

# La crítica postestructuralista\*

Jonathan Culler

Hoy día se habla mucho sobre el postestructuralismo en la crítica literaria, pero no es fácil hallar con exactitud qué podría significar esa palabra: ¿es el postestructuralismo lo mismo que la desconstrucción, o incluye otras cosas? Y si incluye otras cosas, ¿qué tienen ellas en común? ¿Son postestructuralistas por el hecho de que vienen después del estructuralismo, o hay algún otro modo en que ellas sean postestructuralistas —alguna otra relación, más específica, con el estructuralismo?

Hace algunos años, *Newsweek*, al informar sobre un debate en la Universidad de Cambridge acerca de la promoción de un joven profesor auxiliar acusado de estructuralismo, explicaba que «la mayoría de los profesores de literatura cree que una obra tiene un significado que puede ser entendido con la misma facilidad por un inglés del siglo XII que por un etíope del siglo XX», mientras que los estructuralistas creen que las obras tienen diferentes significados para diferentes personas. Se trata de una explicación muy grotesca que, ciertamente, no ayuda a una mejor comprensión. El profesor auxiliar no ascendido, Colin MacCabe, complicó más las cosas al sostener que él era un postestructuralista, y no un estructuralista, lo que, como explicó, quería decir que él tomaba en cuenta las dimensiones históricas de una obra en igual medida que sus estructuras lingüísticas.

\* «Post-Structuralist Criticism», manuscrito entregado a *Crerios*.

## 2 Jonathan Culler

Yo creo que el término «postestructuralista» no es útil: traza líneas que no dejan ver algunas relaciones importantes y reúne en un burujón a críticos con enfoques y presupuestos completamente diferentes. La dificultad que encierra el empleo del término es ampliamente demostrada por la antología de Josue Harari, *Estrategias textuales: perspectivas en la crítica postestructuralista* (Cornell University Press), que consiste mayormente de escritos de pensadores a los que la propia bibliografía de Harari sobre el *estructuralismo* había concedido un lugar prominente: Barthes, Foucault, Derrida, Genette, Girard, Michel Serres, etc. (todos estructuralistas mayores, presentados ahora como postestructuralistas). La idea del postestructuralismo tiene que basarse en una caricatura del estructuralismo, de modo que cualquier estructuralista interesante es considerado ahora postestructuralista.

Podría hablar más sobre los modos en que este término induce en error, pero, a pesar de eso, todavía está aquí; la gente lo usa; y el que yo hable sobre su inexactitud no hará que se marche. Hacemos mejor invirtiendo nuestro tiempo en someterlo a un uso razonable. Ahora bien, lo que generalmente se designa mediante ese término es un cuerpo amorfo de teoría y crítica, pero los elementos de ese cuerpo parecen ser lo que se llama desconstrucción y cierta cantidad de crítica psicoanalítica moderna. Hablaré un poco sobre cada una. Pero creo que un buen modo de abordar el problema de dar el sentido a esta noción de postestructuralismo es examinar el estudio de la narrativa, en el cual tiene algún sentido distinguir entre estructuralismo y postestructuralismo, y extraer de eso una idea de lo que podría hacer que una crítica fuera postestructuralista.

El análisis estructural de la narrativa, y, de una manera más general, lo que se llama narratología, el estudio de la narrativa, ha estado basado en el aserto de que las obras narrativas tienen estructuras, es decir, de que pueden ser analizadas como la combinación de cierto número de elementos constituyentes, y de que hay regularidades que gobiernan los modos como los elementos constituyentes se combinan. (El sentido de estructura de un lector se refleja en los juicios de que algo encaja o no encaja —tal vez constituye una digresión— o de que una historia particular queda inconclusa.) El estructuralismo procuró elaborar algo así como una gramática de la narrativa, aislando diferentes niveles estructurales, tales como la trama y la narración, e identificando estructuras de trama básicas y variantes de ellas, así como los diferentes modos posibles de presentar los acontecimientos. En este caso los críticos estaban tratando de elaborar de manera sistemática las reglas que se reflejan en los juicios ordenadores de los lectores.

