

SABER

Rita Felsky
Uses of Literature (Oxford: Blackwell, 2008, pp 77-104
(Traducción Raquel Rivas Rojas)

¿Qué sabe la literatura? El problema de qué es lo que los textos literarios revelan o esconden ha sido discutido de manera tan exhaustiva que cualquier comentario adicional está obligado a ir más allá de las superficiales reflexiones tardías y de las advertencias de los epígonos. Y, sin embargo, las conversaciones más recientes sobre la mimesis y sus correlatos terminan con demasiada frecuencia en un deprimente estado de estancamiento. Los teóricos literarios se sienten obligados a echar un balde de agua fría sobre las creencias comunes acerca de lo que los textos representan, aunque esos rituales de purificación sean incapaces de desalojar la intuición generalizada de que las obras de arte revelan algo acerca del modo como el mundo funciona. Po-demos hacerle justicia a esta intuición y darle un nuevo aire a un debate estancado si impugnamos la ecuación que iguala referencia con reflejo y mimesis con espejo. Hay otras maneras de hablar sobre representación, modelos de mimesis que se adaptan mejor a las necesidades de la forma literaria, en lugar de convertirse en un impedimento irritante o intrusivo.

Iniciar una discusión sobre las metáforas que utilizamos para captar cómo la literatura se hace

“Saber” es el tercer capítulo del libro *Usos de la literatura* (*Uses of Literature*, 2008. London: Blackwell). Los otros capítulos que completan el texto se titulan: “Reconocimiento”, “Encantamiento” y “Shock”. Este capítulo se publica con la autorización de Willey Blackwell y con el consentimiento de la autora.

cargo de la verdad puede ofrecernos una idea preliminar del vasto archivo con el que estamos trabajando. Tal vez la representación más persistente de la relación de la literatura con el mundo sea la figura de la apariencia, la sombra o la ilusión y, por analogía, la falsificación o la imitación. Desde Platón, las denuncias en contra de la naturaleza secundaria del arte resuenan a lo largo de la historia de la modernidad, y su objetivo más frecuente es el escurridizo y ambiguo género de la novela. En el siglo XX, la crítica ideológica le dio un nuevo impulso a esas denuncias en las que la misma acusación de falsedad acepta el mecanismo de incontables publicaciones que arremeten contra los textos literarios por ocultar la verdad de las condiciones sociales. La obra de arte, en esta línea de pensamiento, es esencialmente un engaño, una desvergonzada falsedad, una ausencia de saber que arrastra a su paso todo tipo de catastróficas consecuencias, desde la corrupción de la polis hasta la creación de infinitas apologías a las injusticias del capitalismo.

Por otro lado, quienes desean forzar la aceptación de los poderes revelatorios de la literatura han utilizado una y otra vez la idea del reflejo, como en la conocida imagen de Stendhal, que representa a la novela como un espejo que se pasea por la calle capturando la suciedad insalubre y el barro de las alcantarillas tanto como la luz del cielo. Y, sin embargo, no le tomó a los realistas mucho tiempo admitir, en las palabras de George Eliot, que el espejo de la literatura era defectuoso, que el reflejo era con frecuencia borroso o impreciso y que la meta de la verosimilitud era una tarea sumamente difícil. Otra imagen de transparencia, la idea del texto como ventana que se abre para mirar el mundo, fue utilizada por Ortega y Gasset, Henry James y Sartre, entre otros, mientras se esgrimía también como argumento para la teoría del cine realista, que sostiene la idea de la objetividad perceptiva, libre de prejuicios humanos. Tanto la metáfora del espejo como la de la ventana han sido ampliamente criticadas por estar basadas en la idea de transparencia y por consagrar el predominio de una epistemología centrada en la mirada. Se argumenta que la mediación lingüística de la experiencia no puede evitar dejar una profunda huella en la credibilidad de todas esas analogías visuales.

El crítico marxista Georg Luckács ha sido vapuleado repetidamente por los críticos que hacen campaña contra la ingenuidad de la teoría del reflejo. En realidad, Luckács era un ferviente opositor de cualquier estética impulsada por ambiciones de copia imparcial o reproducción literal, e insistía en que cual-

quier arte verdaderamente realista debía ser complejo, selectivo y estar impregnado de las pasiones de su creador. La imagen de los rayos X parece una analogía más acorde a sus convicciones con respecto a las obras de Balzac o Tolstoy y el modo como estas penetran más allá de las superficies engañosas y los detalles que distraen, para mostrar el dinamismo de los procesos sociales. Incluso el espejo de Stendhal ofrece una analogía más compleja de lo que parece a primera vista, como un reflejo dinámico e inestable que produce una serie de vistas inevitablemente cambiantes y parciales (Dickstein, 2005). La terca persistencia del compromiso referencial, así como la insistente atracción de las analogías visuales, reaparecen en la tendencia contemporánea a elaborar metáforas cartográficas, como sucede con la idea de los mapas cognitivos propuesta por Fredric Jameson. La referencia al mapa como modelo para la comprensión alude a las paradojas de la representación; expresa que cualquier intento de capturar la realidad social debe ser selectivo, que el escritor que intenta capturarlo todo terminará no expresando nada.

Una segunda genealogía de imágenes se agrupa alrededor de una elocuente visión de la obra de arte como una fuerza luminosa cuya brillante energía se proyecta hacia las sombras que la rodean. Al descartar cualquier noción de la obra literaria como documento de contingencias cotidianas, la figura de la lámpara que alumbraba es un tributo al poder de la creación poética que nos permite comprender las verdades que antes no habíamos visto. Este motivo persistente del romanticismo se recarga y se repotencia, aunque se vuelva más sombrío, en la aproximación moderna entre Freud y el vitalismo de Nietzsche y Bergson. La verdad que el arte produce se considera entonces como desestabilizadora y autodestructiva, atrapada en el flujo demoníaco de deseos inconscientes, de un orden completamente diferente al de los datos respaldados por la ciencia o las percepciones ordinarias y dispersas de la vida cotidiana. La epifanía emerge, así, como la marca distintiva de la estética vanguardista: la obra de arte despliega, hace evidente, empuja hacia la conciencia, lo que de otra manera sería inaccesible al pensamiento. La exaltación de la obra de arte como fuente de una verdad casi sagrada se elabora alrededor de esta noción de que es algo que transfigura y transforma, rompiendo la superficie de los esquemas convencionales para conjurar nuevas formas de conciencia, otras formas de mirar (Taylor, 1989).

La cuestión del estatus epistemológico del arte se desplazó al margen de la discusión durante el auge de la Nueva Crítica –*New Criticism*–, cuando el texto literario adquirió el aura imperturbable de ícono verbal, investido con la tarea de ser, en lugar de significar, y descrito como: “*equal to, not true*” –igual a la verdad sin ser verdadero. Mientras trataban de dilucidar las perplejidades de la forma poética, los críticos pusieron entre paréntesis el problema de qué es lo que la literatura nos permite saber o rechazaron la pregunta por considerar que se encerraba en una immaculada autosuficiencia. Aunque algunos de los críticos de esta corriente se aventuraron a sostener que el lenguaje poético era el que con mayor claridad podía representar las complejidades de la experiencia, esas afirmaciones eran hechas de soslayo, en lugar de ser integradas a un argumento sustancial sobre la verdad y la literatura. Para la época en la que yo comencé a estudiar, a principios de los años 1980, sin embargo, los estudios literarios se habían politizado y estaban firmemente influenciados por el marxismo althusseriano (cuyo impacto, es importante decirlo, fue mucho más fuerte en Europa y Australia que en los Estados Unidos). Los críticos althusserianos despreciaban el apego sentimental a las nociones burguesas de verdad, que se podían rastrear tanto en el legado de los realistas como en la estética romántica. Y, aun así, estaban dispuestos a reconocer un aspecto de la teoría estética tradicional, el hecho de que la obra de arte pertenece a un orden diferente al de la ideología común y corriente.

¿Cómo, entonces, explicar esta diferencia y justificar esa distinción? La metáfora del síntoma, con sus asociaciones médicas y terapéuticas, ofreció una manera de captar el estatus del objeto de arte. Los críticos althusserianos aseguraban que la literatura no podía ofrecer ningún saber genuino, una posibilidad que estaba reservada a las ciencias explicativas como el marxismo o el psicoanálisis. Sin embargo, el argumento althusseriano consideraba que la literatura podía mantener una distancia crítica del trabajo cotidiano de la ideología, al representarla de manera estética, revelando por lo tanto sus significados reprimidos o excluidos. Según Pierre Macherey, “la literatura se enfrenta a la ideología, usándola” (Macherey, 1978: 133). Así como la paciente histérica es atormentada por síntomas cuyas causas y significados no puede comprender, del mismo modo el texto literario está atravesado por ausencias y fisuras que revelan contradicciones sociales a las que no puede referirse de manera consciente. De este modo, la relación entre la literatura y el

mundo se reformula de manera definitiva. Ya no se trata de una relación icónica (basada en una supuesta semejanza) sino de una relación indicativa (impulsada por una causalidad reprimida). Los textos literarios son incapaces de conocerse a sí mismos de manera adecuada, de aprehender las condiciones sociales que gobiernan su existencia y, sin embargo, sus sintomáticas evasiones y desplazamientos, una vez diagnosticados y revelado su origen, permiten comprender las fuerzas que los generaron.

