, pp. 11-12.

³⁸ E. Panofsky, "Die Perspektive als symbolische Form",

plástica de la Edad Media, yuxtaposición en el espacio de escenas sucesivas, y que todo oponía a las convenciones plásticas y teatrales del Renacimiento y de la edad clásica, a la representación "sistemática" del espacio y del tiempo que se expresa tan bien en la perspectiva como en la regla de las tres unidades.

Si se corre el riesgo de sorprender al inscribir en el inconsciente cultural las actitudes, las aptitudes, los conocimientos, los temas y los problemas, en suma, todo el sistema de categorías de percepción y de pensamiento adquiridas por el aprendizaje metódico que la escuela organiza o permite organizar, es porque el creador mantiene con su cultura ilustrada, como con su cultura inicial, una relación que puede definirse, según el término de Nicolai Hartmann, como el de "llevar" y de "ser llevado", y que no tiene conciencia de que la cultura que posee lo posee. Así, como lo subraya Louis Althusser,

sería asimismo imprudente reducir la presencia de Feuerbach en los textos de Marx entre el 41 y el 44 a su sola *mención* explícita. Ya que numerosos pasajes reproducen o copian directamente los desarrollos feuerbachianos, sin que el nombre de Feuerbach sea citado en ellos... Pero ¿por qué Marx debía citar a Feuerbach cuando todos lo conocían y, sobre todo, cuando él se había *apropiado de su pensamiento* y pensaba en sus pensamientos como en los suyos propios? ³⁹

Los préstamos y las limitaciones inconscientes son sin duda la manifestación más evidente del inconsciente cultural de una época, de este sentido común que hace posibles los sentidos específicos en los cuales se expresa.

Por ello, incluso, la relación que el intelectual sostiene necesariamente con la escuela y con su pasado

Vorträge der Bibliothek Warburg, Vorträge 1924-25, Leipzig-Berlin, 1927, pp. 257 ss.

³⁹ L. Althusser, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI Editores, 1967, p. 52.

escolar tiene un peso determinante en el sistema de sus elecciones intelectuales más inconscientes. Los hombres formados en una cierta escuela tienen en común un cierto "espíritu"; conformado según el mismo modelo, están predispuestos a mantener con sus iguales una complicidad inmediata.⁴⁰ Los individuos deben a la escuela, en primer término, un conjunto de *lugares comunes*, que no son solamente un discurso y un lenguaje comunes, sino también campos de encuentro y campos de entendimiento, problemas comunes y formas comunes de abordar estos problemas comunes: los hombres cultivados de una época determinada pueden estar en desacuerdo sobre los objetos en torno a los cuales disputan, pero al menos están de acuerdo en disputar en torno a los mismos objetos. Ésta es la razón de que un pensador pertenezca a su época, de que esté situado y fechado; estas son, ante todo, las problemáticas y las temáticas obligadas en y por las cuales piensa. Se sabe que el análisis histórico a menudo enfrenta dificultades para distinguir lo que depende propiamente de la manera específica de una individualidad creadora, y lo que corresponde a las convenciones y a las reglas de un género o de una forma artística y, más aún, al gusto, a la ideología y al estilo de una época o de una sociedad. La temática y la manera propias de un creador participan siempre del *tópico* y la *retórica*, como un conjunto común de temas y de formas, que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época. En virtud de que así es, la obra está siempre objetivamente orientada con relación al medio literario, a sus exigencias estéticas, a sus expectativas intelectuales, a sus categorías de percepción y de pensamiento: por ejemplo, las distinciones entre los géneros literarios, con las nociones de épico, trágico, cómico o heroico, entre

⁴⁰ Es obvio que, en una sociedad de intelectuales formados por la escuela, el autodidacta está necesariamente investido de propiedades, todas negativas, que debe tener presentes y cuya marca aparece en su proyecto creador.

los estilos, según tales o cuales categorías de pictórico o de plástico, o entre las escuelas, con oposiciones tales como lo clásico o naturalista, burgués o populista, realista o surrealista, orientan a la vez el proyecto creador —que definen al permitirle *definirse diferencialmente*, y al cual proporcionan lo esencial de sus recursos, pero privándolo de los recursos que otros creadores, en otras épocas, obtuvieron por la ignorancia de estas distinciones— y las expectativas de los espectadores, a los cuales predisponen a desear temas de un tipo determinado y de una manera típica, considerada “natural” y “verosímil”, —en la medida en que está de acuerdo con la definición social de lo natural o lo verosímil— a tratar estos temas.⁴¹

