

Texto e ideología: para una poética de la norma*

Philippe Hamon

No se trata aquí, dentro de los límites de un breve ensayo, de renovar una problemática y una reflexión que tiene su carta de hidalguía, sus investigaciones acabadas o en curso, su historia y sus especialistas titulados y competentes, y que, bajo títulos diversos (sociología de la literatura, sociología textual, sociolingüística de los contenidos, pragmática de los discursos, sociocrítica, análisis del discurso...) ha explorado y continúa explorando activamente un campo importante de la teoría de la literatura: el de las relaciones de los textos con la ideología (o las ideologías),¹ cuestión funda-

* «Texte et idéologie: pour une poétique de la norme», en: Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, París, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 5-41. N. del Autor: una primera versión de este capítulo fue publicada, en una forma menos desarrollada y con el mismo título, en la revista *Poétique* (núm. 49, 1982).

¹ He aquí algunas referencias y jalones: L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1965; *Littérature et sé, Études de sociologie de la littérature*, Bruselas, 1967 (obra colectiva); P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspéro, 1966; «La Censure et le censurable», núm. especial de la revista *Communications* (París, Seuil, 1967, núm. 9); Th. Herbert, «Remarques pour une théorie générale des idéologies», *Cahiers pour l'Analyse*, núm. 9, verano 1968; U. Ricken, «La description littéraire des structures sociales», *Littérature*, núm. 4, 1971; «Littérature et idéologies», Colloque de Cluny II, núm. especial de *La nouvelle Critique*, s.f.; núm. especial de la *Revue des Sciences Humaines*, «Le social, l'imaginaire, le théorique, ou la scène de l'idéologie», núm. 165, 1977; *Sociocritique*, obra colec-

2 Philippe Hamon

mental, formulable de diversas maneras (las ideologías en el texto, el texto en la ideología, la ideología como texto, la ideología del texto, etc.), cuestión multidisciplinaria por excelencia, que se confunde con la de los modos de inscripción de la historia en el texto y del texto en la historia. Sin embargo, es preciso hacer constar —y, sin caer en la polémica, son numerosos los investigadores que se ven llevados a hacer esa observación— que la investigación en este dominio apenas ha progresado de manera decisiva y espectacular desde hace una veintena de años, y que todavía estamos, muy a menudo, reiterando grandes peticiones de principio y exponiendo los postulados y los programas. Sobre los principios (que un texto, unidos enunciado y enunciación, es un producto enraizado en lo ideológico; que no se limita a ser, sino que sirve para algo; que produce —y es producido por— la ideología), todo el mundo está de acuerdo. Pero un acuerdo no inaugura ni funda un método, y ni el instrumental, ni los conceptos descriptivos, ni los protocolos de análisis, ni las construcciones o modelos teóricos parecen haberse afinado y sofisticado desde, digamos, los trabajos de Goldmann y Macherey. Los trabajos de la actual sociocrítica serían, tal vez, los únicos que darían muestras de un esfuerzo sostenido e interesante de refundición y rigor en la materia. Las pocas observaciones que siguen podrían, pues, integrarse a ese enfoque sociocrítico, o a lo que también podríamos llamar una sociopoética general de los textos, observaciones introductorias al estudio de una poética del «efecto-ideología» de los textos, una poética de lo deóntico o de lo normativo textual.

Observemos, ante todo, que las diversas sociologías o sociocríticas del texto han tendido, muy a menudo, a anexarse esta problemática de las relaciones texto-ideología, a excluir de ella la poética o el enfoque propio de la poética, y a formar en el poético un vivo sentimiento de impotencia o de culpabilidad; especialista de las formas (?), este último no podía sino dejar escapar esas entidades prestigiosas que son lo real, lo verdadero, el sujeto, el sentido, el contenido, la ideología, la historia. Simétricamente, el poético (o semiótico) que se esfuerza, no obstante, por mantener, a la vez como marco global y como horizonte de investigación en su trabajo, ese concepto de ideología, experimenta a veces algunas dificultades para manejarlo, y

tiva bajo la dirección de Cl. Duchet (París, Nathan, 1979); L. Panier, «De l'idéologie dans le discours», *Sémiotique et Bible*, núm. 19, Lyon, CADIR, 1980; H. Mitterand, *Le Discours du roman*, París, PUF, 1980.

tiende a hallarlo, a menudo, un poco «macizo», sea en sus acepciones más generales y devaluadas (la ideología tiende entonces, en algunos, a confundirse con los «mitos» de una sociedad o de una clase social, o, simplemente, con los «prejuicios» de la otra), sea en sus acepciones mejor especificadas (trabajos, por ejemplo, de Althusser y de la investigación marxista). También a menudo el planteamiento de los problemas parece demasiado estrictamente tributario de la elección empírica de corpus más dados (textos y discursos políticos que tratan explícitamente de temas políticos) que contruidos, y de definiciones de la ideología elaboradas para y por otras disciplinas dotadas ellas mismas de finalidades específicas.

En realidad, en lo que concierne a una investigación que se dedicara más en particular al estudio de las relaciones existentes entre lo textual y lo ideológico, reunir las definiciones más generales y más corrientemente admitidas de la ideología² no da, de entrada, instrumentos eficaces, ni pistas muy seguras para desarrollar esa misma investigación. Definir la ideología como «discurso desprofesionalizado» (discurso sin especialista, *doxa*, discurso del *se-dice* difuso) tendería incluso a excluir del campo del análisis el texto escrito firmado, o el texto no colectivo, y, por ende, a privilegiar más bien el estudio de lo no-literario y de lo no-textual (los «rumores»). Definirla como «discurso totalitario, generalizante y atópico», que no ocupa ningún lugar privilegiado, tendería a desatender el estudio de pactos, puestos y posturas concretos de enunciación privilegiados, y a desatender también el estudio de figuras y lugares textuales privilegiados y particulares, inmanentes al texto y contruidos por él (lo que, como veremos más adelante, puede ser contemplado). Definirla como «discurso serio, asertivo y monológico», «que produce sentido», dicotómico y maniqueo (que separa tajante y perpetuamente el bien y el mal), tendería, quizás, a excluir ciertas formas textuales (textos irónicos, textos ambiguos, textos en intertextualidad, textos polifónicos, textos poéticos parcialmente dessemantizados y altamente formalizados) que no son menos interesantes para estudiarlas como monumentos y documentos ideológicos. Definirla como «desconocimiento», o como «discurso inconsciente», tiende a privilegiar, así en el estudio de los textos como en el estudio de las relaciones texto—no-texto, las lagunas, las ausencias, los *no-dichos*, los disfuncionamientos del texto, más que lo explícito del mismo, tiende a privilegiar el estudio de las inver-

² Para consultar una buena recopilación de textos y definiciones, se podrá utilizar el pequeño manual de M. Vadée, *L'Idéologie*, París, PUF, 1973.

4 *Philippe Hamon*

siones, de las transformaciones y de las distorsiones respecto al de las construcciones observables, y tiende, pues, a readmitir la problemática de la desviación y la norma, mezclándola inextricablemente con la de lo verdadero y lo falso (lo verdadero, por supuesto, es lo oculto). Definir la ideología como «interpelación del sujeto como sujeto libre», como «discurso sometedor», tiende, quizás, a privilegiar de manera demasiado automática y exclusiva, en la selección de los textos estudiados, los textos explícitamente antropomorfos y figurativos centrados en un sujeto construido o desconstruido (por ejemplo, textos líricos y autobiográficos —y, sin embargo, curiosamente, casi no parecen detener a la crítica sociológica—), pero no informa sobre el juego de los diversos constreñimientos (semiológicos, estéticos, económicos...) que condicionan *a priori* el texto, ni sobre la jerarquía de las mismas. Definirla como «sistema semiológico» (discurso autorregulable, que depende de una combinatoria, competencia y generatividad generales, y que incluye léxico de unidades y sintaxis) tiene la ventaja, en el estudio de las relaciones texto-ideología, de permitir la homologación de lo homologable (se comparan entonces dos objetos semiológicos), pero no constituye una fuente de información sobre el problema de saber cuál es el nivel semiótico de organización que debe ser privilegiado en el análisis: ¿el enunciado o la enunciación?, ¿las estructuras globales —narrativas, descriptivas, argumentativas— o las estructuras locales —léxicos, tropos?, ¿el significado o el significante?, ¿la construcción de valores semánticos —condición de la comunicación—, o la construcción de valores axiológicos —condición de la manipulación? Definir la ideología como «relación imaginaria con un mundo real» puede asimismo conducir al analista a privilegiar, en sus análisis, los textos que se dan como ya orientados hacia lo real (textos políticos, realistas, científicos, técnicos), en los que, se supone, el componente «real» es conocido, o accesible, (¿pero qué es lo «real» en sociedades sometidas, como lo ha mostrado J. Baudrillard, a los juegos de los simulacros y de los funcionamientos «hiperrealistas»?) preferentemente textos desprovistos de forma, de autor, de fecha y de referente (por ejemplo, el texto maravilloso, popular, oral, antiguo, no fechado, de variantes múltiples); el análisis de las instituciones, de los lugares de poder, de los momentos históricos de crisis, tiende entonces a hacer que carezca de interés el de los lugares textuales (más vale entonces estudiar el Caso Dreyfus que la literatura de la época, o estudiar el funcionamiento de ciertas instituciones reales, localizadas y concretas —lo que Valéry llama «las señales geodésicas del orden»—, que el funcionamiento de sistemas textuales).

Por último, definir la ideología como «consenso implícito» tiende a privilegiar, en la constitución de los corpus, dos tipos de textos diametralmente opuestos: por una parte, los textos definidos por su «mala» recepción e interpretación (fracasos literarios; textos que, como *La obra* o *La tierra* de Zola, por ejemplo, provocaron desavenencias o escisiones entre el autor y una parte de su público), y, por la otra, los «best-sellers» definidos por una «buena» recepción inmediata y general (éxitos literarios, literatura de masa, etc.).