La teoría althusseriana terminaría a fin de cuentas siendo víctima de su menguada credibilidad, cuando las pretensiones marxistas de constituirse en un saber objetivo se desbarataron a raíz del colapso del socialismo real, así como frente a las múltiples críticas formuladas a sus postulados políticos y metodológicos. Mientras una ola tras otra de escepticismo intelectual caía sobre los estudios literarios, a medida que las innumerables demandas de verdad naufragaban ante la roca de la desconstrucción, los críticos se afanaban por encontrar un punto de apoyo sobre el cual sostener sus reivindicaciones epistemológicas. Si nuestra percepción de la realidad está siempre dirigida por contingencias culturales y prejuicios ideológicos, si nuestra misma gramática está impregnada de distinciones arbitrarias y figuras autorreferenciales, entonces el juego de hablar sobre la verdad parece haberse agotado. Una gama completa de términos –saber, referencia, verdad, mimesis– desapareció de las esferas más altas de la teoría literaria, aunque no del todo de la práctica cotidiana de la enseñanza y la crítica, y sólo se les admitió en publicaciones como *Diacritics* o *Critical Inquiry* si estaban constreñidos por una parafernalia de citas amedrentadoras.

Pero lo reprimido reapareció más pronto de lo esperado en la idea de la literatura como saber negativo, como lo opuesto o la antítesis de la mimesis. En cierto sentido hemos regresado al punto de partida –la idea del arte como falsedad– haciendo la salvedad de que esta apelación negativa ha sido ahora reformulada con el fin de que funcione como una reconfirmación del estatuto ejemplar de la literatura. Si toda escritura está constreñida al juego de la textualidad, más que a criterios de fidelidad o verdad, entonces la literatura debe ser apreciada por enfrentar su propio estatus ficcional, por negarse a complacer falsos criterios de objetividad y precisión y, en el caso de la escritura vanguardista, por desdeñar los criterios comunes de legibilidad y coherencia narrativa. En lugar de definirlo por sus particulares y atípicas formas lingüís-

ticas, el trabajo literario es elevado a una posición de centralidad simbólica, como el prisma ideal a través del cual es posible aprehender las características estéticas y retóricas que sostienen todos los actos de comunicación. En las palabras de Paul De Man, tan frecuentemente citadas: “La literatura es la única forma de lenguaje que se encuentra libre de la falacia de la expresión sin mediación” (de Man, 1983:17).

Este punto de vista asume un gesto sombrío e incluso melancólico en el trabajo de Adorno, en el que el saber negativo que proporcionan las obras de Kafka y Beckett es considerado como la única opción auténtica, aunque sea una alternativa desgastada e impotente, en un sistema capitalista que vacía el lenguaje de todo contenido sustancial al mercantilizar y reificar hasta la última palabra. Adquiere, sin embargo, una expresión más ligera y menos problemática en el nietzscheanismo contemporáneo, en el que los críticos se complacen demostrando cómo la literatura se muerde su propia cola en una infinita *mise-en-abîme* o convoca a la subversión a partir de expresiones ubi-cuas de teatralidad y performance. Siguiendo a Roland Barthes, los críticos declararon que el realismo en literatura no es más que un efecto de realidad orquestado por el juego del lenguaje y que escribir es un verbo intransitivo que puede connotar pero no denotar. La función poética del lenguaje fue considerada la función única, así como la referencia de la literatura fue condenada a centrarse en la literatura misma. Las condiciones estaban entonces dadas para una serie de lecturas críticas que probaban que cualquier texto imaginable, desde “El cuento de la comadre de Bath” de Chaucer hasta *El mago de Oz*, era un comentario autorreferencial de su propio estatus ficcional (Graff, 1995: 20-21).

Esta secuencia de metáforas cambiantes parece a veces una crónica de errores que van creciendo a medida que los críticos se van despojando de las molestas ataduras metafísicas que atormentaron a sus predecesores. Y, sin embargo, esas ataduras han resultado ser excepcionalmente resistentes y se han quedado adheridas incluso a la fraseología de aquellos que con más énfasis han querido sacudírselas. El asalto a la mimesis tiende a girar alrededor de una serie de demandas de conocimiento; las negaciones de la verdad no pueden evitar caer en interminables consideraciones acerca de cómo son en realidad las cosas. La defensa hecha recientemente por Philip Weinstein del estado de “desconocimiento” patrocinado por la ficción vanguardista, por ejemplo, consiste en múltiples actos de habla que describen, analizan, argumentan, ex-

plican y juzgan. Su análisis de cómo la literatura logra separarse de las nociones retrógradas de verdad y saber se desarrolla como una teleología negativa, se embarca en abundantes actos de generalización histórica y se sostiene sobre numerosas hipótesis acerca de la causalidad y la influencia. Aunque la lectura de Weinstein es con frecuencia iluminadora, su argumento más general está firmemente anclado en las demandas proposicionales y referenciales que parece ansioso de sacudirse (Weinstein, 2005). De hecho, en numerosos casos —como por ejemplo en la cadena de equivalencias que caracterizaba gran parte de la alta teoría de los años ochenta, en la que el realismo, el individualismo, la cultura burguesa y el capitalismo se confundían alegremente y se condenaban por igual, de manera que cualquier crítica a Dickens o Theodore Dreiser cumplía una doble función al realizar un ataque heroico al sistema capitalista— las demandas de verdad de los teóricos literarios terminaron siendo más totalitarias de lo que hubiera podido imaginar cualquiera de los novelistas del siglo XIX.

Al observar retrospectivamente este lamentable —aunque no por eso discreto— momento de la historia intelectual, Christopher Prendergast (1986) y Antoine Compagnon (2004) sostienen que las extravagantes objeciones que se le hicieron a la mimesis literaria terminaron caricaturizando y desfigurando lo que la mimesis implica. Al caracterizar el lenguaje del realismo como “transparente”, por ejemplo, se le hace una evidente injusticia a la riqueza metafórica, el espesor semántico y la densidad polisémica de muchas de las novelas de los siglos XIX y XX. La afirmación de que el realismo respalda la ideología dominante al presentar la cultura bajo el signo de la naturaleza, niega los aspectos claramente ficcionales, artísticos e imaginarios que los lectores reconocen tanto como los autores. También involucra una cantidad significativa de mala fe, dado el hecho de que semejantes acusaciones están basadas en afirmaciones referenciales, hipótesis causales y diagnósticos sociales que reproducen las mismas estructuras de pensamiento que están siendo desautorizadas.

La cuestión de la relación de la literatura con el saber se mantiene abierta, y en gran medida depende, por supuesto, del modo como definamos el acto de saber. En el primer capítulo de este libro¹, me referí a los potenciales méritos de la literatura como guía para la autointerpretación y el autoconocimiento. Ahora quiero enfocarme en lo que la literatura, más allá del sujeto, revela acerca del mundo, acerca de las gentes y las cosas, las costumbres y los mo-

dales, el significado de los símbolos y la estratificación social. No todos los textos, por supuesto, se prestan de la misma manera a ser analizados desde esta perspectiva. El último capítulo de este libro se centra en obras que activamente desafían o fragmentan nuestros parámetros de referencia social. Pero una razón para leer es la esperanza de adquirir un sentido más profundo de las experiencias cotidianas y de las condiciones de la vida social. La relación de la literatura con el conocimiento del mundo no es solamente negativa o confrontacional; también puede expandir, agrandar o reordenar las ideas que tenemos acerca del modo como las cosas funcionan.

Este repertorio de dispositivos para crear significados está firmemente arraigado en las características formales y genéricas de los textos literarios. Marjorie Perloff llega a una conclusión equivocada, aunque bastante común, cuando sostiene que “si el propósito fundamental de un texto literario es transmitir conocimiento o formular verdades, los problemas formales y genéricos quedan en un segundo plano” (2004: 17). En realidad, el saber y el género están imbricados de manera inevitable, aunque sólo sea porque toda forma de saber –sea poética o política, exquisitamente lírica o abrumadoramente prosaica– se sostiene sobre una serie de recursos formales, convenciones estilísticas y esquemas conceptuales. La categoría de género no sólo pertenece a la literatura o el arte, sino a todas las formas de comunicación, debido a que el significado está determinado por la estructura y la situación de los discursos que lo producen. El informe de laboratorio, el discurso político, el ensayo deconstructivo, el relato folclórico, son todas formas genéricas que producen efectos específicos de verdad y verosimilitud, de autoridad y persuasión (Frow, 2006: 12). Como han reconocido por largo tiempo los sociólogos del conocimiento y los filósofos del lenguaje, el saber no es un proceso pasivo de recopilación de datos que se imprimen en la mente, sino una secuencia activa de selección, ordenamiento y moldeado de materiales que produce significados. En ese sentido, la forma y el género no son un impedimento para el saber, sino la única manera concebible de adquirirlo.