Ahora bien, esto implica una distinción básica entre lo que los formalistas rusos llamaban *fábula* y *sujet*, o sea, entre una secuencia de acontecimientos y la presentación narrativa de los acontecimientos. Dos niveles distintos, uno encima del otro. En los estudios norteamericanos del punto de vista narrativo, que pertenecen al mismo enfoque general, la distinción se realiza entre lo que ocurre en la historia y la visión de ello dada por la particular perspectiva narrativa que se ha escogido. La posibilidad de un análisis estructural de la narrativa depende de esta distinción: debe ser posible distinguir los acontecimientos de la historia respecto del modo en que son referidos o representados en el discurso narrativo. Una sola serie de acontecimientos —Juan le roba un libro a Jorge, decide que eso no está bien, y entonces se lo devuelve— podría ser presentada desde la perspectiva ora de Juan, ora de Jorge, ora de un tercer observador participante, ora de Dios. Cada perspectiva incluiría u omitiría diferentes elementos. El analista de la narrativa postula así que los acontecimientos son, en alguna medida, un hecho dado no-discursivo —Juan le roba un libro Jorge— anterior a, que independiente de, cualquier presentación narrativa de los mismos. Por ejemplo, suponemos que los acontecimientos ocurren realmente en algún orden, aunque esto no esté especificado en la presentación narrativa.

Ahora podemos ver que aquí podría haber un problema: después de todo, lo que los lectores tenemos ante nosotros es un texto. Postulamos entonces lo que «ocurre realmente» —distinguiéndolo de la manera en que los acontecimientos están organizados, evaluados o presentados. Sólo se nos da la presentación, pero postulamos una secuencia independiente de acontecimientos detrás de ella.

Cuando leemos de principio a fin algunas obras literarias —especialmente postmodernas (Borges, John Barth)—, hallamos que esa suposición, ese modo de proceder, es desafiado explícitamente: muchas obras narrativas aclaran que los acontecimientos no pueden ser considerados como hechos dados prediscursivos: nos hacen saber, de un modo u otro, que ciertos «acontecimientos» son los productos o efectos de ciertos requerimientos discursivos (exigencias temáticas o retóricas, por ejemplo). La historia termina como termina porque lo requiere el género, o las expectativas de los lectores.

Ahora bien, estas historias no hacen más que poner en primer plano o lanzarnos bruscamente lo que, en un sentido, es cierto a propósito de toda obra narrativa: los acontecimientos son efectos de requerimientos discursi-

#### 4 Jonathan Culler

vos, generados por el discurso narrativo para lograr suspenso, o un efecto cómico, o trágico, o un viraje irónico. Tales historias nos muestran que tenemos dos niveles, historia y discurso, que no engranan armoniosamente en una gramática coherente, estructuralista, de la narrativa, sino que están en una interacción tensa, insintetizable. A causa de esto, son inevitables las descripciones contradictorias de la narrativa.

Y no es solamente la caprichosa narrativa literaria la que nos empuja de una perspectiva estructuralista a una postestructuralista. Nos proporcionan un instructivo ejemplo las anécdotas de la experiencia personal que el sociolingüista William Labov llama «narrativa natural».

En sus estudios del inglés vernáculo negro, Labov llegó a interesarse en las habilidades narrativas desplegadas por los adolescentes y los preadolescentes. En las entrevistas, él preguntaría, por ejemplo, «¿Tuviste alguna vez una pelea con un tipo más grande que tú?», y si la respuesta fuera «Sí», haría una pausa y después preguntaría, simplemente, «¿Qué ocurrió?». Labov comienza su análisis formal de esas historias dando por supuesta la primacía de los acontecimientos: define la narrativa como «un método de recapitular la experiencia pasada poniendo en correspondencia una secuencia verbal de cláusulas con la secuencia de acontecimientos». Pero, al partir de esa definición, descubre que ha desatendido un importante aspecto de la narrativa,

quizás el más importante elemento, además de la cláusula narrativa básica. Es lo que denominamos la *evaluación* de la narrativa: los medios empleados por el narrador para indicar el propósito [*point*] de la narrativa, su *raison d'être*, por qué fue contada y qué estaba tratando de decir el narrador.