Así pues, tal como está elaborada (en otra parte), la noción de ideología tiende a restringir la selección de los corpus, y sólo le suministra a la poética un instrumental muy rudimentario, un reducido número de conceptos operatorios, ora discordantes, ora muy generales, y al análisis y a la teoría de las relaciones entre lo ideológico y lo textual, un marco en definitiva muy vago («todo es ideología»). Y, en ese binomio, el término «texto» parece, por el momento, definido de manera más satisfactoria, más homogénea, menos «maciza» que el término «ideología», lo que hace a la pareja un poco coja. Sin duda, las primeras decisiones —precauciones—, para quedarnos en generalidades prudentes, y para conservar una dimensión y un punto de vista propiamente semióticos o propios de la poética para los fenómenos tratados, serían las siguientes:

a) estudiar no tanto la ideología «del» texto («en» el texto, en sus «relaciones» con el texto) como el «efecto-ideología» del texto como efecto-afecto inscrito en el texto y construido/desconstruido por él, lo que corresponde a un recentramiento de la problemática en términos textuales, y al mantenimiento de cierta prioridad (que no es primacía) para el punto de vista textual;

b) tomar en cuenta *a la vez* la dimensión paradigmática del efecto-ideología (la ideología, según el modelo binario: + -VS- —, o según modelos escalares: en exceso → en defecto —véase el importante papel de estas categorías en el metalenguaje de un C. Lévi-Strauss—, distribuye marcas y valores discriminadores estables que forman sistema, constituye y ratifica listas jerarquizadas, escalas, relaciones de laureados, axiologías), y de su dimensión sintagmática o «praxeológica» (Piaget) (la ideología es producción y manipulación dinámica de programas y de medios orientados hacia fines, construcción de simulaciones narrativas que integran,

6 Philippe Hamon

solicitan y constituyen actantes sujetos comprometidos («interesados») en «contratos» o «sintaxis» narrativas prescritas);³

c) no restringir el análisis de las relaciones texto(s)-ideología(s) al análisis de corpus o de géneros ya circunscritos *a priori* en sus referentes, sus temas, sus pliegos de condiciones, sus públicos y sus momentos históricos (discursos realistas-figurativos, discursos políticos o polémicos...);

d) no restringir el análisis a la aplicación de un método, sea de inspiración histórica o sociológica, sea de inspiración estadística o distribucional, polarizado hacia el estudio de las frecuencias de empleo de las palabras-claves, aunque estas últimas sean estudiadas en sus entornos contextuales;

e) no restringir el análisis al estudio de un solo nivel muy particular de la organización de los textos, el nivel lexical (el «vocabulario») por ejemplo, concebido con demasiada frecuencia como prioritario, como el único pertinente por ser el único accesible a manejos cuantitativos, y como el único «portador de sentido» en el enunciado; o no privilegiar la enunciación, concebida *a priori* como más «importante» que el enunciado; o no restringir el análisis a tal o cual efecto de sentido particular de los enunciados: la ideología interviene tanto en la definición semántica diferencial de los actantes del enunciado, como en el conocimiento que ellos tienen de las cosas, en sus programas de manipulación y persuasión recíprocas, y en las evaluaciones que ellos hacen de los estados o de los programas narrativos. El análisis, entonces, podría recentrarse en una semiótica del *saber* (estrategias de la manipulación, de la evaluación, de la fijación de contratos, de la persuasión y de la creencia,

³ T. Herbert (art. cit.) reconoce a la vez una dominante semántica y una dominante sintáctica en el efecto-ideología. A. J. Greimas, en su obra *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (París, Hachette, 1979), en el artículo «Ideología», postula la necesidad de «distinguir dos formas fundamentales de organización del universo de los valores: las articulaciones paradigmática y sintagmática de los mismos. En el primer caso, los valores están organizados en sistema y se presentan como taxonomías valorizadas que podemos distinguir con el nombre de axiologías; en el segundo caso, su modo de articulación es sintáctico y están puestos en modelos que aparecen como potencialidades de procesos semióticos» (p. 179).

del conocimiento y del desconocimiento, etc.) integrada a una teoría general de las modalidades.⁴

Permítaseme aquí una observación, en forma de digresión, respecto a la recurrencia particularmente insistente de un concepto cuyo uso acabo de señalar, y que parece servir de concepto-clave en el discurso teórico sobre las relaciones entre texto e ideología: el de *ausencia*. Significar, todos lo sabemos, es excluir, y viceversa. Toda producción de sentido es exclusión, selección, diferencia, oposición; toda marca es demarcación, y viceversa, toda figura es presencia y ausencia, todo lo planteado supone presupuestos [*tout posé suppose présupposés*]. En eso el lingüista, el psicoanalista, el antropólogo, el retórico, el poético y el sociólogo parecen estar totalmente de acuerdo. Y este último actualmente parece preferir, a la postulación: «Todo el texto (la totalidad del texto) es ideología», la postulación simétrica: «Es la ausencia la que es (la que señala) la ideología». Y es este concepto mismo de ausencia (de «laguna», de «grado cero», de «agujero», de «eclipse», de «no-dicho», de «implícito», de «blanco»...) el que parece realmente promovido al rango de concepto fundamental, multidisciplinario y ecuménico por excelencia, llave maestra explicativa para todos los análisis y universal metodológico para todos los metalenguajes, que abre todas las cerraduras textuales. He aquí algunas citas, tomadas casi al azar:

Leer con el binóculo de Freud es leer en una obra literaria, como actividad de un ser humano y como resultado de esa actividad, *lo que ella dice sin revelarlo porque lo ignora*; leer lo que ella calla a través de lo que ella muestra.⁵

⁴ Para un esclarecimiento, en términos greimasianos, de esta problemática (en la cual me inscribiré aquí globalmente), véase el antes citado artículo de L. Panier (nota 1). Véase también Ph. Hamon, «Du savoir dans le texte», *Revue des Sciences Humaines*, núm. 4, 1975.

⁵ Subrayado por J. Bellemin-Noël en su excelente obrita *Psychanalyse et littérature*, París, PUF, «Que sais-je?», 1978, p. 16. Véase también D. Sibony, *L'Autre incastrable* (parís, Seuil, 1978), especialmente la pág. 18 y las siguientes: «El analista no es un pirata de significantes. A lo largo de los encadenamientos significantes, él debe poder hallar puntos de inserción sólidos, hacer el agujero, hacer ciclos que produzcan la cavidad de la demanda, que sostengan el agujero del inconsciente, [...] *agujero circundado por gérmenes de escritura; agujero cercado por escrituras*» (el subrayado es de D. S., p. 20).

8 Philippe Hamon

La sociocrítica interroga a lo implícito, los presupuestos, lo no-dicho o lo no-pensado, los silencios, y formula la hipótesis del inconsciente social del texto.⁶

Conocer una obra literaria [...] sería decir aquello de lo que ella habla sin decirlo. En efecto, un verdadero análisis [...] debe encontrar un nunca dicho, un no-dicho inicial [...] Apunta a la ausencia de obra que está detrás de toda obra, y la constituye.

Si el término «estructura» tiene un sentido, es en la medida en que designa esa ausencia [...] La obra existe sobre todo por sus ausencias determinadas, por lo que no dice, por su relación con lo que no es ella [...] Es sobre el fondo de la ideología, lenguaje inicial y tácito, donde la obra se hace [...] Esta distancia que separa a la obra de la ideología que ella transforma, vuelve a ser hallada en su letra misma: la separa de ella misma, deshaciéndola al mismo tiempo que la hace. Podemos definir un nuevo tipo de necesidad: por la ausencia, por la falta.⁷

Al constituir el cuadro de las variantes del cuento, habría, evidentemente, por aquí y por allá, saltos, agujeros. El pueblo no ha producido todas las formas matemáticamente posibles.⁸

La sintaxis mítica nunca está enteramente libre dentro del solo límite de sus reglas [...] Entre todas las operaciones teóricamente posibles cuando las consideramos solamente desde el punto de vista formal, algunas son eliminadas inapelablemente, y esos agujeros —excavados como con sacabocados en un cuadro que, de no ser por eso, hubiera sido regular— trazan allí en negativo los contornos de una estructura dentro de una estructura, y que es preciso integrar a la otra para obtener el sistema real de las operaciones.⁹

⁶ Cl. Duchet, «Introduction: positions et perspective», en *Sociocritique* (ob. cit.), p. 4.

⁷ El subrayado es de P. Macherey en su libro *Pour une théorie de la production littéraire* (ob. cit.), p. 174 y ss.

⁸ V. Propp, *Morphologie du conte*, París, Seuil, 1970, p. 142.

⁹ Cl. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, I («Le cru et le cuit»), París, Plon, 1964, p. 251.

Ese es el arte de la trampa: la banalidad. Ese debe ser [...] el arte de des-ejecutar [*dé-jouer*] ese arte: localizar lo extraño en lo banal, quiero decir: localizar en la superficie continua el minúsculo agujero donde, sin darme cuenta, yo lector, voy a caer, y la trampa es que yo caiga sin saber que caigo, que yo caiga *en el agujero* al mismo tiempo que continúo caminando en la superficie, que yo esté atrapado —prisionero— en el foso de un sentido al mismo tiempo que continúo leyendo, produciendo sentido, continuamente.¹⁰

Esas «ausencias» son todas —deberíamos poder suponerlo— ausencias particulares, definidas por sus utilizadores en el seno de cierto tipo de relaciones y en el seno de problemáticas particulares; ausencias definidas sobre un fondo de existencia, o de presencia, o con respecto a una verdad o a una realidad, o con respecto a un dato, o a un constructo, o a un reconstruido, o a un previsible, o a un correlato. Pero los múltiples sentidos y status metodológicos de este concepto parecen interferir unos con otros, en numerosos investigadores, en todo enfoque de las relaciones texto(s)—ideología(s), y a veces de manera discordante y no siempre compatible. Podemos rápidamente reclasificar como sigue las principales acepciones, que a menudo son muy mal distinguidas:

1) La ausencia es la de una observación que habría debido permitir registrar un sistema combinatorio construido, abstracto; la ausencia de ocurrencia es localizada entonces como tal con respecto a la capacidad generativa de un modelo teórico *a priori*. Ese es, por ejemplo, el caso, en lo que concierne al cuento maravilloso, de la ausencia de una determinada variable, de una determinada unidad, o de una determinada combinación posible de unidades (posibilitada por el modelo canónico del cuento) y no observada por el análisis en su corpus. Ése es el sentido de las citas de Propp y Lévi-Strauss que hemos incluido antes.¹¹ Así pues, la ideología y su trabajo de filtración pueden ser aprehendidas en la *desviación* que exis-

¹⁰ L. Marin, *Le récit est un piège*, París, Ed. du Minuit, 1978, p. 75 (el subrayado es de L. Marin).