Con frecuencia se ha hecho notar que las críticas recientes a las ambiciones referenciales de la literatura revelan signos de un frustrado idealismo, porque demuestran un apego persistente al ideal de exhaustividad absoluta. A los trabajos literarios se les critica por desplegar signos de parcialidad y por sus limitaciones; se les castiga por ejercer actos de exclusión. Si aceptamos la idea

de que toda forma de saber –incluyendo la misma crítica literaria– está limitada por las convenciones del género, sean éstas permisivas o restrictivas, esas acusaciones corren el riesgo de desplazarse al terreno de la tautología. Que las obras literarias ofrezcan perspectivas limitadas no impide que también puedan servir como origen de una percepción epistémica. A este respecto, deberíamos tener cuidado al vincular de manera demasiado estrecha determinados géneros con epistemologías particulares suponiendo, por ejemplo, que el realismo se esfuerza por dominar y mapear el mundo, mientras las obras de vanguardia dan testimonio de una crisis absoluta del saber y de la representación. La mimesis, tal como la defino aquí, no está en absoluto limitada al realismo sino que se extiende a la vanguardia, a la poesía y a la prosa postmoderna. Cuando abandonamos la falsa imagen de una realidad que está “allá afuera” esperando ser encontrada, podemos pensar que las convenciones literarias son dispositivos para articular verdades, en lugar de obstáculos para su descubrimiento.

Aquí debo consignar una deuda con el trabajo de Paul Ricoeur (1984), especialmente con su invitación a pensar en la mimesis como una *redescripción* más que como un reflejo, como una cadena de procesos interpretativos más que como un eco o una imitación. Esta apuesta de redefinición se basa en el regreso a la concepción aristotélica de la mimesis como un acto de fabricación en lugar de una actividad dedicada a copiar. Nuestra experiencia del mundo, en términos de Ricoeur, está siempre prefigurada; incrustada en una enorme cantidad de prácticas simbólicas, competencias sociales y repertorios discursivos. El mundo frente al cual medimos las demandas de verdad que hacemos a los textos literarios es un mundo que de antemano ha sido mediado por historias, imágenes, mitos, chistes, presuposiciones del sentido común, retazos de saber científico, creencias religiosas, aforismos populares y muchos otros discursos. Estamos eternamente inmersos en redes semióticas y sociales de sentido que definen y sostienen nuestro ser. Por lo tanto, no tiene sentido alguno evocar la noción de las cosas tal como son, imaginar una especie de lugar elevado en el que las cosas aparecen despojadas de toda simbolización y de toda construcción de sentido, a partir del cual podríamos medir las pretensiones de verdad de la obra literaria.

Este material semiótico está a su vez *configurado* por el texto literario, que lo rehace y reestructura, distanciándolo de sus usos previos y reelaborando sus

significados. La mimesis, entonces, es un acto de imitación creativa, no una copia inconsciente. Es un arduo proceso de adaptación, destilación y reorganización de textos y experiencias. En este aspecto, Ricoeur le otorga una singular importancia a la narración como materia prima de nuestra gramática cultural, un medio indispensable para conectar a la gente con las cosas y coordinar el espacio y el tiempo. Al rechazar la línea de pensamiento que desdeña las tramas por considerarlas dispositivos engañosos que enmascaran una temporalidad sin forma, Ricoeur sostiene que no tenemos acceso posible al tiempo “en sí mismo” y que cualquier concepción del tiempo como un flujo caótico y sin sentido es, en sí misma, una ficción que proviene de preocupaciones típicamente modernas. Del mismo modo, la construcción de argumentos no indica la soberanía de un orden singular de verdad, sino que incluye contingencias, reversiones y variaciones complejas que con frecuencia resultan inesperadas. Sin duda, podemos cuestionar las políticas implícitas en ciertas líneas narrativas, como ha hecho la crítica feminista con relación a la novela victoriana, por ejemplo; pero nuestras concepciones sobre la política, la literatura, las relaciones humanas y la interacción entre las estructuras sociales y la voluntad individual siguen estando profundamente ligadas a la lógica de la narración (1984: 72-74)².

La reformulación del concepto de mimesis que hace Ricoeur abre distintas posibilidades de repensar la representación, que se extienden más allá de su propio argumento alrededor de la temporalidad y la narración. Las obras literarias hacen uso de una multiplicidad de dispositivos miméticos para lograr sus efectos, entre los cuales quisiera resaltar tres: intersubjetividad profunda, ventriloquia y la naturaleza muerta lingüística. En cada caso, la *vraisemblance* es creada a través de medios claramente ingeniosos, aprovechando un amplio repertorio de recursos formales. El trabajo literario reconfigura la obra de la cultura, redescrive lo que ya se ha descrito; implica no la correspondencia entre las palabras y las cosas, para usar una frase común en el lenguaje crítico, sino la iluminación de las palabras a partir de otras palabras (Dauber y Jost, 2003: xx).

Y, sin embargo, esta red de referencias lingüísticas cruzadas está lejos de ser solipsista o encerrada en sí misma. El lenguaje hace incesantes gestos hacia afuera y produce constantes declaraciones acerca del modo como el mundo funciona. El uso que hacemos de las palabras está imbricado en nuestra propia vinculación con el mundo; nuestra relación con la gente y las cosas está ínti-

mamente unida a prácticas de saber. Mientras las realidades materiales no pueden estabilizar los patrones a través de los cuales construimos sentidos, porque estos fluctúan de manera dramática dentro de las culturas y a través de ellas, esas realidades sin embargo impregnan lo que sabemos y cómo lo sabemos, establecen resistencias a nuestros esquemas conceptuales o nos obligan a reconsiderar nuestras creencias. En este sentido, es completamente válido hablar de la función referencial del lenguaje, sin imponer como correlato una teoría de la verdad o postular la existencia de una realidad extra-lingüística a la que la comprensión humana pueda acceder directamente. Ricoeur comparte con Rorty una tendencia a utilizar la jerga de la redescipción, pero sin rechazar por completo la consideración de los temas del saber y la referencia. Las redescipciones literarias nos atraen, no solamente porque son sorprendentes o seductoras, sino también porque pueden aumentar nuestra comprensión del modo como las cosas funcionan.

¿Qué es exactamente lo que intenta decir Ricoeur con la expresión, “mímesis como metáfora”? Según explica Christopher Prendergast, la mímesis lleva a cabo una función cognitiva parecida a la metáfora. Ambas son formas de descubrimiento activo, procedimientos de revelación, redescipciones dinámicas del mundo (1986: 21). La metáfora, como la ficción, está configurada por aseveraciones que son hipotéticas, que no son literalmente ciertas. Y, sin embargo, el hecho de que las metáforas invoquen situaciones inexistentes no las convierte en afirmaciones equivocadas o engañosas. Las metáforas sirven para “ver como si”; nos invitan a percibir las cosas de una manera diferente en lugar de reportar sobre situaciones empíricas. Lo que comparten la metáfora y la mímesis es la capacidad de generar nuevas perspectivas, de posibilitar otras maneras de ver, de intensificar la significación al recrear de manera dinámica un mundo ya mediado por el lenguaje. Que sean figuras del lenguaje no las descalifica para servir también como fuentes potenciales de saber. Junto con otros teóricos de la metáfora, Ricoeur insiste en señalar que el saber y la metáfora están inextricablemente vinculados, que no podemos evitar entender el mundo a través de modelos y de analogías poéticas. La mímesis literaria es una intensificación de las formas creativas que ya existen en el lenguaje, en lugar de un agregado que se adhiere a nociones equivocadas de imitación neutral.

El tercer elemento de la mímesis en el esquema de Ricoeur es la *transfiguración*, el impacto del mundo sobre el lector. La obra literaria sólo existe

cuando es leída y lo que ella significa no puede separarse de lo que los lectores comprenden. De este modo, la mimesis es reconfigurada como un proceso de tres partes, en lugar de una estructura dualista, y la recepción ocupa un lugar tan importante como la producción. Y, sin embargo, la idea de la transfiguración sugiere que la reacción de los lectores no puede conocerse o predecirse de antemano, que los receptores no pueden ser encasillados en datos poblacionales, porque están más en proceso de convertirse en lectores que en ser lectores. Con el tiempo, los lectores son moldeados por lo que leen, incluso cuando no pueden evitar imponerle a los textos lo que ya saben. Aquí, de nuevo, podemos hacer notar la relevancia que tiene el género, no como una serie rígida de leyes formales sino como criterios flexibles que nosotros mismos le imputamos o adscribimos a los textos. El hecho de que los trabajos de Edith Wharton se lean como novelas de costumbres, obras de ficción naturalista, o contribuciones a una tradición de escritura de mujeres, por ejemplo, sin duda va a tener repercusión en lo que los lectores obtengan de ellos.

De hecho, Wharton es un buen caso de estudio que nos permite establecer algunas relaciones entre el saber literario y otras formas de saber. *La casa de la alegría* —en inglés, *The House of Mirth*— narra con detalle el estilo de vida de un grupo de neoyorkinos ricos hacia finales del siglo XIX y principios del XX, al tiempo que cuenta el declive inexorable de la elegante y encumbrada Lily Bart. Equipada con un gusto por el lujo pero privada de bienes financieros, Lily falla una y otra vez en su empeño por encontrar un marido rico y se va hundiendo poco a poco, bajando peldaños en la vida social neoyorquina hasta su solitaria muerte en una miserable pensión. Con frecuencia Wharton es considerada como una etnógrafa literaria que intenta describir los detalles más minúsculos de un determinado sector y de un momento histórico, volviendo a la vida de manera escrupulosa los bizantinos rituales, los protocolos implícitos, los esnobismos encubiertos y las crueldades de la alta sociedad neoyorkina. Su trabajo está impregnado de ideas que provienen del, para entonces, naciente campo de la antropología y de su concepto de cultura, tomando prestados presupuestos etnográficos para poner en contexto las vidas de la gente ordinaria y ubicarlas en el marco de “un elaborado escenario de buenos modales, mobiliario y vestuario” haciendo énfasis en el modo en que el mundo exterior de sus personajes afecta y moldea su vida interior (2003: 33).