Labov llega incluso a concluir que la principal preocupación del narrador puede no ser la de referir una secuencia de acontecimientos, como sugeriría la definición de narrativa, sino más bien la de contar una historia que no sea considerada carente de propósito.

Las historias carentes de propósito son recibidas (en inglés) con la embarazosa réplica «¿Y qué?». Todo buen narrador está evitando continuamente esa pregunta; cuando su narrativa se ha acabado, debería ser inconcebible que un circunstante dijera «¿Y qué?»

Los narradores de Labov resultan diestros en evitar esa pregunta. Construyen sus narrativas de manera que las demandas de significación sean

satisfechas y la historia sea percibida como digna de contar, como narrable. El análisis de Labov distingue esos elementos discursivos, evaluativos, respecto a la secuencia de acciones referida en las cláusulas narrativas; así pues, se basa en una versión más de la distinción narratológica básica entre historia y discurso. El análisis de Labov trabaja muy bien mientras él puede distinguir la historia del discurso. Si él puede separar las cláusulas narrativas de las cláusulas evaluativas, entonces puede mantener la opinión de que una narrativa es una secuencia de cláusulas que refieren acontecimientos, a las que se agregan cláusulas que evalúan esos acontecimientos; pero, cuando comienza a describir los recursos evaluativos, descubre que algunos de los más interesantes y poderosos no son comentarios que estén fuera de la acción, sino que pertenecen realmente a la secuencia de acciones. En vez de señalar uno mismo cuán emocionante o peligroso fue un incidente, cuán al borde del desastre estuvo, uno puede subrayar la referibilidad de una historia atribuyéndole un comentario valorativo a uno de los participantes y narrando ese comentario como un acontecimiento en la historia: «Y cuando bajamos allí, el hermano de ella se viró hacia mí y me susurró: “Yo creo que está muerta, Juan”.» O, como dice Labov, la evaluación «puede ser, ella misma, una cláusula narrativa» cuando una acción que uno refiere tiene la función primaria de subrayar el carácter dramático del acontecimiento, como en «¡yo nunca le había rezado a Dios tan rápido y con tanta fuerza en toda mi vida!», ahogo «Me senté y lloré», o «Yo estaba tan furioso que le tiré una silla y rompí su lámpara preferida contra la pared». Estos son acontecimientos cuya función es evaluativa: señalar la intensidad del incidente.

Labov, sin duda, tiene razón cuando afirma que muchas cláusulas que refieren acciones están determinadas, en realidad, por su función evaluativa; en vez de concebirlas como relación de acciones anteriores, prefiere verlas como cláusulas que, en efecto, producen una acción para satisfacer los requerimientos de significatividad y hacer de la historia una a la que nadie le diga «¿Y qué?». Pero tan pronto se abre esta perspectiva, se extiende a cualquier acontecimiento significativo la posibilidad de que esté concebido, narrado, para subrayar un drama, para evitar la réplica «¿Y qué?». Para toda cláusula de acción existe la posibilidad de que se la considere determinada por los requerimientos de significatividad, antes que la representación narrativa de un acontecimiento lógicamente anterior a la narrativa. La distinción básica del analista entre acontecimientos y evaluación discursiva sigue funcionando (analizar es escoger qué elementos pertenecen a cada

cual), pero no es ya la base de un análisis estable. El analista construye una narrativa realizando esas elecciones, o, si no, oscila entre las dos perspectivas, tratando las formulaciones como representaciones de acontecimientos o como modos de lograr efectos narrativos.

En el caso de la narrativa natural, es probable que el deseo de escoger —¿pertenece X a la historia o a la evaluación?— aparezca en la forma de sospecha: una secuencia suena demasiado pulida, demasiado dramática, demasiado buena para ser cierta; ¿ocurrió realmente así, o es ese incidente un recurso evaluativo ideado para impedir que digamos «¿Y qué?» ¿Es ese elemento particular de la historia un producto de requerimientos discursivos? En la llamada narrativa natural, la elección aparece comúnmente como una interrogante sobre la ficcionalidad (¿Es verdadero este incidente?), pero, cuando estamos tratando con narrativa literaria, ficcional, más que con una narrativa de experiencia personal, entonces la cuestión de la relación entre historia y discurso no halla una salida tan simple. No podemos preguntar simplemente si un incidente es verdadero o falso; sería muy extraño que, a propósito de Daniel Deronda, quien, después de haber escogido la cultura judía, resulta ser judío de nacimiento, dijéramos que no creemos que realmente sea judío de nacimiento. En vez de eso, tenemos que preguntar si éste es un acontecimiento que determina el significado y el discurso o si el propio acontecimiento es determinado por diversos requerimientos narrativos.