Del mismo modo que los lingüistas acuden al criterio de intercomprensión para determinar las áreas lingüísticas, sería posible determinar *áreas y generaciones intelectuales y culturales* mediante el señalamiento de los conjuntos de cuestiones y de temas obligados que definen el campo cultural de una época: sería, en efecto, dejarse llevar por las apariencias, concluir que hay una falta de integración lógica en todos los casos de

⁴¹ Schücking muestra hasta qué punto es profunda y duradera la huella de la escuela: “Los grandes creadores y los grandes revolucionarios no son una excepción en este campo, y permanecen encerrados en el respeto por las obras que admiraron en su adolescencia y que aprendieron a apreciar. Muy a menudo, tal respeto tarda mucho tiempo en desaparecer; a veces, nunca desaparece. Resulta sorprendente ver cuán frecuentemente los más grandes poetas consideraban con reverencia a algunos de sus predecesores, que la posteridad no sólo colocó por debajo de ellos sino que incluso consideró como sus exactos opuestos. Así, Rousseau creía realizar un acto de extrema audacia cuando colocaba su *Nouvelle Héloïse* al lado de la *Princesse de Clèves*; igualmente, a todo lo largo de su vida, Byron rindió culto a la obra neoclásica de Pope, al cual el siglo en que él mismo nació había otorgado honores propiamente divinos. La fuerza de las impresiones recibidas durante los años de escuela en ningún caso es tan evidente como en el de Martín Lutero, quien declaró que una ‘página de Terencio’ que estudió en la escuela, valía más que todos los diálogos de Erasmo reunidos.”

divergencias patentes que contraponen a los intelectuales de una época en cuanto a lo que se llama a veces "los grandes problemas del tiempo"; los conflictos manifestados entre las tendencias y las doctrinas disimulan, a los ojos de quienes se incorporan a ellas, la complicidad que suponen y que salta a la vista del observador ajeno al sistema, el *consensus* en el *dissensus* que forma la unidad objetiva del campo intelectual de una época dada, *consensus* inconsciente sobre los puntos focales del campo cultural, que la escuela modela al amoldar lo impensado común a los pensamientos individuales.

El hecho esencial es sin duda que los esquemas intelectuales depositados bajo la forma de automatismos sólo se aprehenden muy a menudo, por un retorno reflexivo, siempre difícil, sobre las operaciones ya efectuadas; se sigue así que pueden regir y regular las operaciones intelectuales sin ser conscientemente aprehendidos y controlados. Un pensador participa de su sociedad y de su época, en primer término, por el *inconsciente cultural* que debe a sus aprendizajes intelectuales y muy particularmente a su formación escolar: Las escuelas de pensamiento podrían reunir, más a menudo de lo que parece, pensamientos de escuela. Esta hipótesis tiene una confirmación ejemplar en el célebre análisis de las relaciones entre el arte gótico y la escolástica que propone Erwin Panofsky. Lo que los arquitectos de las catedrales góticas toman prestado, sin saberlo, de la escuela, es un *principium importans ordinem ad actum*, o incluso un *modus operandi*, es decir, "un método original de proceder que debe imponerse de inmediato al espíritu del laico cada vez que entre en contacto con la escolástica".⁴² Así por ejemplo, el principio de clarificación (*manifestatio*), esquema de presentación literaria descubierto por la escolástica, que desea que el autor haga palpable y explícito (*manifestare*) el ordenamiento y la lógica de su propósito —noso-

⁴² E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Nueva York, 1957, p. 28.

tros diríamos su “plan”—rige también la acción del arquitecto y del escultor, como es posible comprobar al comparar el Juicio Final del tímpano de Autun con los de París o Amiens, en donde, a pesar de una riqueza de motivos muy grande, reina la más extrema claridad, gracias al juego de las simetrías y las correspondencias.⁴³ Si esto es así, es porque los constructores de catedrales estaban sometidos a la influencia constante de la escolástica, “fuerza formadora de hábitos” (*habit-forming force*), la cual, entre 1130-40 y alrededor de 1270, “poseía un verdadero monopolio de la educación” en un área de unos 150 kilómetros alrededor de París: “Es muy poco probable que los constructores de las estructuras góticas hayan leído a Gilbert de la Porée o a Tomás de Aquino en sus textos. Pero estaban expuestos a la influencia de la escolástica de mil otras formas, independientemente del hecho de que su actividad los pusiera automáticamente en contacto con quienes concebían los programas litúrgicos e iconográficos. Habían ido a la escuela; habían escuchado los sermones; habían podido asistir a las *disputationes de quolibet*, las cuales, al tratar de todas las cuestiones del momento, se habían vuelto acontecimientos sociales muy semejantes a nuestras óperas, nuestros conciertos, nuestras conferencias públicas; había podido mantener contactos fructíferos con los hombres ilustrados en numerosas ocasiones.”⁴⁴ Se sigue de ello, observa Panofsky, que la conexión que une el arte gótico y la escolástica es “más concreta que un simple ‘paralelismo’, y sin embargo más general que esas ‘influencias’ individuales (y muy importantes) que ejercen inevitablemente sobre los pintores, escultores o arquitectos, los consejeros eruditos”. Esta conexión es una “auténtica relación de causa a efecto” que opera por la difusión de lo que puede llamarse, a falta de otro término mejor, un hábito mental —al devolver a este cliché usual su