¹¹ Quienes han de ser asociados con A. J. Greimas: «Los enunciados narrativos lógicamente implicados en el marco de una actuación [*performance*] pueden ser elípticos en la manifestación; la presencia del último eslabón de la cadena de implicaciones [...] basta para proceder, a fin de reconstituir la unidad narrativa, a una catálisis que la restablezca en su integridad» (*Du sens*, París, Seuil, 1970, p. 174).

te entre un modelo construido, que sirve de norma, y un dato. Esta relación de un posible y un observable, de un permitido (por la teoría) y una ausencia, es, pues, una relación doblemente problemática, en la medida en que el analista nunca sabrá si esa laguna así circunscrita proviene de un defecto del modelo (no suficientemente «potente») o de una laguna (provisional) en la documentación reunida. Además, raros son los analistas que se toman a menudo el cuidado de precisar la naturaleza exacta de su modelo (¿estructural?, ¿estadístico?, ¿generativo?...).

La ausencia puede definirse con respecto a un modelo lógico, retórico o estilístico construido por el texto, planteado, explotado y aplicado en y por el texto, incorporado a éste, y parcialmente eludido por el texto; aquí la ausencia es elipsis, programada por el texto y colmada (llenada) por el lector que contribuye así al carácter completo del enunciado. Presencia como hueco [*en creux*] de un implícito cuyo puesto se designa, es también la presencia como hueco del lector que, de ese modo, en un lugar preciso del texto, es instalado y solicitado como partenaire activo de la comunicación. Ese es el caso, por ejemplo, de la ausencia de uno de los términos o de uno de los puestos (A, B, C o D) de una analogía (A:B::C:D; A es a B lo que C es a D, sistema de relaciones jerarquizadas tal como lo define, por ejemplo, Aristóteles en el capítulo 21 de su *Poética*), o, para tomar otro ejemplo, el de la ausencia de uno de los términos de un silogismo, convertido en entimema, y cuyo tercer término faltante el lector restablece. Aquí la ausencia es ausencia con respecto a un modelo *in presentia*, perturbación de un caneavá y de un horizonte de expectativa elaborados por el texto. Pero nada dice, *a priori*, que la ausencia de un término o de un puesto en una estructura textual sea el afloramiento de un trabajo de manipulación o de censura, que una determinada figura abreviada de la analogía, como, por ejemplo, una metáfora (ej.: «El sapo, rruiseñor del lodo» —T. Corbière) sea menos, o más, o de otro modo «ideológica» que su forma expandida a cuatro términos (del tipo: «El sapo es al lodo lo que el rruiseñor es al árbol»); las razones rítmicas de construcción de un objeto estilístico (aceleraciones y retardaciones, condensaciones y expansiones) no deben ser confundidas con razones ideológicas de borrado de un censurable.

3) La ausencia puede ser ausencia con respecto a un elemento o a un acontecimiento que se halla fuera del texto, con respecto a una «realidad» histórica o biográfica verificable, es decir, con respecto a un «saber» ya escrito e inscrito: un determinado cuento, por ejemplo, de Maupassant, cuya acción fuera contemporánea de la Comuna de París, y que no hablara

de la Comuna. O un determinado texto, por ejemplo, de un autor que acabara de perder un ser querido, o de sufrir un fracaso profesional grave, y que no lo mencionara. Además de que esta ausencia puede ser impuesta por el pliego de condiciones de un determinado pacto retórico, por la elección previa de un determinado género literario (cada género literario prescribe o proscribire tal o cual modo de indexación de lo real), siempre es difícil localizar, cuantificar, clasificar y, sobre todo, interpretar las ausencias de los *realia* de la obra, las diferencias entre estructura y coyuntura. Y a más de eso, a veces será difícil hacer un rodeo por la historia contemporánea del texto en el caso de textos deslocalizados histórica y geográficamente y desprovistos de archivos acompañantes (*histoire drole**, *comptines**, cuentos de variantes múltiples, textos antiguos, etc.). Por otra parte, será igualmente difícil, sin duda, distinguir en ciertos textos la diferencia de status y de función que puede existir entre la notación explícita de una ausencia («X carecía de Y»; «allí no había Y»; «Y no existe»; «no hablaré de Y» —cf. las innumerables variantes de la preterición),¹² la ausencia implícita de notación (una determinada descripción realista de ciudad que no menciona la existencia de un determinado monumento), y la notación explícita de una no-ausencia («X no carecía de Y»), y captar la diferencia que podrá existir entre la censura (por esencia, lo que «ennegrece» o «blanquea» un determinado lugar del texto) operada por lo real, por el texto mismo, por el autor, o por el lector. Lo no-dicho de un texto no depende necesariamente de una prohibición observada de una manera consciente o inconsciente; todo corte no depende necesariamente de una censura, ni toda supresión, de una presión. El extremo refinamiento de las baterías de reglas retóricas que codifican la inserción y la manipulación de las «ausencias» en un texto (ironía, elipsis, eufemismo, litote, perífrasis, reticencia, preterición, digresión) denota claramente que la ausencia es, a menudo, un efecto como cualquier otro, un procedimiento lo mismo construido que sufrido; que ella depende lo mismo de una maestría que de una equivocación. Como lo señala con justeza G. Dumézil: «De los silencios no

¹² Un ejemplo de anotación explícita de una ausencia, tomado de Jules Verne (*Veinte mil leguas de viaje submarino*, cap. XI): «Me acerqué a los anaqueles de la biblioteca. Libros de ciencia, de moral, y de literatura, escritos en todas las lenguas, abundaban en ellos; pero no vi una sola obra de economía política; parecían estar severamente prohibidas.»

¹³ *Apollon Sonore, et autres essais. Esquisses de mythologie*, París, Gallimard, 1982, p. 20.

hay que concluir exclusiones». ¹³ Y el «agujero» del texto no remite necesariamente a lo real, «no es» necesariamente lo real ausente, puede ser lo real mismo que, por su presencia, hace «agujero» en la homogeneidad de la ficción, como bien lo había visto Zola, quien se planteaba a menudo el problema del «injerto» de lo real en lo textual. ¹⁴

4) La ausencia se deja ver en el juego intertextual de un intervalo, en la comparación de un texto original y de su rescritura. Así, entre esta frase de Zola, extraída de *Germinal*: «[...]Arderían incendios, no se dejaría en pie una piedra de las ciudades, se regresaría a la vida salvaje en los bosques, después del gran celo, la gran comilona, en la que los pobres, en una noche, harían enflaquecer a las mujeres y vaciarían las bodegas de los ricos [...]», y su rescritura en una antología escolar (Lagarde y Michard, *XIXe siècle, les grands auteurs français du programme*, V, París, Bordas, 1962, p. 492): «[...] Arderían incendios, no se dejaría en pie una piedra de las ciudades, se regresaría a la vida salvaje en los bosques, después de la gran comilona, en la que los pobres, en una noche, vaciarían las bodegas de los ricos [...]», se puede observar la ausencia de los grupos: «después del gran celo» y «harían enflaquecer a las mujeres». Esta ausencia sólo tiene sentido, por supuesto, en un acto de lectura erudita que fuera, ella misma, tributaria de una concepción del texto como objeto finito, atribuido, fijado, protegido y propiedad privada de un autor. Interpretada aquí como «censura», una ausencia de este tipo será interpretada, por el contrario, como «variante» en el sistema del cuento popular oral.

Cualquiera que sea el discurso pronunciado sobre el problema y las finalidades del análisis de las relaciones texto-ideología, el analista, la mayor parte del tiempo, permanece muy avaro de informaciones sobre las modalidades de la *localización* de esas famosas ausencias (¿cómo las ha hallado?), sobre su *status* (¿acepción 1, o 2, o 3, o 4, de entre los cuatro tipos que acabamos de ver?), sobre su *origen*, y sobre su *función*. Ciertamente, se puede estar de acuerdo en que el grado de vulnerabilidad de una ideología es, sin duda, (en alguna parte, de una manera cualquiera) inversamente proporcional a la explicación de sus postulados, de sus medios, de

¹⁴ Zola escribió, en *Le Naturalisme au théâtre (Oeuvres complètes, Cercle du Livre précieux, t. XI, p. 427)*: «En un drama histórico, al igual que en una novela histórica, se deben crear, o más bien recrear, los personajes y el medio; no basta poner en ellos frases copiadas de los documentos; si uno desliza en ellos esas frases, ellas requieren ser precedidas y seguidas por frases que suenen igual. De lo contrario, ocurre, en efecto, que la verdad parece hacer agujeros en la trama inventada de una obra.»

sus tácticas y de sus fines, y en que el poder (como el capital en *Germinal* de Zola, representado en la novela como un dios anónimo e invisible acurruado en el fondo de tabernáculos desconocidos) es tanto más fuerte cuanto que está escondido y cuanto que tiende a borrar en sus enunciados las fuentes y las marcas mismas de su enunciación. Pero ese acuerdo de principio no provee de un fundamento a ningún protocolo preciso de análisis de los textos. Ciertamente, no se trata de subestimar el poder heurístico y estimulante de este concepto de ausencia. Pero su status metalingüístico sigue siendo, no obstante, muy vago, y no siempre es fácil manejarlo en el seno de una teoría homogénea. Por otro lado, vemos también cuál puede ser el «beneficio» de su utilización, y para qué (triple) provecho puede ser puesto en circulación: por una parte, ratificar y reafirmar la sagacidad y el prestigio del intérprete-descriptor-analista (el crítico, el hermeneuta de lo social, policía de las letras ausentes, muertas, robadas o diseminadas — véase el problema de los anagramas — del texto), que supo localizar los no-dichos y marcar las ausencias, y cuya inteligencia es, pues, proporcional al número de las lagunas descubiertas y de los implícitos restablecidos; por otra parte, ratificar el mito de la «profundidad» de los textos, textos-criptogramas hendidos en significaciones jerarquizadas. Con eso se justifican, revalorizándose y reafirmando mutuamente, los dos términos prestigiosos de la pareja interpretante-interpretado; mediante la ausencia se institucionaliza de nuevo la presencia de la literatura como diferencia. ¿No estaría aquí la teoría solamente sometiéndose, por mimetismo, a cierta literatura (digamos: de tipo Mallarmé-Blanchot) que ha hecho de ese concepto de ausencia la bandera de cierta modernidad, literatura que, sin duda, tiene como origen ese sueño realista-naturalista del «libro sobre nada»?¹⁵ Por otra parte, finalmente, reactivar la resistente y cómoda problemática de la norma y la desviación, tan práctica para pensar cualquier cosa. Es de temer —resulta evidente— que semejante concepto de ausencia, utilizado en todas direcciones, no incite a promover ninguna operación de suplección en el análisis de los textos y de sus modos de producción y consumo, que el agujero no convoque al tapagujeros incontrolable, el sacabocados al pedazo, la deflación del texto a la inflación de la prótesis y de la paráfrasis. Como escribe Beauzée en el artículo «Suplemento» de la *Encyclopédie*:

¹⁵ Véanse J. Rousset, «Madame Bovary, ou le livre sur rien», *Forme et signification*, París, Corti, 1964, y G. Genette, «Silences de Flaubert», *Figures*, París, Seuil, 1966. Véase también J. Pellerin, «Les ineffables», *Poétique*, núm. 37, 1979.