Los críticos más interesados en defender los valores literarios se inclinan por dejar de lado lo que consideran aspectos puramente históricos de un texto, llamando “meramente históricos” a todos los detalles particulares y contingentes que revelan el tiempo y el espacio. El argumento de estos críticos sostiene que incluso cuando las obras literarias pueden decirnos algo acerca de las vidas pasadas, esto no nos dice nada acerca del valor literario del texto, dado que esa tarea puede muy bien ser abordada por los historiadores. En otras palabras, el saber histórico no es lo que hace específico al texto literario, no es una medida del valor estético, de su distinción, y por tanto no debe llamar seriamente la atención de la crítica. Charles Altieri, sintetiza claramente este argumento diciendo, “la literatura parece demasiado importante en la cultura para que no evoque algún tipo de saber; sin embargo, si ejercemos demasiada presión analítica en las formas de representación que ofrece la literatura, podríamos muy bien perder sus cualidades especiales y tratarla sólo como una ciencia social menor, como psicología o filosofía” (1981: 271).

En la práctica, sin embargo, estos argumentos con frecuencia llevan a la pregunta de qué debemos considerar saber histórico y le prestan muy poca atención a las particularidades del género. Ese saber puede depender de —en lugar de separarse de— las cualidades específicas de la forma literaria. Wharton, por ejemplo, nos ofrece una descripción microscópica de lo que podríamos llamar formas de vida, para usar los términos de Wittgenstein. La novela de Wharton se concentra en el saber tácito, los gestos comunes, las formas de conducta y los objetos sagrados que constituyen una cultura o subcultura particular. Muestra cómo un tono de voz, una ceja levantada, un encuentro fortuito, la aparición o no de la invitación a una fiesta, pueden significar el éxito social o una precipitada caída hacia el abismo. Wharton investiga las estructuras de sentimiento, explora los contornos de las presuposiciones implícitas, capta las figuras del habla y la filigrana de los pensamientos a través de los cuales se valora y se comprende el mundo, dibuja los innumerables principios de distinción alrededor de los cuales se organiza una cultura en particular. A través de sus textos reconocemos que ese objeto que con frecuencia, y de manera vaga, llamamos sociedad, no es algo opuesto a lo particular, sino que se reproduce a sí mismo a través de la suma de innumerables individuos, a partir de la incesante acumulación de eventos cotidianos, observaciones pasajeras y juicios microscópicos.

Un escéptico podría preguntarse en qué se diferencia esto de lo que un historiador puede alcanzar, especialmente ahora que la historia se ha distanciado del estudio de las maniobras diplomáticas y las batallas mundiales, para concentrarse en la historia cultural y el estudio de las mentalidades. O en qué se diferenciaría del escrutinio antropológico o sociológico de normas, rituales y prácticas a través de las cuales una sociedad se reproduce a sí misma. De hecho, al hacer un recuento de las observaciones que la crítica ha hecho sobre *La casa de la alegría* es posible encontrarse con profusas referencias a Veblen y Marx, a la cultura material y las teorías feministas de la mirada, debido a que los académicos observan los puntos comunes entre las búsquedas de Wharton y algunas hipótesis que provienen de la teoría crítica y de las ciencias sociales. ¿Qué es, entonces, lo que nos dice la novela de Wharton que no puede decirnos un texto histórico o sociológico?

Una novela como *La casa de la alegría* desarrolla una fenomenología social, un inventario de las cualidades de una vida-mundo, que es formalmente distinta tanto de la no ficción como de los argumentos teóricos. Estos marcadores textuales parten del presupuesto de que no hay distinciones formales significativas entre los géneros literarios y no literarios, refutando, por ejemplo, la observación de que “vistos simplemente como artefactos verbales, las novelas son indistinguibles de los textos históricos” (White, 1985: 121-122). Estas afirmaciones se sostienen en el análisis narrativo. A partir del giro lingüístico hubo un reconocimiento general de que la escritura histórica, en lugar de producir un recuento objetivo de las cosas tal como fueron, utilizaba en abundancia las estructuras argumentales de los arquetipos y las figuras retóricas. El término “ficción” adquirió, entonces, un nuevo significado como expresión abarcadora que permitía describir toda escritura, tanto fáctica como imaginaria. Este nuevo significado tenía con frecuencia la intención de borrar toda distinción entre textos.

Sin embargo, aunque los argumentos de la historia y la ficción comparten ciertas características, la novela se distingue de diversas maneras a nivel del discurso, particularmente en su habilidad para leer las mentes. Las ficciones escritas en tercera persona le permiten al narrador un privilegio epistemológico que no sucede ni en la vida real ni en la escritura histórica: acceso irrestricto a la vida interior de otras personas. Al referirse a esta experiencia de lectura mental –que emerge en una cantidad considerable de textos realistas

y vanguardistas— Dorrit Cohn (1999) llama la atención sobre su evidente extrañeza como sobre la falta de análisis teórico que ha recibido. La ficción es el único medio a través del cual la interioridad de los personajes es explorada de manera exhaustiva, en la que los narradores con frecuencia saben más sobre los pensamientos de los personajes que ellos mismos. Debido a que su trabajo está atado a los criterios de la evidencia verificable, los historiadores se refieren a la vida interior de sus personajes sólo cuando están autorizados a hacerlo a partir de textos como cartas, diarios o memorias. Los protocolos de la investigación histórica requieren que cualquier otra incursión en la subjetividad deba ser marcada claramente como especulativa. Incluso cuando un texto histórico limita con la biografía, se nutre de un lenguaje de conjeturas e inducciones que se sostiene sobre una documentación referencial que difiere de manera significativa del discurso novelesco. Debido, precisamente, a su inestabilidad epistemológica, a su libertad de ignorar los criterios empíricos y las limitaciones de los argumentos probatorios, la ficción ofrece una puerta de entrada a los aspectos históricos de la intersubjetividad que no puede obtenerse por otros medios.

En el capítulo que abre *La casa de la alegría*, por ejemplo, Wharton dirige a su protagonista, Lily Bart, a través de una serie de episodios reveladores que van desde un encuentro fortuito en la estación de tren con su amigo, Lawrence Selden, al apartamento de éste donde ambos toman el té, hasta una incómoda conversación con otro conocido, el banquero Simon Rosedale, quien la ve al salir del edificio en el que vive Selden. El constante movimiento del texto entre el mundo exterior y el interior, la mezcla de los aspectos sociales con los dramas a pequeña escala de la percepción y la reacción, engendran una óptica distintiva. La primera descripción que recibimos de Lily se expresa desde la percepción de Selden, cuya mirada salta de manera subrepticia captando sus distintos gestos faciales mientras caminan juntos por la calle: “la forma de la delicada oreja, el cabello ondulado hacia arriba —¿acaso un poco abrigado por medios artificiales?— la espesa cortina de pestañas negras y rectas”. Se nos introduce así a una manera particular de ver, un inventario vívido y una evaluación juiciosa de las partes femeninas. Estos fragmentos dispersos de percepción se disuelven en una mezcla semiconsciente de interpretaciones y juicios: “tuvo la confusa idea de que hacerla debía haber sido muy costoso, de que muchas personas feas y mediocres habían te-

nido que ser sacrificadas de algún modo misterioso para crearla”. Desde el principio la heroína de Wharton es situada en una economía de intercambios, entre cálculos de costo y valor que se vinculan al disfrute estético que produce entre sus admiradores (1994: 7)³.

Los pensamientos de Selden nos dicen mucho de Lily, pero también de Selden mismo: desde el principio muestran un sistema social que sólo le permite a las mujeres solteras de cierta clase un campo de movimientos específico y restringido, al tiempo que llenan el espacio más amplio con percepciones semiconscientes, interpretaciones falibles y encuentros pasajeros entre individuos inmersos en ese ambiente. Se nos hace evidente la puesta en escena que hace Lily de su propia presencia como un exquisito *object d'art*, pero también captamos la manera en que las propias inclinaciones de Selden hacen que produzca un juicio seco y distanciado de las cualidades estéticas de Lily. En otras palabras, logramos ver a Lily como la ven otros, al momento en el que es ubicada en un tejido hecho no sólo de discursos y normas sociales, que tienden a llamar la atención de los críticos historicistas; pero también nos damos cuenta de las afinidades sutiles, las miradas cómplices, los sonrojos de vergüenza o agitación, las evasiones diplomáticas y los silencios colmados de sentido, los indicios incipientes de deseos o disgustos, lo que podríamos llamar, junto con Nathalie Sarraute, “tropismos”: una coreografía elaborada, aunque con frecuencia subterránea, de las percepciones y emociones, las reacciones y los vínculos, que se dan en el campo social.