El análisis estructural de la narrativa, en libros tales como *El discurso del relato* de Genette e *Historia y discurso* de Seymour Chatman, ha aumentado nuestra comprensión de los componentes de la narrativa y su combinación, pero también ha revelado ese *punto* en que el analista (supuestamente situado fuera de las obras narrativas, observador objetivo de éstas) es atrapado en un proceso narrativo, y crea una historia al considerar que algunos elementos son historia, y otros, discurso. Y si es fiel a las complejidades de las narrativas, se ve adoptando alternativamente perspectivas que no pueden ser sintetizadas con éxito: tratando el discurso como una representación de acontecimientos anteriores y los llamados acontecimientos como postulados o productos de un discurso. El conflicto entre esas dos lógicas pone en tela de juicio la posibilidad de una narratología estructuralista coherente e identifica cierta fuerza autodesconstructiva en las narrativas y en la teoría de la narrativa. El problema que aquí se presenta, que produce un paso del estructuralismo al postestructuralismo, podríamos llamarlo el problema del *metalenguaje* (el sistema analítico —conjun-

to de categorías— demuestra no ser estable y coherente, no ofrecer una perspectiva estable sobre los fenómenos desde afuera, sino, más bien, estar atrapado problemáticamente en la construcción y funciones de los fenómenos).

Permítaseme explicar más esto mediante un examen de la crítica psicoanalítica, que ha tomado un giro postestructuralista. Jacques Lacan, en otro tiempo llamado estructuralista, y ahora postestructuralista, declara: «Il n’y a pas de metalange» [No hay metalenguaje]. Todo metalenguaje resulta más lenguaje, sujeto a las fuerzas que él pretende estar analizando (paradójicamente, esta formulación es metalingüística, lo que es parte de la esencia del asunto). Puedo establecer con la mayor claridad mi propuesta sobre el postestructuralismo, creo yo, diciendo que hay dos visiones del psicoanálisis. Según la primera, el analista reúne información sobre los sueños, recuerdos y sentimientos del paciente, y después, armado del metalenguaje de la teoría psicoanalítica, produce una interpretación de ese material, una interpretación que revela la verdad del estado del paciente. Esta visión del psicoanálisis como un metalenguaje interpretativo autorizado es la que comúnmente está en acción en la crítica psicoanalítica: la teoría es aplicada, o a la obra como un documento biográfico sintomático, o al lenguaje y la conducta de los personajes, para producir una interpretación.

Ésta es, sin duda, la concepción común del psicoanálisis. Pero, como observa Freud, cuando el analista armado de sus conocimientos teóricos se encuentra con el paciente, ocurre una cosa notable. El analista le pide al paciente que suministre el material para la interpretación, y que revele incluso detalles que le parezcan completamente triviales y carentes de sentido:

Pero su ego dista de estar dispuesto a desempeñar el papel de traernos pasiva y obedientemente el material que necesitamos y de creer y aceptar nuestra traducción del mismo. Ocurren algunas otras cosas, de las cuales podemos haber previsto unas pocas, pero otras están destinadas a sorprendernos. El paciente no está satisfecho con ver al analista a la luz de la realidad como un auxiliador y consejero que, además, es remunerado por la molestia que se toma y que estaría contento con algún papel semejante al de un guía en el difícil escalamiento de una montaña. Por el contrario, el paciente ve en él el regreso, la reencarnación, de alguna figura importante de su infancia o su pasado, y, por consiguiente, transfiere a él sentimientos y reacciones que, sin duda, aplicaba a

ese prototipo. Este hecho de la transferencia pronto resulta un factor de inopinada importancia: por una parte, un instrumento de insustituible valor, y por la otra, una fuente de serios peligros.