«Cuanto más convencido se está de la realidad de la Elipsis, de la naturaleza de las relaciones cuyos signos subsisten aún en las palabras que conserva la frase usual, más se debe reconocer la necesidad del *Suplemento* para profundizar el sentido de la frase elíptica.» El problema deviene, entonces, el de construir una teoría de ese «suplemento», pasar de una «realidad de la elipsis» a una teoría de la Elipsis como signo de un real que se ha de suplir.¹⁶ Concepto ecuménico por concepto ecuménico, el de *valor* (cf. sus empleos en Saussure y los lingüistas estructuralistas, en los economistas, los antropólogos, o en estética) parece, después de todo, preferible al de ausencia.¹⁷

Pongamos entre paréntesis estos problemas —reales— para regresar al punto de vista que nos interesa aquí, y empecemos con una hipótesis: que el *efecto-ideología* en un texto (y no la *ideología*) pasa por la construcción y puesta en escena estilística de *aparatos normativos* textuales incorporados al enunciado. Ciertamente, los modos de construcción, la frecuencia de aparición y la densidad de los mismos varían en los enuncia-

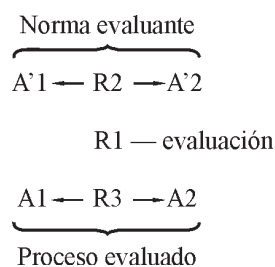
¹⁶ En su artículo «Les rapports entre le structure profonde et l'énoncé au XVIIIe siècle» (revista *Langue française*, núm. 48, París, Larousse, 1980). B.-E. Barlett enumera cinco condiciones que permitirían comenzar a construir una teoría general de la elipse, teoría cuyos primeros elementos él encuentra en Beauzée: «1) traducir una relación entre el enunciado y una formulación subyacente cualquiera; 2) ligar una o más variantes facultativas a una sola formulación subyacente; 3) permitir distinguir las borraduras obligatorias y facultativas; 4) depender, desde el punto de vista de sus suplementos, de una estructura y elementos que son de una naturaleza abstracta, y 5) incorporar, en el marco de una teoría lingüística plenamente elaborada, medios formales de suministrar esos suplementos». Véase también, sobre este punto (status histórico y metodológico de la elipse en gramática), el artículo de M. Th. Ligot, «Ellipse et présupposition», *Poétique*, núm. 44, 1980.

¹⁷ Véanse A.-J. Greimas, «Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur», *Langages*, núm. 31, 1973, y L. Dumont, «Le valeur chez les modernes et chez les autres», *Esprit*, julio, 1983. Bajtín es, ciertamente, uno de los primeros teóricos en empezar a explorar esta poética de lo normativo y de lo axiológico. Véase la presentación de sus trabajos por T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, París, Seuil, 1981, p. 73 y ss. Sobre las relaciones entre norma, valor, estructura y significación, véase J. Piaget, *Epistémologie des sciences de l'homme*, París, Gallimard, 1972, p. 253 y ss.

¹⁸ En *Language in the Inner City* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, cap. 9), W. Labov observa que las estructuras evaluadoras varían según las clases sociales y aumentan con la edad, y que tienden, en los relatos de experiencias, a concentrarse en lugares particulares de los enunciados (en la cuarta parte del esquema tipo

dos según constreñimientos sociolingüísticos diversos, pero observables.¹⁸ Además, *a priori*, esos aparatos normativo-evaluativos pueden, sin duda, ser distribuidos de manera muy aleatoria en los textos, sea que la evaluación (como enunciado) tenga por objeto las condiciones mismas de la *enunciación* (los grados, los soportes, o los modos de competencia y de éxito en la evaluación de la enunciación del narrador, y los modos de justificación del hecho mismo de hacer un enunciado), o que tenga por objeto las diversas fases, personajes o soportes de los procesos del *enunciado*. Sin embargo, podemos plantear, como hipótesis afinada, que esos aparatos evaluativos pueden aparecer y dejarse localizar en *puntos textuales* particulares, privilegiados, y que la teoría general de esos puntos puede ser elaborada independientemente de los tipos de corpus manejados: puntos neurálgicos, puntos deónticos, puntos encrucijadas o focos normativos del texto. Por consiguiente, hay dos problemas principales: la estructura de esos focos normativos, y los modos preferenciales de afloramiento y manifestación de los mismos.

Esos lugares pueden ser definidos como lugares de una *evaluación*, o también como *modalizaciones*, es decir, como focos relacionales complejos. Benveniste: «Entendemos por modalidad una aserción complementaria que tiene por objeto el enunciado de una relación».¹⁹ Podemos descomponerla así:



La evaluación como «aserción complementaria» es un acto de puesta en relación, la relación (R 1), es decir, la comparación que un actor, un

de cinco fases que él propone), al tiempo que pueden distribuirse en cualquier lugar del enunciado. Seguidamente bosqueja una tipología de las evaluaciones, basada ante todo en los grados de implicación del narrador en su narración, y desemboca en cuatro grandes clases de evaluación; las intensificaciones, las comparaciones, los paralelismos y las explicaciones, al tiempo que cada clase encierra subclases de procedimientos.

¹⁹ *Problèmes de linguistique générale*, II, París, Gallimard, p. 187.

narrador, o cualquier otra instancia evaluante, como enunciado, instaura entre un proceso (evaluado) y una norma (evaluante, programa prohibitivo o prescriptivo, a la vez referente y término de la evaluación). Esta norma, que funciona como programa-patrón, guión o modelo ideal dotado de un valor estable, *es, ella misma, una relación*, simulación ideal, virtual, o actualizada, de una relación (R 2) entre —por lo menos— dos actantes (A' 1 y A' 2). Por último, el propio proceso evaluativo es también una relación (R 3) entre —por lo menos— dos actantes (A 1 y A 2, singulares o plurales, reales o virtuales, antropomorfos o no antropomorfos, etc.). El «punto ideológico» de un texto puede ser considerado, pues, como punto de afloramiento de ese sistema relacional complejo, como una evaluación, como una puesta en relación, es decir, como «paralelo» (y se conocen, desde la Antigüedad, los vínculos privilegiados de esta forma retórica con la moral y el discurso evaluativo en general), como puesta en relación, puesta en conjunción (R 1) de dos relaciones (R 2 y R 3). Esta evaluación puede ser subrayada como tal en mayor o menor medida en el enunciado, puede ser delegada en mayor o menor medida a personajes, o cargada a la cuenta del narrador, puede ser más o menos elíptica (el texto parece comparar simplemente «cosas») o compleja (el texto parece comparar, entonces, haces o «paquetes» de relaciones).

He aquí un ejemplo, tomado de Perrault, de la primera «Moraleja» del *Maestro gato, o el gato con botas*, en la cual el narrador evalúa la adquisición de los bienes mediante la astucia y la habilidad (cualidades innatas o adquiridas) en relación y comparación con la adquisición de las riquezas por esa vía (legal) de herencia:

[1] La industria y la habilidad
valen más que bienes adquiridos.²⁰

Y la evaluación, en otros términos más, puede ser considerada la intrusión o el afloramiento, en un texto, de un saber, de una competencia normativa del narrador (o de un personaje evaluador) que distribuye, en esa intersección, positivities o negatividades, éxitos o fracasos, conformidades o comportamientos desviantes, excesos o defectos, dominantes o subordinaciones jerárquicas, un aceptable o un inaceptable, un decoroso o un indecoroso, etc. He aquí algunos ejemplos, tomados del cuento *Dos ami-*

²⁰ Perrault, *Contes*, París, Garnier, 1967, p. 142.

gos de Maupassant (subrayamos las principales lexicalizaciones del discurso evaluativo):²¹

[2] *Más vale* eso que el boulevard, ¿eh?

[3] Ellos se pusieron de nuevo a caminar por el boulevard [...] soñadores y *tristes* [...]: «¿Y la pesca? ¡Eh! ¡Qué *buen* recuerdo!»

[4] A cada instante levantaban sus varas con un pequeño animal plateado agitándose en la punta del cordel: una *verdadera* pesca *milagrosa*.

[5] El *oficial* [...] una especie de *gigante velludo* [...] les preguntó, en *excelente* francés: «Y bien, señores, ¿han tenido una *buen*a pesca?»