Lo que la novela de Wharton nos ofrece, entonces, no es sólo antropología, sino fenomenología: una representación literaria de cómo las palabras crean subjetividades, pero también de cómo las subjetividades perciben y reaccionan ante mundos creados por otras subjetividades. Liberada de criterios de precisión verificables, la escritura de Wharton es libre de registrar las expresiones pasajeras, las percepciones que se mantienen en la penumbra, los cambiantes lugares en los que se focaliza la atención, los movimientos subconscientes de afinidad y distanciamiento, todas las formas efímeras o apenas registradas de conciencia y comunicación que ayudan a construir la interacción social. George Butte (2004) ha acuñado la expresión, “intersubjetividad profunda” para definir este modo de captar la intrincada red de percepciones, los cambiantes modelos de opacidades y transparencias a través de los cuales las personas perciben y son percibidas por otros. La intersubjetividad profunda nos

ofrece una representación de personas que no son ni ilustradas unidades independientes o solipsistas ni significantes lingüísticos vacíos, sino agentes integrados y encarnados, mediados aunque específicos, formados en el flujo de intercambios semióticos concretos. Se nos arrastra a un mundo en el cual las miradas se encuentran o se evitan, en el que los tonos y las inflexiones de voz tejen diálogos subterráneos y los cuerpos se rodean y se encuentran en el espacio.

Esta representación de la intersubjetividad tiene amplias resonancias teóricas y filosóficas, al revelar –por ejemplo– paralelos enigmáticos entre el pensamiento de Wittgenstein y Cavell sobre la posibilidad de conocer otras mentes⁴. También enriquece y profundiza nuestro sentido de la historia y del *habitus*, de las mentalidades y los modos de sociabilidad. El acto de leer con frecuencia involucra un salto en el tiempo, un giro desestabilizador que implica pasar a otro marco temporal y cambiar de sensibilidad cultural. ¿Cómo negociamos los detalles de este encuentro transhistórico, tan tenso en sí mismo, como el encuentro en el presente de culturas étnica y racialmente diversas?

La técnica de la intersubjetividad profunda representa un modo de ver sociedades particulares “desde adentro”. Nos permite conocer en parte lo que se siente estar inmersos en un *habitus* particular, experimentar un mundo como autoevidente, bañarnos en las aguas de un modo de vida. Al poner el énfasis en lo que se dice y en lo que se deja de decir, al leer las miradas y los gestos, al advertir los pensamientos expresados a medias y considerar las sensaciones incipientes, nos ponemos en sintonía con criterios de distinción que a primera vista parecen ser opacos o incomprensibles y pueden sorprendernos por su arbitrariedad. *La casa de la alegría* no sólo muestra una red de juicios y discriminaciones sociales, también envuelve a los lectores, a través de innumerables ejemplos, en una familiaridad que se experimenta en la lógica de esos juicios y produce lo que podríamos llamar el sentimiento del juego. Nada en la obra de Wharton sugiere que ella está respaldando las convenciones de la sociedad que describe. Al contrario, su perspectiva con respecto a la cultura tribal de Nueva York tiende a ser severa, incluso sardónica. Y, sin embargo, la simulación de las formas de vida a través de las técnicas de la intersubjetividad profunda también funciona en contra del intento de los lectores de distanciarse de las culturas del pasado –de juzgarlas de manera imperativa como atrasadas o ignorantes– al hacerlas aparecer tan cercanas que resulta incluso incómodo.

En este sentido, aunque la ficción de Wharton no puede reemplazar las herramientas de diagnóstico de Marx o Veblen, éstas tampoco pueden sustituir la obra de ficción; porque la novela nos presenta el mundo social en una clave diferente, abriendo lo que Alfred Schutz (1967) llama los contextos de sentido de un ambiente social, revelando el peso simbólico de un mundo tal cual es vivido por sus propios habitantes. Como forma de saber, la ficción se desprende de la idea clásica de la epistemología como representación correcta de una realidad que existe de manera independiente. Con frecuencia se ha dicho que es prerrogativa de las mujeres estar en sintonía con las sutilezas microscópicas de la interacción social. Y no es extraño que se descarte esta habilidad calificándola de intuitiva, impresionista, o abiertamente subjetiva. Como una forma de saber sensible al contexto, que puede ser comunicada a los lectores, se trata más de un *connaître* que de un *savoir*, es más un “ver como” que un “ver que”, es aprender a través del hábito y la costumbre más que por medio de una lección. Y, sin embargo, la paradoja reside en esta sensación de realidad que se logra a través de técnicas artísticas, que permiten que la licencia epistemológica de la literatura transmita un sentido particularmente denso del modo como las cosas funcionan. Por eso, las reacciones que a veces tienen los lectores con respecto a personajes imaginarios —que los conocemos mejor que a la gente real— no son ingenuas o equivocadas, sino percepciones enteramente correctas, producidas por simulaciones de intersubjetividad que ofrecen un acceso incomparable al mundo mental de otras personas y a las complejidades internas de sus interacciones.

Por supuesto, un ejercicio especulativo de fenomenología social como éste puede fallar, a veces de manera espectacular. No es difícil pensar en casos en los que el intento de algún autor de leer la mente de sus personajes no ha dado un resultado creíble, o casos en los que una representación sutil de las motivaciones y las maneras se detiene, en absoluta perplejidad o en pura indiferencia, al borde de ciertas interioridades. Grupos humanos enteros —sirvientes, personajes que provienen de orígenes no europeos, trabajadores— han sido representados como alegorías sociales, o no han sido considerados merecedores de una representación más compleja, y fueron relegados por largo tiempo a la condición de caracteres secundarios cuya posición social fue convertida en un juicio estético condenatorio. Parece indiscutible que todas las representaciones ficcionales de seres humanos están moldeadas por relaciones de poder

que generan tanto iluminaciones como cegueras. Sin embargo, en un razonamiento ingenioso, Alex Woloch (2003) propone que esta evidente desigualdad en la atención novelística, el espacio desproporcionado que se les otorga a personajes principales y secundarios, no implica una aceptación incondicional de los prejuicios dominantes, sino que los expone y los condena. La revelación del tratamiento asimétrico de los personajes en la ficción, su rutinaria representación como tipos unidimensionales y sin profundidad, es una forma a partir de la cual la novela registra y reflexiona sobre la omnipresencia de las jerarquías sociales.

Una de las maneras que tiene la literatura de dar cuenta de sus preocupaciones por el mundo es trazando las dinámicas psicológicas de la intersubjetividad. Pero también se puede rastrear esta preocupación en el talento de la literatura para la ventriloquia, la imitación de voces, modismos, jergas y dialectos, haciéndose eco de los tics y las particularidades de los estilos de habla. La mimesis está relacionada estrechamente con la imitación y el remedo, porque aunque es un concepto que parece remitir a una analogía visual, en realidad se refiere también a la imitación verbal, los ecos lingüísticos y una serie de asociaciones orales y auditivas. Los textos literarios con frecuencia contienen la representación de múltiples voces y heteroglosias, robando palabras que provienen de otras fuentes para hacerlas aparecer, como si por arte de magia fueran pronunciadas por sus emisores originales. Al sumergirse en un mar de estilos lingüísticos, los textos literarios llaman la atención sobre las elecciones idiomáticas e idiosincráticas de los hablantes, enfatizando los ritmos y las cadencias, las dudas y los énfasis, las cualidades casi tangibles de las formas particulares del habla. Una de las formas que tiene la literatura de hacernos pensar es a través de ese ejercicio de virtuosismo verbal, de la demanda de que adaptemos nuestra mente a los múltiples léxicos y modos de expresión que abarcan maneras alternativas de darle sentido a la experiencia.

Estas observaciones recuperan los temas bajtinianos de la polifonía y la heteroglosia, aunque con demasiada frecuencia en la escena crítica actual esos temas son vaciados de cualquier contenido específico y pasados por agua hasta convertirlos en simplezas tranquilizadoras acerca de las cualidades subversivas y dialógicas de la forma novelística. La heteroglosia, sin embargo, describe el momento en el que las distinciones lingüísticas se vinculan a las diferencias socioideológicas, en el que las divisiones históricas se actualizan y se verbalizan

en configuraciones concretas de léxico, gramática y estilo (Hirschkop, 1999). Esas expresiones pueden hacer visibles patrones de estratificación social, obligándonos a ver cómo las distinciones lingüísticas son también políticas, cómo las palabras forman también parte de mundos asimétricos y desiguales. La ventriloquia se vuelve así una forma enfática, aunque indirecta, de comentario social.

Mientras las incursiones literarias en las formas no estandarizadas de un idioma como el inglés fueron en el pasado claramente consideradas anómalas, y cualquier diatriba idiomática de vendedores ambulantes o choferes de taxi estaba enmarcada por la prosa formal del narrador, hoy en día los escritores están entregándose abiertamente a representar una gran variedad de giros idiomáticos, haciendo que sus lectores se vean inmersos en variedades múltiples de lo que Evelyn Chi´en llama “inglés extraño” (2005). Sólo necesitamos pensar, como ejemplo, en los angloindianismos extravagantes de Salman Rushdie o en la prosa repulsiva, llena de malas palabras, de Irvine Welsh o James Kelman. En lugar de quedarse confinadas de manera segura dentro de un universo ficcional, esas diferencias se presentan a la fuerza, intrusivamente, a medida que los lectores intentan comprender los giros idiomáticos que desconocen, luchando con modos de expresión que parecen excéntricos o extraños. Esta retórica de la comprensión selectiva, socialmente diferenciada, como la llama Doris Sommer (1999), conspira en contra de lectores complacientes o impacientes, subrayando el hecho de que las asimetrías de la cultura y la política pueden atrasar o impedir la comunicación. El punto no es anunciar una especie de crisis epistemológica general, sino poner en evidencia cómo las formas de saber están vinculadas a modos específicos de pensar y hablar que se resisten a la traducción.