La transferencia es importante, como dice Freud, porque el paciente, al repetir con el analista una relación crucial de su pasado, revela la verdad de su pasado; es peligrosa porque el analista se ve en una posición de especial autoridad y está tentado a ejercer esa autoridad para adelantar la cura, pero es esencial, insiste Freud, que el analista resista esa tentación a fin de no repetir los errores del padre o la madre cuya posición de autoridad él ocupa ahora.

Ahora bien, si, como sugiere la discusión de Freud, la verdad del inconsciente no es revelada por el metalenguaje del analista, sino por la posición en que éste se ve situado durante la interacción con el paciente, entonces tenemos una extraña inversión: una relación (del analista con el paciente) que se pensaba que era cognitiva, resulta performativa. El intérprete de quien se esperaba que dominara el texto desde una posición de distanciamiento y autoridad científica, descubre que ha pasado a estar involucrado de tal manera, que su autoridad es de una especie muy diferente; se ha producido una relación que él no buscó ni controló, pero es precisamente esa relación en que se ve envuelto la que revela los más importantes aspectos del caso al actuarlos o reactivarlos.

Si ahora nos ponemos a pensar sobre el psicoanálisis, así entendido, y su relación con la literatura, podemos ver que la transferencia también podría ser central en esta última. Más que sugerir que el psicoanálisis es un cuerpo teórico cuya autoridad científica le posibilita revelar la verdad de la literatura, podríamos notar que gran parte de su autoridad se deriva precisamente de su repetición de poderosas narraciones y relaciones literarias: el drama de Edipo, el mito de Narciso. La relación entre *Edipo Rey* y *La interpretación de los sueños* de Freud, por ejemplo, puede ser estudiada como un acto de transferencia en el que la búsqueda de significados y orígenes de Freud repite, de maneras misteriosas, la búsqueda edípica que él procura interpretar. La conciencia de la importancia central de la transferencia, el reconocimiento de que la verdad de un texto puede no estar en lo que un intérprete autorizado dice sobre él, hace posible una sutil y fructífera investigación de los problemas de la interpretación planteados por la conjunción de literatura y psicoanálisis.

La crítica psicoanalítica postestructuralista —manteniendo esta crítica del metalenguaje y esta nueva comprensión de la transferencia («le transfert»),

dice Lacan, «c'est la mise en acte de la réalité de l'inconscient») — se interesa en la estructura transferencial de la lectura y la interpretación: la lectura es una repetición desplazada de estructuras que ella dice analizar, y la verdad del texto aparece en la repetición transferencial en que quedan atrapados los lectores o los analistas (así Shoshona Felman analiza como por ejemplo, el modo en que los críticos de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James repiten las estructuras que ellos identifican en la historia).

El trabajo postestructuralista también ha implicado la relectura de los escritos de Freud como teorías y ejemplos de textualidad sujetos a las fuerzas y mecanismos que ellos mismos analizan: represión, desplazamiento, condensación, y así sucesivamente.

Pero permítaseme volver brevemente a la desconstrucción, la tendencia mayor del llamado postestructuralismo. La desconstrucción no está particularmente relacionada con los estudios literarios en Francia. En realidad, no está concebida como un movimiento. «Desconstrucción» es un término importante en los escritos de Jacques Derrida. Pero en los Estados Unidos de América hablamos de la desconstrucción como un importante movimiento en la crítica literaria, un importante modo contemporáneo de análisis. ¿Cómo ha ocurrido eso? ¿Qué es la desconstrucción?

Heidegger habló de la misión de la filosofía como una destrucción, *Destruktion*, de la metafísica, pero Derrida no propone una destrucción, sino una desconstrucción. No podemos salir de la metafísica para destruirla, porque todas nuestras herramientas discursivas están involucradas en ella, dependen de ella para obtener su fuerza. Lo que podemos hacer es trabajar para *deshacerla*, para mostrar que es una *construcción*, y no natural e inevitable, para mostrar eso en un trabajo de desconstrucción que tendrá efectos en ella.