En los ejemplos [2] y [3], dos personajes del relato, Morissot y Sauvage (y el narrador, en el ejemplo [3]: «tristes») evalúan estados y procesos que los conciernen, es decir, comparan, ora (ejemplo [2], en un recuerdo) su situación actual (la pesca) con su situación pasada (la vida en ciudad, el boulevard), ora (ejemplo [3]) su situación presente (el boulevard en que ellos se pasean, la barriga vacía en el París cercado, es decir, su relación disyuntiva con la comida y la libertad) con su situación pasada (pesca con vara y barriga llena, conjunción con la comida y la libertad). Esta comparación toma la forma, en los dos casos, de la puesta en correlación de un programa actual con un programa no actualizado separado en el tiempo y en el espacio, al tiempo que cada uno de esos programas es la relación (conjuntiva o disyuntiva) de un sujeto con un objeto dotado de un valor, positivo o negativo, y la pesca sirve, en los dos casos, de *programa-norma* dotado de un valor positivo con respecto al boulevard, a la guerra y a los programas de éstos. En el tercer ejemplo [4] de Maupassant, el narrador evalúa positivamente una actuación [*performance*] de los personajes, es decir, una relación de éstos con instrumentos, con una técnica, y con una finalidad (la pesca), evaluación hecha aquí también con respecto a una norma intratextual (la pesca milagrosa). En el cuarto ejemplo de Maupassant [5], el narrador evalúa («excelente») la competencia y la actuación lingüísti-

²¹ Para el análisis narratológico de este cuento, remitimos al libro de A.-J. Greimas, *Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques*, París, Seuil, 1976.

ca de un personaje (su relación con otros mediante el habla), es decir, las compara con una norma implícita (el «buen» francés, el francés «correcto»). En este mismo ejemplo, el narrador evalúa también el aspecto estético («gigante velludo») de un personaje (el oficial prusiano), personaje al que su grado de oficial sitúa también en una jerarquía, y que, además, deviene, él mismo, evaluador, que propone una evaluación («buena pesca»), en la forma de pregunta, es decir, que propone una comparación de la actuación (real) de los dos amigos con una norma virtual técnica (la «buena pesca»).

Las nociones de *norma*, *valor*, *relación* actancial —que implica por lo menos un sujeto—, y *mediación* (el instrumento y el lenguaje, por ejemplo, sirven de mediadores entre sujetos, entre sujetos y objetos), son, pues, los elementos indispensables y necesarios para construir esos «focos normativos» del texto; esos elementos se implican mutuamente: sólo hay evaluación y norma allí donde hay un sujeto en relación mediada con otro actante. Y estas nociones, subrayémoslo, tienen la ventaja de poder ser de la competencia de un metalenguaje semiótico homogéneo, pueden ser manejadas en los términos y en el seno de una problemática estrictamente textual.

Una evaluación normativa, en un texto, puede recibir formas e investiduras temáticas *a priori* diversas y múltiples, puede tener localizaciones *a priori*, también, muy diversas. A primera vista, no importa qué puede hacer, en un enunciado, el objeto de una evaluación: puede ser investido de un valor positivo o negativo, puede devenir término de una comparación, puede caer bajo el golpe de una prescripción o de una proscripción. Sin embargo, parece, *a posteriori*, que cuatro relaciones privilegiadas pueden ser retenidas para su consideración: las que ponen en escena relaciones mediadas entre sujetos y objetos, entre sujetos y sujetos (repitámoslo, hay valor allí donde hay norma, y hay norma allí donde hay relación mediada entre actantes), es decir, las que consisten en manipulaciones de *instrumentos* (el instrumento es un mediador entre un sujeto individual y un objeto o material utilitario), en manipulaciones de *signos* lingüísticos (el lenguaje es mediador entre un sujeto individual y otro sujeto individual o plural), en manipulaciones de *leyes* (la ley es una mediadora entre el sujeto individual y sujetos colectivos), y en manipulaciones de *cánones* estéticos (la rejilla estética es una mediadora entre un sujeto individual sensorial y colecciones de sujetos o de objetos no utilitarios). Esta noción de mediación implica, pues, no sólo una relación entre actantes, sino también un análisis «discreto» (segmentación en unidades diferenciadas) de esa relación. A ella volveremos.

La relación entre objeto y punto de aplicación de la evaluación tenderá, pues, a presentarse en el texto como saber-hacer, saber-decir, saber-vivir y saber-gozar de los actantes semióticos, y los puntos de afloramiento privilegiados del efecto-ideología se definirán en el texto como puntos de discurso, ajustes [*mises au point*] (técnicos), puntos de vista y puntos de honor, y esos puntos neurálgicos, o puntos deónticos del texto, pueden eventualmente (esa es la dimensión sintagmática o «praxeológica» del efecto) desplegarse y articularse en «líneas», líneas de discurso, líneas de acción, líneas de mira y líneas de conducta.

En efecto, cada vez que un personaje, por ejemplo, abra la boca para leer o decir algo (cf. el ejemplo [5]: «El oficial [...] les preguntó en *excelente* francés»), un discurso acompañante evaluativo («excelente») podrá venir a apreciar su habla, con arreglo a normas gramaticales (correcto/incorrecto, legible/ilegible, gramatical/no gramatical, comprensible/incomprensible...), y ese discurso acompañante podrá ser asumido indistintamente (y, por ende, pertenecer a una competencia superior) tanto por un narrador como por un personaje del enunciado. He aquí algunos ejemplos:

[6] M. Homais decía aroma, *osmazomo*, jugo y gelatina de una manera que debía deslumbrar.

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*

[7] Las palabras de Morel no lo eran menos [extrañas], defectuosas desde el punto de vista del francés.

Marcel PROUST, *La prisionera*

[8] Mi madre era [...] una lectora admirable por el respeto y la sencillez de la interpretación, por la belleza y la dulzura del sonido.

Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*

[9] Julien respondió a esas nuevas advertencias, muy bien, en cuanto a las palabras: hallaba las palabras que hubiera empleado un joven seminarista ferviente [...] Inventaba correctamente las palabras de una hipocresía cautelosa y prudente.

STENDHAL, *El rojo y el negro*

[10] Las palabras le faltaban a menudo, tenía que torturar su frase, salía de eso mediante un esfuerzo que él apoyaba con un movimiento de hombro.

Solamente en esos choques continuos encontraba imágenes de una energía familiar, que agarraban a su auditorio.

Emile ZOLA, *Germinal*

Del mismo modo, cada vez que un personaje tome un instrumento, en el texto puede hacer intrusión una evaluación de la competencia o de la actuación técnica del mismo (bien/mal, logrado/fracasado, cuidadoso/chapucero, creativo/mal hecho, acabado/inacabado, conforme al programa/no conforme al programa, etc.). He aquí algunos ejemplos:

[11] Estaba Ned Land, el rey de los arponeros. Ned Land era un canadiense, de una habilidad manual poco común, y que no tenía igual en su peligroso oficio [...]; tenía que ser una ballena muy lista, o un cachalote muy astuto, para que escapara a su arponazo.

Jules VERNE, *Veinte mil leguas de viaje submarino*

[12] La cabeza del perno era bonita, lisa, sin una arista, un verdadero trabajo de joyería, una redondez de bola de billar hecha en molde [...] No había nada que decir, era admirable.

Emile ZOLA, *La taberna*

[13] Homais era excelente haciendo cantidad de confituras, vinagres y licores dulces [...] [y conocía] el arte de conservar los quesos y de curar los vinos enfermos.

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*

[14] Por lo demás, todo fue bien; la curación se produjo según las reglas y, cuando, al cabo de cuarenta y seis días, se vio al padre Rouault tratando de caminar solo [...], empezaron a considerar a M. Bovary un hombre de gran capacidad.

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*

[15] Él se dedicó a las acodaduras [...] ¡Con qué cuidado ajustaba los dos líberes!

Gustave FLAUBERT, *Bouvard y Pécuchet*

Asimismo, cada vez que a un personaje lo colocan sus sentidos frente a una colección de objetos o de sujetos sin finalidad técnica, su percepción del mundo puede pasar por rejillas estéticas que vienen a filtrar y codificar *a priori* su sensación, de tal manera que el mundo afecta como espectáculo la mirada (bello/feo, agradable/desagradable, sublime/sin interés, admirable/detestable), como música el oído (eufónica/cacofónica...), como cocina el gusto (bueno/malo, fuerte/flojo...), como objeto el tacto (liso/rugoso, agradable/desagradable...) o como perfume el olfato (agradable/desagradable, dulce/fétido, etc.) Entre esas rejillas estéticas, las que regentan la *mirada* son, sin duda, privilegiadas, pues reticulan el mundo en líneas de mira y espectáculos organizados (el *templum* de los contempladores). He aquí algunos ejemplos:

[16] La vendedora [...] gran Franc-Comtoise, muy bien hecha, y puesta como hace falta para hacer valer un café [...], se inclinó [...], lo que le dio la ocasión de desplegar una talla soberbia. Julien la notó.

STENDHAL, *El rojo y el negro*

[17] Nada es comparable, por la belleza de las líneas del horizonte romano, a la dulce inclinación de los planos, a los contornos suaves y fugaces de las montañas que lo terminan.

CHATEAUBRIAND, *Carta sobre los campos romanos*

[18] Huele mejor en la casa de usted que en la de su tía, dijo la vieja. Yo tuve náuseas en el acto.

Emile ZOLA, *El vientre de París*

[19] Cuando ella estaba enteramente de costado, había cierto aspecto de su figura (tan buena y tan bella de frente) que yo no podía soportar, ganchudo como en ciertas caricaturas de Leonardo.

Marcel PROUST, *La Prisionera*

22 Philippe Hamon

Por último, cada vez que una persona actúa en colectividad, su relación con los otros puede hallarse reglamentada por etiquetas, leyes, un código civil, jerarquías, precedencias, rituales, tabúes alimentarios, maneras de la mesa, códigos de urbanidad (decoroso/ indecoroso, correcto/incorrecto, privado/público, distinguido/vulgar, culpable/inocente, etc.) que, asumidos por tal o cual evaluador, vienen a discriminar sus actos y su competencia para obrar en sociedad, su saber-vivir. He aquí algunos ejemplos:

[20] Ella cumplía sus deberes de ama de casa con una sonrisa maquinal.

Emile ZOLA, *La encarna*

[21] *Su Excelencia Eugène Rougon / La falta del abate Mouret*

Títulos de novelas de Emile ZOLA

[22] El boticario resultó el mejor de los vecinos.

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*

[23] ¡Qué exquisita persona [Swann]! ¡Qué desgracia que haya contraído un matrimonio enteramente inoportuno!

Marcel PROUST, *Por el camino de Swann*

[24] ¿Un dedo de casis? ¿Una copa de vino? El eclesiástico rehusó muy cortésmente [...] El farmacéutico [...] halló muy inconveniente su conducta [...] Esa negativa a aceptar un refrigerio le pareció una hipocresía de las más odiosas.

Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*

Los cuatro sistemas normativos antes registrados, y distinguidos aquí en vista de necesidades pedagógicas, pueden presentarse en formas, con contenidos temáticos y en puntos del texto variados y diversificados. Ninguno es incompatible con los otros, y cada texto tiende, en mayor o menor medida, a entrelazarlos y a hacerlos colaborar perpetuamente, así como a construir su propia *dominante normativa*. Por último, pueden concentrarse en un mismo punto del texto, o sobredeterminarse uno al otro, o concentrarse para neutralizarse mutuamente. Pueden, entonces, entrar en jue-

go, separada o simultáneamente, varios procedimientos de variación que conciernen a: 1) la forma de la evaluación, que puede ser positiva (conformidad a un modelo) o negativa (no conformidad a un modelo), ser prescriptiva, proscriptiva o permisiva (tolerante o neutra), entrar en un sistema binario + -VS- —) o en un sistema escalar (del exceso al defecto); 2) el punto de evaluación al cual se aplica la norma, que puede tener por objeto un estado, o un acto de un personaje, el estado anterior a una acción, o el estado resultante de una acción; 3) el origen de las evaluaciones, que puede ser diversificado (varios personajes de evaluadores, narradores) y/o actor(es)), o monopolizado (un narrador; un solo personaje de evaluador); el grado de redundancia o de desmultiplicación de las evaluaciones puede, entonces, variar, y evaluadores, evaluados y norma pueden ser actores distintos, o pueden acumularse sincréticamente en el mismo personaje (un determinado personaje que se autoevalúa); 4) el número de las normas convocadas en un mismo punto del texto (y, por ende, su eventual concordancia o discordancia). Sólo abordaré aquí, rápidamente, a través de algunos ejemplos, algunos aspectos elementales de los problemas que plantea la elaboración —que hay que proseguir— de esta tipología de las *dominantes textuales*: sobredeterminación y sincretismo normativos, cuando, por ejemplo, un determinado acto *técnico* es, también, un acto de *lenguaje* y un acto *jurídico* (puntos textuales privilegiados: los performativos); polarización internormativa, cuando varias normas, concordantes o discordantes, son convocadas simultáneamente sobre un mismo objeto de evaluación (un determinado cuadro «cuidadosamente» pintado —norma técnica— es, al mismo tiempo, «bello» —norma estética— y representa un asunto «decoroso» —norma ética), desmultiplicación intranormativa, cuando evaluaciones (contradictorias o concordantes) que dependen de una misma única norma (tecnológica, lingüística, ética o estética) son distribuidas sobre los puntos diferenciados de un mismo sintagma textual (por ejemplo, narrativo).

El punto de aplicación de una evaluación puede dirigirse tanto a *estados* (la conjunción o la disyunción de un actante-sujeto con otro actante) —estados de «personajes» o «estados de cosas», estados anteriores a una transformación o acción (lo que es evaluado, entonces, es una eventual competencia o habilitación para actuar) o estados consecutivos a una acción o transformación (son, entonces, más bien resultados los que son evaluados)—, como a *transformaciones*, a las actuaciones mismas de los actantes, de las cuales se evalúan entonces las conformidades o no-confor-

midades en el desarrollo con el del programa-norma ideal que forma un modelo, o como a la *relación* entre estados y actuaciones. Por ejemplo, para retomar el ejemplo [11] de Jules Verne, definir Ned Land como «rey de los arponeros [...] de una habilidad manual poco común» es una evaluación que tiene por objeto más bien una competencia y cualidades técnicas ya adquiridas, estado que, según su puesto en la novela, inaugural o terminal (aquí inaugural), puede ser considerado una evaluación que permite suponer una buena actuación ulterior (es, entonces, horizonte de expectativa técnica), o la evaluación de un estado resultante de actuaciones anteriores reiteradas (una «experiencia»). Aquí la Norma no sólo remite a un modelo exterior, sino que posee una función anafórica intratextual (la «coherencia» de un efecto-personaje y, más allá del texto).

En cambio, como en los ejemplos siguientes, la evaluación puede tener por objeto el conjunto y la globalidad de una secuencia, el acto técnico mismo, evaluado entonces en su desarrollo según un doble criterio: por una parte, conformidad del resultado obtenido con el proyecto anterior de su actor (el acto técnico no «fracasa»); por la otra, conformidad del conjunto del acto técnico con la norma ideal global, más o menos implícita:

[25] Estaba perdido el capitán, si, veloz como el pensamiento, su arpón en mano, Ned Land, precipitándose hacia el tiburón, no lo hubiera golpeado con su terrible punta. Las olas se impregnaron de una masa de sangre [...] Ned Land no había errado el golpe. Eso era el estertor del monstruo.

Jules VERNE, *Veinte mil leguas de viaje submarino*

[26] Dick Sand [...] dio pruebas de su maravillosa destreza con el fusil o la pistola abatiendo algunos de esos veloces volátiles.

Jules VERNE, *Un capitán de quince años*

Subrayemos, en esos dos ejemplos, las palabras «prueba» y «blanco». Aquí está en acción un esquema argumentativo, a la vez articulado y orientado, que compara los momentos separados y diferenciados (discretos) de un mismo programa técnico, la competencia y la actuación, al tiempo que lo positivo de uno sirve de «prueba» (retrospectiva) o de horizonte de expectativa (retrospectivo) a lo positivo del otro. La evaluación, que «abre» y pone en comunicación el texto con el tras-texto normativo, des-

empeña, pues, también el papel de un operador de legibilidad poniendo en correlación puntos narrativos diferenciados de un mismo texto. Por ende, si el «punto» normativo es «desplegado» en la «línea» normativa correspondiente (el punto de honor se despliega en línea de conducta, el punto de vista en línea de mira, el ajuste técnico en «cadena» de fabricación, el punto de gramática en línea de discurso), se ve que el signo positivo o negativo puede desplazarse, puede caer en puntos diferenciados de esas líneas, y devenir así elemento fundador de una coherencia narrativa.

O, eventualmente, de una discordancia, o de una incoherencia, si el texto decide poner en acción la positividad de una competencia contra la negatividad de una actuación y de un resultado, o, a la inversa, si pone en acción la negatividad de un proyecto contra la positividad de una actuación y de un resultado (X es incompetente y tiene éxito; X es competente, *pero* fracasa; X es incompetente y fracasa; X es incompetente, *pero* tiene éxito; X es competente y actúa con competencia, *pero* fracasa; X es incompetente y actúa con incompetencia, *pero* tiene éxito, etc.). Ese es el caso, en *La obra* de Zola, de una determinada evaluación de un crítico de arte sobre un cuadro expuesto en el Salón, cuadro ejecutado por un «viejo veterinario» y que representa caballos:

[27] !Está lleno de buenas cualidades, eso; !Conoce bien su caballo el viejo; !Sin duda, pinta como un bárbaro;

De igual manera, en el ejemplo [15], Bouvard y Pécuchet fracasan (el fracaso, por lo demás, está programado y anagramizado en el nombre mismo de uno de los héroes) a pesar de todo el «cuidado» puesto en la aplicación técnica de la jardinería.

Las puestas en escena textuales de tales concordancias evaluativas que sacan partido de la sintagmática del texto (la consecuencia es conforme al proyecto anterior; el subsecuente al antecedente; la actuación a la competencia), o de discordancias (el resultado no es conforme al proyecto o a la conformidad de la puesta en práctica: reveses, fracasos, *bouzillages* técnicos, discursos persuasivos no convincentes, etc.), son, ciertamente, favorecidas por el hecho del costado «discreto» y lineal de los programas mediados que dan lugar a evaluación. La evaluación, que introduce «distinciones» entre positivities y negatividades, o *grados* en una escala, tiene por objeto una relación ya *articulada*, una mediación que es, ella misma (el signo; el instrumento; la ley; el canon estético), «análisis» de lo real. Líneas de mira, líneas de conductas, líneas de discursos y programas tec-

nológicos son, en efecto, modos de organización *discretos* del tiempo y del espacio: división del tiempo de trabajo en horarios, cadencias, guiones [*scénarios*] y praxemas seriados, y del espacio de trabajo en «puestos» diferenciados (la «cadena» de un trabajo más o menos «en pedazos»); división de la línea articulada del discurso oral o escrito en períodos, diálogos, frases, palabras, morfemas, páginas, capítulos, figuras, y del espacio de comunicación en puestos, posturas y pactos diferenciados; división del tiempo de la vida en sociedad en momentos legalmente concatenados y del espacio social en zonas, territorios (cf. Goffmann, *La puesta en escena de la vida cotidiana*) y clases diferenciadas; división del espacio estético en líneas de mira, reticulaciones perspectivas, «buenas» y «malas» formas y fondos, sitios, *templa* y cuadros de contemplaciones, géneros y categorías literarios y artísticos diferenciados,²² y del tiempo estético en ritmos, escuelas históricas, cadencias y momentos igualmente diferenciados.

De ahí, dentro de una misma línea así «articulada», la posibilidad de un montaje y de una combinatoria normativa, la posibilidad de hacer funcionar un determinado momento del discurso contra tal otro, un determinado puesto contra tal otro, un determinado acto de una «línea» contra tal otro acto separado de la misma línea, o de otra línea perteneciente a otro sistema normativo. Sobredeterminación y sincretismo normativo (una evaluación en un plano de mediación *es*, al mismo tiempo, evaluación en otro plano de mediación), polarización internormativa (varias normas diferenciadas son concentradas en un mismo punto textual) y desmultiplicación intranormativa (una misma norma está distribuida, contradictoriamente o no, sobre puntos diferenciados del texto) muy a menudo corren parejas. El procedimiento de la polarización internormativa —que tiende a concentrar y a convocar simultáneamente, en un mismo punto de texto (un estado de un personaje, o un acto de un personaje), varios sistemas normativos diferentes, sistemas que pueden, eventualmente, ser concordantes (en lo negativo o lo positivo) o discordantes entre sí, y ser delegados a instancias textuales (narrador(es) y/o personaje(s) diferenciados)— sirve muy a menudo de «señal de alerta», de intensificador estilístico, para subrayar esa intrusión de lo ideológico en el texto, y señalarle al lector un «foco normativo» importante del texto. Retomemos, en su forma textual más desarrollada, el ejemplo [5] de Maupassant:

²² Para un inicio de tipología de las reticulaciones descriptivas textuales, véase P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981.