El autor australiano Tim Winton ha llamado la atención con respecto a los obstáculos de escribir en un mercado global, debido a que los editores americanos y británicos le han pedido que modere el uso de localismos con el fin de aumentar su audiencia en el mercado. “Siempre quise utilizar los giros vernáculos de Australia; simplemente incorporarlos hasta que dejaran de ser lugares comunes y se convirtieran en poesía,” comenta Winton en una entrevista; “siempre ha habido esa corriente en nuestra literatura, pero en los últimos quince años hemos estado intentando desesperadamente ser internacionales y no dejar a nadie afuera” (Rossiter, 1993: 11). Aunque este uso de giros locales

pueda ahuyentar a algunos lectores, también ha convertido a Winton en una figura prominente en el campo de la literatura australiana, con su creciente apetito por explorar en la literatura su identidad nacional y regional. Aun cuando las palabras ponen en evidencia su localización y son un testimonio de sus orígenes, también subrayan la debilidad de toda dicotomía entre el lenguaje poético y el habla cotidiana. Los detalles de la vida de la clase trabajadora se muestran a través de un elaborado repertorio de artefactos verbales; lo que se representa se vuelve inseparable de las palabras que se usan para representarlo; la inmersión en el gusto y la textura del habla local se vuelve una condición previa para conocer y comprender un modo de vida. Abrir un libro de Winton es verse forzado a reconocer la presencia y la densidad del lenguaje como una barrera, pero también como una puerta de entrada a otros mundos. Nos enfrentamos a una fenomenología social moldeada en una determinada clave lingüística, donde la percepción de una vida-mundo es inseparable de las palabras en las que se expresa.

En el centro de la novela de Winton (1991) titulada *Cloudstreet*, por ejemplo, se encuentra una casa misteriosamente animada, que suspira y murmura y tiembla, que los personajes tratan de abandonar pero a la que de manera inevitable regresan. Ubicada en Perth entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX, la novela se centra en las vidas de dos familias, los Pickles y los Lambs que viven en dos mitades separadas de una vieja mansión destartalada que los Pickles heredaron inesperadamente. No es exagerado pensar que el lenguaje es también un lugar en el que habitan los personajes de la novela, y funciona como una fuerza que los acoge y los reúne. Los ladrillos y el cemento son los coloquialismos, las jergas, las vulgaridades, los localismos australianos, las observaciones casuales y las frases hechas, ensamblados de manera que la experiencia del lenguaje resulte al mismo tiempo familiar y extraña. Winton reproduce el gusto local por las abreviaturas (beaut, journo); se apoya con frecuencia en el slang (*dunny* –poceta–, *chunder* –vómito–, *grog* –bebida alcohólica–, *ratbag* –persona estúpida o excéntrica); y utiliza las referencias regionales de manera abundante (el club Anzac, Freo –diminutivo con que los locales llaman a Fremantle, ciudad ubicada cerca de Perth– *laughing like a flock of galahs* –reírse como una bandada de cacatúas rosadas). La ortografía de las palabras y la puntuación se modifican con el fin de transmitir la calidad de los acentos locales y su entonación. Sin embargo, *Cloudstreet* está lejos de ser un

registro de coloquialismos o un prolijo documento etnográfico. En términos de Ricoeur, Winton reconfigura el lenguaje cotidiano, se apropia de las palabras escuchadas, para transformarlas a través de técnicas de selección, concentración y estilización.

Aquí la sintaxis y la estructura son decisivas, el lenguaje estalla en la página en esporádicos saltos y borbotones, como un tejido textual de ritmos en staccato y bocetos desarticulados, que ayudan a producir una sensación de brusquedad inmediata. La cualidad abrupta que se le otorga con frecuencia al habla de los trabajadores australianos se intensifica intencionalmente y se convierte en un dispositivo estético que permea todo el texto. Los diálogos, compuestos de lacónicos intercambios de apenas dos o tres palabras, se suceden unos a otros naufragando sobre el blanco de la página, como poemas encontrados que cristalizan a partir de los restos de conversaciones cotidianas. Muchos de los diálogos de Winton provienen de fragmentos de intercambios reportados en estilo indirecto. Debido a que muy pocas veces se identifica a los hablantes, es difícil saber exactamente quién habla y distinguir a un hablante de otro en una plática en la que intervienen muchas voces. El efecto que esto produce se acerca a la sabiduría anónima y colectiva del coro griego en lugar de a las figuras claramente individualizadas de la ficción realista. Debido a que Winton no hace uso de comillas ni de marcas de diálogo, las voces de los personajes, la descripción y el comentario narrativo se funden, mezclando la voz del narrador con los parlamentos de las figuras ficcionales de las cuales habla. Una escena se disuelve rápidamente en otra, los personajes son designados lacónicamente con un “tú” o un “él”, sin ninguna explicación adicional: las palabras aparecen misteriosamente, como si salieran de la nada, asomando a la superficie sin identidad ni atribución.

La representación que hace Winton del habla vernácula y de las experiencias de la vida cotidiana está fuera de los protocolos conocidos para representar esas vidas, se aleja de la condescendencia etnográfica que con tanta frecuencia caracteriza las descripciones de las vidas de los pobres, que son definidos y despachados a partir de un cálculo predecible de causalidades sociales. Incluso cuando se ponen en evidencia los sutiles matices que producen las diferencias culturales y de clase, a través del modo como la gente habla o se mantiene en silencio, las vidas de los trabajadores representadas en *Cloudstreet* se niegan a revelar sus misterios. La señora Lamb abandona la casa

sin ninguna explicación y establece su morada permanente en una tienda en el patio de atrás; el cerdo de la familia parece hablar en lenguas desconocidas; algunas habitaciones resultan ser habitadas por fantasmas y otras fuerzas extrañas. Lo metafísico invade lo físico, lo trascendental se revela en la vida cotidiana, incluso cuando el habla vernácula se expone en todo su humor, belleza y extrañeza.

“¡Si nos vieras a la orilla del río!” dice al comienzo el texto de Winton. “Nuestra entera pandilla inquieta echada sobre mantas extendidas bajo el maravilloso sol salado haciéndonos bromas y molestándonos unos a otros por un día⁵, un día claro, limpio, dulce en una tierra buena en el medio de nuestra vida.” Ingresamos sin ningún preámbulo en el medio de la historia, arrastrados por lo que parece ser un monólogo coloquial o una conversación. Y sin embargo el tono cotidiano de la frase que inicia el texto es contrarrestado por la frase siguiente: “pandilla” –“mob” en inglés– es una palabra bastante común con la que se puede designar a sí mismo un grupo; pero “ el maravilloso sol salado,” a pesar de su simplicidad, se acerca al lenguaje poético. Y ¿qué significa *chiacking*? Cuando la misteriosa palabra “*staggerjuice*” aparece en la frase siguiente (“Hay cerveza sin alcohol, *staggerjuice* y envases con té caliente”)⁶, uno comienza a sentir que Winton está construyendo un texto más bien denso, incorporando australismos oscuros u obsoletos con el fin de probar un punto. Aún así, la fluidez general del texto es bastante evidente, incluso cuando estas construcciones verbales subrayan la delgadísima línea que separa los coloquialismos ordinarios de los juegos de palabras joyceanos. El lenguaje cotidiano, como los extraños sobrenombres que adquieren varios protagonistas, termina saturado de elementos inesperadamente extraños y surrealistas.

En lugar de explorar los sentimientos de sus personajes, Winton recrea una forma de vida sumergiéndonos en el modo como hablan. Su discreción con respecto a la vida interior se asemeja a la prudencia que muestran los mismos personajes cuyo lenguaje es lacónico y nada sentimental, humorístico o brusco, impaciente con los gestos presumidos, proliferante en insultos crecientes y entrecortado de agudas réplicas. Cloudstreet dirige a sus lectores a través de actos de mimetismo lingüístico, sumergiéndolos en modismos que están fuera del repertorio del inglés estándar y que recuperan en parte los modelos de experiencia omnipresentes aunque inconscientes –la gramática cul-

tural— a partir de los cuales se viven las vidas particulares. El lenguaje adquiere una densidad estética, una concreción tonal, que revela su arraigo en un momento y un horizonte específicos. Se trata de un saber social transmitido en una clave lingüística particular; no a través de una imitación servil del habla local sino a partir de recreaciones estilizadas de determinadas expresiones que producen nuevos significados.

La fenomenología es considerada con frecuencia como una filosofía de las cosas, como una atención orientada paciente e intencionalmente hacia los objetos. ¿Qué nos pueden enseñar los textos literarios acerca de la resonancia social de las cosas? ¿Cómo pueden las obras de arte reorientarnos hacia el mundo material? En un pasado no muy distante, los objetos capturados por la poesía o la prosa eran rutinariamente vaporizados y desmaterializados por la crítica, despojados de su aparente solidez y colocados firmemente en su lugar, como significantes que se referían a otros significantes. Los teóricos literarios hacían caer todo el peso de su desprecio sobre quienes afirmaran, de manera imprudente, que las palabras se referían a objetos materiales; una visión del lenguaje ampliamente considerada como atrasada e ignorante. En este momento, sin embargo, los objetos disfrutan bajo la luz de una atención renovada. Aunque las palabras sin duda se vinculan a otras palabras, ahora los críticos conceden que también pueden hablar de la vida secreta de las cosas, revelar algo de la manera muda en que se expresan.