Hay dos aspectos de este proyecto que debemos subrayar: 1) desconstrucción significa, sobre todo, la desconstrucción de las oposiciones jerárquicas que gobiernan y hacen posible nuestro pensamiento. Aquí está Derrida describiendo «una estrategia general de desconstrucción» en su muy útil libro *Posiciones*:

En una oposición filosófica tradicional no tenemos una coexistencia pacífica de términos opuestos, sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc.), ocupa la posición dominante. Desconstruye la oposición es, ante todo, en un momento particular, invertir la jerarquía.

Oposiciones tales como significado/forma, alma/cuerpo, dentro/fuera, intuición/expresión, literal/metafórico, naturaleza/cultura, positivo/negativo, trascendental/empírico, pueden parecer simétricas, pero funcionan como jerarquías: el primer término (digamos: literal) es tratado como anterior y el segundo es concebido con respecto a él, como una complicación, una negación, una manifestación o una separación del primero.

Los analistas se concentran inevitablemente en lo que ven como el caso original, simple, estándar, puro, normal, para, *entonces*, concebir la derivación, la complicación, la deterioración, el accidente, etc. «Todos los metafísicos», escribe Derrida,

han procedido así, desde Platón hasta Rousseau, desde Descartes hasta Husserl: el bien antes del mal, lo positivo antes de lo negativo, lo puro antes de lo impuro, lo simple antes de lo complejo, lo esencial antes de lo accidental, lo imitado antes de la imitación, etc. Esto no es solamente *un* gesto metafísico entre otros; es la exigencia metafísica, el procedimiento más constante, profundo y potente (*Limited Inc.*, p. 66/236).

Generalmente, suponemos que éste es el procedimiento que se ha de seguir en cualquier análisis «serio»: describir, por ejemplo, el caso simple, normal, estándar, de desconstrucción, ilustrando su naturaleza «esencial», y pasando de allí a discutir otros casos que, entonces, pueden ser definidos como complicaciones, derivaciones, deterioraciones, de modo que, por ejemplo, trataríamos lo metafórico como una complicación o una desviación de lo literal. Es difícil imaginarse otro modo de proceder, lo que ilustra la ubicuidad de este presupuesto metafísico.

El análisis del funcionamiento de tales oposiciones en escritos de diversas especies implica un interés en lo que está en juego en estas jerarquizaciones —lo que está en juego, por ejemplo, en el tratamiento de lo metafórico como derivativo, secundario, suplementario—, un interés en lo que está en juego y un intento de revelarlo deshaciendo la jerarquía o la construcción: desconstruyéndola.

Desconstruir esas oposiciones semánticas es revelar su condición de construcciones —imposiciones cuyo carácter de imposiciones puede ser mostrado mediante los discursos mismos que confían en ellas. Desconstruir la oposición, como dijo Derrida en el pasaje que cité, es, sobre todo, invertir la oposición —para mostrar, por ejemplo, que una teoría que trate lo literal como anterior y lo metafórico como secundario y derivado, está,

en realidad, caracterizando lo metafórico en términos que también se aplican a lo literal, haciendo más bien de lo literal una variante de lo metafórico que de lo metafórico una variante de lo literal.

Lo segundo que se ha de subrayar es que la desconstrucción se basa en una lectura de textos —en el caso de Derrida, los textos de la tradición filosófica— que muestra cómo ellos subvierten las oposiciones jerárquicas que ellos promueven y en las que descansan.

Ahora bien, ¿por qué se ha pensado que esto es pertinente para la crítica literaria en Los Estados Unidos?

1) Las lecturas que de los textos filosóficos realiza Derrida están atentas a una lógica textual de una especie que generalmente se considera literaria: la fuerza constitutiva de las metáforas, la relación entre aspectos performativos y constataivos de un discurso (lo que un texto dice y lo que hace). Sus obras proporcionan poderosos modelos de una especie *literaria* de análisis, realizado en obras mayores que niegan todo lo que no sea una dependencia instrumental respecto del lenguaje.