Una especie de gigante velludo, que fumaba, a caballo sobre una silla, una gran pipa de porcelana, les preguntó, en excelente francés: «Y bien, señores,[...]»

Podemos registrar, concentradas en un mismo personaje, varias normas, una norma estética que plantea una negatividad («gigante velludo»), una norma tecnológica que plantea una negatividad («a caballo sobre una silla»; uso no apropiado de un objeto técnico), una norma lingüística que plantea una positividad («excelente francés») y una norma ética (código de urbanidad: el modo «conveniente» de dirigirse: «señores») que plantea una positividad. Una «encrucijada normativa», un «personaje heteróclito» (expresión de Stendhal a propósito de Du Poirier en *Lucien Leuwen*), una polifonía normativa es así construida y planteada por el texto, que le propone al lector, pues, al mismo tiempo y en un mismo lugar textual, un horizonte de expectativa problemático: el personaje así presentado ¿será, después, más bien positivo o más bien negativo? Volvemos a hallar aquí ese papel importante de lo normativo en un texto para construir o desconstruir la coherencia y la legibilidad endógena de un relato, y, por ende, para asegurar y preparar intratextualmente el interés novelístico, independientemente de los modos (reales) de enraizamiento textual de ese mismo normativo en la historia exterior.

He aquí el mismo procedimiento en Zola, en *Germinal*, para presentar la turba de los mineros en huelga:

[28] Ardían los ojos, se veían solamente los agujeros de las bocas negras cantando *La Marsellesa*, cuyas estrofas se perdían en un bramido confuso, acompañado por el crujido de los zuecos sobre la tierra dura [...]» ¡Qué rostros atroces!» balbuceó Madame Hennebeau [...] Négrel dijo entre dientes: «Que el diablo me lleve si reconozco a uno solo! ¿De dónde salen, pues, esos bandidos?» [...] La cólera, el hambre, esos dos meses de sufrimiento y esa desbandada furiosa a través de los fosos, habían alargado en mandíbulas de bestias salvajes las caras plácidas de los hulleros de Montsou [...] Entonces, el camino pareció arrastrar sangre [...] «¡Oh! ¡Magnífico!» dijeron a media voz Lucie y Jeanne, conmovidos en su gusto de artistas por ese bello horror.

Constituida como «espectáculo» por evaluadores-miradores (Négrel, Madame Hennebeau, Lucie, Jeanne) que los juzgan a la vez según normas

estéticas (Jeanne es pintora aficionada, Lucie canta) y éticas («bandidos»), condenada con un oxímoron evaluativo («bello horror») por el narrador mismo, que comenta también («bramido confuso», «balbuceó», «entre dientes», «a media voz») el saber-decir de sus personajes, la propia huelga de los mineros es una infracción a la legislación del trabajo y al código (burgués) que lo reglamenta y cuyo representante es aquí el ingeniero Négrel. Aquí norma ética, estética, técnica y lingüística interfieren unas con otras, y el calificativo «bello» puede incluso ser interpretado como que remite indirectamente a la «bella» descripción que ha precedido, o sea, al «decir» mismo del narrador (su competencia estilística y retórica), y constituye, pues, una especie de metaevaluación, incorporada al texto, sobre la enunciación misma del texto.

Entonces, quizás, puede que se dejen identificar dos puntos neurálgicos, encrucijadas ideológicas privilegiadas del texto: primeramente, aquel en que esta puesto en escena un objeto sobredeterminado por esencia y por excelencia, un *objeto semiótico*: un texto, libro, obra de arte, objeto simbólico o semántico figurativo cualquiera, en el que se entrecruzan la mayor parte o la totalidad de los cuatro planos de mediaciones que hemos tomado en consideración: el lingüístico (el libro es un ejemplar correcto o incorrecto de lenguaje), el tecnológico (el libro está bien o mal encuadernado, impreso, escrito), el ético (los asuntos y temas del libro pueden ser decorosos o indecorosos) y el estético (el libro es también obra, objeto estilístico y retórico), al igual que en el enunciado performativo, son, a la vez, convocados y confundidos allí. He aquí dos ejemplos tomados de Zola (de *Pot-Bouille* el primero, y de *La Obra* el segundo):

[29] Mi hija todavía no había leído una sola novela, cumplidos los dieciséis años [...] ¿no es así, Marie? Sí, papá. Yo tengo, continuó M. Vuillaume, un George Sand muy bien encuadernado, y a pesar de los temores de la madre, me decidí a permitirle, unos meses antes de su boda, la lectura de *André*, una obra sin peligro, toda hecha de imaginación, y que eleva el alma [...] ¡Es tan bella!, murmuró la joven, cuyos ojos brillaron. Pero habiendo expuesto Pichon esa teoría: nada de novelas antes del matrimonio, todas las novelas después del matrimonio, Madame Vuillaume meneó la cabeza. Ella no leía nunca, y se hallaba muy bien.

[30] Fagerolles simuló entusiasmo. «¡Cómo! ¡Pero eso está lleno de buenas cualidades! [...] Era un paisaje de un gris perla, una orilla

del Sena cuidadosamente pintada, bonito de tono aunque un poco pesado, y de un perfecto equilibrio, sin ninguna brutalidad revolucionaria. «¡Son bastante estúpidos si han rechazado eso!, dijo Claude, que se había acercado con gran interés. Pero, ¿por qué?, ¿por qué?, les pregunto.» En efecto, ninguna razón explicaba el rechazo del jurado. «Porque es realista», dijo Fagerolles, con una voz tan tajante, que no se podía saber si se burlaba del jurado o del cuadro.

La pluralidad de los evaluadores (Pichon, Vuillaume, Madame Pichon y Marie en el ejemplo de *Pot-Bouille*; Fagerolles, Claude y el jurado en el ejemplo de *La Obra*) que juzgan contradictoriamente un mismo objeto, y que, por otra parte, son descalificados en otros niveles de mediación en el curso de la novela, facilita la localización de ese foco normativo del texto, pero puede volver problemática la interpretación (¿dónde está Zola?) de esa encrucijada normativa.²³ El personaje del crítico, especialista profesional de la evaluación, es una función sincrética particularmente interesante: su *ver* (norma estética), que es también un *decir* (artículos de prensa: norma lingüística), es también una profesión (un hacer) que tiene por objeto el ver (pinturas) o el decir (libros) de creadores que son también técnicos (código técnico) y cuyo decir o hacer dependen de códigos igualmente estéticos y éticos («asuntos» de libros o de cuadros decorosos o indecorosos).

La intertextualidad, como depósito de *auctores*, de objetos de programas y de valores ya legitimados (cf. la referencia a «la pesca milagrosa», en el ejemplo [4] de Maupassant), desempeña, ciertamente, un papel importante para la inscripción concreta en el texto, y para la fijación en la conciencia colectiva, de los canevás proscriptivos y prescriptivos de las ideologías. Ella es, a la vez, *stock* de modelos, de listas de laureados ya establecidas, fuente, blanco y medio de interpretaciones normativas. Foco de acomodación ideológica del texto, la cita intertextual focaliza y solicita la

²³ No es sólo la localización de la *fuerza* de la evaluación última lo que puede ser indecible (¿dónde está Zola, en última instancia?), sino también el *objeto* de la evaluación que es problemático: ¿de qué habla Zola (y sus personajes)?, ¿qué es aludido?, ¿es *André* (y sólo esa novela) de G. Sand?, ¿es toda la obra novelística de G. Sand?, ¿es G. Sand como persona, a través del escritor?, ¿es la novela idealista contemporánea, a través de G. Sand?, ¿es la novela como género en general?, ¿es Zola mismo (o cierto Zola: el joven Zola, gran lector y admirador de G. Sand en su juventud) quien es aludido por Zola?

competencia ideológica del lector. Toda aparición, en un texto, no sólo de un código, sino también de una canción (*La Marsellesa*, en el ejemplo [28] de *Germinal*), de un libro, de una biblioteca (la biblioteca de Saint-Victor, en Rabelais; la de Nemo en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de la que están excluidas las obras políticas), de una «teoría» (aquella de Vuillaume sobre la educación de las hijas, en el ejemplo [29]), o de cualquier mención de nombre de autor o de objeto estilístico («Leonardo» en el ejemplo [20] de Proust, puede ser, pues, la señal de una «puesta en relación», de una remisión, legitimante o cuestionadora, seria o paródica, a un valor y al sistema normativo que le sirve de base. Hay una tendencia, en todo texto diferido escrito (como es, en especial, el texto literario), a la incorporación de las normas bajo la forma de citas, a que las normas se inscriban literalmente en alguna parte, una tendencia a la *ekfrasis de lo normativo* (delegación a evaluadores oficiales u ocasionales —el jurado en el ejemplo [30]; inscripción sobre soportes concretos —libros, páginas, superficies, cimacio de exposición, bibliotecas; puesta de relieve y posición separada, citas, etc.); lo que no quiere decir, acabamos de verlo, que la fuente, la jerarquía, el origen y la interpretación última de las normas que interfieren unas con otras y se concentran en tales puntos de enunciado, sean siempre fáciles de establecer.