La novela decimonónica nos viene a la mente como el más emblemático archivo de objetos, un género que de manera obsesiva elabora listas, cataloga, detalla, describe y acumula cosas. En su reciente revisión de la novela realista, Peter Brooks sugiere que uno de sus principales propósitos es elaborar un inventario fenomenológico del mundo. Lo que es irreductible en el proyecto realista, sostiene Brooks, es la ambición de registrar la importancia de las cosas —objetos, lugares, accesorios— que rodean a la gente (2005: 210). Abrir una novela de Balzac, Dickens o Zola es encontrarse con una cornucopia de objetos, con el poder omnipresente de las mercancías, enumeradas y elaboradas en toda su particularidad histórica y su densidad material. Según propone Brooks, el creciente interés en la cultura material y la vida cotidiana nos hace comprender mejor las ambiciones de los novelistas del siglo XIX y aceptar un poco menos la condescendencia con respecto al gusto victoriano por la quin-callería y las novelas abarrotadas de objetos.

Elaine Freedgood (2006) propone una mirada menos optimista con respecto a los objetos ordinarios, argumentando que la relación de la novela con la historia de las cosas está profundamente calificada y comprometida. Debido a su tendencia a subordinar los objetos a los sujetos, a explotar las cosas materiales por la vía de ponerlas al servicio de metáforas que son expresión del carácter de los personajes, la novela sólo nos ofrece atisbos y fragmentos de historias de esos objetos. La óptica de la novela es intencionalmente miope y oscurece los horrorosos episodios de conflicto y conquista que se esconden detrás de los muebles de caoba en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë o en la aparición del tabaco en *Grandes esperanzas* de Dickens. Freedgood nos pide que tomemos los objetos literalmente, que los leamos de manera metonímica en lugar de metafórica, siguiendo las cosas que aparecen en la ficción más allá de las tapas del libro para aprehender algo de la complejidad de su historia.

¿Cómo sopesar las diferencias entre las esferas del consumo y la producción o, de manera más específica, entre la fenomenología y la economía política? ¿La importancia de un objeto está vinculada con la historia de su producción o tiene más bien que ver con los significados que le han sido otorgados posteriormente? Prestar atención a las particularidades sensoriales de una cosa, a su mera presencia manifiesta, es dejar de lado los actos previos de producción e intercambio que la han traído al lugar que ocupa en el presente. Como afirmó Lukács en una frase ya famosa, la descripción puede fácilmente impedir o frustrar la narración. Los críticos que tienen una visión política suelen juzgar con considerable severidad la representación poética de objetos, acusándola de esconder la historia, negar la contingencia e inmovilizar el tiempo. Y aún así, podríamos ganar algo con la detención temporal del movimiento, al contemplar una cosa de manera total y entregada. De hecho, el punto en el que están de acuerdo las distintas corrientes en el campo de la “teoría de las cosas” es la idea de que el lenguaje crítico más establecido para hablar de las cosas –es decir, el marxismo– padece de una abierta relación de censura con su objeto. Los conceptos de reificación y fetichismo le han dado a las cosas una mala reputación.

“Amo las cosas loca,/ locamente,” escribe Pablo Neruda en su “Oda a las cosas.” Y continúa: “muchas cosas/ me lo dijeron todo./ No sólo me tocaron/ o las tocó mi mano,/ sino que acompañaron/ de tal modo/ mi existencia/ que conmigo existieron/ y fueron para mí tan existentes/ que vivieron conmigo

media vida /y morirán conmigo media muerte” (1994: 11-17)⁷. Neruda mira de soslayo la creencia de que sólo los fenómenos naturales o los seres animados son merecedores de nuestro afecto e invoca el “río irrevocable de las cosas,” mira de cerca las mercancías cotidianas y los productos de consumo masivo que nos rodean, se maravilla ante dedales y cepillos, vasos y sombreros. Aunque fue un comunista toda la vida, Neruda no observaba estos objetos comerciales como una alegoría de la alienación moderna sino como una materia impregnada de significados, irreductiblemente otra y, sin embargo, entrelazada de manera profunda en el tejido mismo de nuestro ser. Habla de los “objetos/ que en secreto ambiciono,” y admite haberse dejado seducir, deslumbrar y cautivar por distintos objetos, uno “por su color de agua profunda/ otro por su espesor de terciopelo.” En varios volúmenes de versos publicados durante los años cincuenta, Neruda rinde homenaje a las cosas más ordinarias y desestimadas: tijeras, pares de medias, cebollas, sillas, tomates, cucharas, jabones, papas fritas.

La poesía, por supuesto, se esfuerza por aproximarse a los objetos, por mimetizarse con la materia inerte, por simular un estado de solidez y autonomía. Cuando una cosa pone en evidencia otra cosa, pareciera que tenemos delante una reificación al cuadrado, una forma de expresión estética doblemente despojada de resonancia social y de implicaciones históricas. Los estudios sobre lo que los alemanes llaman *Dinggedicht* –poema objeto– en sus distintas variantes, desde Rainer María Rilke hasta William Carlos Williams, con frecuencia subrayan su hermetismo, su adherencia a una estructura cerrada e impermeable que suspende el movimiento y congela el flujo del tiempo histórico. Y, sin embargo, la poética de la naturaleza muerta no se opone necesariamente a la narración. Sarah Ahmed sugiere que la mirada asombrada de la fenomenología no tiene por qué obturar la historia, sino que por el contrario puede permitir que la historia reaparezca como nueva. “Reencontrar objetos como si fueran cosas extrañas,” escribe Ahmed, “no significa, por lo tanto, perder de vista su historia sino negarse a convertirlos en historia al perderlos de vista.” (2006: 164). Uno de los dones de la poesía está en la concentrada atención que presta a la mera cosidad de la cosa, que paradójicamente puede reanimarla y revitalizarla, salvándola del abismo del olvido y la obsolescencia.

En la fingida solemnidad de su himno a las “prodigiosas tijeras,” por ejemplo, Neruda rinde tributo a este instrumento ubicuo, destacando una be-

lleza que emana de la función en lugar de estar opuesta a ella. Su mirada burlesca pone de relieve la naturaleza dual de las tijeras, “De dos cuchillos largos/ y alevosos,/ casados y cruzados,/ para siempre,/ de dos pequeños ríos/ amarrados/ resultó una cortante criatura”. Estas brillantes tiras de metal se transforman delante de nosotros en seres vivaces, “un pez que nada en tempestuosos lienzos,/ un pájaro que vuela/ en las peluquerías.” Ágiles y movedizas, diestras y veloces “las tijeras/ fueron/ a todas partes:/ exploraron/ el mundo.” Entrelazadas en las vidas humanas, esas cosas cotidianas nos hacen compañía con calmada indiferencia, sirven como repositorios valiosos de asociaciones y memorias, al estar marcadas con el rastro y los olores de sus usuarios, y dan testimonio de una infinidad de actos acumulados y de historias no contadas. Las tijeras se han abierto camino a través de la historia, recortando uñas, haciendo banderas, emparejando pelos, eliminando tumores en manos de los cirujanos; están enredadas en los hitos de la existencia humana, “cuánta tela/ cortaron y cortaron/ para novias y muertos,/ para recién nacidos y hospitales.” Una cosa trivial se convierte, si se mira bien, en un objeto monumental debido al mismo hecho de encontrarse en todas partes, se vuelve indispensable como los ojos o los dientes, una prótesis asombrosa aferrada al infinito trabajo simbólico y práctico de la cultura (Neruda, 1994: 89-95)⁸.

Estos poemas acerca de jabones o tijeras, de una simplicidad tan bien lograda estéticamente, marcan una ruptura decisiva con una trayectoria estética previa, ejemplificada en el libro *Residencia en la tierra*, en la que Neruda impregnaba sus textos de una atmósfera opresiva, llena de angustia existencial y desesperanza. Las odas elementales marcan un alejamiento del motivo vanguardista del objeto despreciable; están muy lejos de los temas que arrastran al narrador de *La náusea* al borde del abismo. En la modernidad los objetos se utilizan como fuentes de melancolía o terror, como ejemplos de la opacidad del mundo material, de su tensa obstinación o su terca resistencia a nuestros esquemas conceptuales. Los objetos de Neruda, por el contrario, no son bruscos o amenazantes, están más inclinados a anidar que ha erizarse, construyendo entre nosotros su morada como si fueran unas mascotas ligeramente excéntricas o una especie alienígena amigable. Las odas elementales esquivan la tendencia vanguardista a dividir los objetos entre dioses o mercancías, en palabras de Douglas Mao (1998), a obligarlos a servir como sagrados residuos de alguna plenitud perdida hace ya tiempo o como señales retrospectivas de la cultura

comercial⁹. En lugar de eso, los textos de Neruda nos invitan a considerar el valor de los objetos en su estado más gastado y mundano, mientras llevan a cabo sus indispensables tareas, ni humanas ni inhumanas, sino inmersas en relaciones simbióticas y sociales con sus dueños; como nuestros obstinados acompañantes de la cuna a la tumba. Las odas de Neruda –que han tenido tanto éxito entre los críticos como entre los lectores comunes– no se detienen a preguntarse acerca la imposibilidad de conocer la cosa en sí, sino que construyen una fenomenología de las cosas tal como ellas se nos presentan, como objetos de uso cotidiano, al mismo tiempo profundamente familiares y sorprendentemente misteriosos en esa proximidad y presencia redescubiertas.