2) El análisis y la crítica del «logocentrismo» del pensamiento occidental, como lo llama Derrida, de la suposición de un orden de significado —Verdad, Razón, Lógica, El Mundo— concebido como existente en sí mismo, como fundamento, han cautivado el entusiasmo de muchos críticos, porque, en un mismo nivel, literatura y estudios literarios han sido víctimas del logocentrismo, que se presenta en la noción de literatura como ornamentación, carácter indirecto, suplementariedad, en contraste con la verdad misma, o la noción de literatura como experiencia mediada, en contraste con la presencia de las cosas mismas. Ciertamente, no es sorprendente que los estudiosos de la literatura se interesen en una escritura que impugna, vuelca e incluso invierte esas oposiciones jerárquicas.

La desconstrucción afecta a la crítica de tres maneras: primero, como una fuente de temas; segundo, como un ejemplo de estrategias de lectura; y, tercero, a través de su impacto en los conceptos críticos. Sobre lo primero, yo diría solamente que, como cualquier movimiento intelectual, ella llama la atención hacia lo que considera problemas clave —la relación entre habla y escritura, entre estructura y acontecimiento, entre origen y efecto—, sobre los cuales las obras literarias demuestran —nada sorprendente— que tienen algo que decir.

Como un modelo de estrategias de lectura, la desconstrucción estimula la atención a los conflictos significantes dentro de los textos: entre aserción e ilustración (como en la afirmación de Saussure de que la lingüística debe

estudiar el habla, no la escritura, pero he ahí su empleo del ejemplo de la escritura para ilustrar la naturaleza fundamental de las unidades lingüísticas) o entre lo que un texto dice y lo que hace —como en la famosa línea de Archibald MacLeish, «Un poema no debería significar, sino ser», lo que, en realidad, más que ser simplemente, significa. Barbara Johnson, uno de los más capaces y originales críticos deconstructivos, resume con sutileza:

La deconstrucción a veces ha sido vista como una creencia terrorista en la carencia de significado [*meaninglessness*]. Comúnmente, se la opone al humanismo, que es *entonces* una creencia imperialista en la llenura de significados [*meaningfulness*]. Otro modo de distinguir entre los dos es decir que la deconstrucción es una estrategia de lectura que sigue cuidadosamente tanto los significados como las suspensiones y desplazamientos del significado en un texto, mientras que el humanismo es una estrategia para detener la lectura cuando el texto deja de decir lo que debiera haber dicho. La deconstrucción no es una forma de vandalismo textual o escepticismo generalizado ideada para probar que el significado es imposible. Es un cuidadoso desgarramiento de las fuerzas de significación antagónicas que están en acción dentro del texto mismo. Si algo se destruye en una lectura deconstructiva, no es el significado *per se*, sino la pretensión a la dominación inequívoca de un modo de significar sobre otro.

Por último, y tal vez lo más importante, la deconstrucción afecta los conceptos críticos, mucho de los cuales implican precisamente esas oposiciones jerárquicas que son el objeto de la deconstrucción:

literal/figurativo	intrínseco/extrínseco
serio/no serio	dentro/afuera
original/imitativo	filosofía/literatura

En cada caso, la deconstrucción provoca una reconsideración de la relación entre los dos términos y revela una estructura compleja que admite una inversión —lo literal como un caso especial de figura, por ejemplo. El resultado es que esos conceptos críticos no son ya herramientas que puedan darse por supuestas y emplearse sin más. Tenemos que trabajar sobre ellas y con ellas, averiguando cómo las afecta el discurso que se analiza. Ésta es una de las razones por las cuales la crítica postestructuralista es tan

teórica. No hay ningún metalenguaje seguro o estable fuera de los procesos que se analizan.

Si hay alguna constante en la crítica postestructuralista, sería ésta. Ella nos da una crítica de gran complejidad pero ninguna seguridad, sin ningún descansillo ni, mucho menos, fundamentos, más bien una empresa teórica en marcha que introduce en los estudios literarios las disciplinas importantes de nuestro tiempo —filosofía, psicología, historiografía— mientras cuestiona su disciplinariedad. En resumen, el postestructuralismo, que puede parecer especializado y hasta perverso, es la actividad intelectual central de lo que los franceses llaman *les sciences humaines*, el espacio en que los discursos de hoy son cuestionados en una interacción progresiva.

Traducción del inglés: *Desiderio Navarro*