Además del objeto semiótico-simbólico (libros, textos, cuadros...), también el *cuerpo* constituye, ciertamente, un embrague [*embrayeur*] ideológico importante: la mano pone en juego lo tecnológico; la mirada, lo estético; la voz, lo lingüístico; el desplazamiento, lo ético; y la relación del cuerpo con el *hábito* constituirá, ciertamente, de una manera más particular, una encrucijada normativa privilegiada. Véase, en el ejemplo [16] de Stendhal, a esa «grande Franc-Comtoise, muy bien hecha, y puesta como hace falta para hacer valer un café [...] una talla soberbia», personaje descrito teleológicamente (puesta como hace falta *para*) y con respecto a cánones estéticos. Hábito [*habit*], habitáculo, *habitus*^{*}, hábitos [*habitudes*] y hábitat son inseparables aquí. En el *cuerpo*, lo ético (la conducta, la apariencia en sociedad, el parecer), lo estético (lo bello y lo feo, los cánones de la moda, del «gusto»), lo tecnológico (la «confección» y la fabricación) y lo comunicacional (las señales fisiognómicas, las del código vestimentario, del «alarde» sexual) siempre se sobredeterminan, no sólo paradigmáticamente, sino

* *Habitus*. N. del T.: Apariencia general del cuerpo, como indicación del estado general de salud o de enfermedad (*Petit Robert*, 1).

también sintagmáticamente (estrategia de los «medios desplegados» y de los «objetivos» en la conquista erótica); y el lado «discreto» y articulado de los procesos que lo ponen en juego (el «artículo» de moda ajustado a las «articulaciones» del cuerpo y a los «momentos» diferenciados del ritual mundano) permite «montajes» de toda especie.²⁴ He aquí un ejemplo, tomado de Balzac, en *La solterona*:

[31] Algunas personas podrían creer que Mademoiselle Cormon buscaba todos los medios de alcanzar su objetivo; que, entre los legítimos artificios permitidos a las mujeres, ella apelaba al vestuario, que ella se escotaba, que ella desplegaba las coqueterías negativas de un magnífico porte de armas. Pero ¡nada de eso! Ella estaba heroica e inmóvil en sus camiones cerrados como un soldado en su garita. Sus vestidos, sus sombreros, sus trapos, todo se confeccionaba en el taller de unas modistas de Alençon, dos hermanas jorobadas que no carecían de gusto. A pesar de las instancias de esos dos artistas, Mademoiselle Cormon se resistía a los engaños de la elegancia.

Como se sabe, a pesar de esos «medios» desplegados en intrigas y estrategias, Mademoiselle Cormon fracasará en sus propósitos. Y se notarán, en ese texto, el oxímoron que da señas (moda + Alençon), la invasión neutralizante de los esquemas normativos (las «hermanas jorobadas»: los productores de estética son personajes descalificados estéticamente), la concentración de los niveles de mediación (la técnica, la estética, la ética), y su cacofonía semántica señalada por el «cortocircuito» analógico: falda:mujer::garita:soldado. De esa manera se construye un discurso irónico, que puede, a partir de cierto umbral, plantear problemas de legibilidad: ¿quién habla?, ¿cuál es el origen y el blanco de las normas?, ¿qué norma domina sobre la otra? (cf. el «creer» problemático del lector, al principio de la cita, que se ha de asimilar a la imposibilidad de decidir [*indécidabilité*] que provoca la «burla» del personaje de evaluador —el crítico de arte— en el extracto [30] de *La Obra*, y a la puesta en polifonía enunciativa que la cita intertextual provoca).

Así pues, los focos ideológicos del texto se señalan como tales a la atención del lector mediante diversos procedimientos de puesta de relieve.

²⁴ Véase, por ejemplo, en Proust, el retrato de Odette de Crécy, quien, «aunque fuera una de las mujeres de París que mejor se vestían», tenía el aire «de estar compuesta de piezas diferentes, mal encajadas las unas en las otras».

Además de señalarse mediante los procedimientos de la concentración y la intrincación de los cuatro planos de mediación (el cuerpo y el objeto semiótico son, sin duda, los dos soportes temáticos privilegiados de esta intrincación), tienden a hacerlo ora mediante la inflación, en el léxico mismo del texto, del vocabulario de la modalización (creer, querer, poder, saber, deber, ser necesario [*falloir*]) o de la ley (el término «revolucionario» en el ejemplo [30]; el verbo «permitir» en el ejemplo [29]; la expresión «según las reglas» en el ejemplo [14]), ora mediante el afloramiento del vocabulario de ciertos sentimientos y pasiones: en el ejemplo [29] de Zola, acabamos de ver invocados el «temor», el «peligro»; en el ejemplo [28] extraído de *Germinal*, el «espanto» de Madame Hennebeau, la «cólera» y la «furia» de los mineros. En el ejemplo [30], el «entusiasmo» y el «interés»; en el ejemplo [18] la «náusea»; en el ejemplo [19] de Proust, el sufrimiento del narrador. Dondequiera que haya interés de un sujeto implicado en una relación mediada con el mundo, en los dos sentidos de la palabra «interés (deseo orientado hacia un objeto dotado de valor atractivo o repulsivo, provecho cuantificable, beneficio), habrá una norma implícitamente convocada y reintroducción del cuerpo (aquí emotivo). En numerosos textos, en efecto, el terror, el gozo, los celos, la referencia a una crisis o a un paroxismo psicológico, etc., no serán, quizás, sino los signos indirectos, oblicuos, tematizados corporalmente a menudo, de la confrontación del personaje con normas, tabúes o prohibiciones, y, por ende, según la expresión de Tomashevski, especies de «directivas emocionales» dirigidas al lector y destinadas a señalarle el afloramiento de lo normativo. Se plantea entonces el problema del «héroe», de su status y de su identificación por el lector (a él volveremos). La «búsqueda del miedo», que forma parte del folclor europeo (de la Bretaña a Lituania), sería el motivo narrativo privilegiado de esta puesta en escena de la ideología como constreñimiento: «no tener miedo» define entonces a un héroe ambiguo, asocial, culpable de no respetar ora el poder espiritual (Dios), ora el poder temporal (padres, ancestros, rey), y cuya legitimación final sólo puede pasar por ciertos fracasos (él tendrá miedo, lo que es un factor igualmente negativo en el plano del «éxito» narrativo).²⁵ Habría de construirse, entonces, una poética de las pasiones, en dependencia de una poética de lo ideológico.

Tres problemas quedan en suspenso:

²⁵ Véase, sobre este tema narrativo, A.-J. Greimas, «La quête de la peur, réflexions sur un groupe de contes populaires», en *Du sens*, París, Seuil, 1970.

a) El problema de la jerarquía de los cuatro planos de mediación en que se concentran preferentemente los aparatos y focos normativos de los textos. Jerarquías y dominantes pueden varias dentro de un mismo texto, o de un texto a otro. Una jerarquía cuantitativa no equivale forzosamente a una jerarquía cualitativa. En la medida en que el lenguaje es «el interpretante» (Benveniste) de los otros sistemas, ¿en qué medida los valores y evaluaciones de lenguaje (el saber-decir de los personajes, o el del narrador, que es también su saber-hacer específico) no «dominan» a los otros? Pero no es, también, una astucia de la ideología valorizar a menudo indirectamente mediante sistema interpuesto, manipular valorizaciones indirectas (lo ético mediante lo estético, o a la inversa, etc.). De ahí, por juego metafórico, la interferencia normativa: cf., en el ejemplo [20], el ama de casa que cumple sus «deberes» (norma ética) «maquinalmente» (norma tecnológica). Intersección, cortocircuito semántico, la analogía y la metáfora subrayan la encrucijada normativa.

b) El bosquejo teórico de construcción de los puntos neurálgicos del efecto-ideología de los textos tiene la desventaja de privilegiar, *a priori*, una cartografía de los «puntos fuertes» de este efecto (puntos de sobre-determinación, focos de concentración y de neutralización), en detrimento de la de sus «puntos débiles» (censuras, borraduras, lagunas, implícito, ausencias, etc.), puntos débiles negativos, puntos de deflación, que son, ciertamente, tan «fuertes» como los otros. Allí nos vemos remitidos a esa problemática de la «ausencia», cuyas dificultades señalé al principio de este capítulo.

c) El problema de la *verificación* de estas hipótesis de trabajo, por homologación (Goldmann) de las estructuras textuales con las estructuras extratextuales, sociales, económicas, psicológicas, etc., no es ni planteado, ni resuelto, en su doble movimiento: por una parte, influencia de las normas exteriores sobre la constitución del aparato normativo de los textos, y, por la otra, constitución, legitimación, formación y restauración del aparato normativo exterior no textual por los textos mismos.²⁶ El intertexto, como instancia de relevo a la vez legitimada y legitimante (los *auctores*), como

²⁶ H. R. Jauss define así uno de los papeles de la literatura, su papel de *constituir* la realidad social: «Hacer hablar a las instituciones mudas que rigen la sociedad, llevar al nivel de la formulación temática las normas que demuestran el valor de las mismas, transmitir y justificar las que ya son tradicionales —pero también hacer que se vuelva visible el carácter problemático del constreñimiento ejercido por el mundo institucional—, dilucidar los papeles que desempeñan los actores sociales, provocar el consen-

lista de laureados incorporada al texto, desempeña, ciertamente, un papel de intermediario importante.²⁷ Pero *descubrir* en un texto puntos de arraigamiento de sistemas de valores no da información, de entrada, sobre la *localización y origen enunciativo* de los mismos, sobre su *atribución* (quién los profiere, los habla), ni sobre su *interpretación* (quién los asume, cuál es asumido preferentemente). Todo lo que allí se percibe es, quizás, un «rumor» difuso de la ideología (de la Historia).

d) Por último, el costo de estas hipótesis de trabajo puede parecer demasiado elevado, porque ellas colocan una eventual poética de la norma, o una «deontología general» (O. Ducrot), en la dependencia de una previa y más general teoría de la mediación, teoría general y totalizante de los modos de relación (el instrumento, el lenguaje, la ley...) del hombre en el mundo, teoría de la que lo menos que puede decirse es que es de elaboración difícil y problemática.

Las modestas dimensiones del presente ensayo no permiten emprender o siquiera esbozar la solución de todos esos problemas. Nos contentaremos simplemente con abordar algunos.

Traducción del francés: *Desiderio Navarro*

so sobre las nuevas normas en formación, y luchar así contra los riesgos de la reificación y de la alienación por la ideología» (en *Pour une esthétique de la réception*, trad. franc., París, Gallimard, 1978, p. 269).

²⁷ Una solución, que sería confiarle sistemáticamente al intertexto del saber (el conjunto de los discursos científicos de una época) el papel de instancia de mediación entre el texto, por una parte, y el extratexto ideológico, por la otra, habría de ser explotada entonces, como lo hace, por ejemplo, Michel Serres en su libro —ejemplar desde diversos puntos de vista— sobre Zola (*Feux et signaux de brume, Zola*), libro mimético en que el discurso crítico (un *rewriting* del texto de Zola por el de Serres) vuelve doble el status del discurso analizado (Zola rescribiendo el saber de su época, y especialmente el de la termodinámica). La ideología, al igual que su estudio crítico, sería, entonces, del dominio de una gramática de la intertextualidad y de la rescritura generalizada —que ha de ser construida—, con la cual ella se confundiría.