Un punto de vista fenomenológico como éste permite que la descripción poética logre salvar la brecha entre el objeto y el sujeto que sostiene a las epistemologías tradicionales, así como motivar y expandir nuestros vínculos con el mundo. Redescubrimos las cosas tal como las conocemos, pero reordenadas y reinterpretadas, brillando bajo una luz distinta (Critchley, 2005 y Lloyd, 2005). Aquí podemos ver de nuevo cómo el acto de la representación se basa en un repertorio de dispositivos formales, comprendidos no como propiedades intrínsecas de la literariedad, sino como una serie flexible de permutaciones y posibilidades. Neruda despoja las palabras hasta dejarlas desnudas, las reduce a un manojo escueto de sustantivos y adjetivos comunes; las líneas abreviadas, fragmentarias, entrecortadas, formadas a veces por sólo una o dos palabras, parecen emparejadas como por las mismas tijeras de las que hablan. Esta concisión enfatiza los límites y la finitud del objeto. Como la cosa que describe, cada oda de Neruda es accesible y portátil, y el autor la recorta “para que no se alargue y no se encrespe, para que/ pueda/ caber en tu bolsillo/ plegada y preparada/ como/ un par/ de tijeras.” Con una impresionante economía de las escalas, las odas esbozan las cualidades de las cebollas o las medias para que la forma se corresponda con la función. Para ver realmente una cosa lo que se requiere parece ser una ausencia, más que una abundancia de palabras; destacar algunos detalles, ordenados estéticamente, en lugar de una exhaustiva acumulación o una descripción enciclopédica. A través de su brevedad ejemplar, estos poemas nos recuerdan que el saber está configurado tanto por lo que se incorpora como por lo que se deja fuera.

Podríamos concluir que lo breve e incompleto ronda todos nuestros esfuerzos como escritores o críticos. En lugar de evaluar la falsedad de la litera-

tura desde la segura plataforma de la teoría, lo que se impone es la necesidad de distinguir entre las pretensiones de persuasión, plausibilidad y coherencia de una multiplicidad de géneros. Cada uno de estos géneros, sean ficcionales o fácticos, poéticos o teóricos, crea una serie de esquemas, selecciona, organiza y da forma al lenguaje de acuerdo a determinados criterios y despliega ciertas maneras de ver mientras cancela otras. Cada uno está compuesto de fragmentos variables de visión y ceguera, una condición que es tan propia de los textos teóricos como lo es de los géneros ficcionales. En otras palabras, antes de intentar sacar la brizna del ojo del vecino, haríamos bien en remover la astilla del ojo propio.

Que tengamos acceso a diferentes mundos a partir de distintos marcos de referencia no significa que renunciemos a todo principio crítico y a todo juicio; y tampoco implica que esos mundos sean completamente ajenos e incommensurables. Sin embargo, no es posible postular una separación definitiva entre el saber subjetivo y objetivo, la ideología y la ciencia, la literatura y la teoría. Ya no se le puede prohibir a la obra de arte que contribuya con el saber o con el avance del conocimiento (Goodman, 1978: 102). Al releer el libro de Eagleton (1976), *Crítica e ideología*, por ejemplo, me impresiona de nuevo encontrarme con el modo como se considera que las obras de Austen y Dickens pueden ofrecer “cierto saber histórico,” “algo parecido al saber”, o “algo que se aproxima al conocimiento.” Como muchos otros críticos marxistas, allá por el año 1976, Eagleton no podía respaldar la idea de que la literatura era una fuente genuina de saber, aunque admitía que era precisamente debido a que las novelas de Austen no eran producto del materialismo histórico que podían detenerse en los detalles del “discurso ético, la retórica de los personajes, el ritual de las relaciones sociales o las ceremonias de la costumbre” que él consideraba tan iluminadoras.

Considerar los textos literarios fuentes potenciales de conocimiento no significa que éstos no puedan llevar al engaño o a la mistificación: como objetos mundanos, sus mecanismos de construcción de sentido siguen siendo, por supuesto, falibles y están lejos de la perfección. El punto que hay que destacar, sin embargo, es que debido a su estatuto genérico de escritura imaginaria o ficcional no se pueden descartar automáticamente como parte de las prácticas del saber. La verdad que se encuentra en los textos literarios es ofrecida bajo distintas formas, sin duda. En este capítulo, he tratado de enfocarme en la li-

teratura como una de las formas del saber social y he sugerido que este vínculo –ficción/saber– no debe ser visto como incongruente o como un oxímoron. Las ideas que obtenemos de los textos literarios no son derivadas o tautológicas, no son fragmentos contaminados y de segunda mano, deudores de otras disciplinas como la historia o la antropología, sino que provienen de un repertorio específico de técnicas, convenciones y posibilidades estéticas. A través de su puesta en escena de las sutilezas de la interacción social, el mimetismo de las formas del habla y las gramáticas culturales, la atención concentrada en la materialidad de las cosas, los textos literarios nos sumergen en mundos imaginarios, pero claramente referenciales. No solamente representan, sino que traen al presente, bajo una nueva luz, aspectos significativos de los intercambios sociales; cristalizan, tanto en lo que muestran como en su relación con el lector, lo que Merleau-Ponty llama la vinculación esencial de nuestro ser con el mundo. Sus dimensiones ficcionales y estéticas, lejos de demostrar una incapacidad de saber, deberían ser consideradas la fuente misma de su poder cognitivo.

Notas

¹ N de la T: El primer capítulo se titula “Recognition” –Reconocimiento.

² Ver también Rita Felski (2003) “Plots” en *Literature After Feminism*. Chicago: University of Chicago Press.

³ N de la T: los fragmentos en español fueron tomados de: Edith Wharton (2008) *La casa de la alegría* (Trad. Pilar Giralte Gorina). Barcelona: Alba editorial.

⁴ Ver, por ejemplo: de Dobay Rifelj, Carol (1992) *Reading the Other: Novels and the Problem of Other Minds*. Ann arbor: University of Michigan Press; y Nussbaum, Martha (1995) “The Window: Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*” en *New Literary History*. 24, 4, pp. 731-753.

⁵ N de la T: El texto dice, literalmente, “skylarking and chiacking”. La traducción de estos términos es sólo aproximada.

⁶ N de la T: Staggerjuice aparece en diccionarios de slang australiano como “fuerte bebida alcohólica.” (<http://www.encyclo.co.uk>).

⁷ Original en español tomado de: Neruda Pablo (1980) *Navegaciones y regresos*. Barcelona: Bruguera, p. 42.

⁸ Original en español tomado de: Neruda, Pablo (1996) *Fifty Odes*. Austin, Texas: Host Publications (Edición bilingüe, pp. 40-46).

⁹ Ver también, Schwenger, Peter (2006) *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2006) *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham, NC: Duke University Press.
- Altieri, Charles (1981) *Act and Quality: A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Brooks, Peter (2005) *Realist Vision*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Butte, George (2004) *I Know that You Know that I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*. Columbus: Ohio State University Press.
- Chi'en, Evelyn Nien-Ming (2005) *Weird English*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cohn, Dorrit (1999) *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Compagnon, Antoine (2004) *Literature, Theory, and Common Sense*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Critchley, Simon (2005) *Things Merely Are*. London: Routledge.
- Dauber, Kenneth y Jost, Water (2003) "Introduction: The Varieties of Ordinary Language Criticism" en *Ordinary Language Criticism: Literary Thinking After Cavell After Wittgenstein*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- de Man, Paul (1983) *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dickstein, Morris (2005) *A Mirror in the Roadway: Literature and the Real World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Eagleton, Terry (1976) *Criticism and Ideology*. London: Verso.
- Freedgood, Elaine (2006) *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago: University of Chicago Press.
- Frow, John (2006) *Genre*. London: Routledge.
- Goodman, Nelson (1978) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Graff, Gerald (1995) *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: Ivan Dee.
- Hirschkop, Ken (1999) *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*. Oxford: Oxford University Press.
- Lloyd, Rosemary (2005) *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Rita Felsky. Saber..

Estudios 19:38 (julio-diciembre 2011): 119-150

Macherey, Pierre (1978) *A Theory of Literary Production*. London: Routledge.

Mao, Douglas (1998) *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Neruda, Pablo (1994) *Odes to Common Things*. New York: Bulfinch.

Perloff, Marjorie (2004) *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

Prendergast, Christopher (2004) *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ricoeur, Paul (1984) "Time and Narrative: Threefold Mimesis" en *Time and Narrative*, Vol 1. Chicago: University of Chicago Press.

Rossiter, Richard (1993) "In His Own Words: The Life and Times of Tim Winton" en Richard, Rossiter y Lyn, Jacobs (eds.). *Reading Tim Winton*. Sydney: Angus and Robertson, p. 11.

Schutz, Alfred (1967) *The Phenomenology of the Social World*. George Walsh y Fredrick Lehnert (trad.). Chicago: Northwestern University Press.

Sommer, Doris (1999) *Proceed with Caution, when Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Taylor, Charles (1989) *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Weinstein, Philip (2005) *Unknowing: The Work of Modernist Fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Wharton, Edith (1994) *The House of Mirth*. Martha Banta (ed.). Oxford: Oxford University Press, p. 7.

____ (2003) "Introduction to the 1936 Edition of The House of Mirth" en Carol J. Singley (eds.). *Edith Wharton's The House of Mirth: A Casebook*. New York: Oxford University Press, p. 33.

White, Hayden (1985) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Winton, Tim (1991) *Cloudstreet*. New York: Simon and Schuster.

Woloch, Alex (2003) *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.