⁴³ *Loc. cit.*, p. 40.

⁴⁴ *Loc. cit.*, p. 24.

sentido escolástico preciso de "principio que regula el acto"— *principium importans ordinem ad actum*.⁴⁵ "Fuerza formadora de hábitos", la escuela proporciona a quienes han estado sometidos a su influencia directa o indirecta, no tanto esquemas de pensamiento específicos y particularizados, sino esta disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse en campos diferentes del pensamiento y de la acción, que se puede denominar *habitus* cultivado.

Así, para explicar las homologías estructurales que descubre entre campos de la actividad intelectual tan alejados entre sí como la arquitectura y el pensamiento filosófico, Erwin Panofsky no se contenta con invocar una "visión unitaria del mundo" o "un espíritu del tiempo", lo que vendría a designar lo que es preciso explicar, o, peor aún, a pretender que se da como explicación lo mismo que se trata de explicar; propone una explicación en apariencia más ingenua y sin duda más fuerte: en una sociedad en que la transmisión cultural está monopolizada por una escuela, las afinidades subterráneas que unen las obras de cultura ilustrada (y al mismo tiempo, las conductas y los pensamientos) tienen su principio en la institución escolar, investida de la función de transmitir conscientemente (y así, por una parte, inconscientemente) el inconsciente, o, con más exactitud, de producir individuos dotados de este sistema de esquemas inconscientes (o profundamente sumergidos) que constituye su cultura. Sin duda, sería ingenuo detener ahí la búsqueda de la explicación, como si la escuela fuera un imperio dentro de un imperio, como si la cultura encontrara en ella su comienzo absoluto; pero sería también ingenuo ignorar que, por la lógica misma de su funcionamiento, la escuela modifica el contenido y el espíritu de la cultura que transmite, y olvidar que tiene como función expresa transformar la herencia colectiva en inconsciente individual y común: vincular las obras de una época con las prác-

⁴⁵ *Loc. cit.*, pp. 20-23.

ticas de la escuela es, por tanto, darse uno de los medios de explicar no sólo lo que ellas proclaman, sino también lo que traicionan en tanto que participan de lo simbólico de una época o de una sociedad.

Así, a condición de tomar por objeto el proyecto creador, como encuentro y ajuste entre determinismos y una determinación, la sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que lleva en sí mismo su razón y su razón de ser, que define en sí mismo, en su coherencia, los principios y las normas de su desciframiento, y una estética externa que, muy a menudo al precio de una alteración reductora, se esfuerza en poner la obra en relación con las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística. De hecho, toda influencia y toda restricción ejercidas por una instancia exterior al campo intelectual es siempre *refractada* por la estructura del campo intelectual: así por ejemplo, la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia (con las elecciones que implica) o inclinado a repudiarla y a disimularla con vergüenza. Así, los determinismos sólo se vuelven determinación específicamente intelectual al reinterpretarse, según la lógica específica del campo intelectual, en un proyecto creador. Los acontecimientos económicos y sociales sólo pueden afectar una parte cualquiera de este campo, individuo o institución según una lógica específica, porque al mismo tiempo que se reconstituye bajo su influencia, el campo intelectual les hace sufrir una conversión de sentido y de valor al transmutarlos en objetos de reflexión o de imaginación.

este libro se terminó de imprimir
el día 30 de junio de 1967
en los talleres de gráfica panamericana, s. de r. l.
parroquia 911, méxico 12, d. f.
se imprimieron 6 000 ejemplares y sobrantes para reposición
y fue compuesto en tipos electra 9:10 y 8:9
la portada, de leopoldo lozano, fue impresa en
litoarte, s. de r. l.
se encuadernó en encuadernación suari, s. a.
la edición estuvo al cuidado de cándido morgan